



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.





Vertical line on the right side of the page.











• Wiener Totentanz.



Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.

- Geest, Ludwig, Almanaccando.** Bilder aus Italien. 8°. Geheftet *M* 4.50, eleg. gebunden *M* 5.80.
- — **Die Althofleute.** Ein Sommerroman. Mit Illustrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet *M* 3.— eleg. gebunden *M* 4.20.
- — **Auf der Schneide.** Geschichtenbuch. 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Auf der Sonnensette.** Ein Geschichtenbuch. 8°. Geheftet *M* 4.50, eleg. gebunden *M* 5.60.
- — **Das bunte Buch.** Humoresken aus Zeit und Leben, Literatur und Kunst. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. gebunden *M* 4.80.
- — **Buch der Laune.** Neue Geschichten. 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Blaue Fernen.** Neue Reisebilder. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. geb. *M* 4.80.
- — **Berline Babillon.** Ein Künstlerleben. Mit 18 Zeichnungen von Helene Bettelheim-Babillon und 2 Bildnissen. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. gebunden *M* 4.80.
- — **Neues Geschichtenbuch.** 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Von Kalau bis Häkkingen.** Ein gemütliches Kreuz und Quer. 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. geb. *M* 5.—.
- — **Regenbogen.** Sieben heitere Geschichten. Mit Illustrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet *M* 3.— eleg. gebunden *M* 4.20.
- — **Glückliche Reisen.** 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Ein englischer September.** Weitere Fahrten jenseits des Kanals. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. geb. *M* 4.80.

# Wiener Totentanz.

Gelegentliches über verstorbene Künstler und  
ihresgleichen

von

Ludwig Hevesi.



Stuttgart.

Verlag von Adolf Bonz & Comp.

1899.

Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.

- Bevest, Ludwig, Almanaccando.** Bilder aus Italien. 8°. Geheftet *M* 4.50, eleg. gebunden *M* 5.80.
- — **Die Althosleute.** Ein Sommerroman. Mit Illustrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet *M* 3.—, eleg. gebunden *M* 4.20.
- — **Auf der Schneide.** Geschichtenbuch. 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Auf der Sonnensette.** Ein Geschichtenbuch. 8°. Geheftet *M* 4.50, eleg. gebunden *M* 5.60.
- — **Das bunte Buch.** Humoresken aus Zeit und Leben, Literatur und Kunst. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. gebunden *M* 4.80.
- — **Buch der Laune.** Neue Geschichten. 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Blaue Fernen.** Neue Reisebilder. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. geb. *M* 4.80.
- — **Berline Cabillon.** Ein Künstlerleben. Mit 18 Zeichnungen von Helene Bettelheim-Cabillon und 2 Bildnissen. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. gebunden *M* 4.80.
- — **Neues Geschichtenbuch.** 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Von Kalau bis Häkkingen.** Ein gemütliches Kreuz und Quer. 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. geb. *M* 5.—.
- — **Regenbogen.** Sieben heitere Geschichten. Mit Illustrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet *M* 3.—, eleg. gebunden *M* 4.20.
- — **Glückliche Reisen.** 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Ein englischer September.** Weitere Fahrten jenseits des Kanals. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. geb. *M* 4.80.

# Wiener Totentanz.

Gelegentliches über verstorbene Künstler und  
ihresgleichen

von

Ludwig Hevesi.



Stuttgart.  
Verlag von Adolf Bonz & Comp.  
1899.

17  
18  
19

## Vorwort.

Die Toten, denen dieses Buch gewidmet ist, waren einst sehr lebendig. Die meisten gehörten zum Besten von dem, was man Wiener Leben nennt. Mit der Mehrzahl hatte ich lange Bekanntschaften oder vertraute Freundschaften. Ihr Verlust ist mir persönlich nahe gegangen. Daher der Ton mancher dieser Gedenschriften, ein Ton übrigens, auf den in gewissen Augenblicken das ganze Wiener Publikum gestimmt war. Das Gefühl von Nationaltrauer, das der Tod eines Makart, Gabillon, Mitterwurzer, Tilgner und noch anderer in dieser gemüthlichen Großstadt erweckte, stellt man sich anderswo vielleicht gar nicht vor. Ich glaube, es ist in diesen Aufsätzen verständlich genug mit ausgedrückt. Die Zusammenstellung von Jubel- und Trauerschriften mag die einzelnen Bildnisse ergänzen. Für eine spätere Zeit ist es ganz schätzbar, solche Aufschreie des Tages, Naturlaute





# Wiener Totentanz.





• **Wiener Totentanz.**



Verlag von Adolf Bonz & Comp. in Stuttgart.

- Hevest, Ludwig, Almanaccando.** Bilder aus Italien. 8°. Geheftet *M* 4.50, eleg. gebunden *M* 5.60.
- — **Die Althoslenze.** Ein Sommerroman. Mit Illustrationen von Wlth. Schulz. 8°. Geheftet *M* 3.—, eleg. gebunden *M* 4.20.
- — **Auf der Schneide.** Geschichtenbuch. 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Auf der Sonnenseite.** Ein Geschichtenbuch. 8°. Geheftet *M* 4.50, eleg. gebunden *M* 5.60.
- — **Das bunte Buch.** Humoresken aus Zeit und Leben, Litteratur und Kunst. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. gebunden *M* 4.80.
- — **Buch der Laune.** Neue Geschichten. 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Blaue Fernen.** Neue Reisebilder. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. geb. *M* 4.80.
- — **Berline Cabillon.** Ein Künstlerleben. Mit 18 Zeichnungen von Helene Bettelheim-Cabillon und 2 Bildnissen. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. gebunden *M* 4.80.
- — **Neues Geschichtenbuch.** 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Von Galau bis Fäkkingen.** Ein gemütliches Kreuz und Quer. 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. geb. *M* 5.—.
- — **Regenbogen.** Sieben heitere Geschichten. Mit Illustrationen von Wlth. Schulz. 8°. Geheftet *M* 3.—, eleg. gebunden *M* 4.20.
- — **Glückliche Reisen.** 8°. Geheftet *M* 4.—, eleg. gebunden *M* 5.—.
- — **Ein englischer September.** Heitere Fahrten jenseits des Kanals. 8°. Geheftet *M* 3.60, eleg. geb. *M* 4.80.

# Wiener Totentanz.

Gelegentliches über verstorbene Künstler und  
ihresgleichen

von

Ludwig Hebest.



Stuttgart.

Verlag von Adolf Bonz & Comp.

1899.

Ton gestimmt. Sie trägt etwa das Haar griechisch geordnet und ein mattgoldenes Lorbeerband darin, aber das erscheint als die selbstverständliche Ergänzung eines sapphischen Gesichtsschnittes. Sie trägt, was bei jeder andern eine Toilette heißen würde; bei ihr macht es die Wirkung eines Kostüms. Jede Farbenschattierung lächelt oder zürnt, wird zum Gemütsausdruck, der Diamant blitzt wie ein brennendes Auge, die Bandschleife spielt auf einen dramatischen Knoten an. Ein stilles Lächeln liegt auf ihren Zügen; man begreift sogleich, daß jener Forestiere auf Capri sich in Affunta Leoni verliebt hat. Sie steht, sie geht, sie sitzt; man versteht plötzlich eine ganze Reihe von stummen Wirkungen, die man irgend einmal erfahren: die zur Statue versteinerte Hermione; die langsam hinaus-schreitende Kriemhild, die einen letzten langen Blick nach Siegfried zurücksendet; Kleopatra in ihrer Gruft, wie eine ägyptische Grabstatue dastehend, die beiden Hände vor sich auf die beiden Kniee gelegt, ihre eigene Mumie schon vor dem Tode; Antigone, welche schwebenden Ganges des Altars Rund umwandelt; Lady Macbeth, die nach der Banquo-Scene am Tische sitzt und wie fröstelnd unter dem Anhauch des Jenseits den Purpurmantel enger um sich zieht; Lady Macbeth, die gespenstige Schlafwandlerin, welche geht, ohne einen Fuß zu rühren, wie von Lüften dahergetragen, weit zurückgelehnt in unsichtbare Arme, in fast unmöglichem Gleichgewicht. Das alles sieht man Charlotten an, ohne daß sie es ahnt. Einiges davon trägt man wohl auch aus seinem Theatergedächtnis in die Salon-

gegenwart herüber, aber unwillkürlich, denn die Reime dazu sind da in diesen unbewußten, unbeabsichtigten Bewegungen. Und sie weiß wirklich nichts davon. Sie ist einfach und kunstlos, in ihrer Weise; sie giebt sich, wie sie ist, — sie spielt ja auch, wie sie ist. Sie hat die Bescheidenheit einer Königin, die an ihre Größe gewöhnt ist, und den Stolz eines harmlosen Kindes von sechzehn Jahren, das den ersten Balltriumph erlebt.

Und noch hat sie nicht gesprochen. Jetzt sagt sie einige Worte, welche die wenigsten Anwesenden verstehen, aber ein elektrisches Zucken geht durch das ganze Gemach. Was hat sie denn großes gesagt? Nichts, auf eine gangbare Höflichkeit die erwartete Antwort erteilt. Aber das ist ja ihr größtes Genie: sie spricht ein gelassenes Wort groß aus. Wie viele leblose Dramen hat sie damit lebendig gemacht. Der Ton ihrer Stimme galvanisiert Totes. Man gebe ihr das Sinnlose zu sprechen, sie wird ihm den Sinn des Leibes geben, einen bebenden Puls, einen vibrierenden Nerv. Die Telephoniker haben eine Walze erfunden, auf deren Staniolüberzug ein Musikstück, eine Rede, Hundegebell und Nachtigallenschlag in ihrer ganzen Natürlichkeit aufbewahrt und nach Belieben jederzeit wieder hörbar gemacht werden. Das Verfahren ist nur noch zu vervollkommen, dann wird man Museen solcher Walzen anlegen und nach dreihundert Jahren eine Arie der Patti hervorholen, oder den Iphigenien-Monolog von Charlotte Wolter, wie er einem längst zu Staub gewordenen Geschlechte einst in die Nerven gesprochen wurde. Ja wohl,

man muß gehört haben, wie Charlotte Wolter sich nach einem beliebigen Befinden erkundigt, ahnungsvoll und dringend, denn sie kann nicht anders — und man begreift den Schauder, der durch tausend Menschen geht, wenn „alle Wohlgerüche Arabiens nicht reinwaschen diese kleine Hand,“ ja man versteht selbst die unverwüstliche Augenblickswirkung eines sogenannten Wolterschreies.

Die Natur wollte einmal ein durchaus tragisches Wesen bilden und erfüllte daher diese Form ganz und gar mit dem Element des Ergreifenden, des unbewußt Großartigen. Die größte Vollkommenheit dieser Künstlerin beruht auf einem Mangel; sie hat keine komische Faſer. Das macht sie zur Tragödin aus einem Guß. Wer hat sie nicht lächeln sehen, daß er davon schauderte, und lachen hören, daß ihm die Thränen in die Augen stiegen?

Aber Charlotte Wolter ist nicht nur mit der Gottesgabe des Unwillkürlichen ausgerüstet, sondern auch mit dem Musengeschenk der künstlerischen Absicht. Sie ist nicht nur genial, sondern auch talentvoll. Man erkennt dies deutlich genug, wenn man die lange Entwicklung verfolgt, die sie in Wien durchgemacht hat. Vor einem Vierteljahrhundert betritt sie die Hofbühne, unfertig und schon berückend; sie steckt noch tief in der Schablone, und bekommt auch vorderhand nicht die Aufgaben, an denen man reift, aber schon jetzt, so oft sie im „wolverbraunen“ Kleidchen Eglantinens ausruft: „Und ich bin doch eine Künstlerin!“ ruft das Haus mit einer Stimme: Ja! Es ist bezeichnend, daß sie die Amalie Ehrenreich hier nur



ein einzigesmal gespielt hat, und auch Klärchen und die Jungfrau nur selten. Der schlankte Wuchs solcher sentimentalere Charaktere war nicht im Verhältnis zu den gewaltigen Mitteln, die da vulkanisch hervorbrachen und herrschen wollten. Ihr Temperament dürstete nach dem südlichen Blut einer Eboli und Orsina, nach dem erotischen Taumel Sapphos, dem Racherausch Medeas, Bhäbras, dem rhetorischen Selbstmord einer Maria Stuart. Und andererseits war auch das Publikum damals noch wie trunken von Charlottens Stimme und konnte gar nicht genug haben von ihrer stürmischen Rede, wenn auch nur Deborah oder Abrienne aus ihr deklamierte. Die Zambenhelbinnen des damaligen Wiener Eigenbau-Trauerspiels holten nur Atem mit Charlottens Lunge, nicht zum Vorteil der Künstlerin, der sie für ein Jahrzehnt Raum und Zeit zu weiterer Entwicklung raubten. Nebenher blieb ihr aber noch Gelegenheit, auf bürgerlichem Boden Fuß zu fassen, auf dem sie schon früh einzelne düster gestimmte Seelengemälde von durchschlagender Kraft entwarf, („Die Eine weint“) und als Jane Eyre die allzeit wirksame Melodie jener Seufzer anstimmte, die sie später als Magdalena Werner oder Tante Therese ihrer peinlichen Gouvernantenhaftigkeit zu entkleiden mußte.

War es von jeher die farbige Stimmung gewesen, mit der sie am unmittelbarsten bestach, so mußte Makarts Kunst sie als etwas Verwandtes berühren. Es folgte eine Art Emanzipation des Fleisches; erst klassisch (Messalina, Poppäa), dann französisch (Sidonie Chäbe, Feodora, Geor-

gette). Wie Makart Farbenstudien, so malte Charlotte Wolter Temperamentstudien, rücksichtslos und hinreißend, wie man sie vorher nicht gesehen. Der Kolorist, der sie immer gewesen, brach durch in seiner ganzen Üppigkeit, unterstützt durch alle Nebenkünste der Bühne, welche Dingelstedt mit Farbe überschwemmte. Es wäre aussichtslos, diese dramatische Palette schwarz auf weiß schildern zu wollen. Das Großartigste, was man ihr verdankt, sind jene beiden prächtig-schaurigen Nachtstücke *Abelheid* und *Lady Macbeth*, deren wilde Urmüchigkeit den Kunstverstand, der sie geschaffen, ganz vergessen läßt. Oder ist es eher Instinkt zu nennen? Nur ein rascher, sicherer Instinkt erklärt die Fähigkeit der Künstlerin, sich in kürzester Zeit der verschiedenartigsten Gebiete zu bemächtigen, ungewohnte Anregungen blitzschnell aufzufassen und sich theatralisch anzueignen. Der litterarische Mensch braucht schon einen ganzen Bildungsgang, um das blutrünstige Zartgefühl *Elektras*, die gelehrte Naivetät der *Fausstischen Helena*, das *Corpus Juris* von *Volumnias* altrömischer Heldenmutterliebe, den psychologischen Galgenhumor der *Pariser Problemkomödie* und die stelzbeinige Lustspielgrazie eines alten Spaniers zu begreifen; die geniale Schauspielerin dagegen thut innerhalb einer Spanne Zeit, ohne sich zu irren, so verschiedene Würfe nacheinander. Man muß sich dies ganz besonders vor Augen halten, so oft man etwa eine Anwandlung verspürt, unsere Tragödin mit nichtdeutschen Künstlern ersten Ranges zu vergleichen.\* Diese gehen mit ihrem ganzen

\* Sarah Bernhardt!

Talent in einem Kreise gleichartiger Stoffe auf, in dem sie geboren, in den sie hineinerzogen sind, ja ihre besten Rollen sind zum Theil sogar nach ihrem persönlichen Maß und Schnitt gearbeitet. Sie spielen mit größter Virtuosität auf der Saite, die ihnen ein für allemal am vertrauesten ist. Bei dem deutschen Künstler wird dagegen eine unbeschränkte geistige Fügsamkeit vorausgesetzt, er soll allen Zeiten, Völkern und Klassen angehören, jederzeit zu jedem gefährlichen Versuch bereit sein, sogar seinen Gegenfüßler in dessen eigenen Rollen aufsuchen und schlagen. Auch der deutsche Schauspieler, wie der deutsche Dichter, ist ein großer Übersetzer, nur hat er den schwierigeren Stand, weil er nachempfinden und doch ursprünglich wirken muß . . .

Wien wird heute abend seine Wolter feiern. Es ist ein Sonntag, besonders einer für die dramatische Kunst. Wäre die Symbolik der öffentlichen Gefühle nicht so einseitig, daß sie nur bei Trauerfällen schwarze Fahnen am Dachfirst aussteckt, so müßte heute vom First des Burgtheaters eine mächtige weiße Fahne wehen, mit Purpur gesäumt und mit einem strahlenden Frauenbilde in der Mitte, das die Züge Charlotte Wolters hätte. Und wer da vorüberginge und sähe dieses wohlbekannte Antlitz, könnte nicht umhin, den Hut zu ziehen vor dem Jubelbanner des Burgtheaters.



## Charlotte Wolter.

(Nachruf.)

15. Juni 1897.

Abschied nehmen von Charlotte Wolter ist schwer. Auf den Ruhm und Glanz verzichten, den diese große Frau ein Dritteljahrhundert lang für unsere Theaterstadt bedeutete, das ist eine bittere Stunde für Wien. In der Wiener Luft singt und summt es noch von jener Stimme, die, wie keine andere, die Nerven beschlich und zu den Sinnen sprach. Aber die Hymne an die goldene Aphrodite ist zum Parzenlied geworden. Niemals wieder wird der Mann des Bließes diesen ergreifenden Tonfall hören: „Jason, ich weiß ein Lied.“ Und kein schlafwandelndes Gespenst wird mehr jenen unvergeßlichen Seufzer aushauchen: „Alle Wohlgerüche Arabiens waschen sie nicht rein, diese kleine Hand.“ Und doch, ihr Bild wird lange lebendig umgehen in dieser Stadt. Alte Leute werden von Hermione erzählen, der Lichtgestalt, in deren Versteinerung so unmerklich sachte das warme Leben wieder einzog. Und von der flammenden Liebesfurie Kleopatras, Messalinas, Phädras. Und von dem fürchterlichen Sterben

Abelheids in der Bürgschlinge des Behmrichters. Und in der Reihe jener Lieblinge, die, wie Joseph II. und Mozart, jedem Wiener im Profil am vertrautesten geblieben sind, wird eine neue, klassische Profilinie erscheinen, das Antlitz der gewaltigen Charlotte.

Ja, eine gewaltige Schauspielerin war sie. Man darf beinahe sagen, die letzte Heldin. Denn die Zeiten haben sich geändert und mit ihnen die Kunst; der Glaube an die Helden, an solche Helden, an heroische Helden beginnt auszusterben. Andere Eigenschaften schätzt ein anderes Geschlecht, ein streitbares und arbeitames. Die Arbeit des Lebens ist ihm ein Kampf geworden, da will es, daß der Kampf auf der Bühne wie Arbeit ausseh'n soll. Wie seine Arbeit, wie sein Erfolg und Mißerfolg. Es wird wohl keine neue Wolter kommen. Sie aber, die Ragende, stand an der Wende der Zeit und ihres Geschmacks. Das ist für den Künstler der schwierigste Punkt. Das alte kommt ihm unvermerkt abhanden und das neue vermag er sich nicht recht anzueignen. Mancher Große in Laubes Burgtheater, ja Laube selbst, hat dies an sich erfahren. Charlotte Wolter aber war stärker als die Zeit, denn sie hatte die Kraft, sich ihr zu beugen. Sie vermochte neu zu werden, und im neuen groß. Sie war ihrer Zeit sogar voraus, immer, um ein Jahrzehnt schier. Man verstand sie anfangs gar nicht so recht und trug ihr später rückständigen Beifall bewundernd nach. Auch Laube, der sie fand, begriff sie nicht nach ihrem innersten Wesen. Er schloß einen Kiesel, in dem er einen seltenen Kristall er-

kannt hatte, aber es war ein seltener Diamant darin, dessen unvorhergesehenes Farbenspiel ihn später verblüffte. Laube war der Sohn einer sprechenden Zeit, Charlotte Wolter die frühgeborene Tochter einer gestimmten. Einer Zeit, die ihre Stimmung noch suchte. Laube, der Ausstattungsfeind, führte ein gesprochenes Theater, erst unter Dingelstedt sah man ein gestimmtes Theater. Gestimmt, in Wien, auf Hans Makart. Charlotte Wolter war durch und durch Stimmung. Der erste Laut von ihren Lippen fuhr elementar durch die tausend Herzen und, ehe man noch etwas gesehen, war man auf den tragischen Ton gestimmt. Durch alle Fibern rieselte der Schauer, den dieses Organ weckte, als eine Empfindung sinnlicher Wohligkeit, farbiger Wärme; man vergaß, sich darüber klar werden zu wollen. Das ist das tönende Bild moderner Zeiten, der natürliche Mythos von heute. Denn auch Bild war sie, und war es mit unwiderstehlicher Machtfülle. Von Sphigenia bis zu Fedora, von Adrienne bis zu Gräfin Orsina, von Maria Stuart bis zu Helena: Bild um Bild, immer dasselbe an bestrickender Kraft und immer eine andere Schönheit. Das war die eine, siegreiche Persönlichkeit in allen diesen Inkarnationen. Sie war voll Persönlichkeit, in Leben und Kunst; ein Ganzes, Volles, Fruchtbares. Ein Stück strotzender Natur, deren künstlerischer Trieb wie blind das Richtige traf. Sie wußte ja nicht viel zu sagen von den edlen Hellenen, aber sie spielte sie in so griechischer Reinheit und Hoheit, so voll ihres melodischen Ebenmaßes und geborenen Herrschertums, wie keine zuvor. Sie war

auch nichts weniger als eine richtige Pariserin, aber ihre funkelnden Schlangendamen aus der Menagerie des zweiten Kaiserreichs, und mochten sie selbst exotisch werden, wie jene amerikanische Mrs. Clarkson oder moskowitzische Fedora, waren so alles vor sich niederlegend, als nur irgend ein Sardou es wünschen mochte. Ihr genialer schauspielerischer Instinkt, jenes schöpferische Erraten, das als Naturkraft ihrer Kunst zu Grunde lag, wußte, wie von selbst, die verschiedenartigsten Dinge zu fassen und zu machen.

Was man später Wolterrollen nannte, das war in der Hauptsache die Erbschaft der „großen“ Sophie Schröder. Allein selbst Laube, obwohl kein Mann der Farbe, erschraf, als er das alte Soufflierbuch der Sappho durchblätterte. Die Schröder war nicht schön und nicht reizend und so hatte sie sich die Rolle eigens noch entfärbt, indem sie alles strich, was irgend an Liebreiz und Weibeszauber mahnte. Und diese Sappho wurde damals verhimmelt. Mit der Wolter bestieg das echte, weibliche Weib den Thron. Das ganze sentimental-heroische Fach wurde plötzlich warm, glühendheiß. Nun erst begriff man die ganze Maria Stuart, Lady Milford und Kameliendame. Das Wort von „der Sünden Blüte“ wurde endlich Fleisch. Damit hatte die ganze Darstellungskunst einen anderen Schwerpunkt erhalten. Laube kämpfte vergebens, aus der Wolter eine orthographische Sprecherin zu machen; noch in seinem Buche giebt er ihr den Rat eines Sprachmeisters auf den Lebensweg mit. Allein was verschlug es, daß sie sein prüfungsgerechtes Theaterdeutsch niemals

erlernen konnte? Sie brauchte ja überhaupt keine artifizierten Laute, um zu entzücken. Die Erfindung des Wolterschreis, der gar keinen Buchstabenfinn hat, wurde noch zu jener sprachgewaltigen Laubezeit gemacht. Schade, daß Wien damals keinen jungen Grillparzer hatte, der das Edelmetall dieser kraftvollen Theaternatur auch edel formen konnte. Das Theater war vom konventionellen Effektspiel beherrscht. Auch säumten die schreibenden Talente nicht, eine ganze Reihe von Stücken zu dichten, alle unter dem Titel: „Charlotte Wolter“. Das heißt, der Titel war stets ein heroischer Frauenname; heute Edda oder Drahomira, morgen Szabella Orfina, Pietra, Maryna, oder Parisina (die Nachfolgerinnen der Deborah), übermorgen Eglantine. So sehr beherrschte sie alle Phantasien. Dabei spielte sie doch eigentlich immer dieselbe Rolle, an der das einzig Lebendige sie selbst war, die ewige Eva, als unverwüßliches Weib, als geborene Liebhaberin, aber ausgestattet mit Heldenkräften und mit der hinreißenden Romantik des Vollbluts.

Erst nach Laubes Abgang kam die Zeit, wo sie sich der notwendig einreißenden Manier entrafen konnte. Die alte Schablone war abgethan, der koloristisch und dekorativ gewordene Geschmack strömte auch auf die Bühne ein. Die verdorrten Klassiker wurden im üppigen Makartstil erneuert und Charlotte Wolter jauchzte, als sie die herrlichen Hilfsquellen ihres Leibes und Geistes solchen Zwecken leihen durfte. Und angesichts einer solchen Aufgabe verlangte diese Herrscherin nichts, als beherrscht zu werden. Ihre Begeisterung war grenzenlos. Man konnte mit ihr



alles durchsetzen, ein Wink machte sie das Schwierigste begreifen. Die Mafart'schen Kostüme, die man ihr weniger nähete, als mit Nadeln um die Gestalt nestelte, trug sie mit wahren Beruf. Die ägyptische Kleopatra, die als lebende Grabstatue daßte, leuchtete ihr so gut ein, wie Faust's Helena im hellen Atridengold oder Margarete von Anjou im klirrenden Stahlharnisch. Sie war der Gipfel von Dingelstedt's umfassender Shakespeare-Leistung. Goethe erstrahlte von ihr in neuem Glanze. Ein schöner Ehrgeiz befeelte sie und die Gestaltungskraft war nicht geringer als der Gestaltungsdrang. Und ihr schauspielerischer Instinkt pochte schon an die Zukunft. Ihre Lady Macbeth, die große Suggestive und Somnambule, deutet weit vorwärts in die langsam herannebelnde Ibsenzeit. Ihr selbst freilich sollte es nicht mehr vergönnt sein, die Rätsel des neuen Magus im Norden spielend zu deuten. Welche Rebekka West wäre sie in „Rosmersholm“ geworden! Man kann es nur ahnen, nach Rollen in Ibsennachahmungen, wie als Pastorin Firtle in Richard Voß' „Neuer Zeit“, oder als Hanna in einem modern zugestutzten Kriemhild-Stück. Ja, sie ist immer mit ihrer Zeit gegangen — so lange die Kraft sie nicht verließ. Jede neue Strömung hob auch sie zu einem neuen Gipfel. Noch in ihrer Spätzeit gelangen ihr Schöpfungen von einem erschreckenden Realismus, wie die alte Mattabäerin. Sie hatte die Berührung der Duse erfahren, wie schon einst die der Sarah Bernhardt. Solche Berührungen schlugen immer neue, unerwartete Funken aus ihr. Geschadet hat ihr kein noch

so großer Gast aus fernen Landen. Sie blendeten oder überraschten, allein wenn Charlotte Wolter unmittelbar nach Sarah Bernhardt die Phädra spielte, war sie doch noch immer die Unwiderstehliche.

Es ist übrigens ein schweres Unrecht, den großen deutschen Schauspieler mit seinem fremden Nebenbuhler zu vergleichen. Dieser hat einen fast ausschließlich nationalen Rollenkreis von verhältnismäßig geringer Ausdehnung. Wie lange ist es her, daß ein Italiener Ibsen spielt? Ein großer deutscher Spieler dagegen ist ein Allermenschen, der alle künstlerischen Sprachen sprechen soll. Es ist, als ob der Deutsche unter allen seinen Rassenverwandten der einzige Indogermane geblieben wäre, der internationale Mensch, Gelehrte, Künstler, dichtende Übersetzer. So ist auch der Spielkreis, in dem die Wolter als Königin geherrscht, einer, in dem die Sonne nicht untergeht. Alte und neue Volksseelen, gewesene und kommende Kunstweisen treffen sich in diesem dramatischen Orbis Pictus. Man vergleiche damit, was die reisenden Virtuosen spielen; eine kurze Kette von Paraderollen. Sie war freilich niemals Virtuosa, wozu sie doch in ihrer Blüte alles aufforderte. Sie hätte damals rauschende Triumphzüge durch zwei Welttheile machen können, wie so manche Geringere. Allein ihr ganzes Dasein hatte sich so gefügt, daß sie als Künstlerin im Burgtheater aufging. Der klärende, hebende Einfluß ihres vortrefflichen Gatten\* hat, wie sie zeitlebens dankbar anerkannte, viel dazu beigetragen. Ihre Ver-

\* Des Grafen O'Sullivan.

lungsfähigkeit schien ja auch unbegrenzt. Die angeborne igitische Weihe, die sie von Anbeginn her wie eine Fürstin er die Bühne wandeln ließ, umgab sie auch im Menschenkehr mit einer Atmosphäre der Bornehmheit. Sie war n Hause aus für das Gehobene, Getragene organisiert. rum blieb ihr auch das Lustspiel verschlossen. Laube, r mit den Künstlern seines Vertrauens gern alles verhte, schrieb ihr wohl auch „humoristische Wallungen“

Sie spielte unter ihm die junge Witwe in „Die Eine int, die Andere lacht“, auch die Katharina von Rosen „Bürgerlich und Romantisch“, allein sie traf den Lustelton so wenig, wie Sonnenthal den des Bonvivants, i ihn Laube die „Memoiren des Teufels“ spielen ließ. ffer glückte ihr später die Donna Diana, denn dieser ißen Dame giebt schon das Kostüm und der klassische il ein gewisses Pathos. Aus demselben Grunde traf den Volkston nicht. Eine Rolle, wie „Marianne, das eib aus dem Volke“, die sie gerne zu wohlthätigen Zwecken elkte, war doch kein richtiges Volk, sondern reines Theaterkommen. Die Grenzen ihres Talentes lagen nach unten, h oben schien ihr alles möglich. Diesen unbefiegbaren Zug n Großen, Hohen, Edlen, werden wir ihn niemals wieder einer Schauspielerin erleben, da der Zug der Zeit sich nachade durchaus dem Praktischen zuwendet und seine Wunder den Unbegreiflichkeiten des Alltäglichen sucht? Der Purc, in dem Charlotte Wolter ihre Bahn gezogen, war gezicht aus dem Not eines Abends und eines Morgens.

## Ludwig Gabillon.

(Einen Tag vor seinem Jubelabend.)

29. Oktober 1893.

Es war im Februar 1863, bei der Generalprobe von Hebbels „Nibelungen“. Der Dichter war anwesend; von der ersten Aufführung hielt er sich bekanntlich fern. Er ging auf die Bühne und alsbald kam ihm sein Hagen entgegen. Der junge Gabillon als junger Hagen. „Wie seh' ich aus?“ rief ihm dieser zu. Hebbel stand einen Augenblick wie betroffen von dieser Verkörperung seiner Ahnungen, dann rief er mit bewegter Stimme: „Wie ein Gewitter!“ . . . Nun, dieses Gewitter wird morgen abend am Feiertagshimmel des Burgtheaters stehen, denn als Hagen, in seiner eifernsten Rolle, will Ludwig Gabillon sein vierzigstes Burgtheaterjahr beschließen. Aber wir glauben, daß das Unwetter diesmal nicht sehr arg ausfallen wird, denn zu viel Sonne wird das Publikum mitbringen, diesen Liebling zu beleuchten. Und wenn Hagen den gewaltigen Eisenschild, der seine runden zwanzig Pfund wiegt, vor sich niederstellen wird, werden die Bretter weit schwächer erdröhnen als sonst. Und wenn er den schweren

Speer nach dem Lindenblatt zwischen Siegfrieds Schultern schleudert, wie am Grundsee nach dem Apfelbaum, in dessen Stamm ihm die Spitze drei Zoll tief stecken bleibt, da wird seine Hand wohl merklich zittern. Dem grimmen Hagen wird die rechte Mordstimmung sich nicht einstellen, denn seine Wiener werden ihm das Herz zu froh gemacht haben mit ihrem Jubel.

Ludwig Gabillon: wie Waffengeklirr schallt der Name durch Wien. So heißt der eiserne Mann des Burgtheaters. Kennt man ihn, so ersteht im Gedächtnis vor allem eine Reihe von Gestalten, die aus Enaks Mark stammen mögen. Riesen, mit dem rollenden Zungen-R im Munde; Helden, mit deren Beinen die Weltgeschichte schreitet; Stirnen, auf denen die Höhe, hinter denen die Tiefe wohnt. Eine Erschütterung geht von ihm aus, wie von elementarer Männlichkeit. Ein Blinder muß sie fühlen, denn die Blinden haben einen Sinn für das Unsichtbare. Hat doch Gabillon unter anderem eine körperlose Rolle, die überhaupt nur aus Stimme besteht; den Erdgeist in „Faust“. Und wie greift der in den Hörer hinein mit seinem Orgelorgan. Ja, die Natur hat ihn eigens ausgerüstet und bewaffnet für den Ernstfall auf dem Theater. Sobald er erscheint, giebt der Zuschauer seinen Lieblingshelden verloren, denn er fühlt: auftreten heißt bei diesem Manne zertreten. Die Angst geht vor ihm her, alle Leben ringsum werden plötzlich billiger. Wenn Hagen Ezels Knäblein von dem Rissen nimmt, mit jenem raubtiermäßig zufahrenden Griffe beider Branken, da fühlt jeder Zuschauer, daß dieses Kind

nicht lebendig aus diesen Händen kommen kann. Der Dichter brauchte gar nicht zu motivieren, der Darsteller muß so handeln, aus seiner eigenen Theaternatur heraus. Er ist für das Muskeldrama geboren, er hat die Sehnen und Knochen für das Thatensachenpiel. Darum staunt man beinahe, daß dieser vorgeschichtliche Mensch auch scharfen Verstand hat, Alba-Verstand, Burleigh-Schlaubeit; ja philosophische Tiefe, Talbot-Geist. Und wiederum staunt man, daß dieser Muskelmensch, der auch ein Verstandesmensch ist, überdies Humor hat. Den Humor allerdings seiner Muskeln und seines Verstandes, aber einen gewaltigen, unentrinnbaren Humor. Sein Graf Rattwald in „Weh dem, der lügt“, ist nur von einem Hagen zu spielen. Das ist der Humor, der sich bei längerem Menschenfressen entwickelt. Ein Naturforscher hat nachzuweisen versucht, daß der Mensch vom Bären abstammt; nun, Graf Rattwald ist jenes Verbindungsglied zum Bären, welches Darwin zum Affen hin zeitlebens gesucht hat. Gestalten wie Hagen und Rattwald haben vor Gabilon auf der deutschen Bühne nicht gelebt, und auch auf keiner anderen, denn sie sind deutsch, nur germanisch denkbar. Der Cyclop des Euripides, der ja auch kannibalisch scherzt, ist nur ein ausgestopfter Popanz.

Der Untergrund der Gabilonischen Kunst ist der Kraftmensch, aus dem bei komischen Bedürfnissen der Kraftmeier wird. In satirischen Rollen macht der Künstler aus seinem eisernen Wesen ein blechernes; Blech ist ja plattes Eisen. Welches Geklapper und Gepolter weiß er

amit zu vollführen, als Spiegelberg, als feiger Kaufhold von Hannibal in Augiens „Abenteurerin“, als unsterblicher laubritter Voffesen im „Landfrieden“, als stelzbeiniger andsknecht Selbitz im „Götz“, als alter Komödiant Debbelle, der schon unzähligemal den mari à la campagne espielt hat, „aber nie ohne Gamaschen“, ja sogar als benedikt („Viel Lärm um Nichts“), der sich unter pikantem leitshengeknall in höherer Löwenbändigung produziert. Dieser hohe Eisengehalt seines Blutes macht den Ritter i unseren Zivilstücken zum „Militär“. Vom Wachtmeister n „Lager“ bis zum General im „Veilchenfresser“ liegt ein anzer Militär-Schematismus, den er durchgespielt hat. Die Obersten freilich liegen ihm am besten, denn denen erf man es noch ein wenig ansehen, daß sie aus einem ieutenant entstanden sind. Jeder, der etwas vom privaten abillon weiß, kennt den geraden Weg, auf dem all diese harakterdarstellung aus seinem eigenen Charakter fließt. at sich doch in der deutschen Theaterwelt ein ganzer agentkreis um Gabillon zusammengesponnen. Die zwölf rbeiten des Herkules werden hier in moderner Form bendig, denn meist handelt es sich um den Kampf mit nem Ungeheuer, ob dieses nun als gefürchteter Ringmpfer aufträte, oder als gefährlicher Wolfshund, oder s Seesturm, oder gar als Weinsäß. In allen jenen rachtrollen merkt man viel von den zwölf Arbeiten Ludwig abillons; die kann nur einer spielen, der am Grundlsee e lernäische Schlange wirklich erlegt und im Stadtpark e Kinder des Helios thatsächlich geraubt hat. Dazu

nicht lebendig aus diesen Händen kommen kann. Der Dichter brauchte gar nicht zu motivieren, der Darsteller muß so handeln, aus seiner eigenen Theaternatur heraus. Er ist für das Muskel-drama geboren, er hat die Sehnen und Knochen für das That-sachen-spiel. Darum staunt man beinahe, daß dieser vorge-schichtliche Mensch auch scharfer Verstand hat, Alba-Verstand, Burleigh-Schlaueit; je philosophische Tiefe, Talbot-Geist. Und wiederum staunt man, daß dieser Muskel-mensch, der auch ein Verstandes-mensch ist, überdies Humor hat. Den Humor allerdings seiner Muskeln und seines Verstandes, aber einen gewaltigen, unentrinnbaren Humor. Sein Graf Rattwald in „Weh dem, der lügt“, ist nur von einem Hagen zu spielen. Das ist der Humor, der sich bei längerem Menschen-fressen entwickelt. Ein Naturforscher hat nachzuweisen versucht, daß der Mensch vom Bären abstammt; nun, Graf Rattwald ist jenes Verbindungs-glied zum Bären, welches Darwin zum Affen hin zeit-lebens gesucht hat. Gestalten wie Hagen und Rattwald haben vor Gabilon auf der deutschen Bühne nicht gelebt, und auch auf keiner anderen, denn sie sind deutsch, nur germanisch denkbar. Der Cyclop des Euripides, der ja auch kannibalisch scherzt, ist nur ein ausgestopfter Popanz.

Der Untergrund der Gabilonischen Kunst ist der Kraft-mensch, aus dem bei komischen Bedürfnissen der Kraft-meier wird. In satirischen Rollen macht der Künstler aus seinem eisernen Wesen ein blechernes; Blech ist ja plattes Eisen. Welches Geklapper und Gepolter weiß er



damit zu vollführen, als Spiegelberg, als feiger Kaufbold  
Don Hannibal in Lugiers „Abenteurerin“, als unsterblicher  
Kaubritter Boffesen im „Landfrieden“, als stelzbeiniger  
Landsknecht Selbig im „Gög“, als alter Komödiant De  
lobelle, der schon unzählgemal den mari à la campagne  
gespielt hat, „aber nie ohne Gamaschen“, ja sogar als  
Benedikt („Viel Lärm um Nichts“), der sich unter pikantem  
Reitschengefnall in höherer Löwenbändigung produzierte.  
Dieser hohe Eisengehalt seines Blutes macht den Ritter  
in unzweifelhaften Ziviltüden zum „Militär“. Vom Wachtmeister  
im „Sage“ bis zum General im „Weilchenresser“ liegt ein  
ganzer Militär-Schematismus, den er durchgespielt hat.  
Die Überzets freilich liegen ihm am besten, denn denen  
darf man es doch ein wenig ansehen, daß sie aus einem  
Schematismus entstanden sind. Jeder, der etwas vom gemeinen  
Gefühle weiß, kennt den geraden Weg, auf dem alle diese  
Gefühlsverteilungen aus einem einzigen Charakter hervorgehen  
für sich noch in der deutschen Überzetsung ein gewisses  
Sensitives im Geiste zu veranschaulichen. Die große  
Kunst des Geistes besteht hier in unzweifelhaften  
Klarheit, denn man muß sich nicht nur der Sprache  
einer Angelegenheit, so vielmehr man sie verstanden hat,  
sondern auch über die geistlichen Verhältnisse, wie  
die Deutschen über die geistlichen Verhältnisse, wie  
die Deutschen nicht nur die geistlichen Verhältnisse, wie  
die Deutschen nicht nur die geistlichen Verhältnisse, wie  
die Deutschen nicht nur die geistlichen Verhältnisse, wie  
die Deutschen nicht nur die geistlichen Verhältnisse, wie

Einige gerettete Theaterzettel aus dem Jahre 1844 geben Zeugnis davon, aus Städten, wo es auf dem Zettel heißt: „Sperrsitze und Logenbillets sind in meiner Wohnung, beim Schneidermeister Mathis, Vormittags von 8—11 zu haben.“ Auf einem Zettel aus Stralsund, vom 7. Oktober 1845, liest man: „Samiel, der schwarze Jäger, Herr Gabillon.“ Denn auch in der Oper mußte er damals mitthun . . . Laube fand bald genug, daß etwas in dem jungen Manne steckte; er mußte nur nicht gleich, was. Den Liebhaber, als der er 1853 nach Wien gekommen, den Don Carlos und Ferdinand, zog er ihm alsbald aus und gab ihm scharfe Sachen, Verstandesrollen. Schon im nächsten Jahre sehen wir Gabillon als Carlos („Clavigo“), Marc Anton, Richard III., Caligula („Fechter“), wiederum im nächsten sogar als Mephisto und Bolingbroke. Lewinskys Vordringen im klassischen Repertoire drängte ihn allzusehr auf die Genreseite hinüber und es folgten etwa acht Jahre voll französischer und Bauernfeldscher Aristokraten. Gabillon wurde eine Säule des modernen Konversationsstückes. Wer denkt nicht noch mit Vergnügen an seinen Montrichard im „Damentrieg“? Sein köstlicher alter Raftiboulois in den „Fourchambaults“ ist eine Spätfrucht dieses ergiebigen Zweiges. Alle seine satirischen Mittel schliffen sich bei solcher Arbeit auf den äußersten Glanz zu. Sein Bernouillet in Lugiers „effrontés“ ist das klassische Muster einer eisernen Stirne, sein Lamoignon („Urbild des Tartüffe“) eine schon ganz moderne Analyse der Heuchelei. Er spielte solche Rollen mit

der Unerbittlichkeit eines Staatsanwaltes, dessen Anlageakt aus lebenswahrer Darstellung des Verbrechens besteht. Aber der eiserne Kern, der aus all dem bunten Rollenstrom herausdröhnte, kam bald an die rechte Stelle. 1861 war man schon Alba, 1863 Hagen. Die deutsche Schauspielkunst hatte einen neuen Stoffkreis gewonnen. Was man später allgemein das Cabillonfach nannte, nahm bestimmte Umrisse und einen ungeahnten Umfang an. Heute lebt das Ganze unverwüßlich in unser aller Bewußtsein, es ist uns künstlerisches Erlebnis geworden; von jenem verkommenen Wildschützen im „Erbförster“ bis zu dem grotesken Zecher Junker Tobias in „Was ihr wollt“, von dem grundgütigen Jähzorn Don Lopes („Richter von Salamea“) und der dämonischen Unheimlichkeit des Mannes vom Felsen („Traum ein Leben“) bis zu jenen unterschiedlichen russischen Chargen, aus denen sich schließlich die sonderbare Noblesse eines Sameljew (Meyers „Kriemhilde“) herausgeklärt hat. Eine der sinnigsten Jubelgaben, die dem Meister zu seinem Feste dargebracht werden, ist ein reizendes Büchlein, das alle seine im Burgtheater gespielten Rollen enthält.\* Die Zusammenstellung, aus den Theaterzetteln von vierzig Jahren, war eine mühselige Arbeit, aber nicht minder erstaunlich ist ihr Ergebnis. Niemand ahnte es weniger, als der Künstler selbst, daß er in diesem Zeitraume 322 Rollen gespielt hat. Wahrlich ein Kunstschaffen, das ein breites und tiefes Leben aus-

---

\* Von seinem Schwiegerjohn Dr. Anton Bettelheim.

zufüllen vermag. Und dazu wäre nun noch die Lebensleistung Gabillons als Regisseur zu schlagen. Was dieser Theatergelehrte und Kulissentechniker als praktischer Dramaturg geleistet hat, ahnt kein Außenstehender. Wie manche Ruhmesthat seiner Direktoren hat er gethan! Viele der schwersten Stücke, wie „Weh dem, der lügt“, „Wallensteins Lager“ u. s. w. hat er in Scene gesetzt, und sie tragen ja auch den Stempel seines Geistes. Als er „Antonius und Kleopatra“ durchgeführt hatte, verehrte ihm Dingelstedt sein Bildnis mit der dankbaren Aufschrift: „Dem verdienstvollen Regisseur, zur Erinnerung an unsere vierzehntägige Dunkelhaft“.

Doch genug, . . . obgleich viel zu wenig. Das Kapitel müßte ein Buch werden, um den Menschen und Künstler nur einigermaßen zu umschreiben. Dies wird morgen das Publikum thun, in seiner Weise, durch einen gewaltigen Freudenschrei. Und Ludwig Gabillon wird auch diesem Sturme stehen, er wird vielleicht auch sprechen müssen. Was er sagen wird, weiß er jetzt so wenig, als er nachher wissen wird, was er gesagt hat. Aber es kann nur ungefähr dasselbe sein, was auf seinem Seehause am Grundlsee als Wahlspruch steht:

„Gott gebe allen, die mich kennen,  
Noch zehnmal mehr, als sie mir gönnen.“



## Ludwig Gabillon.

(Nachruf.)

14. Februar 1896.

**A**uch Laubes Burgtheater beginnt nun abzubröckeln. Eine der stärksten Säulen dieses starken Baues ist soeben gefallen. Man glaubt sich's nicht, daß Ludwig Gabillon tot sein soll. Wenn das wahr ist, dann müssen Eigenschaftswörter wie „unverwundlich“, Hauptwörter wie „Eisen“ aus dem Wörterbuch gestrichen werden. Man hat seine Kraft zu sehr bewundert und dieses goldene Herz in der eisernen Schale zu sehr geliebt. Man sucht weit zurück im eigenen Leben nach einem Tod, der einem so nahe gegangen, obgleich das Blut nicht mitsprach. Man steht wie ein Knabe da, der einem geliebten Romanhelden nachweint. Jenem harmlosen Kraftmenschen Porthos etwa, dem starken Mann unter den „drei Musketieren“, den nur ein stürzender Felsen niederschlagen konnte. Mit übermenschlicher Anstrengung stemmten seine Genossen den Felsblock noch einmal in die Höhe, einen Augenblick nur, um Luft zu machen für den letzten Seufzer ihres geliebten Riesen. Es ist thöricht, an solch untergeordneten Helden

zu denken, aber man ist ja nicht klug in gewissen Augenblicken, wo man selbst mitstemmen möchte aus Leibeskräften an dem ungeheuren Stein, der den braven Porthos begraben.

Nur Porthos? Ach, was liegt nicht alles unter diesem Stein! Der grimme Hagen, der eiserne Alba, der hirngewaltige Talbot, der unerbittliche Burleigh, der finstere Julius Cäsar, der franke Tiger Caligula. Und Selbst, der tapfere Stelzfuß; Don Hannibal, der säbelraffelnde Zungenheld; Boffesen, der letzte Ritter des Stegreißs; Spiegelberg, der arglistige Held des Maules. Und Graf Kattwalb, der gemüthliche Menschenfresser; Hans Sachsens Räuber Dismas, der passionierte Halsabschneider; der geblendete Cyklop auch, den nach Heldenfleisch hungert. Und v. Kalb, der schlottrige Hofmarschall; Beaucourtois, der älteste Junggefelle Sardous, der ehrwürdige Lump; die klapprigen Knochen des Marquis von Kastiboulois neben der eisernen Stirne Bernouillet's, des großen efronté; Präsident Lamoignon, der Ur-Tartüff, neben Montrichard, dem ewig überlisteten Damenbekrieger. Und alle die zugknöpften Männer des offenen Herzens, die tapferen Majore und Obersten, von den „Journalisten“ bis zum „Beilchenfresser“, und so viele brave Haudegen, vom Wachtmeister in „Lager“ bis zum Soldaten in der „Ahnfrau“. Und Zawisch von Rosenberg dazu, der Mann der feck zugreifenden Liebenswürdigkeit, neben Benedikt, dem Sieger in glänzendem Zungenkampf. Und, jawohl! auch der unsterbliche Delobelle, dem man es nie und nimmer glauben

wird, daß nicht Babillons Schirmfee ihn in sommernächtlicher Buch-Laune dem Pariser Dichter eingeflüstert, um einen durch den andern zu äffen. Sie alle, alle liegen begraben unter Porthos' Stein.

Zwei Jahre, kaum länger, ist es her, daß wir an seinem denkwürdigen Ehrentage die künstlerische Summe von vierzig Jahren zu ziehen versuchten. Es war ein Nachruf vor dem Tode, ein Jubel-Nekrolog. Heute ist es gar bittere Mühe, dem Leser vorzurechnen, wie viel er an Meister Ludwig verloren.

Er war ein heutzutage seltener Anblick. Die moderne Kunst hat so viel vom Treibhause, es geht da allerlei Aufgepflanztes und Eingepflanztes mit, daß man nicht mehr oft etwas so Ganzes zu sehen bekommt. Gesunde Kunst im gesunden Körper; einen Charakterdarsteller, der ein Charakter ist. Er spielte sich selbst; seine deutsche Kraft und Treue, seinen germanischen Humor, der aus tiefster Quelle fließt. Der Künstler war der Mensch; das war sein Stil, die große Einheit aller seiner Gestaltungen, die persönliche Wahrheit, welche diese mannigfaltige Scheinwelt zusammenfaßte. Nichts Verzwicktes und Spintifiziertes war an ihm, er spielte alles, wie man eben mit solchen und nicht anderen Knochen und Muskeln, mit so fein und zäh gespannenen Nerven, mit diesem Eisengehalt des Blutes und mit diesem „R“ auf der Zunge spielen muß. Er war durchaus echt, und das Beste an ihm war sein Komödientpiel. „Heute ist doch wieder mal Komödie gespielt worden,“ sagte er uns nach einer gelungenen Aufführung, die

er eingerichtet hatte. Der schiefe Sprachgebrauch hat freilich den Worten „Komödiant“ und „theatralisch“ einen schlimmen Beigeschmack verliehen, aber sie drücken doch das Richtige, das Wesen der Bühnenkunst aus. Sie sind aus dem ewig goldenen Boden des Handwerks hervorgewachsen und eine akademisch vertrocknete Zeit hat sie dann, als zu wenig abstrakt, verworfen. Das theatralischste Volk nennt seine Schauspieler noch immer comédiens. Und niemand in Laubes Hause besaß den urwüchsigem Komödiantengeist in dem Grade wie Gabillon. Den Delobellegeist bis in seine selbstherrlichsten Steigerungen hinauf, wo die Kunst, den Leuten etwas vorzumachen, einen großartigen Wurf annimmt und Wort und Gebärde genau so verwendet, wie der Dekorationsmaler seine Farben und Gagen. Was unsere Theaterakademien züchten, daß weiß wenig von der sprudelnden Schöpferkraft dieses halbzigeunerischen Elements. Es sind keine spielenden Schauspieler, sondern sogenannte „denkende Künstler“, „vorzügliche Sprecher“ und bestenfalls Leute, die angestellt sind, um sogenannte „Leistungen“ zu leisten. Von der Bühne herab riecht es wie Bureauluft und oft genug wird der Kathederton laut. Die Leute, denen noch Hefuba etwas ist, sind rar geworden. Die Passion an der Arbeit als solcher, die Lust am Spielen um des Spielens willen kommt dem Theatervölkchen abhanden. Daher das Aussehen, wenn wieder einmal ein echter Commediante wie Mitterwurzer auftaucht, der nur zu spielen scheint wegen des Kapitalpasses, den ihm die Sache macht.



Und dies war das Unererschöpfliche an Gabillon. Deshalb war er auch ein idealer Regisseur. Wie ein geborener Schlachtengewinner organisierte er „Wallensteins Lager“ und andere große Dinge, bei denen eine Welt von Einzelheiten zu befehligen war. Er spürte Allmacht in seinen Fingern — und allmächtig kann man nur auf der Bühne sein. Er war es auch innerhalb seines weitgespannten Rollenkreises. Man darf wohl sagen: was er gespielt hat, hat er gut gespielt. Denn es waren Gabillonrollen und sie bildeten das Gabillonfach. Bezeichnend genug, haben sich diese Wörter beinahe als Fachausdrücke, selbst im Publikum, eingebürgert. Das ist auch ganz modern. Die früheren typisch umschriebenen Fächer weichen immer mehr den persönlich abgegrenzten. Das richtige Fach eines jeden ist ja doch, was er spielen kann. Es ist Laubes Ruhm, diese grundsätzliche Erneuerung unter blutigen Kämpfen durchgesetzt zu haben. Als Don Carlos und Ferdinand hatte er diesen dankbaren Rohstoff, den jungen Gabillon übernommen, als Alba und Hagen gab er ihn schließlich aus der Hand. Es ist, als entdecke ein Operndirektor plötzlich, daß sein Tenorist eine Bassstimme hat. Gabillon spielte mehrere altherwürdige Schattierungen durch: die Böfewichter, Tyrannen, Intriganten, Gecken, und langte schließlich bei einem Mischfach an, wie die moderne Dichtung bei ihren menschlich biegsamen Mischcharakteren. Was ihm unterwegs am besten lag, war der sogenannte Intrigant, weil dabei, auf der Bühne, immer Humor ist. Als er endlich sein Gebiet fest umzirkelt hatte,

blieb es mit all seinem Reichtum von 322 Rollen trianguliert zwischen den weithin leuchtenden Punkten: Hagen, Rattwald und Delobelle. Diese drei unvergeßlichen Gestalten sind ohne den echten Gabillonschen Humor nicht zu spielen. Auch der Hagen nicht, denn einen Halbgott zu erschlagen und dafür erschlagen zu werden, ist ihm ein Götterspaß, wenn es im Namen eines germanischen Ideals, der deutschen Mannentreue geschieht. Der breite, ausgiebige Humor der Erdgeborenen, der Landsleute Fritz Reuters, war das nationale Erbeil Ludwig Gabillons. Hätte Fritz Reuter ihn gekannt, welch ein Modell wäre ihm da geworden für einen Helden von heiterer Urkraft. Die Weltliteratur wäre um ein Meisterwerk reicher, wahrscheinlich um die endgültige, klassische Gestaltung des Münchhausenstoffes. Wer kennt diese berühmte Seite des großen Künstlers nicht? Seinen Reichtum an köstlichen Erfindungen oder Erlebnissen — wußte doch niemand, am wenigsten er selbst, das eine vom anderen zu unterscheiden. Das war sein blühendes Theaterblut, ein überfruchtbar treibender Lebenssaft, der auch außerhalb der Bühne nicht zur Ruhe kam. Er spielte da in Theaterstücken, die niemand gedichtet hatte, Rollen, die er nach Bedarf aus dem kleinen Finger sog. In seiner platten Heimat nennt man dies Garnspinnen, auf der Jagd Jägerlatein, Philister jagen naserümpfend aufschneiden oder nachsichtiger phantastieren. Aber es steckt darin nichts anderes, als der gute alte Stegreiffomödiant, dem bloß die Figur gegeben ist und der nun im Sinne dieser Figur das Hundertste und

ausendste aus dem Armel schüttelt, unerschöpflich in  
hnruren, „ebentheuerlichen und affentheuerlichen“, daß auch  
n jener Renaissancefürst sagen könnte, wie dem großen  
iofio: „Messer Lodovico, wo habt ihr all das tolle Zeug  
:?“ In jüngeren Jahren, als der Quell noch wunder-  
ner, ja schier unbegreiflich sprudelte, hatten ja die Haus-  
unde das geflügelte Wort: „Babillon ist sein eigenes  
eater.“

Was das Burgtheater ohne Babillon thun wird, das  
eine Frage ohne Antwort. Er war einer jener Unent-  
yllichen, die es angeblich nicht giebt. Weil sein Gebiet  
persönliches war, griff es in viele fachliche Gebiete  
. Man wird ihn also, mit Ausnahme einiger ihm  
ichsam angeborener Rollen (Kattwald, Selbig) überall  
egen können — und dabei wird er an allen Ecken und  
den fehlen, so lange noch einer seiner Zeitgenossen lebt.  
eser Neidlose wird der furchtbare Feind aller seiner  
chfolger sein; Banquos Geist, der plötzlich aus dem  
den steigen wird, um sich auf den Stuhl des Thron-  
ibers zu setzen.

Wir schließen. Nur der herkömmlichen Form sollten  
se Zeilen genügen. Ludwig Babillon war einer jener  
nschen, auf deren Sargdeckel es sich schlecht schreibt.  
i seinem offenen Grabe wird weniger Tinte fließen,  
i warme Thränen der Freundschaft. Wer wäre ihm  
ht Freund gewesen?



## Ludwig Gabillon.

(Nachruf.)

15. Februar 1896.

Man gewöhnt sich ja schließlich auch Nekrologe zu schreiben. Es kommen aber welche, an die man die Feder förmlich heranzwingen muß. Mit aller Selbstverleugnung erfüllt man die schöne Pflicht, die der Tag auferlegt und sucht in einer Anzahl von Worten, die sich hartnädig sträuben, eine Art Schätzung des beklagten Toten zu fassen. Es ist die letzte Ehre in der Zeitung, die ich heute Ludwig Gabillon erweisen muß.

Vor mir liegt ein Jugendbildnis des großen Künstlers. Während der eiserne Mann in seinem tief verschneiten Cottage draußen den stillen Kampf mit dem Tode kämpfte, ließen treue Menschen das Abbild seiner freudigen Jugend im Lichtdruck vervielfältigen, für die Freunde, denen er seit Monaten Zoll für Zoll verloren ging. Es ist ein Aquarellporträt von Koberwein, aus dem Jahre 1855. Der junge Ludwig Gabillon, einer der lebenswürdigsten Köpfe, die man sich denken kann. Die hohe, breite Stirne, um die sich das rötlich-blonde Haar seitwärts gescheitelt schmiegt,

und das kräftige Kinn, das aus dem blanken Vatermörder hervorlugt, sind die des späteren Darstellers tiefer, starker Männer. Die eigentümlich gezogenen Nasenflügel scheinen humoristisch zu spielen. Die kühnen Brauen über hellen Augen und die reizenden, fast mädchenhaft feinen Lippen sind die eines scharfen Liebhabers, der in keine Schablone paßt. Der Mensch und der Künstler, beide kündigen sich in diesen frühen Zügen unverkennbar an. Eine vertraute Hand schrieb dazu: „So sah er aus, der junge Held, der als Benedikt und Otto von Meran alle Welt entzücken mußte.“ Und als Zawisch von Rosenberg (im „Ottofar“), der angesichts des Königs die Schleife der Königin zu rauben magt.

Es ist zehn Jahre her, da versetzte sich einmal auch Gabillon selbst in seine Jugend zurück. Auf der Reise zum Nordkap, mit Baron Leitenberger, besuchte er Güstrow, seine mecklenburgische Vaterstadt, die ihm auch seine Frau geschenkt. In dem als Manuskript für Freunde gedruckten Büchlein: „Ferien im Norden“ schreibt er über diesen Besuch: „Es wurde mir enge, als ich von weitem den alten Pfarrturm sah. Ich wandelte dann durch wohlbekannte Straßen, sah meine Domschule, das Haus, in dem ich gewohnt hatte, die steinernen Stufen, auf denen ich mit meinem besten Jugendfreunde, meinem Polli, dem treuesten und häßlichsten aller Hunde, gefessen, besuchte meinen alten Direktor Kaspe, den strengsten und besten Lehrer, der trotz seiner 75 Jahre sich wenig verändert hatte. Ich sah alte Schulkameraden, tüchtige, markige

Menschen. Ich ging zur Mühle, wo mein Polli auf Befehl meiner Mutter ersäuft wurde; das war der größte Schmerz meines Lebens, ich lag damals wochenlang krank im hitzigen Fieber. In eine große Weide schnitt ich als Junge meines Lieblings Namen. Der alte Stamm ist abgestorben, aber aus den knorrigen Wurzeln ist ein prächtiger, weithin schattender Baum herausgewachsen. Die alte Nebel mit ihrem schmutzigbraunen Mooswasser fließt heute ebenso zähe und träg als damals, und das Herz krampte sich mir zusammen, daß mir die Augen feucht wurden. Ich schnitt auch jetzt ein großes P in die Rinde, pflückte ein paar Blätter und machte, daß ich fortkam. Güstrow scheint die alte gemütliche, plattdeutsche Stadt geblieben zu sein.“

Echter Gabilon spricht aus diesen Zeilen, der Landmann jenes Fritz Reuter, dessen geborener Vorleser, ja dessen ungeschriebener Romanheld er war. Ein warm quellendes Wesen, selbst wo nur eine Oberfläche von trockener Gelassenheit vorhanden zu sein scheint; ein weiches plattdeutsches Gemüt, gleich echt für Mensch und Tier, hinter vorgenommener Rauheit; ein eiserner Mann mit einem goldenen Herzen. Humor war die große Einheit, in der seine vielseitige Natur zur Harmonie gelangte. Wenn er seine blutigen Helden und grausamen Tyrannen spielte und das Theater gruseln machte, so that er es, wie die alte Amme, die so schauerliche Märchen erzählt, daß die geängsteten Kinder sich an die Erzählerin selber klammern, Hilfe suchend bei der Quelle ihrer Angst. Das ist der ewige nordische Märchenhumor, mit seinen riesigen Zwergen

und abenteuerlichen Unholten, mit zähneknirschenden Menschenfressern, die von einer Lilienfee am himmelblauen Seidenfaden gelenkt werden. Diese Mähnen schüttelte Gabilons grimmer Hagen, diese Augen rollte sein cyklopischer Graf Rattwald (in „Weh dem, der lügt“), mit dieser Schwerthand führte er so viele Zweihänder und Raufbege und Dolche, mit diesem (von Tag zu Tag feltener werdenden) Zungen-R sprachen seine herben, großen Charaktere. Vor einigen Jahren sah ich in München ein Gemälde von Arnold Böcklin: „Teutonenkampf“. Auf einer Knüppelbrücke prallen Römer und Germanen gegen einander, mit einer Wut, daß ihre Koffe vom Gegenstoß in die Kniee brechen. Die grimmen Teutonen setzen aber auch neben der Brücke durch den Fluß. Mit langen Gabilonschritten wadet einer voran, die Leinenhosen hoch aufgestreift, eine knochige, sehnige Barbarengestalt mit feuerrotem Schopf und Bart, die hellblauen Augen und das methgerötete Gesicht gierig auf den Feind geheftet; um die Fäuste frei zu haben, hält er das lange, blankgeschliffene Messer mit den Zähnen gefaßt. Das ist echt Böcklinisch — und echt Gabilonisch. Es ist, als hätte Meister Ludwig dem Meister Arnold Modell gestanden für diesen urgeschichtlichen Halsabschneider. Wenn man in dem Hans Sachs'schen Fastnachtspiel „Der Tod im Stöck“ Gabilon als Räuber Dismas sah, wie er nach allen Regeln der Kunst einen Hals abschneidet und dann das blutige Messer an der plumpen hölzernen Messerscheide umständlich abwischt, ehe er's wieder versorgt, dann be-

griff man den ganzen Humor dieses Komödienspiels. Die Passion an der Sache, am Thun selbst, das war es, was an Gabilon so mächtig wirkte. Mit der elementaren Freude an der schauspielerischen Hantierung, die ihn selbst erfüllte, regte er auch den Zuschauer zum Mitthun und Mitgehen an.

Er hatte noch das urwüchsige Komödiantenblut einer älteren Generation in sich, den heillosen Spaß an all dem köstlichen Schwindel eines naiveren Theaterlebens. Er war keiner jener Schauspieler, die sich auf der Bühne als k. k. Hofbeamte der so und so vielen Rangklasse fühlen und sich ihrer Rolle wie eines amtlichen Auftrags entledigen. Seine Wurzeln reichen vor die Entstehung der leidigen Hoftheater zurück; er war eigentlich um dreißig Jahre zu spät geboren und wäre in der Epoche der Wandertruppen der gefeierte Liebling von ganzen Bevölkerungen gewesen. Als Wilhelm Kunst am Carltheater mit seinem schrillen „Ha! Ha! Ha!“ (dem berühmt gebliebenen „Hohngelächter der Hölle“) Abend für Abend die nämliche unwiderstehliche Gänsehaut hervorrief, da wehte die eigentliche Gabilonluft in Wien. Das waren die letzten Regungen einer deutschen Schmierensromantik, welche die Massen mit gemeinverständlichen Sensationen versehen mußte in einer Zeit, die noch keine innerpolitischen und sozialen Kämpfe kannte. Karl von Holtei hat sie noch in seinen „Bagabunden“ geschildert und in seinen „Dreizig Jahren“, die so benebelnd muffig und ranzig schmecken, nach altmodischen ölgespeisten Kulissenlämpchen und alten, geflickten Trikots. Das abenteuerlustige Stegreifleben eines



längst verfloffenen Komödiantentums war seinem Geiste nach in Gabilon noch lebendig. Er war das ursprünglichste Kulissen-Naturell am ganzen Burgtheater. Die neuere „denkende“ Generation hat Lust und Verständnis für den sprudelnden Handwerksgeist in der Bühnenkunst, der doch ihren eigentlichen Humor bildet, längst verloren. Die das im Burgtheater noch besitzen, sind keine Männer von heute: Baumeister und Schöne, dann Mitterwurzer und Thimig. Im Nachwuchs ist keine Spur mehr davon. Gabilon aber war in dieser Art von Humor allen überlegen. Keiner war, wie er, der klassischen Komödie des siebzehnten Jahrhunderts gewachsen; er schien für die Chargen Shakespeares und Calderons geboren. Da fand er Nuancen, die unauslöschliches Gelächter erregten, obwohl sie den reinen Schmierengeist atmeten. Ich erinnere mich an einen seiner weinseligen Maulhelden, der sich, vom Trunk erhitzt, mit einem riesigen Taschentuch Stirne und Gesicht abtrocknet. Wie das Taschentuch fällt, sieht man die ganze schwer bezechte Physiognomie dunkelrot gefärbt; während des scheinbaren Abtrocknens wußte sich nämlich Gabilon hinter dem Schnupftuch coram publico ganz rot zu schminken. Solcher Theaterspaß, für den unsere Zeit schon zu zimperlich ist, paßt genau in den Kipfelstil der alten Komödien hinein. Ich führe diese Probe nur an, um sein drastisches Theaternaturell zu illustrieren.

Derselbe Mann besaß auch den höchsten pathetischen Stil. Wer hat vor seinem Alba (in „Egmont“) oder Hagen („Nibelungen“) nicht geschaudert? Er hatte eine

Art, mit allem blutigen Ernst zu machen, daß er nur zu erscheinen brauchte, um den Saal mit Illusion zu füllen. Illusion, das ist ja das letzte Geheimnis der Bühnenwirkung. Heute sagt man dafür Stimmung, aber Illusion ist beim Theater richtiger, denn es drückt das Vortäuschen aus, den Kunstbetrug als Wesentliches in der Schauspielerei. Aus Gabillons persönlichem Wesen flossen ihm die Hilfsmittel dazu. Wenn Hagen in voller Rüstung austrat und seinen großen eisernen Schild leise vor sich auf den Boden stützte, so hörte man dem Auftappen der unteren Schildspitze auf den Boden sofort an, daß dieser Schild zwanzig Pfund schwer war. Noch war kein Wort gefallen, und das ganze Haus hatte bereits den Eindruck von etwas außerordentlich Kräftigem. Wenn Hagen König Etzels Söhnlein vom Riffen nimmt, mit einem raubtiermäßigen Zugreifen seiner beiden Hände, so sagt man sich unwillkürlich: der kommt nicht lebendig aus diesen Händen! Und wenn Hagen den Speer durch die Kullisse nach Siegfried schleudert, so weiß man, Siegfried muß getroffen sein, denn man sieht es Hagen an, daß er in den Ferien am Grundlsee diesen Speer unzähligemale nach einem Baum geschleudert hat, in den das Eisen zwei Zoll tief einzudringen pflegte. Und darin liegt die Größe eines echten Komödianten; er spielt seine eigene Natur. Als man kürzlich Herrn Mitterwurzer in einer Gabillon-Rolle, als polternden General Don Lope im „Richter von Salamea“ auftreten ließ, merkte man den Unterschied sofort und es wurde ein großer Mißerfolg daraus. Darum war

auch der alte Komödiant Delobelle in „Fromont und Risler“ eine unerreichbare Leistung Gabillons. Als hätte Daudet sie ihm auf den Leib geschrieben. Wenn Delobelle ausruft: „Ich habe hundertmal den mari à la campagne gespielt, aber nie ohne Gamaschen!“ so liegt darin der ganze Gabillon-Humor einer windigen Scheinwelt, deren Gott der Requisiteur ist und deren Hauptfächer die Nebenfächer sind, — der richtige Schmierenhumor. Wegen dieser ganz persönlichen Artung seines Rollenkreises nannte man diesen auch einfach das Gabillon-Fach. Es haftete an seiner Persönlichkeit; an seinem privaten Geiste, seinen äußeren Mitteln sogar. Vieles, was er spielte, ist ohne seine langen Schritte, oder ohne sein donnerndes R, oder selbst ohne den Vollklang seines Organs nicht gut zu denken. Hatte er doch sogar eine wichtige Rolle, die bloß aus Stimme bestand. Den Erdgeist im „Faust“. Wie klein machte sie den auch körperlich sichtbaren Faust. Und eine seiner schaurigsten Szenen war nicht einmal Stimme, sondern bloß Erscheinung, Haltung, Starrheit: als Banquos Geist. Er wirkte gewaltig, auch als Stimme ohne Körper und als Körper ohne Stimme.

Ich habe Ludwig Gabillon seit dem Jahre 1862 gekannt. Ich gehörte damals zur Besatzung des „vierten Stocks“ im alten Burgtheater und wir Studenten waren ein strenger, aber auch dankbarer Areopag. Wir spürten überall das Lebendige heraus, bei uns galten keine Protektionskinder, deren es ja auch unter Laube übergenug gab. Baumeister z. B., der damals bloß zweite Liebhaber

mit komischem Stich geben durfte, war einer unserer Lieblinge, wir quittierten ihm bereits seine Zukunft. So auch Gabillon. Er hatte zwar damals einen schweren Stand im Repertoire. Laube hatte ihm die Liebhaber genommen und für die Don Carlos und Ferdinand rückte bald Friedrich Krastel ein. Nur den Zamisch und den Benedikt spielte er noch, denn die saßen ihm wie angegossen. Dafür experimentierte ihn der spürnasige Direktor nach der Charakterseite hinüber und ließ ihn Intriganten, Tyrannen, Gecken (Hofmarschall v. Kalb) spielen. Das ist ja ein dankbares Fach, für einen geistreichen Darsteller, der immer ganz bei der Sache ist, wie Gabillon. Er war ein glänzender Intrigant und Geck und ein furchtbarer Tyrann (Alba, Burleigh), denn er spielte diese Dinge mit sichtlicher Herzenslust. Dabei war er aber durch Lewinsky geniert, der die eigentlichen Bösewichter und alle schlechten Kerle unter dem Militärmaß abbekam. Sie teilten sich in das Fach der Bösewichter und Tyrannen formatweise. Selbst Philipp II. ging an Lewinsky über. Wo physische Kraft erforderlich war, stand Gabillon ohne Nebenbuhler da. So entstand, neben seinen scharfen, ironischen Salonbösewichtern und Weltmännern (à la „Montjoye, der Mann von Eisen“) eine wirkliche Galerie eiserner Männer, die man früher als Fach gar nicht kannte. Sie hatten sämtlich durchschlagenden Erfolg, vom Hagen bis zum Räuber Dismas. Sie wurden eine der wertvollsten Spezialitäten des Dingelstedtschen, noch mehr als des Laubeschen, Burgtheaters. Dingelstedt und Wilbrandt suchten

fogar eigens nach Stücken mit „Babilloncharakteren“ und nie hat der Künstler auf diesem Gebiet versagt, nie auch ist ihm einer da nahe gekommen. Den Kaufbold in Rugiers „Abenteurerin“, den Raubritter Boffesen in Bauernfelds „Landfrieden“, den Junker Tobias in „Was ihr wollt“, den Selbig im „Göz“, den Grafen Rattwald in „Weh dem“, auch den Mann mit dem „Donnerwetter Parapluie!“ in der „Preziosa“ und wie viele andere klirrende, rasselnde, bröhnende Rollen wird man gewiß nicht so bald wieder annähernd so gut spielen sehen. Dies wurde nach und nach der eiserne Kern seiner Thätigkeit. Dazu kamen in den neueren Zivilstücken die verschiedenen Obersten und Generale, diese Ritter ohne Harnisch, deren zugeknöpfte Strammheit und härtebeißiger Humor dem Künstler auch besonders gut lagen, und selbstverständlich alles „Jägerische“ (Wildschütz im „Erbförster“). Das war schließlich ein gewaltiger Wirkungskreis geworden, und zwar einer von Gottes Gnaden.

Es ist der blutigste Hohn des Schicksals, daß gerade diese Kraftnatur einem Leiden erliegen mußte, das nur für die Schwachen an Hirn und Mark taugen sollte. Der Übermensch hinabgedrückt unter alles menschliche Niveau; der Riese ein unzurechnungsfähiger Säugling.

In tiefster Trauer stehen die Freunde um das Grab, in dem einer der kernigsten Menschen und Künstler gebettet ist. Ludwig Babillon wird allezeit zu den Größten in der Geschichte des Burgtheaters zählen.

---

## Zerline Sabillon.

(Nachruf.)

1. Mai 1892.

Das Burgtheater ist in tiefer Trauer; es hat Zerline Sabillon verloren. Und jeder, den ein noch so dünner Faden mit diesem Hause verknüpft, trauert mit. Zerline Sabillon war eine von denen, die niemals wiederkommen, wenn sie gegangen sind. Einer der hellsten Strahlen im Glanze des ehrwürdigen Musenhauses, hatte sie ihr eigenes Licht, das mit ihr aufgeflammt war und mit ihr erlöschen muß. Sie hat niemanden nachgeahmt, und niemand sie; ihre Natur und ihre Kunst sind in ihr beschlossen. Was sie alles dem Hause, dem Wiener Publikum gewesen, in der schmerzlichen Überrumpelung dieses ersten Augenblicks überfieht man es nicht, und noch weniger faßt man es in Worte. Das jetzige Geschlecht, jenes jüngere, das im Theater noch jubelt und seine Heimgegangenen noch mit Thränen beweint, hat sie ja gar nicht mehr ganz gekannt. Auch Deutschland weiß nicht, welche deutsche Schauspielerin es in ihr verliert, denn Wien hatte das geniale junge Mädchen sofort an sich

gerissen und nicht mehr von sich gelassen bis zu den vereinzelten Gastspielen des Alters, aus denen die draußen noch einen unsicheren Rückschluß ziehen konnten auf die Jahre der Blüte. Das Theaterpublikum lebt noch rascher als die Schauspielerinnen, und wer erinnert sich heute an die „junge Rachel“, als welche Zerline Würzburg, das bestrickende Mädchen mit dem Flammenhaar, im Jahre 1853 von der Wiener Presse begrüßt wurde? Man muß sich nach ihr erkundigen bei den alternden Herren, die damals Studenten gewesen sind in Wien, in Berlinens Gretchen-, Käthchen- und Klärchenzeit. Man muß sie fragen nach jenem gewissen Abend, als der Beifallssturm nach dem dritten Akte der Hero bis zum Wiederaufgehen des Vorhangs dauerte, so daß die Beamten des maßvoll gewöhnten Hauses in sichtlicher Verlegenheit dastanden. Sie haben sie noch gesehen als Prinzessin Eboli, schlank wie eine Schlange in ihrem schwarzen Samtkleide, wie Posa (Joseph Wagner), selber schwarz in schwarz, sie mit unwiderstehlicher Kraft über seinen linken Arm warf und den blizenden Dolch über ihrem Herzen zückte. Hinten, dicht an der Wand, am Ausgang links, wo er die Klüchtende eingeholt hatte. Eine solche Silhouette bleibt unverwischbar im Auge, das sie gesehen. Oder man frage nach jener Fürstin Udaschkin, die mit verführerischer Koketterie am Kaminfeuer ihre durchkälteten Füßchen wärmte. Das waren die Jahre, in denen ihr die Herzen zuflogen. Wohl fühlte man, daß sie nicht eigentlich die Empfindsame und ebensowenig die Heroische war, die in den großen

Liebesdramen der Klassiker sterben oder töten, und nicht das war es, womit sie alles gewann. Ihr Wesen war vielmehr von einer schmelzenden Süßigkeit, die sich in der eigentümlichen Melodie ihrer Sprechweise und in der alles umrankenden Geschmeidigkeit ihrer Bewegungen aufzulösen schien. Sie war eine deutsche Liebhaberin, die auch als Französin oder Slavin hätte geboren werden können; selbst in ihrer Unbefangtheit kokett, eine liebenswürdige Feindin, eine Liebende voll Geist. Man konnte nicht recht unterscheiden, aus welchen Elementen die Eleganz bestand, die man in ihr verkörpert sah. Damen bewunderten sie, wie sie im engsten Salon mit einer großen Schleppe zu manövrieren mußte, indem sie gleichsam an sich selbst vorüberging, oder wie sie den Fächer handhabte, daß er alles ausplauderte, was zwischen den Zeilen stand. Man mußte sie in einem Toilettenstücke sehen, wie die „Familie Benoiton“.

Kein Wunder, daß sie durch Heinrich Laube alsbald an die richtige Stelle kam. Als Charlotte Wolter erschien, wechselte sie zwar einige Zeit mit ihr ab, aber sie begann doch, sich im Salon heimischer zu fühlen. Da wurde ihr ganzer persönlicher Zauber frei, insbesondere auch ihr seltenes Blaudergenie, das unter den pathetischen Pflichten eigentlich gelitten hatte und auch später noch zeitweilig deren Nachwehen empfand. Zerline Gabillon war die unbestrittene Meisterin der deutschen Lustspielrebe. Keine andere verstand es so, alle Sprühflächen und Glanzreden des beweglichen Gesprächs so zierlich herauszuschleifen,



anzuspitzen, zuzuspitzen, wie sie. Laubes französische Thaten gelangen zum großen Teil durch sie und Fichtner. Ohne den Erfolg dieser beiden Künstler wäre sein halbfranzösischer Spielplan noch weit mehr angefeindet worden. Am köstlichsten war sie, als die Liebenswürdigkeit ihres Talents ihre erste Essiggärung durchmachte. Es giebt auch Tokajer-Essig. Scribe und Madame de Girardin hat keine deutsche Zunge so fein gesprochen, wie sie. Damals galt in der Lustspielsprache noch die Kunst, sich in anmutigen Wendungen auszudrücken und die kleinen Bosheiten unter dem Scheine einer höflichen Harmlosigkeit in die Welt flattern zu lassen. Es war das richtige doppelzüngige Sprechen, im Gegensatz zu der realistischen Deutlichkeit und Tendenzscharfe von heute, das aber durchaus liebenswürdig blieb, weil ein konventioneller Anstrich, ein herrschender Komödienton ihm die persönlichsten Spitzen nahm. Man erinnere sich an den „Damenkrieg“, in dem es so auf Leben und Tod hergeht, ohne daß ein Tropfen Blut flöffe. Oder an die Lady Tartüffe, diese unerreichte Charaktermalerei in zwei durcheinander spielenden Farben, ohne die geringste Übertreibung, ohne die kleinste Unterlassung. Auch das klassische Lustspiel bot der Künstlerin Gelegenheit, die zierliche Damensechtkunst der Sprache mit unerreichter Gewandtheit auszuüben; man denke etwa an Beatrice in „Viel Lärm um nichts“, jene Beatrice, als welche Frau Gabilon von Gustav Gaul unter den Künstlerbildnissen des Burgtheaters verewigt ist.

Doch wer könnte sie mit einem Schläge aus dem

Bretterboden zaubern, alle die vornehmen und bürgerlichen, liebenswürdig-unliebenswürdigen, scharfen und spitzen, gutmütig-zänkischen und rechthaberisch-launischen Damen, alle die anmutige Bösartigkeit, unleidliche Eleganz und selbstironische Gespreiztheit, alle die großartigen kleinen Marquisen und kleinlichen großen Gräfinnen, von der Puderfrisur und Pompadourfalte herab bis zu den gefältelten Häubchen der Reihe von „komischen Alten“, an deren Spitze die Schwiegermutter stand. Auch den stark angeschimmelten Typus dieses echt deutschen Lustspielcharakters hat die Künstlerin aus Eigenem neu ausgestattet. Er ist in der Kleinstadt geboren, aber sie versetzte ihn in die Residenz und erzog ihn für die verfeinerte Gegenwart. Ihre Schwiegermütter hatten weit mehr gesprochenen, als geschriebenen Geist, sie waren burgtheaterfähig. Der „Störenfried“ ist die Babillonische Glanzrolle dieser Richtung. Hier ist gealterte Unausstehlichkeit mit einer prickelnden Laune aufgefrischt, die bis zur Selbstverspottung geht. Mit gutem Grunde, denn viele Komödienrollen bekommen, nachdem ihre Zeit um ist und der Zuschauer anfängt, über ihnen und ihrem Geschmack zu stehen, den fatalen sauren Stich des Überlebten. Das kann der Künstler nur noch spielen, indem er nicht mehr in der Rolle aufzugehen trachtet, sondern mit dem Zuschauer über ihr steht, sie einigermaßen ironisch behandelt. So wahrt er wenigstens seinen inneren Zusammenhang mit dem Publikum, da ihm der mit dem absterbenden Dichtwerke ja doch abhanden gekommen.

Mit erstaunlicher Frische und Schnellkraft hat die Künstlerin, so oft sie den natürlichen Übergang in einen neuen Abschnitt ihres Schaffens bewerkstelligen mußte, sich zur unbestrittenen Herrin des neuen Bodens gemacht. Sie war da sofort heimisch und schöpfte mit seltenem Kunstverstand alle gegebenen Hilfsquellen aus. Auch haben ihre Erfolge bis zuletzt nicht abgenommen; selbst im klassischen Drama machte sie, nur durch die schwindende Stimme gelegentlich gehemmt, noch große Wirkung. Wo es galt, den überlegenen Frauengeist einer Margarete von Parma, die aristokratische Energie einer Gräfin Terzky, oder die Verzweiflung einer vor Gefährten knieenden Mutter auszudrücken, da war doch Gestalt in allem, was sie auf die Bühne stellte. Selbst für tragische Stimmung standen ihr gewisse Farben zu Gebote, graue Farben von unheimlicher Stummheit, aus der sich grelle Dissonanzen lösen konnten. Man erinnere sich ihrer meisterhaften Herengestalten und besonders der „Sorge“ im zweiten Teile des „Faust“, jenes gespensterhaften aschfahlen Gruselwesens, dessen Fingerspitze mit elementarer Unerbittlichkeit lautlos an das Menschenherz tippt . . .

So ist hier eine starke klare Flamme, nach langem, für die Künstlerseele gar schmerzlichem Flackern, zuletzt plötzlich erloschen. Aber das Andenken eines vollen, fruchtreichen Lebens bleibt bestehen und unter den Gestalten, welche in der Wiener Kunst nimmer vergessen werden können, steht Zerline Gabillon mit voran. In viel zu jungem Alter ist sie uns entrisen worden, sie hat nicht

einmal Fichtners Jahre erreicht. Auf ihrem Grabe wird ein schöner Kranz ruhen; der reichste Lorbeer, aber durchflochten mit Maiglöckchen, weißen Kamelien und Stiefmütterchen.



# Mitterwurzer in Amerika.

(Nach seinen eigenen Mitteilungen.)

## I.

8. Dezember 1887.

Von der Karlskirche schlägt es halb zwei. Natürlich nach Mitternacht. Das ist die Stunde, wo Friedrich Mitterwurzer mit gewohnter Pünktlichkeit über die Schwelle des „Casé Corso“ auf dem Kärntnerring tritt, um dort noch zwei schlaflose Stündchen zu verplaudern. Nach drei Jahren verschärften Amerikas ist nämlich dieser unruhige Geist wieder zu den heimischen Fleischtöpfen (mit Garerung) zurückgekehrt und soeben drauf und dran, sich wiederum den alle Wunden heilenden Verband des Burgeraters auslegen zu lassen. Zwar sieht man ihm diese Wunden gar nicht an, denn er sieht aus wie Monsieurerkules, stolz von Unverwüstlichkeit und einem gewaltigen Vollbart, in dessen Dunkelheit es allerdings schon was bedenklich zu grauen beginnt. Nie in seinem Leben ist er sich so jung gefühlt, wie nach seinen dreijährigen

Abenteuern jenseits des großen Bitterwassers, das ihn nicht einmal seekrank zu machen im stande ist; ja noch mehr, obgleich er einst einer Dame meiner Bekanntschaft ins Album die achtzehnkrätigen Erfahrungsworte geschrieben hat: „Besitztum macht Sorge“, hat er sich drüben doch in gar nicht zu verachtendem Maße mit solcher Sorge beladen. Ich nehme indes an, daß nur Transportschwierigkeiten, Zollbefürchtungen u. dgl. ihn veranlaßt haben, den größten Teil des bar Erworbenen nicht in Mitgebrachtes der sonderbarsten Art zu verwandeln, wie dies seinem scherzhaften Gedankengang gar wohl entsprochen hätte. Heißt es doch, daß er einer ihm nahe verwandten Persönlichkeit, aus besonderer Aufmerksamkeit, unter anderem sogar . . . eine Sammlung von Eidechsen skeletten mitgebracht hat, worüber ihre Freude ganz inkommensurabel gewesen sein mag.

Seine Erlebnisse unter dem Sternenbanner hören sich gar merkwürdig an, besonders von zwei Uhr morgens angefangen, wo er erst in den rechten Zug kommt. Er könnte die ganze Nacht so forterzählen, ohne fertig zu werden, denn Amerika ist groß und Mitterwurzer ist auch groß in seiner Art. Diese in ihrer Kastlosigkeit so urwüchsig, ewig federnde Natur ist heute so frisch wie je. Alle 50 Millionen Yankee zusammen haben ihn nicht klein gekriegt, er ist nur gewachsen unter dem Druck der Verhältnisse. Im ersten Jahre ging es ihm freilich schlimm. In seinen Erwartungen getäuscht, ging er monatelang beschäftigungslos herum auf dem teuren Pflaster New Yorks. Man denke sich gefälligst: 100 Dollars wöchentlich die

Wohnung, ein Parkettfuß 15 Dollars, einmal Rasieren auf der Stube 1 Dollar, und dem entsprechend alles übrige. Das sollte er nun erwerben als deutscher Schauspieler! Man muß nur wissen, sagt er, daß die deutschen Schauspieler, selbst die allerbesten, von den Yankee's nur gleichsam als „weiße Mäuse“ angesehen werden. Man geht höchstens hinein, um sich achselzuckend zu überzeugen, daß es wirklich auch Mäuse von dieser Farbe giebt. Als Künstler werden sie gar nicht ernst genommen, sondern manierlich oder unmanierlich gehänselt. Mitterwurzer fühlte sich anfangs dadurch persönlich beleidigt, aber er begriff es, als er die amerikanischen Schauspieler sah. Er erklärt sie unbedingt für die ersten der Welt, die Franzosen nicht ausgenommen. Niemals hat er Shakespeare so darstellen sehen, vollkommen bis in die kleinste Rolle hinab, denn es ist eine endlose Tradition vorhanden, seit einem Jahrhundert zusammengetragen von Talenten, die in ihrer Art ebenso erfinderisch waren, wie Edison und Bell. Die Technik dieser Künstler ist unglaublich. Dreißigmal hat er bei Booth den Macbeth und Hamlet gesehen, ohne mit der Auffaugung des rein schauspielerischen Materials fertig zu werden. Auf gleicher Höhe steht die Ausstattung. Solche Dekorationen, Massenscenen, elektrische Ungewitter, Sonnenunter- und Mondaufgänge u. s. w. ahnt man in Europa gar nicht. Eine Geistererscheinung bei Booth, wo der Geist durch Spiegelreflexe wirklich körperlos auf die Bühne gezaubert wird, so daß man dieses lebendig bewegte Glanzwesen mit dem Schwert durchstoßen und sichtbarlich

in Stücke hauen kann, giebt denn doch einen andern Effekt von sich, als ein Burgtheatergeist von 110 Kilo Bruttogewicht, der keinen Tritt auf die Hühneraugen verträgt. Nur im Rasieren und Frisieren sind sie hinter Europa zurück. Selbst die größten Theater haben keinen Theaterfriseur, sondern die Schauspieler treten auf dem Weg zum Theater bei irgend einem Friseur ein, lassen sich die Perücken aufsetzen, schminken sich und fahren oder gehen dann in diesem Zustande weiter. In den Gagen aber, die denn doch wichtiger sind als die Perücken, sind sie wieder groß. Booth verdiente nie unter 100000 Dollars jährlich und ist heute vielfacher Millionär, obgleich er einmal sein abgebranntes Theater neu aufzubauen hatte und eine Saison verlor.

Nun, als Mitterwurzer diese Verhältnisse sah, faßte er ernstlich den Plan, englisch-amerikanischer Schauspieler zu werden. Aber als er jene erstaunliche Technik genauer kennen gelernt hatte, verlor er den Mut, denn er sah, daß er mit allem Talent und Fleiß sich höchstens bis in die dritte Linie hervorarbeiten könnte. Da entschloß er sich denn, eine „weiße Maus“ zu bleiben, und forderte mit dem Einfasse seines ganzen Galgenhumors das weiße Mäusegeschick in die Schranken. Glücklicherweise begegnete er drüben dem Wiener Ex-Direktor Strampfer, auch eine gewandte Schauspielerin der jüngeren Wiener Schule war verfügbar, und die drei schlossen sich zum Kern einer Wandertruppe zusammen, welche die ganze Union zu ihrem Zigeunerlager machte. Sie spielten selbst in den kleinsten Orten, ja dreimal sogar in Goldgräberlagern (Strampfer



selbst war eine Zeit lang „Digger“ gewesen), wo ein Belt das ganze Theater bildete. Kilometer und Extrazüge spielten dabei gar keine Rolle. So hatte Mitterwurzer an 29 Sonntagen nacheinander in San Francisco zu spielen, wo man ihm besonders hold war. Die Wochentage hatte er frei, da reiste er denn nach jeder Vorstellung sofort ab, um 100 bis 400 Meilen weiter geschwind ein Zwischengastspielchen zu geben und Sonntags wieder zurück zu sein. Die Westseite der Union hat er auf diese Weise gründlich abgegrast. Leicht ging es gerade nicht, denn die geistlichen Bedenken waren ein großes Hindernis. In den kalifornischen Städten mußten immer erst die Jesuiten herumgekriegt werden, die sich aber durchweg sehr liebenswürdig erwiesen und dann selbst ins Theater gingen. Wiederhaaariger zeigten sich die zahllosen sonderbaren Sekten, welche manchmal nicht anders zu haben waren, als indem man sich entschloß, sich in sie aufnehmen zu lassen. Strampfer namentlich soll es in dieser Hinsicht zu einer förmlichen Virtuosität gebracht haben. Bei solchem raschen Ortswechsel mußte mit der Zeit oft sehr geheizt werden, Mitterwurzer reiste also immer gleich in Trikots, über die er die Beinkleider zog, und in den geschlitztesten Samtwänsen und Lederkollern unter dem Überzieher.

Selbstverständlich mußte er sich sein Repertoire so drastisch als möglich zusammenstellen. Er spielte höchste Burg und tiefste Vorstadt bunt durcheinander. Auf einem Fuße den hohen Kothurn, auf dem anderen den platten Schlappschuh, und dennoch nicht hinken, das war seine Auf-

gabe. Wäre er in die Südstaaten hinuntergeraten, so hätte er ohne Zweifel auch die „Jungfrau von New-Orleans“ gegeben, vielleicht gar persönlich. Geriet er doch nicht in Verlegenheit, sich „Richard III.“ und „Hamlet“ so zu komprimieren, daß er beide an einem Abend spielen konnte. Nicht einmal Dingelstedt hätte das zuwege gebracht. „Richard III.“ war zu solchem Zwecke derart präpariert, daß es Strampfer möglich wurde, sämtliche Rollen, außer der Titelrolle, eigenhändig zu spielen. Auch mit den „Räubern“ machte man die tollsten Experimente. Man spielte sie bald ohne Karl Moor, ja ganz ohne Räuberscenen, wenn keine Mannschaft aufzutreiben war, bald mit Karl und Franz in der Person Mitterwurzers vereinigt. Die Räuber nahm man, wo man welche fand. In den alten Moor hatte sich Strampfer schließlich so hineingespielt, daß er ganz ausgezeichnet wurde. Das Verfahren, mit einer Truppe von drei Personen solche Stücke zu geben, war übrigens folgendes. Sobald man in einer Stadt ankam, warf der kleine, dicke Strampfer seinen großen schwarzen Radmantel um und setzte seinen großen schwarzen Calabreser auf, dem eine mächtige rote Straußenseber wie eine Kriegsfahne zur Seite flatterte. In diesem Aufzuge ging er durch die Stadt, unter nicht geringer Sensation, zum Prediger und zu den Gastwirten, um sich zu erkundigen, ob keine Deutschen da wohnten. Hatte er ihre Adressen glücklich gesammelt, so ging er bei ihnen umher, und suchte sich solche aus, welche Schauspieler gewesen waren oder jemals als Dilettanten Vorbeeren geerntet hatten. Diese warb er

um etliche Dollars zur Mitwirkung an. Da gab es denn Geißliche, Lehrer, Tramwaykutscher, Zimmermaler und sonstige „Bettel, der Weber“, welche die Flamme der Begeisterung in sich fühlten und mitthaten. Strampfer dressierte sie in einer einzigen Probe und dann konnte die Geschichte angehen.

Aber nicht immer lief das glatt ab. Einmal traf Mitterwurzer in Louisville (Kentucky) ein und machte die erschreckende Wahrnehmung, daß sein Strampfer verschwunden war. Strampfer, der die Hosen Karl Moors mithatte, da Mitterwurzer so unvorsichtig gewesen, sich nur die Trikots Franz Moors für die Reise anzuziehen! Und abends sollte man die „Räuber“ spielen, ohne Bardon! Offenbar hatte Strampfer den Zug versäumt; wie sollte er nun nachkommen, da er obendrein niemals Geld bei sich trug? Der Moment war kritisch, nicht viele ähnliche kommen in Devrients „Geschichte der Schauspielkunst“ vor, aber Mitterwurzer fand sich geschwinde zurecht. Er trieb glücklich einen deutschen Barbier auf, der mit einem rasch fertig gemachten Extrazug, aus Maschine, Tender und einem Waggon bestehend, dem Vermissten entgegenfahren sollte. Der Barbier fuhr ab und traf Strampfer richtig auf einer Mittelstation, bis zu der ihn ein Eisenbahnschaffner für ein goldenes Ringlein mitgenommen hatte. Hier aber war der Wert jenes Kleinods bereits zu Ende gefahren und Strampfer, der offenbar nicht kreditfähig schien, ohne nennenswertes Federlesen wieder auswaggoniert worden. Als der rettende Barbier ankam, fand er ihn eben in dringlichster Unter-

handlung mit dem Schaffner, dem er zwei (obendrein unechte) Hemdknöpfechen, das einzige, was noch an ihm wie Geldeswert aussah, für die Beförderung bis Louisville aufdisputieren wollte. Wäre der edle Bartträger nicht erschienen, so hätte Meister Strampfer vermutlich seinen Skalp hergeben müssen.

Noch neckischer benahm sich die Stadt Indianapolis, welche diesen kupferroten Namen mit vollem Recht trägt. Als Mitterwurzer dort ankam, feierte die Stadt just ein republikanisches Fest, welches alle Bande der Gesellschaft gelockert zu haben schien. Kein Wagen, keine Träger waren am Bahnhof, die Herren Künstler mußten sich ihre Koffer selbst in den Gasthof schleppen, wo telegraphisch Wohnung bestellt war. Aber ach, der Patriotismus hatte sich noch stärker erwiesen, als der Telegraph, und der ganze Gasthof war voll von rauchenden, trinkenden und spuckenden Gentlemen, welche den Yankee doodle sangen. Keine Möglichkeit unterzukommen. Bei einer Februarfalte von zwanzig Grad New-Méaumur mußte sich Mitterwurzer bequemen, seinen Koffer eigenhändig von einem Gasthof zum anderen spazieren zu tragen. Alles umsonst, Yankee doodle wohnte überall. Schließlich kam er zu einem Kneipenwirt, der wenigstens mit sich reden ließ, wenn auch unter den strengsten Vorsichtsmaßregeln. Er fragte den Fremdling aus, wie ein Polizei-Kommissar. Woher? wohin? warum? u. s. w. Dabei musterte er ihn mit argwöhnischen Augen, spielte kopfschüttelnd mit Mitterwurzers Uhrkette, als wollte er fragen: „wem hast du denn die da gestohlen?“ und befühlte

dessen Pelz, als suche er sich zu erinnern, an wessen Körper er dieses Kleidungsstück vor kurzem erst gesehen, . . . mit der anderen Hand aber ließ er mittlerweile fortwährend den Hahn des in seiner Tasche befindlichen Revolvers knacken. Schließlich erklärte sich der Wirt bereit, dem Verdächtigen eine Käsekammer zu Übernachtungszwecken einzuräumen. Das Wort „Käse“ duftete dem Ausgehungerten gar köstlich in den Magen hinein, so daß er es wagte, gewisse Winke über ein Abendbrot fallen zu lassen. Der Wirt lachte ihm höhnisch ins Gesicht; ob er denn glaube, daß die gute Stadt Rothautopolis an einem solchen Tage einen Bissen ungeessen übrig gelassen hätte? Nichts destoweniger verstand er sich nach entsprechenden Weiterungen dazu, ihm ein Käsebrod zu verschaffen. Mitterwurzer schwamm in Freude. Ein Käsebrod! Das ist ja eine Hostafel! Der Wirt ging und kam bald mit dem Leckerbissen wieder, den er auf den Tisch stellte. Schon wollte Friedrich der Hungerige sich darüber hermachen, da wehrte ihn der Wirt nochmals ab und meinte, er müsse doch erst noch den Reisepaß des Fremblings sehen. Mit einem Fluch wandte sich jener zu seinem Koffer und begann darin nach dem wichtigen Dokument zu stöbern. Als er es aber gefunden hatte und damit an den Tisch zurückkam, blieb er starr vor Entsetzen; das Käsebrod war mittlerweile verschwunden; der Wirt selbst, dem es gar zu appetitlich geschienen, kaute eben an dem letzten Bissen. Und dabei durfte der neue Tantalus nicht einmal mucken, sonst setzte ihn dieser Trokese gar noch vor die Thür, bei zwanzig Grad Kälte.

Diesem Empfang entsprachen auch die theatralischen Erfahrungen in Profesopolis. Man spielte in einem Saal, dessen untere Hälfte in ein Theater verwandelt war, während in der oberen gleichzeitig unverfälschte Original-Indianer ihre Kriegstänze produzierten. Ihr Huronengeheul tönte ganz stimmungsvoll in die Räuber-scenen herab und in den Zwischenakten Schillers kamen die roten Männer gar selbst herunter und tanzten auf der Bühne, wodurch sich die Vorstellung „von halber neune“, wie Girardi singt, bis halb eins hinauszog. In einer Abteilung des Saales stand ein glührot geheizter eiserner Ofen, in dessen Nähe der berühmte Radmantel Strampfers ausgespannt wurde; hinter diesem kleidete sich Amalie Ehrenreich aus und an. Als Räuberbande hatte man die indianischen „Gypres“ der Stadt engagiert und auch diese kauerten, wenn sie just nichts in den böhmischen Wäldern zu thun hatten, dicht um den roten Ofen her, um nicht zu erfrieren, und Mitterwurzer selbst wußte nichts besseres, oder wenigstens wärmeres, als ihnen Gesellschaft zu leisten, so oft er nicht als Franz den Karl oder als Karl den Franz zu malträtieren hatte. Selbst im Burgtheater, gesteht der Künstler, sind die Räumlichkeiten noch immer erträglich.

Aber siehe da, die Bewohner von Indianapolis hatten doch eine gute Seite. Sie gingen nämlich in hellen Haufen ins Theater und die Einnahme war so groß, daß auf Mitterwurzers Anteil 1500 Gulden fielen. Nur noch in Chicago hatte er soviel eingenommen und zwar mit dem „Raub der Sabinerrinnen“, während ihm Franz Moor

ebenda nur 1200, Richard nur 1124 Gulden trug. Im „Raub der Sabinerinnen“ spielte nämlich Mitterwurzer den (bei uns von Schweighofer verzapften) Direktor Striese, der drüben seine Forcerolle wurde; sogar die Original-Dankes fanden ihn so komisch, daß sie jedesmal das Haus füllten. Dasselbe Glück hatte der „Winkelschreiber“. Er schrak übrigens auch vor dem Buchbinder Kleister im „Schwert des Damokles“ nicht zurück, diesem sächsischen Schnellredner aus der Knaak'schen Sphäre. Mein Gott, Amerika hat auch seine Praterstraßen und Seilerstätten. Sein feineres Repertoire bestand aus folgenden Stücken: „Graf Waldemar“, „Doktor Wesppe“, „Sie ist wahnsinnig“, „Pitt und Fog“, „Don Carlos“ und „Böse Zungen“. Um hochmodern zu sein, gab er auch Ibsens „Gespenster“, aber in seiner eigenen Einrichtung nach transatlantischen Bedürfnissen, nämlich um drei Gespenster-scenen vermehrt. Das Gespenst war eine der besten Rollen Strampfers, der sich überhaupt drüben zu einem ganz tüchtigen Schauspieler zurückentwickelt hat und gar nicht mehr nach Europa kommen will. Er findet es zu schön, fern vom Manichäerlande den Indianern im dramatischen Wigwam den Hamlet vorzuspielen, was er thatsächlich thut. Mitterwurzer aber geht wieder auf dem Michaelerplatz vor Anker, wo man ihn gar wohl brauchen kann. Die Alten werden immer älter, es wird da nachgerade Raum. Möge das elektrische Licht des neuen Hauses sich schon freundlich spiegeln in der natürlichen Lonsur seines Scheitels, die sich unter dem Einfluß seiner amerikanischen Sorgen erschreckend stattlich entwickelt hat.

II.

15. Januar 1888.

Die Erlebnisse Mitterwurzers auf seinen Kreuz- und Querzügen durch den kupferroten Kontinent haben schon manche Zeitungsspalte gefüllt, aber Amerika und Mitterwurger sind nicht leicht zu erschöpfen. Die übersprudelnde Natur des Künstlers hat sich drüben neu befruchtet mit Anregungen jeder Art; das Exotische, beinahe Antipodische in Natur, Gesellschaft und Kunst der westlichen Halbkugel hat ihn verjüngt und auch mittheilbar gemacht. Wenn man ihn in günstigster Nachtstunde sprechen hört, hat man den Eindruck, als höre man ihn in vollen Zügen ausatmen, was er drüben eingeatmet. Keinen Augenblick hat er daran gedacht, ein Tagebuch zu führen; er hatte ja auch keine Hand frei für die Feder, denn er brauchte beide vollauf, um sich im Strome des fremdartigen Lebens kräftig schwimmend obenauf zu erhalten. Nur umso lebendiger erscheinen seine Mittheilungen; was er aus dem Stegreif erlebt, erzählt er auch so, ohne die kalte Buchstabenstarre von Reisenotigen, regellos fließend wie das tägliche Ungefähr eines jahrelangen Wanderlebens. Seine Erzählungen nachzuschreiben ist also eigentlich ein undankbares Beginnen; man tötet damit, was er in der Phantasie belebt hat. Und dennoch darf man es wagen, weil der Kern der Sache meist doch nicht zu zerstören ist.

Eines seiner dankbarsten Themata sind die Mormonen. Die Salzseestadt Utah, deren Lage ihn ganz an Innsbruck



erinnerte, ist ihm eine der angenehmsten Erinnerungen geblieben. Zwar, sein erstes dortiges Erlebnis war ziemlich bizarr. Er kam von San Francisco dahin, in aller Eile, unrasirt, schlecht ausgerüstet, um einem Pferderennen beizuwohnen. Zum Rennplatz zu fahren war nicht möglich, denn ein Wagen kostete eine Gastspiel-Einnahme, er entschloß sich also, zu Fuße hinauszugehen. Unterwegs holte er einen zweiräderigen Karren ein, der gleichfalls in jener Richtung fuhr. Zwei Herren mit grauen Cylindern saßen darin und nahmen ihn auf seinen Wunsch ohne weiteres mit. Am Rennplatze machten sie Halt, um ihn absteigen zu lassen. „Was bin ich schuldig?“ fragte er. — „Nichts,“ entgegnete der eine, „dies ist ja der Gerichtskarren.“ — „Der Ge . . .“ — „Jawohl, Sir, der Gerichtskarren, wir haben soeben einen armen Sünder hinausgeführt.“ — „Hinaus?“ — „Nun ja, zum Galgen.“ — „Um Gotteswillen, Sie sind doch hoffentlich nicht der Henker?“ „Nein, Sir, ich bin der Gefängnisdirektor; der Scharfrichter ist dieser andere Herr da.“ Entsetzt sprang der Fremdling vom Armenfünderkarren und wollte in der Menge verschwinden. Das war jedoch unmöglich, denn man hatte ihn auf dem unheimlichen Karren ankommen sehen. „Ein Verbrecher, der soeben aus dem Gefängnis entlassen worden,“ ging es durch die Menge, die vor ihm scheu zur Seite wich, als gälte es, Messerstiche und lange Finger zu vermeiden. So schritt er mitten durch das dichteste Gedränge unberührt bis an die Schranken der Rennbahn vor. Ganz allein stand er da, denn auch von beiden Seiten

zog sich alles nach Möglichkeit von ihm zurück. Es war eine unangenehme Empfindung, in einem ganzen Publikum der Gemiedene zu sein. Da hörte er plötzlich eine tiefe salbungsvolle Stimme an seinem Ohre: „Fasse dich, mein Sohn; es haben sich schon andere in gleicher Lage befunden und die Gnade Gottes hat ihnen wieder gelächelt. Du warst verirrt, du hast gebüßt! gelobt sei der Gerechte! Gehe du nur in dich und wandle im Herrn, so wird er dir den Finger reichen.“ Der vermeintliche Verbrecher blickte einigermaßen entrüstet zu dem Manne auf und theilte ihm den Hergang mit. Das freute den frommen Mann sehr, der sich nun seinerseits als Kustos des Museums und Priester vorstellte und ihn einlud, bei ihm Wohnung zu nehmen und sich durch ihn auf den Weg des Heiles bringen zu lassen. Sehr erfreut nahm der Künstler an und wohnte in der That vierzehn Tage im Hause des Kustos, der ihn mit den Grundsätzen der mormonischen Religion bekannt machte und in den ersten der zwölf mormonischen „Himmel“ einführte. Dieser ist nämlich auch den „Heiden“ zugänglich, und weiter wollte sich Mitterwurzer doch nicht engagieren.

Zwar gefiel ihm die Religion ausnehmend, und besonders imponierte ihm, dem Schauspieler, der sich auf Temperament verstand, der fanatische Feuereifer, mit dem er sie ausübte sah. Solche Seelenflammen hatte er in Europa nirgends brennen sehen, sie erwärmten sein Künstlergemüt, dem der Anblick der Leidenschaft ein Genuß war. Auch die Feierlichkeit des Gottesdienstes ergriff ihn. Dieser Tempel, von oben bis unten mit Lannenreißern und

Palmenzweigen geschmückt, sah zu wundersam aus, und die zweiunddreißig Bischöfe saßen so würdevoll dabei, wenn Brot und Wein gereicht wurde, und der gewaltige Prediger auf der Kanzel donnerte mit einem Prophetengrimm, wie er ihn nie zuvor gehört. Nur eines konnte er nicht verwinden, denn es erschien ihm unkünstlerisch bis zur Ungeheuerlichkeit. Und das war nichts weiter als ein Bild. Das heilige Bild im „Tabernakel“, auf dem die Dreifaltigkeit zu sehen ist, vor deren Antlitz knieend der Prophet Smith aus der Hand des Engels das „Buch Mormons“, die Mormonen-Bibel empfängt. Sowohl der Prophet Smith nämlich, als auch der geflügelte Engel tragen hellgraue Jaquettes und hellgraue Cylinder! Und auch außen am Tempel, an sämtlichen Tempeln, an vielen Privathäusern sogar sah er dieses typisch gewordene Bild: den Propheten Smith in hellgrauer Jaquette und dito Cylinder knieend vor dem Engel in gleichem Kostüme, mit den Flügeln, die ihm hinten aus der grauen Jaquette herauswachsen! Und sogar die zweiunddreißig Bischöfe saßen in Jaquette und Cylinder vom vorgeschriebenen Brau um den Altar her, . . . es war nicht auszuhalten!

Das Familienleben der Mormonen hat Mitterwurzer gründlich kennen gelernt, denn er wurde in viele gute Häuser eingeführt. Sein eigener Hauswirt hatte zwei Frauen in der Stadt und vier auf dem Lande. Die Damen sind äußerst lebenswürdig und anständig, obgleich vollkommen emanzipiert. Sie rauchen, trinken, besuchen Klubs und Versammlungen, stimmen überall mit und sind den ganzen

Hevesi, Wiener Totentanz.

Tag beschäftigt, so daß sie zu unerlaubten Mötzen gar keine Zeit übrig haben. Auch sind sie sehr fromm und bilden die eigentliche Herde der Gläubigen, denn die Männer, wenigstens in den besseren Klassen, sind fast alle auch Priester. Ganz patriarchalisch macht es sich, wenn man sie im Theater sieht, das ungefähr wie die evangelischen Kirchen eingerichtet ist, mit Logen für die einzelnen Familien; da sitzt denn mitten in der Loge der Gatte und rund um ihn her sitzen zwölf oder mehr Frauen. Nebenbei gesagt, sind die beiden Theater sehr elegant und es wird in ihnen vorzüglich gespielt. Mitterwurzer sah z. B. eine wahre Mustervorstellung von Viktor Hugos „Le roi s'amuse“ in englischer Sprache. Und doch ist der Direktor nur ein ehemaliger Mormonenschulmeister.

Von den mormonischen Damen also spricht Mitterwurzer mit der höchsten Achtung. Er war bei ihnen wohl gelitten, weil er, seinen innersten Überzeugungen entsprechend, so lebhaft und feurig über Religion sprach. Lange Zeit ließen sie sich's nicht nehmen, er müsse von ihren Bischöfen, die damals in San Francisco gefangen saßen, begeistert und als neuester Apostel ausgesandt worden sein, wider die Heiden zu streiten. Wie sehr sie an ihren Gatten hängen, davon hat er bei einem mormonischen Begräbnis einen tiefen Eindruck erhalten. In der Mitte des Tempels stand der Sarg und um ihn her sechs Frauen in tiefstem Schwarz, mit Palmzweigen in den Händen. Sie schlochten in herzbrechender Weise. Plötzlich öffnete sich im Hintergrunde des Tempels eine Thüre und herein gewandelt kam

eine lange Prozeßion, in demselben Schwarz, mit denselben Palmzweigen, unter denselben Wehklagen. Es waren die vierundzwanzig „Frauen vom Lande“ des Verstorbenen. Der Jammer dieser dreißig Witwen war so erschütternd, daß Mitterwurzer die Scene nie vergessen wird. . . .

Ein besonderes Studium hat der Künstler der chinesischen Bühne gewidmet. In San Francisco, wo jeder zweite Mensch ein Chinese ist, befindet sich ein weltberühmtes chinesisches Theater, an welchem oft auch Gastspiele von berühmten Hoffchauspielern aus Peking stattfinden, unter so gewaltigem Andrang, daß die Zuschauer drei und vier Tage lang vor dem Theater kampieren, um nur hineinzukommen. Es ist ein riesiges Gebäude mitten im chinesischen Viertel, ganz aus Holz gebaut, als hätte es nie einen Ringtheaterbrand gegeben. Der Eintritt erfolgt durch lange unterirdische Gänge, die so schmal sind, daß nur eine Person auf einmal hinein oder heraus kann. Diese etwas verfängliche Einrichtung verliert nichts an Bedenklichkeit durch die kleinen Götzenbilder, welche von Strecke zu Strecke in den Gängen und auch im Saale stehen, mit einem glühenden Rost vor sich, auf welchem fortwährend Weihrauch brennt. In Europa würde man das sozusagen für feuergefährlich erklären. Sonderbarerweise erfolgt der Eintritt mitten durch die Garderobe der Schauspieler, die ruhig dazitzen und Opium rauchen, wobei man übrigens Muße hat, ihre beispiellos kostbaren und großartigen Kostüme zu bewundern, die von Gold förmlich strogen. Endlich gelangt man auf die Bühne und von da erst mittelst

einer Treppe ins Parterre. Auf der Bühne selbst sind, wie einst auf Molières Bühne, beiderseits Sitze für Fremde und vornehme Chinesen aufgestellt. Im Parterre sitzen die Männer auf Holzmatten auf dem platten Boden, während die Damen auf einer riesigen Galerie Platz nehmen. Im Hintergrunde der Bühne befindet sich eine Kapelle mit einem chinesischen Götzenbild, wie einst in Athen der Gott Dionysos dem Schauspiel präsiidierte. Dekorationen giebt es gar keine, wohl aber zwei Thüren, die eine für Herren, die andere für Damen, welche übrigens auch durch Männer dargestellt werden. Sämtliche Schauspieler sprechen nur in den höchsten Fiskeltönen, so daß man, wenn man dies von 5 bis 12 Uhr nachts mit angehört hat, selber nicht mehr anders zu sprechen vermag. Außerordentlich ist das Gebärdenpiel der Künstler; es übertrifft alles Europäische und ist so ausdrucksvoll, daß selbst der Nicht-Chinese fast die ganze Handlung versteht. Außerst drollig sind die komischen Episoden, welche unausgesetzt neben der ernstesten Handlung herlaufen, so daß Shakespear seine Freude daran hätte. Die Komiker sehen sehr spaßig aus und haben eine lange Zunge im Maule, mit der sie die anderen in der Nase und in den Ohren kitzeln und dergleichen mehr. Die Verwandlungen werden durch einen einzigen Mann vorgenommen, der eine Art Inspizient ist. Eine Hinrichtung z. B. geht in folgender Weise vor sich. Der „Inspizient“ kommt mit einem Korb voll Erde, die er auf der Bühne aufhäufelt; das bedeutet einen Berg. Die Mitwirkenden thun nun so, als stiegen sie auf den Gipfel dieses

Berges, mit sichtlichcr Anstrengung, schnaufend und sich die Stirne wischend. Nun bringt der Inspizient eine Stange und pflanzt sie auf dem Berge auf; das bedeutet einen Baum. Jetzt wird der Verbrecher hereingeführt und muß den Berg ersteigen. Der Inspizient zieht aus der Tasche eine Schnur, befestigt sie oben an der Stange und legt sie dem Verbrecher um den Hals. Nun läßt der Unglückliche die Zunge weit heraushängen und gilt als gehentt; er geht also ruhig ab, während die Stange ihm nachgetragen wird. Die ganze Geschichte ist natürlich hochkomisch, sie wird aber mit einem so mörderischen Ernst durchgeführt, daß es unmöglich ist zu lachen. In der That sind die Schauspieler wahre Künstler und werden auch schwer bezahlt, sie beziehen noch höhere Gagen als die amerikanischen . . .

Eine der interessantesten Episoden, ein Bret Hartesches Kapitel, hat der Künstler im Goldgräberlager Forest Hill erlebt, wo er zufällig übernachten mußte. Mitten im kalifornischen Hochwald, zwischen Tausenden turmhoher Bäume stand das Lager. Am Himmel leuchtete der Vollmond und auf der Waldlichtung brannten die Feuer; wilde Gestalten in roten Plais, mit Gürteln voll Pistolen und Messern saßen umher; bei Bunch und Toddy und englischen Liedern wurde die Nacht verbracht. Auch andere Goldminen hat Mitterwurzer besucht, darunter eine ganz neu eröffnete, in der er selbst den Hochgenuß kennen lernte, bis über die Knie im roten Lehmapp zu stehen, das Sieb in der Hand, und sich gelbes Gold herauszuwerfeln. Ein ganzes Säckchen (leider keinen Sack) voll hat er sich davon mitgebracht.

Das alles ist recht romantisch, und überhaupt hat der Künstler in Kalifornien viel Glück gehabt, so daß er mit Vergnügen an das Wunderland zurückdenkt. Aber einzelne Pikanterien des dortigen Lebens machen ihn doch zuweilen selbst in der Erinnerung gruseln. So hatte seine Hauswirtin in San Francisco eine fünfzehnjährige Tochter, die eines Tages auf dem Heimweg aus der Schule von einem neunzehnjährigen Arbeiter erschossen wurde. Der Bursche hatte sie gefragt, ob sie ihn heiraten wolle. „Nein,“ hatte sie geantwortet. Puff! da lag sie in ihrem Blute . . . Einmal geht er in einer Hauptstraße der Stadt spazieren, da hört er plötzlich dicht neben sich Piff! Puff! Puff! drei Revolvergeschüsse. Ein Mann war aus einem Laden herabgestürzt und hatte einen andern, der hineinstürzen wollte, niedergeschossen. Zwei Monate später war er vom Gericht freigesprochen, da er bewies, daß er mit seinem Revolver nur dem Revolver des andern zuvorgekommen war . . . Und wieder ein andermal sah er zu, wie die Straßenbahnkondukteure ihrem Strife ein bißchen Nachdruck verliehen, indem sie die Schienen mit Dynamit in die Luft sprengten . . . Dann sah er bei einem Spaziergang am Meere einen Walfischfänger stranden und ein Duzend Leichen von Ertrunkenen an die Promenade hinschwimmen. Das war in jenem herrlichen Golden Gate Park, dem Paradies von San Francisco, wo nach Sonnenuntergang die Strolche die vereinsamten Spaziergänger mit Sandsäcken ins Genick schlagen, um ihnen die Wirbelsäule abzuknicken und sie dann auszuplündern, ein sehr zweckmäßiges Verfahren, das,



wie in Ebers „Die Schwestern“ zu lesen, schon im alten Ägypten angewendet wurde.

Indes, nach Sonnenuntergang ging ja Mitterwurzer nicht spazieren, sondern spielte Theater, zum großen Vergnügen der Damen von „Frisco“, wie die Einwohner bekanntlich ihre Stadt nennen. Sie waren in der That sehr liebenswürdig gegen ihn und schickten ihm einmal eine Adresse mit tausend weiblichen Unterschriften, um ihn zu einer Verlängerung seines Gastspiels zu bewegen. Bei seinem Benefize erhielt er eine Menge Ehrengaben, die er auch mitgebracht hat, darunter eine goldene Uhr, einen Stock mit goldenem Knopf, sogar eine glänzende Suite von seidenen Taschentüchern und ein Album voll reizender Aquarelle, meist Blumenstücke, welche seine Bewundererinnen gemalt hatten. Auch die Schlaraffia von San Francisco blieb nicht neutral, sondern ließ ihn bei dieser Gelegenheit mit tausend kleinen Handbouquets bewerfen. Diese Aufmerksamkeit betrachtet er als seinen größten Triumph im fernen Westen Amerikas, denn sie erinnerte ihn an eine Schauernacht in Wien, als bei Nacht und Nebel eine geharnischte und bis auf die Zähne bewaffnete Patrouille der hiesigen Schlaraffia unter dem Kommando des stadtbekanntes Wüterichs Alessandro Girardi in seine Wohnung eindrang, den säumigen Schlaraffen aus dem Bette holte und notdürftig angekleidet mitzugehen zwang. Es ist wahr, Mitterwurzer war ein schlechter Schlaraff und wurde deshalb schließlich aus der Wiener Schlaraffia „für ewig“ verbannt. Dafür ist er jetzt Ehren-Schlaraff von San Francisco!

---

## Mitterwurzer.

(Ein Wort über einen Toten.)

14. Februar 1897.

Friedrich Mitterwurzer ist tot. Unvermuthet, plötzlich, ist er dahingegenommen worden. Mitten aus seinem Ruhme heraus, der noch so jung war, denn wie lange ist es her, daß man Mitterwurzer als den größten modernen Schauspieler der deutschen Bühne anerkennt? Er und seine Kunst, sie waren beide noch so neu; sie hatten einander finden, in einander aufgehen müssen, um etwas modern Großes, und dennoch Einleuchtendes an das Ende dieses Jahrhunderts zu stellen. Wir haben ja den dreißigjährigen Krieg um dieses Ergebnis von Anfang an verfolgt. Jede Rolle war eine Schlacht, aus der er mit blutigem Kopfe heimkam. Erst bekämpfte er sich selbst, um sich der Kunst der Zeit einzuordnen, um sich dem herkömmlichen Theaterpathos anzupassen; dann kämpfte er gegen die Zeitkunst an, wie sie Spielern und Hörern eingetrichtert wird, und trachtete sie unterzukriegen, unter sein selbstherrliches Ich, unter den modernen Menschen und Künstler. Durch jene erste Phase sahen wir ihn in Dingelstedts Burgtheater

gehen. Er stand dort in zweiter Reihe, wie Baumeister unter Laube, aber es waren ihm einige „Lewinsktyrollen“ jährlich gesichert. Oft hatte er noch gegen den Sommer hin zu thun, um ihre Anzahl im Schweiß seines Angesichtes abzarbeiten. Aber nach jedem Richard oder Mephisto hieß es: „Er bringt nichts Ganzes heraus, sein Wesen ist zu unstät, zu sprunghaft, alles zerbricht ihm in Stücke!“ Und man hatte recht. Er war eben nicht der Mann für den damaligen Stil mit seiner gereckten Großrednerei und Breitthuerei. Er kam vom niedrigen Theater her, gewohnt, Aug' in Auge mit dem Zuschauer zu agieren. Er hatte sich „herumgefugelt“, statt von der Theaterakademie her zum sogenannten „Darstellungsbeamten“ ernannt zu werden. Dem langatmigen Pathos der Zeit gegenüber zog er den Kürzeren. Alles rhetorische Turnen war umsonst, er hatte gar nicht die Nerven zum ruhigen Abwägen und Gliedern und Steigern der Leidenschaft. Sein Temperament schlug über die Stränge, er ließ die schönsten Sachen fallen wie ein ungeduldiges Kind, oder ließ sie in ihr Zerrbild umschlagen. Er hielt es auch nicht aus im warmen Nest des Burgtheaters und ging bis zur allerhöchsten Stelle, um nur hinausgestoßen zu werden ins herrenlose Nichts. Austoben mußte er; ausfühlen, ausrauchen, sein Wesen verdünnen, ehe er zwischen vier Wände taugte. Er nahm den Globus zwischen die Beine, wie ein Roß, und spornte ihn durch den Weltraum. Er wechselte Hemisphären, wie ein anderer Kleider. Im wilden Westen Amerikas tollte er sich zu Schanden, ein Eisenbahnkomödiant für Büffel-

jäger, Goldgräber und Mormonen. Als er seine Überkraft so weit heruntergebracht hatte, daß ein anderer hin gewesen wäre, erschien der Heimgekehrte auf unseren weichhölzernen Brettern noch immer als ein Urwüchsiger, mit einem angenehmen Beigeschmack von Unband, von Unberechenbarkeit, von Überraschungslust. Er übte den Reiz eines gezähmten Leoparden aus. Er war am liebsten sensationell, jedenfalls aber interessant.

Als er in Europa eintraf, hatte sich hier gerade die große Schwenkung vollzogen; von der philosophischen zur naturwissenschaftlichen Ästhetik. Sie existierte noch nicht, aber sie wurde mit tausend Laternen gesucht. Mitterwurzer besann sich nicht lange und stürzte sich blindlings in den Kampf um die moderne Kunst. Nun wußte er, was ihm früher keine Ruhe gelassen. Die Nerven seiner Zeit ruhmorten in ihm. Er war der geborene Nervenspieler. An des Jahrhunderts Ende mußte in „Sodoms Ende“ Friedrich Mitterwurzer den Willy Janikow spielen. Das stand ja leserlich genug in den Sternen geschrieben. Der moderne Sinnenmensch mit seinen Kreuzungen von guten und schlechten Anläufen, seinen Erbübeln und Unverantwortlichkeiten, überbildet und blasirt, aufgereggt und abgesspannt, der homo insipiens Sudermanni wurde sein Typus. Gut genug, um ihn auf Gastspieljagden totzuhezen. Ein bengalischer Charakter, wenn man so sagen darf. Der unsterbliche Komödiant aller Theaterepochen in der tragischen Narrenjacke von heute, mit bunten Flicken aus Zola, Ibsen, Lombroso, Mosso, Darwin benäht. Allein Mitterwurzer

war nur ein nervöses, kein krankes Genie. Er erholte sich auch von diesem letzten Anfall, der ihm ein Übergangsstadium zu voller künstlerischer Zurechnungsfähigkeit wurde. Es konnte nicht mehr lange dauern und er war wieder im Burgtheater, das seither auch seine heilsame Schwankung zum Zeittheater bewerkstelligt hatte.

Im verjüngten Burgtheater wurde Mitterwurzer halb, ganz von selbst, König der Scene. Das Herz der Menge slog ihm zu, weil es sich an gewissen anderen Punkten als bisher berührt fühlte; die Damen erklärten ihn für den Eroberer, wie er heute sein soll. Die Genießer des alten Burgtheaters, die zuletzt aus der Trauer um hinweggeraffte Lieblinge gar nicht mehr herausgekommen waren, wurden es mit reiner oder gemischter Freude inne, daß auch hier aus dem Tod Leben erwuchs. Selbst die Ältesten begannen sich bereits auf die Kunst mit dem neuen Gesicht einzurichten. So ganz neu ist es ja auch eigentlich nicht. Bestehen bleibt doch immerdar der gute alte Komödiant, der in den unverrückbaren Bedingungen des Theaterhandwerks wurzelt und aus diesen mit Passion und naiver Durchtriebenheit sämtliche Konsequenzen zieht. Auch Ludwig Gabilon war ein solcher. Er als Räuber Dismas und Mitterwurzer als Teufel in den Hans Sachs'schen Fastnachtstücken boten das erfreuliche Schauspiel, wie theaternaiv man bei aller Superflugheit noch immer geblieben war. Das Theaterspiel an sich wird ewig möglich und ein Genuß bleiben. Manche solche Rolle, die bloß aus Spielbarkeit besteht, hat Mitterwurzer seither im Burg-

theater gespielt. Alte Lustspiele wie „Doktor Wespe“ und „Ein Lustspiel“ wurden dazu auferweckt, sogar der Berthersche „Kriegsplan“ wegen des gar zu dankbaren Obersten Tschernitschew. Der modernere „Ministerialdirektor“ gehört auch in diese Region. Bei dem ausgegorenen Mitterwurzer blieben selbst solche Leistungen künstlerisch vornehm. Den geräuschvollen Kulissenton hatte er aus seinem Repertoire nachgerade ganz ausgerottet. Selbst die sichtliche Lust, es einmal recht komödienmäßig zu machen, war entweder gerechtfertigt, wie bei dem Sterben Tabarins, der ja selber ein Schaubudenmensch war, oder ironisch gewendet, wie bei dem großartigen Entführungskünstler Straforel („Die Romantischen“). Mit den Mitteln dieser elementaren Komödienlust bestritt er auch gewisse Charaktere Subermanns: den Willy Janikow, Richard Kexler („Schmetterlingsfchlacht“), Baron Röckniß („Glück im Winkel“). Insbesondere den verfluchten Kerl in ihnen, das sogenannte Diabolische, den Salonteufel, der nur so weit der wirklichen Hölle angehört, wie der Salontiroler den Östhaler Alpen. Was bei ihm diese Maulhelden der Frivolität — denn das sind sie ja mehr oder weniger — vor Widerwärtigkeit rettete, das war seine eigene allerpersönlichste Liebenswürdigkeit, eine heimliche Herzengüte, die für den Zuschauer eine Art Hoffnung auf eine Art Versöhnung offen ließ. Und dann freilich auch eine gewisse leichte Ironie, mit der der Künstler sich stets über solchen Rollen hielt und deren Ton er, sobald der Effekt gepflückt war, gleich wieder leise anschlug. Er ließ immer merken, daß er hier

eigentlich nur für die Sensation spiele und nicht ganz buchstäblich genommen zu sein wünsche. Den richtigen Teufel hob er sich für den Mephisto auf — und der ist erstrecht kein buchstäblicher.

Mit seinem seltsam schillernden Naturell, dessen große helle Harmonie aus lauter kleinen dunklen Widersprüchen bestand, mit allen seinen neckenden, prickelnden, intriguerenden Eigenschaften war er geboren, um die mancherlei geistreichen oder närrischen, angestochenen und angekränkelten Naturen rechts und links vom goldenen Mittelweg, kurz die eigentlich „Interessanten“, die launischen Kometencharaktere zu spielen. Diese sind zu jeder Zeit das gewesen, was man heute „modern“ zu nennen pflegt, ein Gemisch von Neurastheniker und Halluziniertem, mit drei Worten gesagt: *fin de siècle*. Hamlet, Richard, auch Lady Macbeth, giebt es etwas Moderneres? Der große Nervenrichter Shakespeare könnte noch Ibsen so manches lehren. Begreiflich genug, daß die deutsche Bühne jetzt so große Anstrengungen macht, ihre Klassiker mit der neuesten Ästhetik in Einklang zu bringen. Warum nicht? Jedes Jahrzehnt hat sie nach seinem Geschmack gespielt, d. h. wenn es einen Geschmack hatte. Der jetzige hat allerdings etwas von der Nüchternheit der Krankenstube. Statt Personenverzeichnis könnte auf den Theaterzetteln stehen: Patientenliste. Das Interesse der Zuschauer formuliert sich unwillkürlich so: was fehlt diesem? was fehlt jenem? Die Tugendhaften sind Menschen mit guten Nerven, die Lasterhaften solche mit schlechten. Es ist ja etwas daran. Man

stelle sich etwa Andreas Hofer als Neurasstheniker vor; da wäre er kein Held und kein Märtyrer geworden. Sein gesundes Nervensystem machte ihn dazu; das war die Wurzel seiner sittlichen Stärke. Diese Anschauungsweise wird heute bis zum Sport getrieben, aber sie trifft oft das Richtige. Mitterwurzer hat dies wiederholt glänzend bewiesen, indem er Charaktere wie König Philipp und Franz Moor geradenwegs von ihren Nerven aus spielte. Unheimlich wahr treten sie von der Bühne mitten unter uns wie Zeitgenossen. Selbst den alten Müller Reinhold (in Kaupachs „Der Müller und sein Kind“) hat Mitterwurzer so ins Natürliche übersezt. Sein Philipp und Franz haben die Grenzen der Darstellungskunst verrückt, aber auch unleugbar erweitert. Und zwar in der Richtung auf das Leben hin. Der geniale Künstler hatte da begonnen, neues Blut in blutleer gewordene Adern zu gießen; Betagtes wurde unter unseren Augen für das kommende Jahrhundert jung. Daß er von hinnen mußte, ehe dieses Werk ausgiebig fortgesetzt war, ist ein harter Schlag für die moderne Schaubühne. Wir haben ja seinerzeit auch die Schattenseite solcher Modernisierung aufgezeigt, allein trotzdem erhielten wir tags darauf folgenden, nicht unterschriebenen Brief, aus dem ersehen werden mag, gegen welchen Granitwall von Überlieferung Mitterwurzer anzukämpfen hatte:

„Geehrter Herr. (Folgen einige Komplimente.) . . .

Aber ganz verfehlt ist Ihre Kritik über Mitterwurzers Philipp. Da kann man sehen, daß man jemandem die größten Fehler zu Gunsten auslegen kann, wenn man will.



Diese Rolle Mitterwurzers war einfach verfehlt von Anfang bis zu Ende. Zerfehlt. Ein geflickter Lumpenkönig. Und ich bewundere M. wie Sie im allgemeinen. Ich konnte mich kaum des Lachens erwehren, als er in einem Berliner Possentone sagte: ‚aber hüten Sie sich vor der Inquisition, es sollte mir leidthun‘ 2c. Und so war alles unmöglich, bis auf die Audienzscene, in der die Armada behandelt wird. Das war herrlich. Da ich Künstler bin, bleibe anonym.“

Wohin die Grenzen Mitterwurzers lagen, das zeigte sich mittlerweile auch deutlich genug. Gegen den Schatten Babillons unterlag er, als Don Lope. Auch der Übermensch Holofernes paßte ihm erst, wo er Mensch wird, nämlich in der Sinnlichkeit. Ibsen war ihm ein unendliches Gebiet, auf dem er gewiß noch große Entdeckungen gemacht hätte. Sein Hjalmar war unvergleichlich. Selbst Alfred Andersens („Klein Gyolf“) litt mehr am Dichter, als am Darsteller. An Ibsen giebt es so viel zu erraten, zu begreifen und auch wieder den Leuten einzureden, daß einem Künstler von dieser Unwillkürlichkeit des Schaffens und dieser Kraft der Suggestion hier noch manches in Aussicht stand. Hat nicht Mitterwurzer immer wieder auch durch Meistergriffe verblüfft, die man ihm gar nicht zutraute? Man denke an den Vater Giboyer . . .

Das ist nun alles vorbei. Man hat sich zu bescheiden und zu verzichten; man weiß nicht einmal, auf was alles. Er war erst zweiundfünfzig Jahre alt. Er war eben erst auf die Tagesordnung gelangt. Er hatte noch eine Welt vor sich und war voll Kraft, sie zu erschaffen.

## Friedrich Witterwurzer.

(Nachruf.)

14. Februar 1897.

Was nützt es, sich zu wundern und Worte der Ergriffenheit zu stammeln? Ganz Wien that es gestern, aber was übrig bleibt, ist der Tod ohne Phrase. Wer hätte es, kaum mehr als eine Woche vorher, geahnt, daß der Mann da auf der Bühne, der den Musikdirektor in Venedig' „Ein Lustspiel“ so köstlich spielte, ein Sterbender war? Er spielte so zu seinem eigenen Spaß, er lachte innerlich so herzlich über seine äußerliche Ungeschicklichkeit, mit der er die schauerlichen geselligen Verlegenheiten des dreifach verlobten Bierzigjährigen ausmalte. Das war ja das Ansteckende bei ihm, daß ihm die Freude am Spielen aus allen Poren sprühte. Und wiederum eine Art Schadenfreude an dieser Freude, denn der Schalk schlug ihn stets in den Nacken, selbst wenn er tief in die vielen Herzen da unten griff. Diese ironisch angesäuerte Ländelei, der leichte bitterliche Nachgeschmack seiner elegant adjustierten Süßigkeiten waren die Lieblingsformen seines Humors, der so groß sein konnte, obgleich er seine endgültige Größe nun

überhaupt nicht mehr erreichen wird. Mitterwurzer besaß das Seltenste, was ein Schaffender haben kann: tragischen Humor. Dieser ist die räthelhafteste Blüte des Menschenwesens, ein wahres Übersichhinausblühen. Shakespeare hatte ihn; alle seine Katastrophen haben ihren eigenen Humor. Es scheint, daß nur solche Genies ihn haben, um deren junge Schläfen schon der schwarze Fittig rauscht. Sie wissen es nicht; auch Shakespeare wäre erstaunt gewesen, zu hören, daß er nicht älter werden würde wie Mitterwurzer. Genau zweiundfünfzig Jahre. Doch das ist ein eigenes Kapitel. Was man nicht alles darüber gemutmaßt hat, daß Shakespeare sich so plötzlich vom Gipfel seines Ruhmes in die Dunkelheit seines Geburtsortes zurückzog. Daß er sich gleichsam in seine Wiege zurücklegte, um darin alsbald zu sterben. Er war eben wieder Kind geworden. Jener schwarze Fittig hatte ihn so lange gefächelt, bis er ihn schließlich von ungefähr an die Schläfe traf. Ich bin völlig überzeugt, daß ihn nach den höchsten Gehirnleistungen ein Gehirnleiden zu Boden warf. Er wurde ein Nießsche, aber kein so chronischer. Wer kann es heute nachweisen, was alles Zeit seines Lebens in dem Organismus Mitterwurzers vor sich gegangen war? In seinen Nerven zumal. In diesen ewig zuckenden Strängen, an denen er so lange Jahre sichtlich zappelte, wie das Opfer eines galvanischen Versuchs. In diesen seidenfeinen Fäden, auf denen fortwährend unberechenbare (man sagte: undisziplinierbare) Stimmungen ihre seltsamen, dissonanzreichen Symphonien spielten. Die Regieköpfe und

Theaterpsychologen konnten ihn nie begreifen; er war bei ihnen als sprunghaft, unverläßlich, unbehandelbar verrufen. Seine „Ungleichheit“ war sprichwörtlich: seine Rollen waren heute rot, morgen tot, oder auch umgekehrt. Lange genug habe ich ihm zugehört in jenen Siebzigerjahren, als er das enfant terrible des Burgtheaters war. Er hatte es durchgesetzt, den Richard, den Mephisto und dergleichen spielen zu dürfen. Aber es blieb immer Stückwerk in seiner Hand. Brillante und farblose Brocken, mit denen er nach augenblicklichem Belieben zu jonglieren schien. Jedermann hielt ihn für genial und jedermann schalt ihn, wie einen Liebling, der tolle Streiche macht. Man sagte: das ist die Erbschaft Ludwig Devrients, des genialen Verkömmelings, und Bogumil Dawisons, des genialen Spekulanten auf den interessanten Nimbus eines solchen. Man verurteilte das als Virtuositentum, Primadonnentum u. s. w. Aber man verstand es nicht. Er selber verstand sich nicht. Er hatte eben die Nerven, die man jetzt *fin de siècle* nennt. Sie waren in jenen durchwühlten Vierzigerjahren erzeugt, als die Welt in Krämpfen lag und sich zu jenem tollen Jahre anschickte, nach dem sie in die Zwangsjacke gethan wurde. Dieser Globus war damals zum Platzen voll von Talent, das dann in mannigfachster Weise durchbrach und wirkte oder verpuffte. Damals wurden die „Defakenten“ von heute geboren, oder deren Eltern, was nach Ibsen und anderen so ziemlich auf eins hinausgeht.

Am Burgtheater, wo stets eine Art europäisches Gleichgewicht gewahrt wurde, spielte Mitterwurzer die Rolle

jenes „Bißchens Herzegowina“. Manche hielten ihn nur für ein Zündhölzchen, andere für eine Sprengpatrone. Heute sieht man, daß er nur ein Bündel Nerven war. Und eines Tages packte er dieses Bündel und ging in die weite Welt. Es ging ihm zu gut in Wien und das vertrug er nicht. Diese gesicherten Verhältnisse machten ihn nervös. Er mußte hinaus ins Schrankenlose und herrenlos umherflackern. Auch Lenau ging nach Amerika, um sein Gehirn zu lüften und die Harfe seiner Nerven neu zu spannen. Und wenn man von Mitterwurzers Nerven spricht, muß man eigentlich bei denen seines Vaters beginnen, der auch wie Lenau in Döbling\* starb. Er gehörte zu jener Klasse von „fahrenden Leuten“, die das Kopfkissen nicht erfunden haben, wohl aber die vier Pfähle, aus denen dann Bürger mit dickeren Nerven vier Wände machten. Selbst wenn er schon irgendwo ständig war, lebte er wie ein Reisender; es war der reine Zufall, in welcher von seinen vier verschiedenen Wohnungen, die er hier noch zuletzt gleichzeitig besaß, er sterben würde. Nun, Amerika war ihm gerade weit und breit genug. Er wurde Zigeuner unter den Rothäuten. Ohne Haus und Hof, ohne Kind und Regel, von der Hand in den Mund, im ewigen Auf-und-Davon: das war sein Fall. Was wollte er eigentlich? Müde werden. Nichts als müde. Die Zivilisation ist für abgespanntere Leute, als er damals war, in seinem Erregungsstadium. Er gab sich ja keine Rechenschaft davon. Er hielt es für

---

\* Irrenanstalt.

den rasenden Puls seines ererbten Komödiantenblutes. Er glaubte zu spät gekommen zu sein und eigentlich in eine Wandertruppe des vorigen Jahrhunderts zu gehören. Der souveräne Schmierengeist rumorte in ihm. Auf einer Bühne im Winde Herr über Leben und Tod sein, unerhörte Einfälle in ein Kreuzerpublikum schleudern und schließlich den großartigen Purzelbaum ins Jenseits hinüber machen. Aber das konnte ja nicht mehr stattfinden. Vor zwei Jahren, als Schaubudenspieler Tabarin, vergönnte er sich das einmal im leidhaftigen Burgtheater; insbesondere jenen wonnevollen Purzelbaum aus dem Leben in den Tod hinein, von der Höhe seiner „tréteaux“ tot herabtaumelnd, als Leiche von den Armen der Untenstehenden aufgefangen. Wenn sie ihn nicht gut fingen, konnte er bei dem Spaß den Hals brechen. Ja, wenn er diesen Komödiantengeist hätte nach Herzenslust ausströmen dürfen, schon anfangs im Burgtheater! Er hätte auch den Hamlet und Richard so gespielt, aus seinen tragischen Nerven heraus. Aber das ging ja nicht an auf der klassischen Hofburgbühne, wo ein Charakterdarsteller ein mit Dekret angestellter „k. k. Hof- Intriguenspieler“ war und das ästhetische Herkommen einer wohlgenurten Bühne zu wahren hatte.

Als Mitterwurzler von Amerika zurückkam, glich er einem durchgegangenen Roß, das nicht mehr weiter kann. Ich saß damals manchen Abend mit ihm im Café Kaisergarten und hörte ihn erzählen von der unbezahlbaren Heßjagd, die er drüben durchgemacht. Der alte Strampfer war drüben sein Kumpan gewesen, auch so ein Kilometer-

vertilger; er ist nun längst tot. Und Hans Böhn, der unstäte Utopist einer Hans Sächsisch eingerichteten Wiener Volksbühne, war in Wien sein Prophet geworden; er siedet jetzt in Döbling dahin. In jenem Café erzählte uns Mitterwurzer alle seine Abenteuer jenseits des „großen Teiches“. Er schien bereit, sofort wieder anzufangen, aber er hatte augenscheinlich doch genug. Der dunkle Untergrund seines Wesens war merklich höher gestiegen und man sah ihn oft sehr deutlich durch das helle Gefräusel seines unverwüsthlichen Naturells. Er war reif, ein Neu-Berliner zu werden. An der Spree regte sich bereits die „Freie Bühne“. Blutzunge Dichter, die heute berühmt sind, schrieben unangenehme, schulwidrige Stücke. Sie schrieben mit einer höchst unorthographischen Echtheit die Rehrseite des Lebens ab. Hallohstücke, in denen es gärte; die Dichter selbst ahnten nicht, was. Nervenschauspiele, in denen die Erschöpftheit und Zerfahrenheit der Seelen sich spiegeln sollte. Ein proletarisches Theater rang nach Stimmfähigkeit. Ein klügeres Talent, Hermann Sudermann, prägte den formlosen Stoff, den sie bloß aufgerührt. Die materialisierten Stimmungen Gerhart Hauptmanns faßte er theatergerecht an und das moderne Sensationsstück, Typus „Sodoms Ende“, war da. Als hätte er Mitterwurzer das Maß genommen für seinen Willy Janikow, so klappte die Sache. Allein Mitterwurzer als Sudermannspieler zwischen Berlin und Wien, das war doch zu unergiebig für einen großen Künstler. Ein Handwerker und Gelbmacher hätte, Halbpart mit seinem Leibdichter, dieses Geschäft ruhig bis zur

Bewußtlosigkeit fortgetrieben. Aber — wo sind doch die Hochnasigen, die einst über den Virtuosen Mitterwurzer loszogen? — er erwies sich als das Gegenteil eines Virtuosen. Wie in jener Ballade („Knapp', saddle mir mein Dänenroß, daß ich mir Ruh' erreite“) hatte er sich etwas wie Ruhe erreift. „Erfahren“ könnte man sagen, denn dieses Wort bedeutet im Altdeutschen nichts anderes als „erreift“; Erfahrung ist das, was man sich durch „Fahren“ für Kopf und Herz erworben hat. Der Unbändige war nun soweit herabgekommen, daß er unter zivilisierte Leute gehen konnte. Er war engagementsreif. Und seine Müdigkeit war noch immer etwas so Elektrisches, daß er mit ihr ganz Mitteleuropa gründlich aufmischen konnte. Man denkt an den Fang des Zitteraals in Humboldts Beschreibung; erst werden Pferde ins Wasser getrieben, an denen der elektrische Fisch seine Kraft ausgiebt, dann erst wagen sich die Menschen in seine Nähe. Und dennoch, als Mitterwurzer wieder im spiegelglatten Hafen des Burgtheaters ankam, machte er den Eindruck eines Hechtes im Karpenteiche. (Ludwig Speidel drückte die Sachlage durch dieses Bild aus.)

Was er ins Burgtheater mitbrachte, war der moderne Mensch, mit der heutigen Blutmischung und Nervenstimmung. Unter den Sensationen Amerikas hatte er sein Nervensystem wie ein Instrument künstlerisch verwerten gelernt. Alle Hilfsquellen seiner Persönlichkeit waren drüben frei geworden, und zugleich sein Verstand soweit ernüchtert, daß er mit ihnen (ungefähr) zu rechnen wußte. Wiederum



hatte er das Glück, im rechten Augenblick zu kommen. Durch das Burgtheater wehte neue Luft, der moderne Geist durfte Thüren und Fenster des ehrwürdigen Hauses aufreißen. Man spielte bereits Ibsen, wenn auch vorläufig dessen ältere Stücke, das „Fest auf Solhaug“ und die „Kronpräsidenten“, aber doch auch schon den „Volksfeind“, in dem der aussichtslose Kampf gegen die Lüge tobt. Man stand auf der Schwelle der modernen Geisteskämpfe. Und von verschiedenen Seiten wurde mit rücksichtsloser Zähigkeit Sturm gelaufen gegen die alte akademische Überlieferung, nach der in diesem klassischen Hause all das Klassische ja doch gespielt werden mußte. Eine blutjunge Ästhetik bewies verschiedenen gefeierten alten Herren auf den Kopf zu, daß man 1895 nicht so spielen dürfe wie 1853. Ebenfowenig kann man heute so malen oder schreiben. Die „Sezession“ war auf allen Kunstgebieten eingetreten. Und als großer Sezessionist trat Mitterwurzer in diese festgefügte Mitte. Das Publikum hatte er schon durch einige Gastspiele im Volkstheater gewonnen. Er hatte jenes bannende Wesen, das man jetzt suggestiv nennt, die gewinnende, siegreiche Persönlichkeit. Er redete den Zuschauern und besonders den Zuschauerinnen ein, was er nur wollte. Er stieß sie auch nicht mehr mit unreifen Kapricen vor den Kopf, denn er war ein bis ins Feinste ausgefeilter Techniker geworden, der seiner leisesten Wirkungen sicher war. Erstaunt, bezaubert sagte man sich: also ein „moderner“ Schauspieler ist etwas Mögliches. Woran er vor zwanzig Jahren in diesem Hause gesehert,

das steinerne Pathos eines geheiligten Theatertons, das war seither in Dresche gelegt. Er durfte nun sprechen und spielen, wie ein Mensch, der Leidenschaften erlebt hat, nicht wie ein Schauspieler, der sie auf der Theaterschule auswendig gelernt. Und nun wurden seine Nerven sein Kapital. Was sich in ihnen an Regungen aufgespeichert hatte, das gestaltete er mit alten und neuen Mitteln künstlerisch. Er führte das Drama auf seine körperliche Grundlage zurück. Schon Shakespeare hat die Verbrechen seiner Helden so aufgefaßt, wie Lombroso; als psychische Entwicklungen, die auf physischen Notwendigkeiten beruhen. Er führte die Theatercharaktere vom Papier auf das Fleisch und den Nerv zurück. Er wurde natürlich auch bekämpft. Die Reaktion wollte es nicht zugeben, daß man Schillers König Philipp nicht als historisches Präparat, sondern als nervenkranken Menschen, als eine vom Verfolgungswahn untergrabene Majestät darstelle. Oder den Franz Moor nicht als theatralischen Bösewicht, sondern als einen besonders schön entwickelten Fall von moral insanity. Aber jeder solche Abend war für den Künstler ein großer Sieg. Und sein letzter war die Darstellung des Hjalmar in Ibsens „Wildente“, dieser ‚Scheingefunde‘ mit seinen moralischen Lähmungszuständen, so lebenswürdig und abscheulich zugleich, unser unglücklicher Mitbürger, mit dem wir gestern gespeist haben, der uns vielleicht in manchen Augenblicken plötzlich aus unserem Spiegel anschaut, erstaunt, daß wir über ihn erstaunen.

Was hätte dieser Mann noch geleistet! Welche Schule

hätte er gemacht! Bereits Sieger auf der ganzen Linie, hätte er durch sein bloßes Beispiel die alte Schauspielerei verjüngt, dem Nachwuchs neue Ziele gewiesen, zu einer wahreren Wahrheit, einer lebendigeren Dichtung. Sein Tod ist ein Unglück für das Theater, das nun in der alten Bequemlichkeit wieder ent schlummern wird.



## Helene Hartmann.

(Nach fünfundzwanzig Jahren.)

16. Juni 1892.

Das fünfsprachige Getöse dieses Theatersommers hat die geräuschlose Freude nicht zu übertönen vermocht, mit der die deutsche Muse binnen kurzer Frist Gedenktage zweier ihrer Lieblinge feierte. Bernhard Baumeister und Helene Hartmann, diese künstlerischen Zwillinge, sind in aller Stille bei Jubelabschnitten ihrer Laufbahnen angelangt. Man traut seinen Augen nicht: auch Helene Hartmann, die noch in so hohem Grade Helene Schneeberger ist. Fünfundzwanzig Jahre! Nun, es sind uns noch wenig Vierteljahrhunderte so rasch vergangen, wie dieses Hartmannsche, das sich so unterhaltend abrollte. Aber es ist nun einmal nicht zu leugnen, die Wiener Wurzeln der Großmeisterin naiver Darstellungskunst reichen in jene fruchtbaren Sechzigerjahre zurück, in denen Heinrich Laube den Personenstand des Burgtheaters mit so viel Glück verjüngte. Sein damaliger Gewinn dauert noch heute fort in den Namen Wolter, Schöne, Hartmann, Krastel und Hartmann-Schneeberger. Ernst und Scherz des

neuen Burgtheaters wurden zum großen Teile damals gepflanzt.

Ein Rückblick auf den sonnenhellen Weg Helene Hartmanns zeigt uns im Vordergrund die merkwürdige Gruppe ihrer älteren Rollen. Ihr erster Schritt in dieser Richtung war eine Art Staatsstreich vom 2. Dezember; denn unter diesem Datum, 1886, bemächtigte sie sich im Handumdrehen der Haizingerschen Erbschaft. Das war im „Griechischen Feuer“ von Justinus, und sie spielte zwar noch keine Mutter, aber schon eine reise Tante, allerdings sprudelndes Vollblut, und hinterpommersches dazu, mit einem hochergöglichen Provinzton. Es war schon älteres Charaktertum, mit vollem Humor ausgestaltet. Seitdem ist sie tief in den Humor des Alters eingedrungen, der eine Poesie der Abendsonne ist. In diesem warmen, versöhnenden Lichte lächeln die Kunzeln der verschiedenen Mütterchen und sogar der alten Mädchen. Die Schönheit ist Güte geworden und dadurch in anderer Weise schön geblieben, und das Herz ist abgeblüht, aber es steht voll duftender Früchte. Ist nicht die alte Frau Vockerat („Einsame Menschen“) die Heldin des Abends, deren wohlige Mütterlichkeit wie alter Wein erwärmt? Und die alte Frau Kolb („Die Skavin“), in ihrer kleinlauten, altwäterischen Zärtlichkeit, in der Echtheit ihres etwas verschüchterten Bürgerwesens, echt bis zu der ehrwürdigen Pomade der schwarzen Klebscheitel und der Längstvergangenheit ihres Kleiderchnittes. Und das haushaltende alte Fräulein in Wilbrandts „Unerreichbar“, dieses bedenklich knarrende und

doch so grundbezagliche Hausmöbel, — beileibe nicht dieselbe wie die Jungfer Ludmilla („Bruder Hans“), deren biedere Thränen in einem jener antiken Thränenfläschchen gesammelt werden sollten, und vollends eine ganz andere, als jene dritte alte Haushälterin, die abergläubische Caton im „Fräulein von Scudery“, deren Teufelsfurcht so komisch ausgemalt ist. In der Darstellung des Alters ist Frau Hartmann erst die Genremalerin geworden, die wir heute bewundern, lachend oder bewegt, oder auch beides zugleich. Der Kreis ihrer Wirkungen hat sich auf diesem breiten Gebiete sogar erweitert, denn das Alter prägt alle Eigenart und Eigenunart eckiger, knorriger aus und bietet dem Darsteller Handhaben aller Art. Erinnern wir nur an die alte Fürstin Lytkoff („Mohr des Zaren“), diese absonderliche Gestalt, deren Geist mit dem Brenneisen gekräuselt scheint, die schauspielerische Schöpfung eines ausgesprochenen Humoristen, von einer tabakschnupfenden Großartigkeit, wie sie nur das Dresdener Kokofo kannte, als der Kurfürst von Sachsen auch König von Polen war. Oder an die Frau v. Kochepont („Umkehr“), diese vieljugendsame Klatschbabe, die der Künstlerin gestattet, die ganze prickelnde Frische ihrer schärferen Tonart hervorzukehren. Schärfere Tonart! Es wird erst die Frage sein, ob Frau Hartmann eine schärfere Tonart hat. Jedenfalls hat sie die vielseitige Launigkeit, selbst das leibhaftige Bitriol genießbar zu machen. So manchemal spielt sie ja eine scharfe Rolle — wem fällt da nicht der „Störenfried“ ein? — aber sie spielt auf eine Art, daß man sich

n ein Rasiermesser verlieben könnte. Ihre Schärfe ist, ob sie will oder nicht, voll Süße. Ein im tiefsten Kern harmloses, wohlwollendes Gemüt macht aus der kraßwürstigen Herbhheit nur ein bewußtes Spiel zu heiterem Zweck; Mühmchen hat sich als Baumau verkleidet, um die Kleinen zu schrecken, von denen sie genau weiß, daß sie schon zu klug sind, um sich schrecken zu lassen, vielmehr von Popanz selber zausen werden. Darin ist Frau Hartmann genau die Gegenfüßlerin der unvergeßlichen Gaskillon. Diese besaß, unter anderem, den satirischen Geist, der verneinend schafft und einen Charakter aus lauter negativen Zügen aufbauen kann; Frau Hartmann ist der weibliche Humorist des Burgtheaters und als solcher gänzlich positiv, denn der Humor läßt alles gelten, nimmt alles für bare Münze und glaubt an alles, ja er übertreibt es sogar und findet sich damit ab durch die Komik dieser Übertreibung.

Ein eigentlicher Komiker aber ist sie nicht; es wäre<sup>!</sup> denn, daß man eine Gemütskomik gelten ließe, der ja die Charakterkomik nahe steht. Denn die beste Kraft der Künstlerin steigt doch immer aus dem Gemüte auf. Bezeichnend dafür ist, daß sie in Rollen von fremder Stammesart, so gewandt sie auch mit dem zierlichen Rüstzeug der Naiven, mit Anmut, Übermut, Schalkheit, Schelmerei, ja Geckerei hantieren mag, stets durch einen aufquellenden Gemütsston siegt. Man denke an das rotköpfige Irrlicht „Dame Robold“, das erst dort wirklich lebendig wird, wo es plötzlich als heiße Liebesflamme aufblodern kann. Oder an die tolle Ilka in „Krieg und Frieden“, wo sie unter

anderem sogar ein magyarisches Volkslied fingt, aber ihre schönste Wirkung macht, wenn das sinnvolle, z Mädchengemüt plötzlich durch die erotische Schale br Gewiß, sie kann alles, was die Register des Naivent umfassen. Ihre Spielgeläufigkeit auf der heiteren S hatte keine Grenzen, selbst im jüngeren Fach, wo die Na sich noch mehr gleichen, weil sie meist auf das Sc und Liebsein hinauslaufen, als im späteren Alter, wo sich schon scharf sondern. Wer Hulwers „Haus Darn gesehen, wird es niemals vergessen, was sie dort alles Spielkünste aufwendete, um einen unbequemen Freier a schrecken, wie sie erst die strumpffstrickende Dummheit, t das geräuschvolle Sportweib, dann das richtige Drac weibchen spielte (einmal bellte sie sogar). Ihr Spiel in der That von höchst vielseitiger Liebenswürdigkeit. S ihr eigenstes Wesen ist doch das Deutsche. Brauchen die Franziska in „Minna von Barnhelm“ zu nenn Das „Frauenzimmerchen“ in seiner Herzhaftigkeit und se digen Schelmerei zugleich hat wohl noch niemand be lessingischer gespielt. Oder die Eva im „Zerbrochenen Kr Dann später die Frau Piepenbrink in den „Journalist deren Beschränktheit bei ihr etwas besonders Traul gewinnt. Auch die einfache, herzliche Gattin von Ib „Volksfeind“ gehört zu diesen deutsch gestimmten Che teren. Und, mit köstlichem Humor, die bereits angeal Braut in den „Goldfischen“, die sich sozusagen ein daraus macht, daß sie schon so alt ist. Was sie schluc war unbedingt das Beste an Spielhagens „Luftigem F



und wenn sie im „Haus Lonei“ mit Küchenschürze und Kochlöffel erschien und sich vor Freude mit allen zehn Fingern durch den Schopf fuhr, wurde die ganze Goffmann lebendig. Die bralle Anmut, mit der sie ihre deutschen Liebhaberinnen spielte, erinnerte oft geradezu an die pausbäckigen, rundäugigen Helbinnen von Wilhelm Buschs zwerchfellerschütternden Liebesgeschichten. Fast staunt man, daß alle Scherzanlage in ihr den zarten poetischen Feuerfunken nicht ertötet hat. Doch dieser war in ihr leicht zu wecken, ein Dichterhauch genügte dazu; dann sprach sie, mitten aus Ul und Schabernack heraus, mit so poetischem Schmelz, wie etwa Marittas Definition des Kusses (bei Doczi).

Und so könnte man auf dieser farbenschimmernden Leiter hinansteigen, bis zu jenem berühmten Lorle, das ihren ersten Wiener Sieg bedeutete.

Frau Hartmann ist heute, mehr als man es in der Jugend sein kann, die Humoristin des Burgtheaters. Sie ist dies geworden auf Grund eines urwüchfigen, lebenswürdigen Wesens, das man als Naturburschentum ansprechen könnte, wenn es nicht durch einen zarten lyrischen Einschlag gemildert wäre. Dieses Grundwesen hat bei ihr nichts von seinem Schmelz und Reiz verloren, es ist nur reifer und stärker geworden. So oft sie es kredenzt, ist sie ihrer Wirkung sicher, wenn es auch jenem Trank des orientalischen Märchens gleicht, der in schlichter Trinkschale nur wie klares Wasser, in goldenem Becher aber wie firner Wein schmeckte.

Fünfundzwanzig Jahre und noch so jung! So könnte man unserer jüngsten Jubeldame zurufen, die in der That erst vor so Kurzem über die Schwelle ihrer Zukunft getreten ist. Diese Zukunft scheint noch reicher werden zu sollen, als es die Jugend war, denn sie bedeutet ein vielseitiges Charakterfach, und man wird an Frau Hartmann augenscheinlich erleben, was man an ihrem unmittelbaren Jubelvorgänger, Herrn Baumeister, erlebt hat: daß der späte Lorbeer ihr weit über den frühen hinauswächst. Hoffentlich wird ihr nächster Jubeltag ein öffentlicher sein.



## Helene Hartmann.

(Nachruf.)

13. März 1898.

Eine Wolke von Wehmut hat sich um das Burgtheater gelegt; Helene Hartmann ist dahin. Die kleine Frau, welche die große Liebenswürdige des Hauses gewesen, ein volles Drittel dieses Jahrhunderts hindurch. Wie sie es gewesen? So wie man es heute nicht ist und morgen gewiß nicht sein wird. Nach der Mitte des Jahrhunderts war man so, als es nicht mehr Befehl war harmlos zu sein, als man es aber noch immer blieb, aus lieber und erspriesslicher Gewohnheit. Das Leben in diesem Sinne zu genießen und genießbar zu machen, darauf richteten sich damals alle angenehmen Temperamente ein. Die Haizinger-Laufbahn war das Typische für eine deutsche Schauspielerin heiteren Schlages. Heute ist das Harmlose ein ausgestorbenes Fach, höchstens daß es noch in den alten Klassikern geduldet wird. Damals empfanden es Dichter und Darsteller als eine große Erleichterung für das Handwerk, in der ort- und zeitlosen, eigentlich auch unpersonlichen Theaterform des Lebens fortwirktschaften zu

können, die niemals wirklich wehthat und in der nichts lebendig war, als der Schauspieler und sein persönliches Etwas. Das war die Blütezeit der sogenannten Naturelle, deren einige sich zu Virtuosen, zu herumziehenden Bezauberern auswuchsen. Mehrere blieben im adelnden Banne des Burgtheaters hängen, unter ihnen Baumeister, die Hartmann. Für die nächste Generation ist das eingestellt. Diese bringt nicht die kleinen Freuden, sondern die großen Schmerzen des Zuschauers auf die Bühne und weint echt. Ach, Frau Helene war noch eine von jenen, welche lachen, wenn sie weinen. Stand und Gewerbe: Glückskind, Sontentochter. Das Weib, das sie darstellte, war das der Jahre Benedix und Bauernfeld, die aber geradenwegs von Lessing und Iffland herkamen. Dieses Weib war vom lieben Gott eigens geschaffen, das Leben des Mannes zu verschönern. Es war der Singvogel im Käfig des Bürgers, die Blume in seinem Blumentopf am Fenster. Deutsch und bürgerlich, das waren in Helene Hartmanns Wesen die Grundelemente, aus denen ihre Persönlichkeit aufspröß, gutmütig und herzlich, schalkhaft und zutraulich. Und treu und wahr, helläugig und resolut, wie eine Franziska sein muß, das Mädchen mit dem gediegenen deutschen Lustspielnaturell. Sie mochte auch Evchen oder Annchen heißen, oder Bärble, aber nicht Hermance oder Adrienne, denn sie hatte nichts Weltsches in sich. Sie war auch naiv, wenngleich keine Naive im Sinne des Faches. Die Grundlage dieser berufsmäßigen Naivetät ist das Kindliche, und nur Wenigen ist es beschieden, dabei so natürlich zu bleiben,

wie unsere Hohenfels. Frau Helene aber hatte in ihrem Wesen die längste Zeit so etwas ewig Jungverheiratetes. Sie war das geborene Frauchen. Hausmütterlich und zärtlich durcheinander, mamahaft schon als Braut. Das war eine gar behagliche, wohlige Luft um sie her; sie hatte auch das zuthuliche Geschau dazu, und den lieben, leicht etwas gekränkten Zug um den Mund, und eine helle, glitzernde Stimme, die klang wie Gepisper und Gezwickler eines Vogels, wie Wachtelschlag und förmliches Trillersprechen. Man erinnere sich an die Abgänge, die sie sich in späterer Zeit gern machte — Laube gestattete das noch nicht — mit ganzen Sprühfeuerwerken von kichernden, sprudelnden Worten; „Singaketen“, sagt Lenau von der Lerche. Sie war auch durchaus für Konversation geboren, Sarnen waren nicht ihre Muttersprache. Daß diese Meisterin der Harmlosigkeit gerade Herrn Hartmann heiratete, war gewiß im Geßez der Wahlverwandtschaft begründet. Wie die beiden Gabilon als das scharfe Paar des Burgtheaters berühmt wurden, so die beiden Hartmann als das harmlose Pärchen.

Man sah sie oft so an und fragte sich: womit wirkt sie? Da fand man nichts besseres als: mit sich selbst. Sie gab sich, statt eine andere zu spielen. Andere können gerade das nicht; sie hatte das. Zuweilen streifte sie eine ihrer Kolleginnen, das war aber erst im Alter, als ihr die Mühe erwuchs, sich nach anderen Wirkungsmitteln durchforschen zu müssen. Da kehrt man seine Seele um und um, ob man nicht irgendwelche Eigenschaften fände,

die man früher sorglos übersehen und die nun zu verwerthen wären. Rosa, Hellblau und Weiß sind verblaßt, aber Violett, Braun und Schwarz werden noch stehen. Das ist jener gewisse Augenblick, in dem man eine andere wird. Dieselbe bleibt man nur, wenn man Humor hat. Und Helene Hartmann war ja die Humoristin des Burgtheaters. Wir haben das nachgewiesen, an jenem Jubeltage vor sechs Jahren, als wir sie Rolle für Rolle unter die Lupe stellten. Die humoristische Schauspielerin edlen Schlages, die es vom Herzen aus ist, die in ihren Gestaltungen niemals grausam werden kann, weil es ja ihr eigenes Wesen ist, das sie gestaltet. Was die frühere Theatersprache eine komische Alte nennt, ist Frau Hartmann nie geworden. Als sie in diesem schönen Fache die ersten Schritte that, griff sie unwillkürlich nach Stützen. Sollte sie versuchen, satirisch zu werden, wie Frau Gabilon, die Unvergessliche? Das kann man nicht werden, das muß man sein. Sie spielte die Geheimrätin Seefeld, den „Störenfried“, aber es gelang ihr nicht recht, den Frieden zu stören. Sie war dabei so grundscharmant und ihre Bissigkeit erregte bei denen, die sie vergewaltigen sollte, ein so angenehm kribbliges Gefühl, daß der Zuschauer immer das Gefühl hatte, die jungen Leute würden diese liebe Person nie wieder von sich lassen. Nein, eine Satirikerin war sie nicht. Aber auch keine Komikerin, wie die vortreffliche Frau Kraß, deren Leistung alle die Jahre her unter Gebühr gewürdigt worden. Es war interessant zu sehen, wie Frau Hartmann, die doch weitaus bedeutend-

dere Künstlerin und Persönlichkeit, in manchen ihrer alten Rollen unvermerkt da hinüber geriet. Nehmen wir bloß Marthe Schwerdtlein. Das absolut Knödelhafte, womit Frau Kraß so drastisch wirkt, besonders wenn sie es mehr als zuckerfüß, saccharinüß übergießt, das anzustreben fiel ja Frau Hartmann nicht ein. Aber von dem eigentümlich pazigen Gehaben der Kugelrunderen Kollegin, von ihrem ruckweisen Rechts- und Linksgucken, ihren Anwandlungen von abgeriffenem Hampelweibstil, von dergleichen Komik war sie zeitweilig ein klein wenig angesteckt. Allein sie besann sich bald. Sie kam dahinter, daß sie auf dergleichen verzichten konnte, denn im Grunde ihres Humors lag etwas ewig Fruchtbares, nie Versagendes. Gemüt. Es ist die ultima ratio des ernstern wie des heiteren Liebhaberfaches; Herr Sonmenthal wird es bestätigen. Frau Helene aber hatte für die alten Tage einen Schatz von Gemüt aufgehäuft, der noch lange vorhalten konnte. Sie war und blieb überaus gewinnend, sie schmeichelte sich ganz und gar in den Zuschauer hinein. Man gab ihr immer Recht; zuletzt noch, als Mutter in der „Schmetterlingschlacht“, wie sie dem gestrengen Fabrikherrn die Entschuldigungsgründe solcher armen Mütter vortrug, war diese Strafpredigt in ihrer Hilfslosigkeit unwiderstehlich. Sie klang übrigens weit thränenfeuchter als früher, und man konnte nicht umhin zu bemerken, wie sehr die Künstlerin die Rolle „gemilbert“ hatte. Vielleicht war damals die Kraft zur Herbheit schon von ihr genommen. Daß es ihr nicht vergönnt war, im Alter die Folgerungen aus ihrer

Jugend zu ziehen, ist ein schwerer Verlust für das Burgtheater. Mit ihrem Humor, der von den niedrigsten Hilfsmitteln übersprudelte, und mit der Herzensgüte ihrer Kunst hätte sie ohne Zweifel eine erquickliche Spätzeit verlebt. Das gute Herz des Burgtheaters ist mit ihr gestorben. Wo ist seine Frohnatur hin, seitdem auch Baumeister unter den ‚Unpäßlichen‘ des Theaterzettels steht? Die Naturen gehen und die Köpfe kommen. Es reißt eine vernünftige Kunst ein, die analytisch und synthetisch arbeiten wird. Der alte naive Komödiengeist, wie die Wolter, Ludwig Gabilon und, bei aller Modernheit, Mitterwurzer ihn besaßen, geht verloren. Das war die Freude am Schauspielen als solchem. Auch Helene Hartmann war voll von ihr. Die Wonne, die im bloßen Aussehen, Auftreten, Dastehen und Vormachen liegt, hat sie noch mit allen Zügen genossen. Das kommende Theater wird durchaus Charakterdarstellung und Tendenz sein. Einstweilen. Dann wird der Hunger nach einem scheinbareren Schein sich wieder einstellen und der Kreislauf von vorne beginnen, mit etwas wie der alten Sorte von Dichtern und Schauspielern.

Helene Hartmann aber wird in Wien unvergessen sein. Denn sie war ein Teil der Heiterkeit dieser Stadt, die Wiener find ihr sehr verpflichtet.





## Aus der Jugend einer alten Frau.

10. Mai 1878.

In einer der Schauspielerlogen des Burgtheaters sieht man während der Theaterfaison fast allabendlich eine alte Dame, deren schneeweiße, am Rande zierlich gefälteste Haube freundlich ins volle Haus herniederschimmert. Diese Haube umrahmt ein greises Frauenantlitz, dem man noch immer viel einstige Jugend ansieht und dessen Falten nur von vielem Lächeln gekommen zu sein scheinen. Ja, das war auch ein berühmtes Lächeln . . . vor einem halben Jahrhundert, und ganz Deutschland war entzückt davon. Heinrich Laube in seinem Buche über das Burgtheater gedenkt seiner ausdrücklich, und andere Tausende werden es stillschweigend im Gedächtnis behalten, das Lächeln der Haizinger. Wir haben es zuletzt diesen Winter einmal gesehen, aber wie Sonnenschein unter Regen, denn es glitzerte von Thränen. Das war in einer Darstellung von Schillers „Glocke“ mit Tableau; in dem Bilde des Familienglücks stellte Frau Haizinger die Großmutter dar und Herr La Roche den Großvater. Die beiden Veteranen des Burgtheaters! Man wurde nicht müde, zu klatschen und

den Vorhang immer wieder aufziehen zu lassen. Denn das war eine Überraschung für das Publikum gewesen, das die geliebte alte Dame schon seit Jahren nicht auf den Brettern gesehen hatte und — wer weiß? — vielleicht nie wieder sehen wird. Gott schenke ihr einen recht langen und sonnigen Abend — sie scheint geschaffen, einen solchen zu erbauern — aber Amalie Haizinger ist am 6. Mai achtundsiebzig Jahre alt geworden. Sie ist eine Art Zwillingschwester dieses neunzehnten Jahrhunderts.

Ist es nicht schier seltsam zu denken, daß dieser ehrwürdigen, sozusagen mythischen Kunstgröße, der die Welt erst kürzlich zu ihrer Genesung von schwerer Krankheit Glück wünschte, vor zwei Menschenaltern schon Deutschland und Osterreich im vollsten Sinne des Wortes zu Füßen lagen? Die zwanziger Jahre waren die Zeit ihrer größten Triumphe; sie wurde damals so gefeiert, wie niemals eine deutsche Schauspielerin vor ihr. Können wir Jungen uns davon eine Vorstellung machen? Sie hat uns als Amme der Julie entzückt, was würden wir zu Julien selbst gesagt haben! Es ist schwer, aus der noch immer Funken bergenden Asche des Alters das hell lodernde, prächtige Feuer der Jugend im Geiste sich wieder hervorzuzaubern. Seltsam, daß das Burgtheater, das damalige große, die berühmte Künstlerin erst volle fünfundzwanzig Jahre lang auf den verschiedensten Wiener Bühnen, an der Wien, im Carl-Theater, in der Josephstadt, in der Burg selbst sogar unter dem größten Beifall gastspielen ließ, ja ihre Tochter, die nicht minder köstliche Louise Neumann, noch um sieben

Jahre früher engagierte, als es daran dachte, die Haizinger selbst dauernd zu gewinnen. Darum konnte die Künstlerin, als sie endlich am 7. Januar 1846 in dem Stücke „Die Frau im Hause“ zum erstenmal als Mitglied des Hofburgtheaters auftrat und das Publikum sie mit Auszeichnungen überschüttete, am Schlusse der Vorstellung eine Bemerkung darüber nicht unterdrücken. In ihrer Dankrede ans Publikum sagte sie, sie empfinde lebhaft das Glück, dieser Bühne anzugehören, aber sie bedauere zugleich, „nur noch die Winterblüten ihres Strebens hier entfalten zu können“. Winterblüten . . . schon vor zweiunddreißig Jahren! Nun, es ist glücklicherweise ein langer und fröhlicher Winter daraus geworden. Damals schrieb Saphir in seinem „Humoristen“, mit Anspielung auf jene Worte der Künstlerin: „Will Madame Haizinger es nicht wissen, daß die Poesie und die geistige Schönheit keinen Winter haben? Und wenn sie ihre Darstellungen selbst als Eisblumen betrachtet, — man weiß es ja, daß selbst die Eisblumen nur durch Wärme von innen am Fenster aufblühen.“ Jenes erste Auftreten gestaltete sich übrigens zu einer Art Galavorstellung; der Kaiser und der ganze Hof waren anwesend, das Publikum das eleganteste der Residenz. Die Haizinger hat seitdem nicht aufgehört, das Schoskind der Wiener zu sein.

Wollen wir uns aber ein Bild dessen entwerfen, was die Künstlerin in ihrer Jugend gewesen sein mag, so dürfen wir Zeit und Mühe nicht scheuen, die Tagesblätter der zwanziger Jahre zu durchstöbern und in deren Wust ihre lichten Spuren aufzusuchen. Die Feuilletonisten,

Kritiker und Korrespondenten der damaligen Zeit erschöpfen sich in jeder Form des Lobes, um die Gefeierte zu feiern. Wir wollen keine Blumenlese aus diesen Dithyramben in Prosa geben, als charakteristisch wollen wir aber doch eine Stelle in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater, Litteratur und Musik“, vom 4. Juli 1822, erwähnen. Der Berliner Feuilletonist schreibt dort über die damalige „Madame Neumann“ als Suschen in Claurens „Bräutigam von Mexiko“, welches Stück eigens für sie geschrieben wurde, aber die Redaktion ist genötigt, seinen Text plötzlich mit der eingeschalteten Bemerkung zu unterbrechen: „Hier ist eine Stelle im Briefe unseres Korrespondenten in seiner kritischen Ekstase ganz unleserlich gewesen“, und die Lücke durch etliche Gedankenstriche zu bezeichnen. Von einem trockenen Berliner Rezensenten kann man wohl nicht mehr verlangen.

Es ist überaus ergötzlich, den Gedichten zu begegnen, mit denen die Künstlerin damals allerorten überhäuft wurde. Die etwas zutäppische Harmlosigkeit jener Zeit und die begeisterte Banalität dieser Gelegenheitsgedichte wirken heute wie die Stammbücher, Silhouetten und gestickten Duodlibets unserer Großmütter; ebenso altväterisch und doch wieder gemüthlich anheimelnd. Wieviel Freude mögen sie seinerzeit bereitet haben! Vieles davon war immerhin das Beste, was die Zeit in dieser Art zu bieten hatte; es finden sich darunter welche von Aussenberg, Clauren, Haug (dem Epigrammendichter), Helmine v. Chezy, Klingemann, Schlotterbeck, Sydow, Zedlitz. Die Epigramme

zumal gingen ihr schockweise zu. Eines, über ihre Maria Stuart, schließt mit der Pointe: „Es ist schon recht, daß sie den Kopf verliert, Da viele ihn durch sie verloren“. Ein anderes, über ihre Thekla, schlägt folgenden ergötzlichen Purzelbaum: „Dein Liebstes fiel, du folgst ihm zu Gefallen; Tritt solche Folg' in jedem Falle ein, So wünschte ich ein Handlungshaus zu sein, Um täglich einmal wenigstens zu fallen“. Eines bemerkt über ihre Leistung in den „Wienern in Berlin“ nicht übel: „Seht, über dem Spiele vergißt man das Singen, Und über dem Singen vergißt man das Spiel“. In Akrostichen wurde gleichfalls Großartiges geleistet und der Charaden über den Namen „Neumann“ gab es unzählige, in der Art etwa: „Das Erste bist du immer, Das Zweite bist du nimmer, Und wär' die Gunst des Ganzen mein, So möcht' ich wohl sein Zweites sein“.

Wenn sie in den verschiedenen Städten eintraf, spielte und dann wieder Abschied nahm, da klang an allen Enden die Leier zu Freud' und Leid. Da klagte es elegisch: „Ach viel zu schnell sind sie geschwunden, Die unvergeßlich schönen Stunden“ u. s. f., oder pathetischer: „Der Vorhang fällt und leer ist nun die Stelle“ u. s. w., oder mit lokalerer Färbung (Berlin): „Sie, die noch jüngst die ganze Königstadt Durch Grazie und Spiel bezaubert hat“ zc., oder mit ungestümer, fast drohender Anhänglichkeit: „Nichts, nichts von Abschied, nichts von Reisen, Hierbleiben! stürmt das ganze Haus“ zc., oder gar mit unheilfinsternem Augenrollen: „Und immer näher sie, die finst're Stunde, Die,

Charis, dich aus unserm Kreise führt“ . . . Und wenn sie noch nicht ging, wenn sie noch weilen mochte, hieß es hymnenhaft freudig: „Es schmückt als Königin auf Junos Throne Dich Aphrodite mit der Schönheit Krone“ . . . oder: „Wer je aus deinen seelenvollen Blicken Den Zaubergruß „Vergißmeinnicht“ empfangen“ . . . oder gar in tönenden Hexametern: „Holde mit Reizen begabt und mit Anmut, schöner als Schönheit Und nicht vergänglich“ 2c. 2c. 2c. Das sind nur lauter Anfänge, zu denen der Leser sich die Fortsetzungen denken möge. In Wien war man weniger sentimental, dafür aber etwas lustiger, zu dessen Beispiel hier eine Strophe im damaligen Geschmack aus einem längeren Gedicht stehen mag: „Hast ja du, sagt er, Schon Karls Ruh’, sagt er, Nimmst uns’re Ruh’, sagt er, No a dazu“. (Die Künstlerin war nämlich damals Mitglied des Hoftheaters in Karlsruhe.) Auch Leipzig wurde bisweilen ihr zu Ehren kreuzfidel und jodelte dann: „Donnerwetter Paraplü! Wird mir doch, ich weiß nicht wie. Bin verloren ohne Gnade, Schau’ ich ihr ins Angesicht, Seit der großen Retirade fand ich solche Reize nicht“. Aber dann wieder wird es manierlicher und in einem Leipziger Festspiel, das ihr zu Ehren gedichtet ward, beginnt der Chor mit den Worten: „Lasset die Blumen des Festes uns streuen! Die Liebliche naht, die Reizende, Holbe“. Der Stuttgarter Haug hat jedenfalls „auf Herrn Wahls Nase“ bessere Epigramme gemacht, als auf Madame Neumann, die er einmal folgendermaßen anfang: „Heil dir, Amalie, der Triumphierenden Im ernstern Fach, im konversierenden,

Im zart-naiven, wie im tragisch-rührenden, Dein Spiel bezaubert selbst die Kabalierenden"! Besser gelang ihm die Pointe eines andern Gedichtes, das man noch heute unterschreiben möchte: „Denn ob sie hundert Jährchen zählte, Nie wird die Anmut alt!“ Hannover sang: „O Licht, dem alle Schatten weichen!“ Halle dagegen deklamirte: „Erhab'ne Rednerin voll Geist und Kraft!“ Königsberg phantasierte: „Wir seh'n in dir Natur und Kunst sich einen,“ und Riga titulierte sie nebst ihrem Gatten, dem Sängergesänger: „Du Lieblingspaar der freundlichen Kamönen“.

Die kleinen deutschen Universitätsstädte versäumten natürlich auch nicht, ihren Senf beizutragen. Theater-Enthusiasmus lag ja, seitdem die Zenaer Studenten im Weimarer Theater Goethes tonangebend geworden, im Blute der deutschen Studiosi. In Halle z. B. brachte ihr die akademische Studentenschaft Fackelzug und Serenade, und bei ihrer Abreise wurde sie von denselben in corpore und in vollem Wuchs bis zur nächsten Station begleitet. Damals in Halle lernte sie auch Laube kennen; er war dort Student. Er ahnte damals nicht, daß er einst ihr Direktor am Burgtheater werden würde. In seinem Buche über dieses Institut erzählt er die Episode folgendermaßen: „Damals war sie sechsundzwanzig Jahre alt und war eine blendende Schönheit. Sie sang in der Oper, sie spielte im Trauer-, Schau- und Lustspiele, wie dies in ökonomischer Zeit und bei reich ausgestatteter Begabung Sitte war. Man wird jetzt lächeln, wenn ich sage: Maria Stuart war die erste Rolle, welche ich die gefeierte Frau

Amalie Neumann-Haizinger spielen sah. In einer verlassenen Kirche — ich kann nicht dafür, das rationalistische Halle mag es verantworten — war das Theater aufgeschlagen und Bruder Studio strömte in hellen Haufen auch zur Probe hinein und machte der schönen süddeutschen Blondine die Kour. Es war mitten im Sommer und es herrschte große Hitze. Geistreich beklagten wir darüber die junonische Königin von Schottland und sie kispelte erwidierend: „Auch dieser Kelch wird vorübergehen!“ und blickte dabei mit jenem Lächeln, das ihr bis jetzt treu geblieben ist, auf die härtigen Jünglinge, unter denen nicht ein Frack zu finden war. „Gebt Acht!“ hieß es, „die ist morgen im „Sprudelköpfchen“ noch patenter — dies war der damalige offizielle Ausdruck — als heute in der Schiller'schen Tragödie.“

Solche Triumphzüge hielten sie natürlich oft lange Zeit von Karlsruhe fern und so kam es, daß Saphir einmal in seinem Blatte eine längere Jeremiade schrieb, gleichsam im Namen der verwaisten Karlsruher, wobei er die Titel aller Stücke, in denen sie spielte, anzubringen suchte. Folgendes Muster mag für das Ganze sprechen: „Seitdem aber unsere Neumann fehlt, wird auf unserer Bühne nur „Der Wirrwarr“ und „Das Leben ein Traum“ aufgeführt. Wir erwarten mit Ungeduld das ersehnte Stück: „Die Rückkehr“ und hoffen, daß „Des Herzogs Befehl“ uns auch die vielgeliebte „Unvermählte“ wiederbringen wird. Seit diese Schauspielerin „Die Reise nach der Stadt“ spielt, spielt unser Repertoire den „Totenansager“ und „Der Schutz“



geist“ unserer Bühne ist entschwunden. Selbst „Die Überbildeten“ legen „Die Beichte“ ab, daß seit ihrer „Einführung“ nur ein „Herbsttag“ in unserer „Theatersucht“ ist. Nur ihre „Heimkehr“ ist „Das letzte Mittel“, einen „Frühlingmorgen“ auf unsere Bühne zu bringen. Nur ihr „Bild“ giebt uns einigen „Ersatz“ und ihre Kinder, die „Das Porträt der Mutter“ zum Entzücken darstellen“ 2c. 2c.

Sehr geschmackvoll und witzig kann man diese Leistung des berühmten Witzmachers gerade nicht nennen, aber dazumal wurden ja solche Spielereien von der Lesewelt verschlungen und für die Beliebtheit unserer Künstlerin ist auch solches Zeug charakteristisch. Mehr Witz läßt sich einigen außerösterreichischen Leistungen dieser Art nachsagen. In Berlin wurde einmal ein „Amalienfest“ gefeiert, bei dem die Heldin als zehnte Muse promoviert wurde; das betreffende Patent erhielt sie, in Versen abgefaßt: „Wir Apoll von Jupiters Gnaden“ hebt es an. Von Berlin rührt auch ein „Himmliſcher Reisepaß zu Madame Neumanns Erdenwallen“ her, in dem es unter anderem hieß: „Von Seite der Vereinigten Himmelsstaaten wird dem ersten Engel unseres Reiches hiemit die Bewilligung erteilt, inkognito unter dem Namen Amalie Neumann eine Reise auf Erden zu machen“. Hierauf folgte eine Personenbeschreibung der schmeichelhaftesten Art, dann noch die bekannten Rubriken, z. B.: „Mit ihr reisen: Die Kunst, ihre fiete Gesellschafterin; Thalia, Euphrosyne und Aglaja, ihre Kammermädchen; die Anmut, ihre Erzieherin; der Geschmack, ihr Garderobier; der Frohsinn, ihr Leibarzt. Besondere

Kennzeichen: hat auf der linken Seite ein rechtes Herz 21  
Dieser Paß ist gültig auf hundert Erdenjahre, nach deren  
Verlauf Amalie Neumann, eigentlich Engel, angehalten ist  
in die heimatliche Himmelshalle zurückzukehren. Gebebe  
im Himmel, Bureau der niedererirdigen Angelegenheiten  
Gabriel“. In Leipzig wurde ihr zu Ehren ein Rosenorde  
gestiftet, zu dessen Großmeister sie ausgerufen ward. Ma  
überreichte ihr bei dieser Gelegenheit eine aus Rosen zu  
sammengefügte Leier mit einem Sonett, welches begann  
„Wo weilt sie nur, die lieblichste der Frauen?“ dann for  
fuhr: „Sie kommt, sie naht, der eure Seufzer galten,  
und endlich schließt: „Die Rosen aber riesen mit Entzück  
Nur für die Holbe lassen wir uns pflücken, Und fügte  
sich zu voll umblühter Leier“. Auch als „Rosa badensis  
wurde sie bei diesem Anlasse besungen; das betreffende  
Gedicht schließt mit den Versen: „Nun in Prosa, Do  
sub rosa, Wißt ihr schon die Neuigkeit? Ost und We  
und Süd und Norden Tritt in Malchens Rosenorde  
Hat sich ihrem Dienst geweiht.“ — — —

Malchen! . . . Rosenorden! . . . Schöne süddeutsche  
Blondine! . . . Junonische Königin von Schottland! . .

Traum und Schaum der Vergangenheit! Welche Ent  
pfindungen mögen der ehrwürdigen Dame durch die See  
ziehen, wenn solches Gedenken längst versunkener Blüten  
pracht vor ihren müden Augen auftaucht. Das ist, al  
ob Großmütterchen im Silberhaar den blühenden Enke  
kindern das ovale Miniatur-Bildnis zeigte, das sie auf dei  
tiefsten Grunde einer alten Kassette verwahrt, und ihre

te: „Wer ist denn das? Seht ihr wohl, so hat Großmama ausgesehen, als sie vier Jahre alt war.“ Und die Kinder lachen und wollen es nicht recht glauben, denn Großmama in kurzem Kleidchen und weißen Höschen, mit einem Vorhemdchen und mit lichtgelben Ringeln rund um den pausbäckigen Kopf herum, das scheint ihnen gar zu wahrscheinlich, zu unverbürgt, und sie lassen sich kein Knecht ein U mehr vormachen, seitdem sie selber einigen Einbruch in die Geheimnisse des Alphabets gewonnen haben.

Aber sie haben unrecht, denn Großmama hat wirklich so ausgesehen, ja sie ist früher noch viel kleiner gewesen; später aber ist sie immer größer und schöner geworden, so schön, wie ihr, Enkelchen, gar nie werden könnte, und würdet ihr gleich noch viel älter, als sie.

Da werden die Kinder ernst und denken sich: es muß doch etwas Wahres daran sein; sie werden übrigens Mama werden.



## Amalie Haizinger.

12. August 1884.

Das Jahr 1884 hat mit dem alten Burgtheater gründlich aufgeräumt. La Roche, Laube und die Haizinger, als Beute einer einzigen Saison; jetzt ist jeder alte Quaderstein herausgebrochen aus dem ehrwürdigen Bau und nur die neuen Ziegelsteine halten ihn noch aufrecht in seinen großen Linien von ehemals, an eigener Struktur wohl nicht so fest und felsenhaft, aber dennoch unerschütterlich durch den klassischen Mörtel, der sie zusammenhält: die berühmte „Tradition des Burgtheaters“. Die Haizinger war die letzte, sie hat alle ihre großen Kollegen und Kolleginnen überlebt, denn sie war das Urbild der Unverwundlichkeit schier siebenzig Jahre lang. Sie war Anno 1800 geboren, also gewissermaßen die Zwillingsschwester des Jahrhunderts; dasselbe Jahr hat (wenigstens glaubte man es lange) die deutsche Kunst mit noch einem solchen Dämon der Heiterkeit beschenkt: mit Heinrich Heine. Es war ein merkwürdiges Blut, das in den Adern dieser Frau rollte und ihr Herz in einer Art von Tanzrhythmus schlagen ließ; selbst in der Verdünnung noch, in ihren Kindern, prickelte

es mit berauscher Verve und ihre Töchter Louise und Adolfsine entzückten das verfloffene Wien, besonders Louise Neumann, das berühmteste „Lorle“, von der die alten Habitués noch jetzt als vom Ideal einer heiteren Schauspielerin phantafieren. Eugen Scribe war einmal im Burgtheater; er verstand kein Wort deutsch und ließ ein deutsches Lustspiel über sich ergehen, unbewegt bis zum zweiten Akte, wo er plötzlich ausrief: „Voilà une actrice!“ Es war Louise Neumann aufgetreten. Die Burgtheaterwelt hat ihr ihre Grafenkrone nie verziehen, wie der Gofsmann ihre Freiherrnkrone nicht; „die verzweifelte Heirat,“ „die heillofe Liebe“, anders spricht Laube gar nicht über solche Standeserhöhungen. Und nicht nur in den Töchtern blühte das Haizingersche Blut so prächtig weiter, man muß etwas von seinem Sprudeln sogar in dem hohen Militär, ihrem Sohne wiedererkennen, dessen seltene gesellschaftliche Talente und namentlich alle erdenklichen Arten von Musik beherrschender Tonfinn (Baß- und Tenorgesang, Harfe, Flöte, Klavier, Zither u. s. w.) ihn zu einem Liebling der besten Kreise machen.

Auf Amalie Haizinger geht all dieses sprühende, lebenskräftige Element zurück. Wie der Urquell davon erscheint sie im Rückblick durch die Perspektive der Jahrzehnte. Ich habe einmal, vor Jahren, an dieser Stelle die Jugend der Haizinger geschildert, wie sie sich darstellt im Spiegel der damaligen Zeitungsberichte. Die Rezensenten waren ganz trunken von ihrer eigenen Tinte und der bissige Saphir war einer der trunkensten. In den

dreißiger oder vierziger Jahren (ich könnte es im Augenblick nicht genau sagen) erschien ein ganzes Buch, von einem ihrer Verehrer zusammengestellt aus nichts als Huldigungen, deren Gegenstand sie in den verschiedensten Städten Deutschlands und Österreichs gewesen war. Gelegenheitsgedichte jeder Art, Epigramme, Sonette, Charaden auf ihren Namen und weiß Gott, was noch alles.

Die heutige Generation kennt nur noch „Mama“ Haizinger — das war ja ihr gleichsam offizieller Titel bei Kollegen und Nichtkollegen. Ich selbst habe sie vor drei- undzwanzig Jahren zum erstenmal gesehen, in der Rolle irgend einer bejahrten Kommissionsrätin, in keiner Mutter-, sondern einer wahren Großmutterrolle. Trotzdem heißt in meinen Burgtheater-Erinnerungen alles, was Frische, Lebendigkeit, Anmut und liebenswürdigen Humor bedeutet, soweit es weiblich ist, in erster Reihe Amalie Haizinger. Auch wir waren damals Studenten, wie Heinrich Laube ein Menschenalter früher (in diesem methusalemischen Leben rechnet man nicht nach Jahrzehnten, sondern nach Menschenaltern, Vierteljahrhunderten und Jubiläen) und erinnere mich noch deutlich an den Haizinger-Kultus auf der vierten Galerie und im Stehparterre, — andere „Ränge“ waren mir damals leider nicht zugänglich. Die Wolter und Baudius, die Jungen jener Epoche, waren lange nicht so gefeiert, wie diese Altermutter des Instituts. Es ist ein schreiendes Unrecht, daß das Fach, welches sie am Burgtheater seit ihrem Engagement ausschließlich zu spielen gehabt, den aus der Schmiere bis ins Hoftheater herüber-

gesickerten, höchst despektierlichen Namen „komische Alte“ führt. Alle Grazien waren in ihr vereinigt, ihr Alter war eine zweite, nur reifere, geistigere Jugend, eine natürliche Bornehmheit prägte den Stempel auf jedes ihrer Gebilde und hob es aus der Sphäre des Gemein-Zufälligen in eine reinere Luft mit reinerem Lichte, gleichsam in eine ewig heitere Atmosphäre. Und das hieß komische Alte, wie die erste beste Strümpfstrickerin der dritten Kulisse oder schwerhörige Naseschnupferin des engsten Souffleurkastentreibes. Wir haben sie nur noch als komische Alte gekannt, in jenem endlosen, graugetonten Rollengewimmel, welches von der Amme Juliens bis zur Frau Schwalbe in Mautners „Eglantine“ reicht. Aber dieses Grau, wie belebte es sich farbenschildernd und tauperlenbligend unter ihren feinen Händen, denn sie hatte noch immer jenes köstliche Naturell voll glänzender Heiterkeit, das auf der deutschen Bühne so selten erschienen ist. Unter den männlichen Schauspielern dieser Bühne wußte ich nur einen einzigen, der ihr darin nahe steht und sozusagen ebenbürtig ist. Das ist Bernhard Baumeister. Er war der „Naturbursche“ (auch ein reizendes Wort!), wie sie die komische Alte. Er konnte nichts anderes sein, weil ihm, solange er jung war, Fichtner und Sonnenthal im Wege standen; jetzt ist er der Richter von Salamea und Götz von Berlichingen, die man zur Zeit Laubes am wenigsten in ihm geahnt hat. Er wäre beinahe auch nur ein komischer Alter geworden, statt eines urwüchfigen Heldenvaters, der er jetzt ist. Die Haizinger und Baumeister haben auch in ihren äußeren

Gefchicken am Burgtheater ein ziemlich ähnliches Los gehabt. Beiden stand so vieles und standen so viele im Wege, als sie noch ihre ganze Jugend in die Wagfchale zu werfen hätten. Die Haizinger gastierte an der Burg schon 1825 zum erstenmal (als Preziosa, Eboli, Donna Diana, Margarete in Ifflands „Hagestolzen“ u. s. f.) und entzückte das Publikum, wie die Direktion. Aber engagiert wurde sie nicht. Im Jahre 1838 gastierte sie zum zweitenmal, jetzt zusammen mit ihren beiden Töchtern (als Maria Stuart, Leonore im „Letzten Abenteuer“ u. s. w.); wieder war der Erfolg unbestritten und wieder engagierte man sie nicht, — nur Louise blieb der Burg gewonnen. So pochte sie zwanzig Jahre lang an der verschlossenen Pforte, bis sie endlich einziehen durfte, als komische Alte . . . Im März 1860 feierte die Haizinger ihr fünfzigjähriges Künstler-Jubiläum; sie hatte mit zehn Jahren schon Theater gespielt. Man verlieh ihr bei diesem Anlaß die goldene Künstlermedaille. Das goldene Verdienstkreuz mit der Krone kam nach, als sie im Mai 1875 das dreißigjährige Jubiläum ihres Eintritts ins Burgtheater beging. . . .

Sie ist zum letztenmal auf der Bühne erschienen, vor einigen Jahren, bei einer Schillerfeier in einer stummen Rolle. In den Tableaux zu Schillers „Glocke“ gab sie mit La Roche das Großelternpaar. Das Publikum, das die erst kürzlich von schwerer Krankheit Genesene schon lange nicht gesehen hatte, war geradezu freudig überrascht und brachte ihr aus dem Stegreif eine Ovation, wie sie im Burgtheater selten vorkommt. Die Greisin brach fast zu-



sammen unter der Wucht des minutenlangen Beifallssturmes und der alte La Roche hatte Mühe, sie zu stützen. Selbst der Vorhang that ein übriges und ging wiederholt in die Höhe, um die Gefeierte dem Publikum nochmals zu zeigen. Seitdem hat man sie nicht mehr auf der Bühne gesehen, obgleich sie gelegentlich sogar nach dem neuen Burgtheater hinüberlugte. Den Architekten dieses Zukunftshauses bat sie einmal dringend, ihre Garderobe im neuen Hause ja gewiß rosa tapezieren zu lassen.

Solange sie im stande war, außer Hause zu gehen, nahm sie jeden Abend pünktlich ihren Platz in der Schauspielerloge des Burgtheaters ein, obgleich sie die steilen Wendeltreppen bis zum „zweiten Stock“ nicht leicht erklimmte. Ihre fein gefältelte schneeweiße Matronenhaube, aus der rechts und links an den Schläfen zwei seit Dezennien stereotyp gewordene, zusammengerollte Zöpfe herauslugten, gehörte zu den unwandelbaren Erscheinungen im Zuschauerraume. Denn ihr Interesse für das Theater war unbegrenzt, wie denn überhaupt ihr lebhafter Geist an allen Vorgängen des Tages, von den wichtigsten bis zu den unwichtigsten hinab, einen bisweilen kaum zu beschwichtigenden Anteil nahm. Bis in ihre Träume verfolgten sie die sensationellen Tagesereignisse und sogar die Romane, die sie zeitlebens mit Leidenschaft las, gute und schlechte durcheinander, so daß sie in früherer Zeit alle Taschen damit voll hatte, selbst auf der Probe und auf Spazierfahrten. Ihr Anteil an den Dingen außer ihr befundete sich auch mit Vorliebe in Gratulationsgedichten, die sie ihren

Freunden bei allen Gelegenheiten schickte, noch in letzter Zeit, und an deren Schlusse sich fast jedesmal irgend eine resignierte Bemerkung über ihr hilfloses Alter befand. Dafür war sie selbst auch ein Gegenstand beständiger Verehrung, eine Art lebendiger Reliquie, die man an festlichen Tagen unter allerlei Gepränge dem versammelten Volke zeigte. Ihre Geburtstage brachten ihr zahllose Huldigungen, welche manchmal in ganz besonderer Art in Szene gesetzt waren. Am denkwürdigsten in dieser Hinsicht war ihr sechsundsiebzigster Geburtstag, der als Jubeltag begangen wurde. Die Kollegen gaben ihr zu Ehren im „Hotel Imperial“ ein Bankett, bei dem für die Jubilarin ein prächtiger Thronessel aufgestellt war. Und als sie eintrat, erhob sich von diesem Throne, sie zu begrüßen, eine reizende Fee in idealer Gewandung, und wie die Gefeierte dieses Himmelsgeschöpf näher ansah, erkannte sie überrascht die Züge ihrer Enkelin, der Komtesse Schönfeld, die man zu diesem Zwecke heimlich hatte nach Wien kommen lassen. Der selige Mosenthal war der Vater dieser Idee gewesen. Und dann, als die Altmeisterin auf dem Throne saß, traten nacheinander alle Mitglieder des Burgtheaters heran, Männlein und Weiblein, Alt und Jung, die Damen sämtlich nach berühmten Rollen der Haizinger kostümiert, und jedes bewillkommnete sie mit passenden Worten aus ihren ehemaligen Rollen. Nach dem Speisen aber wurde getanzt und da durfte Mama Haizinger sich keineswegs ausschließen. Sie tanzte ihre Quadrille mit dem General-Intendanten Baron Hofmann

und hatte Frau Janisch und einen dramatischen Dichter als Vis-à-vis.

Nun hat sich auch dieses reiche Leben ausgelebt, Mehr als ausgelebt. Diese Patriarchen des Burgtheaters erinnern an die Helden von Trafalgar im Chelsea-Hospital, von denen man dann und wann in den Zeitungen die Notiz liest, daß wieder einmal einer im Alter von einundneunzig oder vierundneunzig Jahren gestorben sei. Längst können sie keine Waffe mehr heben, aber sie sind noch immer die „Helden“ des nationalen Kriegsrühmes und schleppen diese Würde lange hin bis an die äußersten Grenzen des menschlichen Lebens. Aber der letzte von Trafalgar ist noch lange nicht gestorben, während die letzte vom alten Burgtheater jetzt auch dahingegangen ist. Die Erde wird ihr ebenso leicht sein, wie sie es der Erde gewesen.



## La Roche.

(Ein Gedentblatt am Tage seines Begräbnisses.)

18. März 1884.

Es giebt Menschen, von denen man nicht erzählen kann, ohne mit der Formel zu schließen: „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute“. Sie sind lebendige Märchen, einer anderen Zeit entsprossen und von einem Menschenalter dem anderen überliefert, immer ehrwürdiger und geheimnisvoll spannender, bis nach und nach alles Fleisch und Bein sich verflüchtigt hat und nichts übrig geblieben ist als eine Geistergestalt, aus Glanz und Schall gebildet, ein unsterbliches Hörensagen. So haben wir in unserer Jugend das Märchen vom alten La Roche erzählen hören, halb ungläubig und doch in Hingebung gefesselt, weil die Mär so unwahrscheinlich und überzeugend zugleich klang. Und denen, die nach uns jung waren, haben wir es überliefert mit denselben Worten: Es war einmal ein alter Mann, der hieß Vater La Roche und war sehr, sehr alt. Leute, die auch sehr alt waren, versicherten, er sei einmal jünger gewesen, oder vielmehr weniger alt, wenn auch wohl nicht geradezu jung, und sie hätten das von

ihren seligen Eltern gehört, denen die seligen Großeltern es erzählt hätten aus guter Quelle, — aber sie fanden bei den Zeitgenossen wenig Glauben. Indes, wenn auch Vater La Roche pünktlich um einen Tag älter wurde, alterte er doch nicht in demselben Verhältnis. Gut unterrichtete Leute schrieben das einem alten Zauberer zu, Namens Proteus, der ihm die Gabe in die Wiege gelegt hätte, nach Belieben jedermanns Gestalt anzunehmen und gleichsam aus anderen herauszuleben, also daß das Öl seines eigenen Lämpchens um soviel länger vorhielt.

Wir haben den legendarischen Mann nur zwanzig Jahre lang auf der Bühne gekannt. In einer solchen Frist hatte ein Davison oder Ludwig Devrient ganz und gar Platz. Bei La Roche las man damit nur die Nachschrift eines Briefes. Man schloß wohl aus der Handschrift und den Redewendungen auf die Natur des Vorhergegangenen, aber war das genug, wenn man seinen Mephisto nicht mehr sah, den ihm Goethe persönlich eingimpft hatte, Wort für Wort und Gebärde für Gebärde? Man liest heute nach, wie Holtei sich daran sattgefrennt und gesteht sich, daß man trotz zwanzigjähriger Bekanntschaft in La Roche doch nur einen großen Unbekannten verehrt hat. Unserer Generation machte er den Eindruck eines halbmythischen Wesens. Wenn er auf die Bühne trat, mitten unter den bunt blühenden Nachwuchs, so war es, als träte einer aus einem alten Epos in einen modernen Roman, Volker der Spielmann neben Dr. Alfred Frisch, Rechtsanwalt, lyrischen Dichter und Reserve-Lieutenant. Sie

hatten etwas Reckenhaftes, die Männer der „Heldenzeit“ des Burgtheaters. Sie waren sämtlich starke Naturen, voll von sich selbst, und jeder hatte seine eigenen Nerven, und wo er hintrat, da blieb seine Spur ein halbes Jahrhundert lang unverwischt. Noch in der letzten Zeit, wenn La Roche als Richter Adam, Polonius, Bansen, Isolani, als alter Diener in „Furcht vor der Freude“ oder galanter alter Herr in „Störenfried“ auftrat, brachte er eine eigene Atmosphäre mit, einen Lufthauch aus der guten alten Zeit, da man das Leben noch etwas leichter nahm und die Kinder nicht weinend, sondern vermutlich lachend zur Welt kamen.

Sein Humor ist La Roche am längsten treu geblieben. Konnte er doch ohne einen Zahn im Munde noch als Michel Perrin und alter Klingsberg hinreißend lustig sein. Man bemerkte sogar, daß er desto stärker auftrug, je älter er ward; von Tag zu Tag mehrten sich die pantomimischen Schnurren und drastischen Naturlaute, welche jetzt klangen wie lauter Versicherungen des Wohlbefindens und der Rüstigkeit, die er seinen alten Freunden im Hause gab und durch körperliche Leistungen bekräftigte. Als solche nahm man sie auch hin und freute sich des unverwüßlichen Patriarchen. Der Humor war ja doch auch stets die starke Seite des Künstlers gewesen, ob er sich nun in bürgerlicher Derbheit oder in den feinen Formen der großen Welt aussprach. Er war ein Bonvivant, auch wenn er einen malvivente spielte, so wie Shakespeare seine Clowns nicht nur als Possenreißer, sondern auch als Mörder und Totengräber agieren läßt. Daß sein Repertoire (man hat 318 Rollen

zusammengezählt) alle Nüancen vom Hochtragischen bis zum Niedrigkomischen umfaßte, lag im Charakter der Zeit, in der er zur Reife gelangte. Das Theater arbeitete damals mit lauter Tausendkünstlern; große Schauspieler haben auch singen, ja tanzen müssen. Der Schauspieler mußte in seiner Weise Tenor, Baß und Bariton sein, je nachdem man es brauchte, heute tragisch sterben oder morden und morgen groteske Luftsprünge thun. Wer sich, von den Klassikern abgesehen, durch Rozebue, Raupach,IFFland, Halm, Benedix und Bauernfeld durchgespielt hat, ist in allen Sätteln gerecht. Dennoch hat La Roche sich selbst nie für einen tragischen Darsteller gehalten. Laube, der ihn vor fünfzehn Jahren etwas ungnädig beurtheilte, findet, daß er schon wegen seiner mangelhaften Redekunst für getragene Darstellung nicht paßte. Er habe auch schlecht memoriert und sei immer ein Sklave des Souffleurs gewesen. Der Kampf um das Wort habe ihn oft um seinen Erfolg gebracht. Er war auch kein sogenannter „denkender“ Schauspieler, der die Rolle an seinem Leibe mühselig zurechtzupft, wie ein Kostüm an einer Gliederpuppe, sondern sein lebhaftes Wesen strömte mühelos in jede Form über, die ihm geboten ward; diese Form nicht zu sprengen, war schließlich die Frucht der Disziplin, die im Goetheschen Weimar begann und im vornehm gedämpften Lichte des Burgtheaters, zwischen Anschütz und 'der Kettich, vollendet ward. So sah die damalige Theaterschule aus, sie hatte keine Professoren und keinen Studienplan, es herrschte absolute Lehr- und Lernfreiheit, und schließlich scheint mehr gelernt als gelehrt worden zu sein.

La Roche war der Charakterspieler einer weniger tendenziösen Zeit, als die unsere. Vom großen Kampf ums Dasein, vom bewaffneten Frieden Darwins und Bismarcks, von der menschenfresserischen Humanität der modernen Gesellschaft, von Sozialismus, Rationalitäten und Rententconversionen wußten seine Gestalten nichts. Er war kein Sardou- und Augier-Spieler, denn er hatte zu Goethes Füßen gefessen und ihn griechisch reden hören in deutscher Sprache. Seine Charaktere hatten kein ewiges Fieber, sondern waren gesund, auch in ihren Leidenschaften. Diese Gesundheit ihres Wesens berührte auch unsere nervöse Zeit so wohlthuernd; man fühlte sich beschwichtigt im Anblick dieses bei aller Harmlosigkeit rund abgeschlossenen, das Gemeine abwehrenden, das Alltägliche durch Humor auflösenden Wesens. Man hatte die Empfindung, als habe Goethe ihm nicht nur den Mephisto, sondern auch seine anderen Rollen einstudiert. Der Grundton war bei ihm stets vornehm, mochte er auch dann zu noch so ungebundenen Fiorituren auswachsen. Etwas vom Mann von Welt haftete selbst noch seinem Dorfrichter Adam an. Und daß er während eines langen, in solcher Überlieferung verbrachten Künstlerlebens den Zusammenhang mit der Wirklichkeit nicht verlor, daß sich ihm die Natur nicht unvermerkt in Herkömmlichkeit verwandelte, ist der stärkste Beweis für die Urwüchsigkeit seines Naturells. Die schärfste Beobachtung des Lebens, eine Detailarbeit von erstaunlicher Wahrheit zeichnete bis ans Ende seine Gestaltungen aus und doch war, einzelne derbkomische Rollen ausgenommen,



eine feine ästhetische Linie niemals überschritten, sein Realismus wurde nicht wahllos in Zielen und Mitteln.

Wenige Menschen erleben ihr neunzigstes Jahr, ohne sich zu überleben. Einer der wenigen war La Roche. Solange seine Kräfte ihm überhaupt gestatteten, auf der Bühne zu stehen und zu sprechen, war er auch genießbar; man frage die Hunderte, welche ihm die letzten Beifallsstürme gespendet haben. Und als er das nicht mehr konnte, starb er, so rasch es eben gehen wollte. In sein schauspielerisches Erbe haben sich schon zu seinen Lebzeiten die jüngeren Genossen geteilt. Nicht nur in seine Rollen, sondern auch in die Art und Weise, wie er sie spielte. Seine Bewegungen und Betonungen, seine schallhaften Motiven und ernstesten Empfindungslaute, seine Ausrufungs- und Fragezeichen sind in feste Hände gelangt. Seitdem an ferneres Auftreten des Meisters nicht mehr zu denken war, sah man alle diese hübschen und wertvollen Dinge immer wieder bei anderen auftauchen und lebendig fortwirken. Wenn man auch darin gelegentlich zu weit geht, zum Beispiel, indem man sein zahnloses Sprechen und dergleichen nachahmt, so ist das doch im allgemeinen recht und gut; so stirbt das alte Burgtheater doch nicht ganz und gar, und seine Gesichtszüge bleiben noch im Antlitz des neuen erkennbar. Auch das gehört mit zur berühmten „Tradition“ des Instituts. So haben in alter Zeit getreue Ritter den Purpurmantel ihres Gefalbten zerstückt und mit einer solchen Reliquie am Helme sicherer gesiegt.

## Bei Karl Meixner.

5. Februar 1887.

Es war ein nebliger Vormittag, zwischen Januar und Februar. Ich war irgendwie auf die Währingerstraße hinausgeraten und las über einem Hausthor die Nummer 53. Wohnt da nicht noch immer der alte Meixner? fragte ich mich, oder ist er schon hinausgezogen auf die Gürtelstraße, wie ja seine Absicht gewesen? Die stille Behausung da oben im ersten Stock war mir nicht unbekannt . . . und der Alte sollte ja demnächst das Jubiläum eines halben Jahrhunderts begehen; ich entschloß mich also rasch und ging hinauf, um im Vorbeilaufen einen Glückwunsch abzugeben. César, die graue dänische Dogge, erklärte allerdings laut genug, daß sein Herr nicht auf Besuche eingerichtet sei, und mein alter Freund „Fog“ (er ist schon zehn Jahre alt), der treue Kattler, dessen Kollege „Pitt“ einst von boshafter Nachbarhand vergiftet worden, rief gleichfalls aus der Studierstube heraus, man wolle nicht gestört sein, aber sein Herr redete ihm begütigend zu, ich hörte ihn bis heraus, und verdolmetschte dann, während er Fog streichelte, gleichsam wörtlich dessen Entschuldigung:

ja, ich habe doch ein bißchen bellern müssen, wenn alle Leute kommen, die meinen Herrn wegtragen

Es war ganz dunkel in der Stube, vor lauter dickem Rauch konnte ich nur mit einiger Mühe unterscheiden, von zwei umfangreichen Gegenständen der Schreibstube und welcher der davor sitzende Hausherr sei. Aber ich setzte sogleich zwei Kerzen und zwei Zigarren an, und war auch die richtige Beleuchtung hergestellt. Ein Berliner Jugendfreund, der photographirt über dem Kamin hängt, war der dritte im Bunde. Solche Porträts sieht man bei einem, der allein durch die Welt geht. Ganz allein zwar ist der alte Herr nicht; einen treuen Kameraden in jener einzigen Tochter, sein ganzes Herz hängt, seit ihrer Geburt. Der ruhmvollste Mann mit der scharf geschliffenen Stimme ganz weich und warm, wenn er von ihr spricht. Er ist jener Giboyer, der keinen anderen Gedanken hat, als seinen Sohn; kein Zweifel, daß er diesen Charakter darum so sehr liebt, weil er ein zärtlicher Vater ist. Oder hat er nicht auch, wie der Pelikan, sein Junges treu gehütet und geätzt? Er war die Wärterin, Erzieherin und Krankenpflegerin des alten Mannes, keine andere Hand durfte es berühren, er selbst vertrat auch Mutterstelle. Und er war damals ein schneidiger, siegreicher Mann, dem die Welt noch keine Befriedigungen zu bieten hatte. So zeigen ihn die photographirten Porträts von Kriehuber und Dauthage,

und auch noch das Nignerſche Ölbild aus dem Jahre 1858, das in ſeinem Salon hängt.

Freilich, als jungen Menſchen hätte man ihn kennen ſollen! So, wie er in Leipzig dem grimmen Laube gefallen hat. Schlank, wie eine Tanne war er; noch jezt ruht er nicht ungern im Schatten dieſer Tanne aus und denkt an jene Zeiten, in denen er ein Embonpoint für unmöglich hielt. Er hat auch mit dieſer Leibesfülle immer getrotzt und ſie niemals bekämpft. Marienbad iſt für ihn noch nicht gegründet, Banting und Schweninger nicht geboren. Fuſspartien? Eine einzige hat er in ſeinem ganzen Leben gemacht, mit Baumeiſter, nach Gaſtein, Anno 1850 und etliche, es ſcheint aber, daß auch dieſe durch manches Einſpännerlein unterbrochen war. Und damals, in ſeiner ſchlanken Zeit, war er auch noch ein flotter Bonvivant auf der Bühne. Er ſpielte draußen Hartmannſche Liebhaber; erſt als Abbé von der Sauce in Laubes „Nokoko“ ſchlug er die ſchärfere Intriganten-Tonart an, und der Hillermann in „Rosenmüller und Fink“ war ſeine erſte wahrhaft komiſche Rolle. Die eigentlichen Anfänge waren ſogar ernſt; wie denn meiſtens der Humor beim Ernſt anfängt. Und ſchrecklich ernſt war er ſchon als kleiner Junge, als er mit elf Jahren in Köln die lebensgefährliche Rolle des Knaben im „Tell“ ſpielte. Das war ſeine damalige Paraderolle mit der er neben Wilhelm Kuſt, dem Tell, Aufſehen erregte. Als er ſie zum zweitenmale ſpielte, kam Direktor Ringelhardt (ein Verwandter Baumeiſters) auf die Bühne, klopfte ihm freundlich auf die Schulter und ſprach ihm

seinen Beifall aus. Der Knabe Karl aber, der schon damals auch die praktische Seite des Bühnenlebens erfaßt hatte, entgegnete darauf mit jener Redheit, die er hatte: „Hören Sie mal, Herr Direktor, von allen diesen Komplimenten kann ich mir keinen schwarzen Anzug kaufen, ich bitte um mein Honorar.“ Und er bekam's, das erste in seinem Leben.

Die Bühne hatte er freilich schon früher betreten, wenn auch nur hinter den Kulissen. Das war in Berlin, in jenem Berlin, dessen sämtliche Straßenlaternen von seiner Geschicklichkeit im Steinwurf zu erzählen wußten, sowie der Herr Gymnasialdirektor im Grauen Kloster von seiner Geschicklichkeit im Annageln einer Zopfperrücke an eine Stuhllehne, was selbst den tüchtigsten Direktor am Aufstehen zu hindern vermag. Wegen dieses Zopfes erhielt er ja auch seinen Laufpaß und kam ans Collège français, dem er richtig das Französische seines Riccaut de la Marlinière verdankt. Nun denn, in Berlin, wo sein Vater am Königstädter Theater engagiert war, that der neunjährige Karl seine ersten Züge aus der Kulissenluft. Beckmann war damals der komische Hausgeist bei Direktor Cers und Karlehen verschlang ihn immer so mit den Augen, daß Beckmann auf ihn aufmerksam wurde und ihn immer zum Überhören seiner Rollen benutzte. Der Junge überzeugte sich dabei, daß Beckmann stets vortrefflich lernte, um so größer war aber seine Überraschung, wenn er ihn dann abends kaum die Hälfte seines Textes sprechen hörte, während das übrige aus jeder Improvisation bestand.

Bedmann kam ihm auch später in Wien väterlich entgegen und suchte ihn anfangs zu fördern. Als aber Komiker und Komiker einander naturgemäß in die Quere zu kommen begannen, wurde das Verhältnis immer gespannter, mit der Freundschaft war es vorbei. Trotzdem bildeten sie auf der Bühne ein unzertrennliches Paar, sie waren das komische Duett des Burgtheaters, das unvergleichlich zusammenklang, — man erinnere sich doch an den Winkelschreiber, an Doktor Wespe u. s. f. Auch mit Davison, den er von seinen Hamburger Anfängen her kannte, stand er lange auf freundschaftlichem Fuße. Davison, der gern die größten Liebhaber gespielt hätte, spielte damals die kleinsten Rollen, z. B. den französischen Adjutanten im „Königsleutnant“ (jetzt Herr Stätter); als Meigner das erstemal zusah, rief ihm Davison beim Abgehen ingrimmig zu: „Siehste, Meigner, so'n Schund muß ich da spielen!“ Seine besten Freunde waren und blieben übrigens die Jäger, Direktor Laube voran. Jeder Hase in der Umgebung Wiens hat damals die Gewehrläufe gekannt, die noch jetzt an Meigners Wänden blinken. Auf allen kaiserlichen Revidieren oder — wie er sich vorsichtig ausdrückt — auf den vom k. k. Oberstjägermeisteramt befohlenen Jagden war er gern gesehen und auf den Jagden der Kavaliere, z. B. beim Grafen Johann Esterhazy in Lanschütz, nicht minder. In jener geselligeren Zeit spielte er auch seine leitende Rolle in heiteren Verbindungen, er war ein Mitbegründer der „Aurora“, mit Herbeck und Richard Lemy, und der „Grünen Insel“ gehört er als Burgpfaffe an unter einem Insel

, den er als echter Komiker selbst schon vergessen hat. : Lebhaftigkeit verdankte man damals sogar manche ge Initiative. Er hat z. B. die Burgschauspieler nach zu Gaste geführt, in den sechziger Jahren. Im Juli mal hinter einander volle Häuser; niemals hat ein es Gesamtgastspiel einen solchen Erfolg gehabt. Ein- außten sogar, auf telegraphisch geäußerten Wunsch wiesenden Prinzen Karl, noch acht Tage August hin- gt werden. Und er war es auch, der die erste „Ver- der“-Vorstellung an der Wien unternahm, mit Burg- : Hofoper und Ballet, um einer Schauspielerwitwe fen, — 7000 fl. brachte die Vorstellung ein. Eine andere Wohlthätigkeitsvorstellung dagegen hat :att der Lorbeeren nur Dornen eingebracht. Die Ge- : will aber etwas ausführlich erzählt sein. Meigner viele Jahre in freundschaftlichem Verhältnis zum Feld- eister Benedek. Sie hatten sich in Karlsbad kennen t und später in Bad Tüffer wiederholt Wochen mit er verbracht, wobei die nachmittägige Whistpartie t war. Schauspieler und General waren zu Zeiten rennlich und Meigner mußte einst sogar dabei sein, urchziehende Verwundete aus Italien dem General uldigung improvisierten. Da kam das Jahr 1866. ek war zum Befehlshaber der Nordarmee ernannt am auf einige Tage nach Wien, wo er bei Meißl j. Meigner wollte es nicht wagen, ihn in solchem :blick zu besuchen, aber eine Karte wenigstens gab er ortier ab und trug ihm herzliche Grüße und Wünsche

auf. In der That ging es in dem Hotel zu, wie in einem Hauptquartier; die Treppe war gedrängt voll mit hohen Offizieren, welche auf ihre Reihe warteten, Adjutanten kamen und gingen, große Persönlichkeiten fuhrten vor. So ging es den ganzen Tag fort. Nein, nein, da durfte ein bescheidener Whistpartner nicht stören. Am anderen Tag saß Meizner im Negligé daheim in seinem vierten Stock, im Palais Schliß, und dachte an nichts Schlimmes, als sein Stubenmädchen plötzlich mit dem Schreckensruf hereingestürzt kam: „Euer Gnaden, um Gotteswillen, die Polizei ist da und fragt nach Euer Gnaden.“ Erschrocken, trotz seines guten Gewissens, eilte der Künstler ins Vorzimmer und sah dort nichts weniger als Polizei, vielmehr einen prächtigen Hofgendarmen, der ihm meldete, daß Seine Excellenz der Feldzeugmeister v. Benedek vorgefahren sei und fragen lasse, ob man zu Hause wäre. Meizner wollte ihn durchaus nicht die vier Stockwerke erklettern lassen, sondern zu ihm hinuntergehen, aber das wurde nicht zugegeben, er mußte den General bei sich erwarten. Es war ein langer und herzlicher Besuch. Er trug das Gepräge der Schwermut, man ging ja wichtigen Entscheidungen entgegen und Benedek fühlte die ganze Last seiner Stellung. Als man sich trennte, war man tief gerührt und unter diesem Eindruck rief Meizner seinem Gönner zu: „Excellenz, ich gehe jetzt zu einem Gastspiel nach Pest und ich werde dort eine Vorstellung geben zum Besten des ersten Soldaten, den Excellenz als Ihres Lobes wert bezeichnen werden.“

In der That hat Meizner jene Vorstellung gegeben;



in Dankschreiben des Kriegsministeriums vom 10. August 1866 erinnert ihn noch daran.

In auswärtigen Blättern erregte das aber großes Aufsehen, heftige Angriffe erfolgten gegen den Künstler, der ja gebürtiger Preuße ist (obgleich sein Familienwappen mit einem springenden Leuen zwischen zwei Sternen, aus Lüttich stammt), mancherlei Versionen des Falles selbst gerieten in Umlauf, — kurz, Meizner hat jene Regung des Wohlthätigkeitssinnes teuer bezahlt. Er ist auch seither nie wieder in Berlin gewesen . . . Später einmal war Meizner in Graz und konnte sich nicht entschließen, die zerstörte Gröbe zu besuchen. Da sagte man ihm eines Abends vor dem Stadttheater: „Dort an der Kasse steht Benedek und kauft sich seine Loge.“ Ein gebrochener Mann in kurzer Lobenjoppe mit grünem Kragen, den Steirerhut auf dem Kopfe; nur der Schnurrbart und die Augen waren noch zu erkennen. Meizner ging hin und grüßte ihn. Benedek schrie auf vor Freude: „Meizner! Kerl, verdammt! Sie sind hier und kommen nicht zu mir?“ . . . Das war ihr Wiedersehen.



## Fanny Elßler.

30. Nov. 1884.

Am Fuße der Coburg-Bastei in Wien liegt ein sehr besuchter Gasthausgarten. Er besteht größtenteils aus Kies, Laternenpfählen, die aber grün angestrichen sind, und weißen Tischtüchern. Die Gäste, die ihn im letzten Sommer besuchten, erhoben ihre Augen oftmals mit einiger Bewunderung zum zweiten Stockwerk der Rückseite eines hohen Miethauses. Dort zieht sich der Fensterreihe entlang ein langer braunhölzerner Balkon, mit Glaswänden geschlossen. Die Sonne brannte ordentlich hin und erheischte den Schutz von allerlei Leinwandbäckern und Rollvorhängen. Trotzdem waren einige der großen Fenster stets geöffnet und man sah von unten, wie die ganze Terrasse mit hohen Topfgewächsen erfüllt war, zwischen denen eine Menge Käfige hingen. Und fast immer sah man ein oder zwei Paar Hände beschäftigt, den zahlreichen gelbgefiederten Insassen durch einen guten Bissen oder vermehrten Schutz gegen die vorrückende Sonne oder sonstwie das Leben angenehmer zu machen. Aber nur wenige, die hinaussahen, wußten, daß dort ein Wiener Weltruhm hauste, Fanny

Elfler, die Jenny Lind des Tanzes. Und wenn man es ihnen verriet und es erschien zufällig auch ein grau umlockter Frauenkopf, vom wohlgehaltenen Typus der vorletzten Generation, im Fensterrahmen, so waren sie geneigt, diesen für das Haupt der berühmten Dame zu halten, während er doch nur ihrer treuen Base, Fräulein Kathi Brinster angehörte, die seit nahezu vierzig Jahren ihre unzertrennliche Genossin ist. Nur selten erschien der Kopf der einst Vergötterten selbst, und dann wunderte man sich wieder, daß sie die heißen Monate nicht auf dem Lande verbrachte; aber sie war schon den ganzen Sommer krank und im stillen wurde allerlei Dunkles gemunkelt über ihre Nerven und schlimme Ausichten in die Zukunft. Die Habitués des Burgtheaters und der Oper kannten aber diese zwei Köpfe gut, und Fanny Elflers reizendes Profil, dem man kaum zwei Drittel ihres Lebens ansah, besonders die feingeschnittene Nase, die seit Kriehubers Lithographie (1845) sich noch veredelt zu haben schien, und der zierliche Kopf mit seinen noch immer dunklen Flechten, in denen hie und da ein Brillantstern bligte, gehörten zu den auffallendsten Erscheinungen im ständigen Publikum der ersten Aufführungen.

Denn eine stille Lebenslust, eine gleichmäßige Heiterkeit erfüllte noch immer ihr Dasein. Welche poetischen Frühlingstürme und tropischen Sommersgluten hatte sie durchgemacht, bis sie, viel zu früh für die anbetende Theaterwelt, sich selbst pensionierte, um fernerhin an ihren großen Erinnerungen wie an einem Ruhegehalte zu zehren. Hatte sie doch keinerlei Grund, diesen Erinnerungen auszuweichen,

denn obgleich in der Luft des Wiener Kongresses aufgewachsen und von ihrem ganzen Zeitalter auf Händen getragen, von den Mächtigsten der Welt wie ein Schößkind verhätschelt, durch und durch eine romanhafte Existenz, deren Privatgeschichte mit unsichtbarer sympathetischer Tinte zwischen die Zeilen der leibhaftigen großen Weltgeschichte selbst hineingezeichnet ist, hat doch stets ein taufreischer Schimmer auf ihrem Leben gelegen, ein Nimbus der Vornehmheit und Vorwurfslosigkeit, wie er wenigen Theaterzauberinnen zuteil wird. Neben der Bewunderung begleitete sie auch die allgemeine Achtung durchs Leben. Niemand wußte Schlechtes von ihr, sie hatte keinen Feind, ja sogar keine Feindin. In ihrem eigenen Salon ist dies in interessanter Weise zum Ausdruck gelangt. Regelmäßig am Donnerstag fand ein vertrauter Kreis sich bei ihr ein, ein Kreis von eigentümlichster Zusammensetzung. Das Bemerkenswerteste an ihm waren die alten, die uralten, die eisgrauen Herren, welche kamen, um gleichsam eine gewohnte Andacht zu ihren Füßen zu verrichten. In ihrer Jugend hatten sie die Jugend Fannys angebetet, in ihrem Alter konnten sie es noch immer nicht lassen, ihr Alter zu verehren. In diesem Cercle von Greisen saß ein hocharistokratischer Name neben dem anderen, hohe Militärs aus längst verrauchten Kriegen, Excellenzen und Durchlauchten in bunter Reihe. Aber die Zeit hatte sie alle sehr still gemacht . . . und sie waren doch einst auch recht laut gewesen, dazumal als noch Fürst Karl Friedrich Schwarzenberg, der Generalfeldwachtmeister, der „Landsknecht“, die

immer elastische Seele dieses Kreises war. Der Fürst war Fanny bis an sein Lebensende (1870) mit Begeisterung zugethan und fühlte sich in ihrer Nähe am heitersten und jüngsten. Er übersprudelte dann von Witz und . . . Gedächtnis. Er konnte ganze Abende von seinen Erlebnissen erzählen, von Jagd und Krieg, besonders aber von den Gefechten und Abenteuern, die er als Karlist im spanischen Bürgerkrieg bestanden. Viele von diesen Episoden hatte er auch bildlich darstellen lassen, vom alten Allemand, nicht dem jetzigen, aber diese Bilder bleiben weit hinter seinem mündlichen Vortrag zurück, denn der Fürst erzählte fabelhaft lebendig, sein Temperament (einige behaupten, auch seine Phantasie) riß ihn alsbald fort und dann spielte er die Scenen seinen Zuhörern ordentlich vor, er ergriff den nächstbesten schwert- und pikenähnlichen Gegenstand und, rittlings auf seinem Sessel wie auf einem Schlachtroß sitzend, zeigte er mit der Genauigkeit eines Fechtmeisters, wie er bei San Vicente zwei Christinos auf einmal vom Pferde stach und bei Carvajales den berühmten Zweikampf mit dem feindlichen Oberstlieutenant ausfocht, . . . er produzierte jeden Hieb und Stich ganz genau. Das stand dem schönen Manne mit dem langen, ehedem rotblonden Vollbart und den noch immer himmelblauen Augen gar ritterlich, und man wurde nicht müde ihn zu hören. Aber diese kriegerische Ära des Fanny Elßlerschen Salons war nun schon längst dahin und auch die übrigen alten Herren hatten sich nach und nach verloren, in ein besseres Jenseits. Nur wenige waren noch da und kamen pünktlich, wenn auch nur um

in ihren weichen Lehnstühlen, in die sich niemals ein anderer setzte, sofort einzuschlafen und gar nicht mehr aufzuwachen bis 8 Uhr, wo dann der Kammerdiener mit gemessener Amtsmiene eintrat, um Durchlaucht oder Excellenz nach Hause zu bringen, unbeugsam, wenn auch die ganze Gesellschaft ihn bat, den alten Herrn doch noch ein Viertelstündchen dazulassen. Das ginge nicht an, meinte so ein Vielgestrenger, indem er Seiner Durchlaucht, wie einem Säugling, den Mund und die Nase abwischte, denn er sei verantwortlich für den regelmäßigen Gang dieser alten Lebensuhr, an deren Gewohnheiten nicht gerüttelt werden dürfe. Die Jungen aber, welche die Arabesken um diese alte Garde bildeten, socht all dies nicht an; sie trieben ihren Übermut ungestört fort, ob jene noch da oder schon fort waren, und die anmutige Hausfrau freute sich des lustigen Treibens.

Am seltensten wurde in diesem Kreise der verfloffenen Triumphe gedacht. Ein Millionär kann ja nicht immer von seinen Millionen sprechen. Und dann war das alles schon so märchenfern, daß es von Jahr zu Jahr unwahrscheinlicher ausfiel. Vor zehn, vor zwanzig Jahren war ihre Wohnung noch ein Museum und jeder Kasten darin ein Archiv; aber je älter sie wurde, desto mehr räumte sie mit dem Gerümpel der Vergangenheit auf; sie verbrannte Tagebücher, Briefschasten, Porträts, Zeitungen, ganze Albums, sie hätte ja einen Winter hindurch heizen können mit solchen Reliquien. Und immer noch blieben genug Fäden übrig, welche niemals abriffen. Oft und gern gedachte sie der

Kinderzeit, deren beschränkte Verhältnisse ihr in rührend-humoristischem Lichte erschienen. Wenn sie ihrer Enkelin erzählte, wie sie noch auf Haydns Knien gesessen und mit seiner Verlocke gespielt, wurde sie wieder ganz jung; denn von Haydn, dessen Noten ihr Vater mit kalligraphischer Sauberkeit kopierte, bis zu Johann Strauß hat sie die Geschichte des Wiener Tanzes durchgemacht. Der Tanz lag überhaupt der Familie im Blute. Drei der Schwestern haben dem Ballet angehört. Die zweite, Therese, später Gattin des Prinzen Adalbert von Preußen, war eine ganz ungewöhnliche Erscheinung, fast sechs Schuh hoch und dabei von seltenem Ebenmaß, eine jugendliche Juno. Fanny hat oft erzählt, wie Therese eigentlich keineswegs für den Tanz geboren war, sie habe sogar als Mädchen auffallend schlecht getanzt, selbst die gewöhnlichen Gesellschaftstänze, sie sei schwer und unlenkbar gewesen, so daß die „Buben“ der Verwandtschaft, die oft zu einem häuslichen Tänzchen kamen, sie kaum vom Platze zu bewegen vermochten und möglichst bald zu ihr, der Fanny, flüchteten. Die dritte Schwester, Anna, hatte am wenigsten Talent für den Tanz, sie blieb auch nicht lange beim Ballet, dann wurde sie gewissermaßen von den begabteren Schwestern auf Ruhegehalt gesetzt. Dagegen hatte sie eine Cousine, welche wieder ein ausgesprochenes Ballet-Naturell war. Ein hübsches, brünettes Mädchen, mit einem Teufelchen im Leibe und einem fecken Anflug von Schnurrärtchen auf der Lippe. Diese machte viel Glück in der Lampenwelt, und da sie im Bürger-spital neben dem alten Kärntnerthortheater, wo sie mit ihren

Eltern wohnte, vor Beginn der Vorstellungen am Fenster frische Luft zu genießen pflegte, entwickelte sich daselbst immer ein ganzer Schauvorso, obgleich die Bewunderer beim Hinauffchauen stets in Gefahr schwebten, überfahren zu werden.

Fannys Erfolge waren freilich etwas großartiger. Es giebt keine Tollheit, die ihre Zeitgenossen für sie nicht begangen hätten. So manches ist dieser Tage hier wieder angeführt worden, was wir nicht wiederholen wollen. Aber einiges hat man vergessen, z. B. die Mode der Pferde mit enthaarten Schweifen in Petersburg. Das Publikum der russischen Hauptstadt war nämlich so außer sich vor Begeisterung, daß es Fannys Schlittenpferde ausspannte (das war eben damals selbstverständlich), da aber nicht das ganze Publikum sich vor einen einzigen Schlitten spannen konnte, so entschädigten sich die uneingespannt Gebliebenen damit, daß sie den drei Pferden sämtliches Kopshaar ausgerupften. Dinge aus diesen Kopshaaren wurden damals von Spekulanten teuer verkauft, aber man darf wohl annehmen, daß dabei auch viele Fälschungen vorkamen; die Pferde jedoch erstand für schweres Geld ein russischer Kavaliere, der mit den gerupften Tieren auf dem Newskiprospekt nicht wenig Parade machte und noch mehr Neid erregte. Schließlich mußte er dies aber doch aufgeben, denn es tauchten bald noch einige andere enthaarte Gespanne in der Stadt auf, deren jedes das echte Ekplersche zu sein vorgab, wodurch der Besitzer der Originale den Geschmack an der Sache verlor. Zwei Jahre nachher wurde in London ein Gespann



von „bare-tailed horses“ teuer versteigert, weil man nachwies, daß es das echte war . . . Die Russen brauchten sich übrigens ihrer Begeisterung nicht zu schämen, denn die Pariser thaten auch das ihrige. George Sand ließ einen Schuh Fannys in Gold fassen und trank daraus bei ihren zigeunerhaft poetischen Gelagen. Theophile Gautier schickte ihr, so lange sie in Paris war, jeden Tag ein Sonett. Alle Mädchen, die damals in Paris geboren wurden, taufte man auf den Namen Fanny. Der „Charivari“ brachte ein Bild, welches die Gefeierte darstellte, mit der Landkarte von Frankreich als Mantel drapiert und die Krone Karls des Großen aus der Schatzkammer auf dem Kopfe. Delacroix malte sie als Muse des Tanzes (Sammlung Richard Wallace), und die Polizei warf drei Individuen in den Kerker, welche sich verschworen hatten, die Göttliche zu entführen.

Über ihre Erlebnisse in Amerika könnte Fräulein Brinster\* am besten berichten, denn sie hat sie auf ihrem Triumphzuge über die westliche Hemisphäre unseres Planeten begleitet. War sie doch zugleich die Geschichtschreiberin dieser Anabasis, indem sie fortlaufende Berichte über ihre Erlebnisse an Bäuerles Theaterzeitung einsandte. Daß die Yankee sich von den Europäern nicht spotten ließen, versteht sich ja von selbst. Es scheint indes, daß in der Berechnung der Summen, welche Fanny von drüben nach Hause brachte, ein kleiner Nullenfehler obwaltete. Man spricht

---

\* Sie liegt ihr zu Füßen begraben auf dem Hiesinger Friedhof.

und schreibt von 100 000 Dollar Reingewinn, nach über zweijähriger Thätigkeit. Ein alter Intimus des Hauses versichert uns dagegen, sie habe drüben über eine Million Gulden verdient, ein naher Verwandter jedoch, der später durch Selbstmord geendet, habe in unseligem Wahne einen Teil davon wieder verschleudert.

Ihren frühen Rücktritt von der Bühne hat die Elpler niemals bereut, obgleich sie zeitlebens eine eifrige Theaterfreundin blieb. Auch dem modernen Ballet stand sie sehr objektiv gegenüber, wenn auch dessen Fortschritt ihr als ein Rückschritt erschien. Die heutigen Virtuoseninnen der großen Zehe, welche aus dem Tanz eine akrobatische Leistung gemacht haben, waren ihr gewiß nicht sympathisch, denn sie wurzelte noch im »bel canto« des Fußes, sie war Blaskierin und Mimikerin, eine große dramatische Künstlerin, welche die Natur stimmlos geboren werden ließ, offenbar nur darum, weil sie keine Stimme brauchte, um zu entzücken. Dieser klassische Stil ist, wie aus aller übrigen Kunst, so auch aus dem Tanze verloren gegangen; naturalistische Bravour ist alles, darum aber ist auch heute keine Elpler mehr möglich.



## Ludwig Arnzburg.

2. März 1888.

Mit großer Bereitwilligkeit findet sich das Publikum des Burgtheaters ein, wenn es gilt, den Veteranen Arnzburg als Jubelgreis zu begrüßen. „Ich bin keiner der Großen,“ sagte er wohl mit Mephisto, denn er ist auch bescheiden zu sein, aber man entgegnet ihm drauf: „Du bist einer von den Braven, Notwendigen, entbehrlichen im Burgtheater.“ Er ist sogar eine der ehrwürdigsten Gestalten auf dieser Bühne. Er kommt heute kaum älter vor, als vor fünfundschwanzig Jahren, wir ihn zum erstenmal sahen. Hatte er doch schon damals etwas eigentümlich Altkliches, Fingeroftetes in seinem Wesen. Als er Anno dazumal in Dresden geboren wurde, ähnelten sich dies die Leute vermutlich mit den Worten: Heute ist der alte Arnzburg geboren worden.“ Vor einem Menschenalter schon sprach er mit dieser knarrenden, unheimlichen Stimme von heute, aus einer eigentümlich hohlen Brust heraus, die nur zum Hüfteln gut schien, allenfalls noch zum Husten. Sein säuerliches Gesicht hatte damals die herben Runzeln, die jeder Stammgast

Severj, Wiener Totentanz.

des Burgtheaters längst gezählt hat und die sich seitdem schwerlich vermehrt haben. Und ewiges Alter ist ewige Jugend. Wer alt geboren ist, wird nicht alt. Arnsburg erfreut sich — man muß wohl so sagen — großer Nachteile für die schauspielerische Laufbahn. Wie Coquelin, besitzt auch er eine Menge Eigenschaften, die ein Schauspieler nicht besitzen soll. Aber alle diese Nachteile hat er mit beträchtlichem Talent zu Vorzügen umzuschmieden, aus seinen Schwächen sich eine Stärke zu machen gewußt. Er erwarb eine eigene Meisterschaft darin, sein sichtbares und hörbares Teil bis zum äußersten Maß zu verflüchtigen. Er verwandelt sich in seinen eigenen Schatten, um etwa ein hungerleiderisches Schneiderlein (wie im „Egmont“) zu der wünschenswerten Fadenscheinigkeit zu verdünnen. Gewisse Chemannier mit umworbenen Frauen weiß niemand so in ihrer ganzen Unbehilflichkeit hinzustellen; gewisse Existenzen von konventionellem Steifleinen, moderne und unmoderne, in Toilette und Kostüm, sind ihm ganz zu eigen geworden. Keiner weiß, wie er, den Eindruck eines Menschen zu erzeugen, der physisch oder moralisch an einer zu engen Kravatte laboriert und einen steten tragikomischen Kampf gegen diese Bürgerin führt. Vielleicht ist dies ein Erbteil Fichtners, zu dessen Ausfüllbewegungen es gehörte, die Hand unwillkürlich vorne an die Halsbinde zu führen. Und dabei verfügt er über die absolute Trockenheit, welche um so komischer wirkt, als sie von aller komischen Absicht himmelweit entfernt scheint. In der That nimmt Arnsburg alles blutig ernst, er ist stets erschreckt, eingeschüchtert,

ängstlich und scheint nicht die Hälfte von dem zu begreifen, was um ihn her vorgeht. Sein Famulus Wagner ist ein guter Inbegriff dieser Eigenschaften. Arnzburg ist noch durch die gute alte Schule des Burgtheaters gegangen und verkörpert noch jetzt ihre Überlieferungen. Er übertreibt nie, drängt sich nie aus dem Gesamtbilde hervor und ist stets einfach. Er ist in seiner Art ein trefflicher Darsteller, ein Künstler, und füllt das enge Eckchen, das er sich auf der Bühne ausgesucht, vollkommen aus. Das Publikum des Burgtheaters schätzt ihn nach seinem vollen Werte.



## Von der toten Gallmeyer.

3. Februar 1884.

Die Praterstraße war gestern und heute voll tosenden Feiertagsgemüths, ein lebhafter Praterkorso hatte sich entwickelt, Fiaker und Equipagen rollten in langen Reihen ab und zu, dicht an dem Schmerzenslager der Künstlerin vorbei, welche alle diese Tausende mit ihrem Herzblute erheitert hatte zwei Jahrzehnte lang. In dem unfreundlichen grauen Hause neben dem Latterfall, mit dem langen schmuzig-büfteren Hofe und den steilen Wendeltreppen, lag sie in ihrer Wohnung, welche sie zum nächsten Viertel gegen eine kleinere zu vertauschen gedacht hatte, und starb, starb seit acht Tagen. Während unten ihr Publikum lustwandelte, saßen oben drei Professoren (der Chirurg Albert, der Frauenarzt Rokitsansky und der Internist Drasche) beim Konfiliium, das sie nur auflösten, um drei Stunden später wiederzukehren. Aber menschliche Hilfe war vergebens und selbst die Schmerzen kaum noch zu lindern. Zwei gelübte Wärterinnen, eine von der Albertschen, die andere von der Billrothschen Klinik, pflegten die Kranke; bei den Barmherzigen Schwestern, die sie gern gepflegt hätten, ist es

jetzt so voll, daß keine zu entbehren ist. Frau Rosa Burkolzer, die Gattin des bekannten Malers, war Tag und Nacht an ihrem Lager (zeitweilig von Frau Blafel abgelöst); sie war die älteste Freundin der Gallmeyer, seit achtundzwanzig Jahren dauerte dieser Bund und nur einen einzigen Tag waren sie während dieser Zeit entzweit, jedenfalls schon unter dem Einflusse der schweren Erkrankung. Die außerordentliche Lebhaftigkeit der Kranken verließ sie auch während des Siechtums nicht. Selbst mit geschlossenen Augen wußte sie alles, was in ihrer Wohnung vorging, sie hörte jeden Schritt im Vorzimmer und wenn sie die Augen aufschlug, mußte man ihr berichten, wer da gewesen. Sogar die kleinen Wirtschaftsangelegenheiten beschäftigten sie noch immer und ihre Blicke teilten sich zwischen ihrem Schreibtisch und der kleinen Hauskapelle, die sie sich in einer Ecke ihres Schlafzimmers eingerichtet hatte, mit Ampel, Altar und Betsthemel, wie in einer Kirche. Die Thür ihres Vorzimmers aber ging in einem fort. Die treue Jose Lisi, ihre Begleiterin auf der amerikanischen Rundreise, schaltete dort und konnte gar nicht genug Rede und Antwort stehen. Da saßen auf gepackten Koffern und Kisten („vor Rässe zu bewahren“) — denn sie stand ja im Begriff, eine Gastspielfahrt nach Deutschland zu unternehmen — Freunde und weinten, und horchten auf Nachricht aus dem Krankenzimmer. Kollegen und Kolleginnen kamen und gingen. Da ist Fräulein Jenny Groß, die jugendliche Liebhaberin des Stadttheaters; vor vierzehn Tagen noch hat ihr Frau Gallmeyer aus Graz einen vier

Seiten langen Brief geschrieben, voll Klagen über traurigen Gesundheits- und Lebensverhältnisse, über einsames, freudloses Dasein, ohne Familie und Wart und über die Undankbarkeit derer, denen sie gutes gethan. „Ja, Wohlthun trägt Zinsen!“ so schloß diese melancholische Klage. Die junge Künstlerin aber läßt ihr hineinschreiben daß sie gekommen sei, um ihr eine Geheilte zu zeigen auch sie sei so schwer krank gewesen und wieder geheilt worden . . . Die Thür geht wieder. Herr Girard scheint, der Komiker des Theaters an der Wien. Er ist trostlos und ihm wird es nicht leicht, das mit Gefühlsregungen auszudrücken. Vor neun Tagen noch, sagt er, er mit der Gallmeyer bei Frau Tellheim zusammen. Sie lag auf dem Tische. Die Gallmeyer griff darnach und schlug sich Karten auf. „Na, schöne Sachen,“ rief sie, „die Karten sagen, daß eine gute Freundin von dir sich krank werden und sterben wird — und das bin ich!“ wieder geht die Thür. Der Telegraphenbote erschließt eine Depesche aus Gmunden von Baronin Prokesch-Osten an die Gallmeyer! Ausdruck herzlichsten Mitleids, innigste Wünsche. Man meldet es der Krankenschwester als sie wieder die Augen aufschlägt, sie freut sich so über dieses Zeichen, gerade über dieses. Eine Viertelstunde später verlangt sie, man soll ihr das Telegramm vorlesen. „Brav, brav,“ murmelt sie dabei . . . So geht es fort den ganzen Tag. Freilich kommen auch andere, unliebhere. Die leidigen Gläubiger rühren sich! Habt doch Geduld ihr Herren, man möchte ruhig sterben! . . . Kein M



stück im Hause, das nicht gepfändet wäre. Wahrlich, sie hat nicht übertrieben, die ehrliche Person, als sie dem Steuermahner gegenüber behauptete, sie habe keine Schätze mitgebracht aus Amerika.

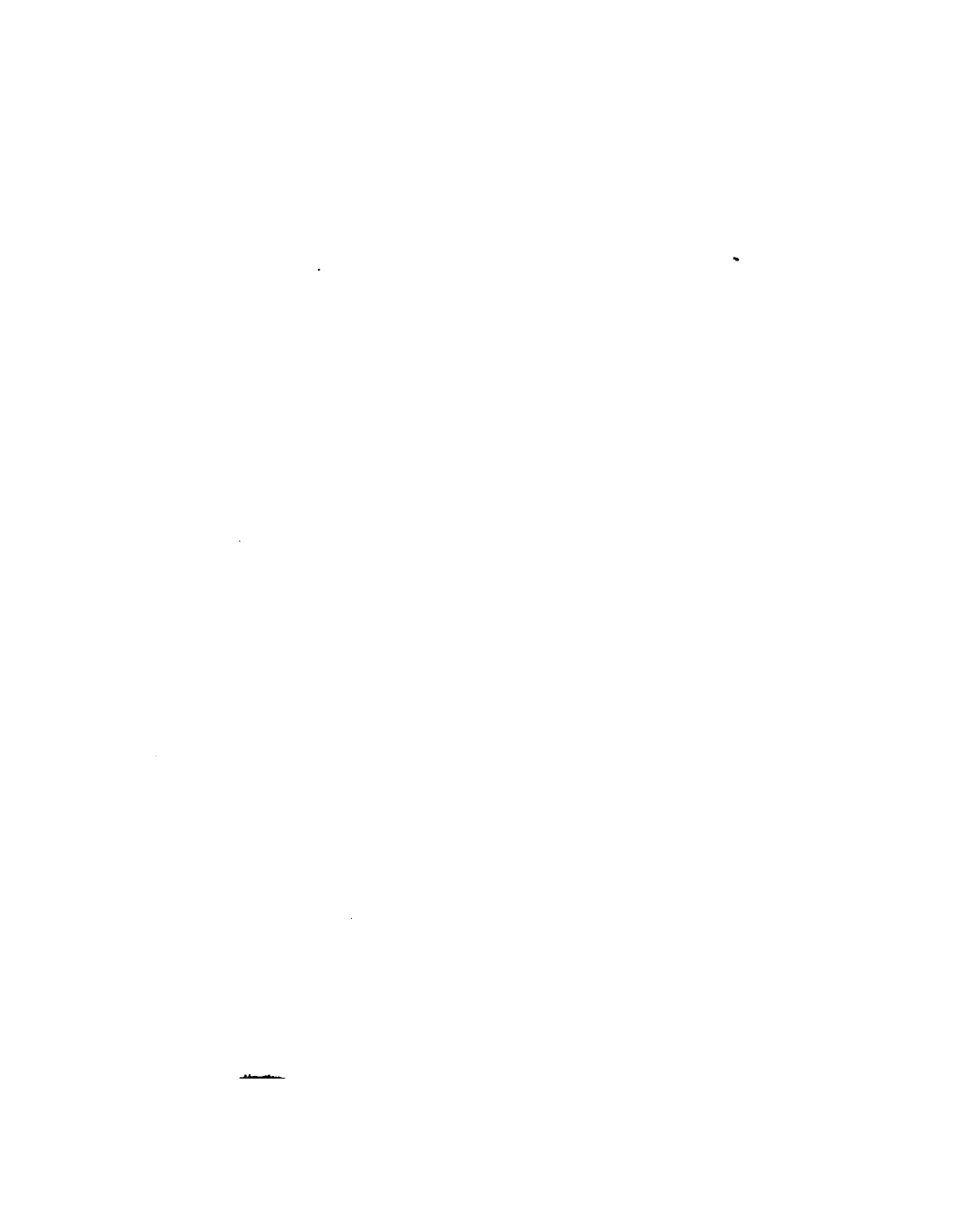
Sonntag . . . Man hat erfahren, daß die Kranke um 6 Uhr morgens ausgelitten hat. In der wörtlichsten Bedeutung dieses Wortes, denn ihr Hingang war schwer. Einen Schleier darüber. Die nächsten Freunde der Verbliebenen füllen den Salon. Unordnung und Bestürzung überall, aber auch ein Aufatmen, daß dieses Märtyrertum endlich zu Ende ist. Dazwischen ein Fremder, der ins nächste Zimmer geht; es ist der Tischler! So sieht es in einem Totenhanse aus. Die großen Lüster in ihren grauen Leinenüberzügen, wie in Trauermänteln. Die vielen Uhren an den Wänden — sie sammelte sie mit Passion — still und tot. Da ein schwarzer Schrank, in den ein Fest-Theaterzettel aus dem Jahre 1853 eingelassen ist, dort ein prächtiger Tisch, die Platte ganz mit unregelmäßig eingesehten Halbedelsteinen bedeckt und darauf ein merkwürdiges Gebilde amerikanischer Kunst, ein Eisenbahnzug nebst Lokomotive ganz aus verschiedenfarbigen Blumen zusammengesetzt. Ein ähnliches Kunstwerk auf einem anderen Tisch, ein voll aufgetakeltes, reich bewimpeltes Schiff aus Blumen, von dessen Großmast das Sternen- und Streifenbanner der United States flattert. Wie öd und blöd diese Siegestrophäen berühren in so schwarzer Stunde. Auf dem Tische des Salons aber liegt der amtliche Totenschein: „Frau Josephine Siegmann, geborene Gallmeyer, recte To-

maselli, Schauspielerin, 45 Jahre, katholisch, Witwe, geboren in Leipzig, zuständig in (?), gestorben am 3. Februar, 6 Uhr morgens, Todesursache septische Bauchfellentzündung (Blutzerfegung), wird begraben am 5. Februar, 2 Uhr nachmittags.“ Ein schauerliches Schriftstück. Die Leiche selbst liegt im dritten Zimmer; Hunderte von Menschen, namentlich Damen, kommen und wollen sie durchaus sehen, aber niemand wird vorgelassen, denn in ihrem Testamente (vom Jahre 1880) hat sich Frau Gallmeyer dies entschieden verbeten. Ein Künstler und alter Freund, der, ehe diese Verfügung noch bekannt war, die Tote sah, kann sich seither von seinem Entsetzen nicht erholen und wünscht, er hätte sie nicht gesehen. Der Tod ist nicht sanft umgegangen mit dieser armen Frau. Man wird ihre Bahre, ihr Grab mit Blumen bedecken, schon hängen die herrlichsten Kränze in den Zimmern, Erzherzog Ludwig Viktor hat den allerersten (um 11 Uhr vormittags) geschickt, Beilchen und weiße Rosen, ihre Lieblingsblumen. Man wird es thun, obgleich ihr letzter Wille auch dies verbietet. „Wie eine Bettlerin“ will sie begraben werden, früh morgens, ohne Kränze und Blumen, im Massengrabe, und kein Stein soll auf ihrem Grabe stehen . . . Arme Gallmeyer, in welche Verzweiflung der Seele lassen diese Worte blicken.



**Bildende Kunst.**





## Jans Makart.

4. September 1884.

Die Nachricht von dem schweren Leiden, das den berühmtesten Wiener Maler befallen, hat nicht ermangelt, in den weitesten Kreisen schmerzlich zu berühren. Die Angaben, die in die Öffentlichkeit drangen, waren dunkel, absichtlich verdunkelt. „Ein hochgradiges Nervenleiden“, unter diesem elastischen Ausdruck witterten die Freunde und bald auch ein größeres Publikum eine finstere Thatsache, die sie sich selbst nicht gern eingestehen wollten. Persönlich hat sich keiner von ihnen davon überzeugen können, denn der Kranke ist selbst für seine vertrautesten Freunde unnahbar gemacht; er gerate, heißt es, schon bei der bloßen Erwähnung eines Besuches in zu große Aufregung, als daß man ihn aus seiner Abgeschlossenheit herausreißen dürfte. Und so birgt jenes Gartenhaus auf der Wieden, dem man von außen nicht ansieht, daß es innen ein Feenpalast ist, ein unheimliches Rätsel, an das jeder Kunstfreund mit Bangigkeit denkt.

Denn was immer sich kritisch gegen den Makartismus einwenden läßt, es ist nicht zu leugnen, daß mit dem kleinen

Salzburger Maler ein gewaltiges, zwingendes Element von naiver Genialität in die deutsche Kunstwelt eingetreten ist, oder vielmehr eingeschlagen hat, wie ein Blitz. In Wien fühlt man dies natürlich lebhafter als anderwärts. Hier denkt man noch an jenes Jahr 1868, als die „Modernen Amoretten“ zur Ausstellung gelangten und plötzlich ganz Wien fragte: „Wer ist Makart?“ Man wußte noch nicht, ob da ein Komet am Himmel aufgegangen, oder ein Fixstern; man sah nur, daß es kein Planet und auch kein Satellit war, der mit geborgtem Lichte flunkert. Und dann kamen mit einer überstürzten Raschheit, die dem Publikum den Atem benahm, Schlag auf Schlag die großen, überraschenden Bilder, welche alle Welt kennt. Die Pest in Florenz, die Hulldigung der Caterina Cornaro, die Abundantia, die Barke der Kleopatra, der Einzug Karls des Fünften in Gent, mit dem das Makartfieber seinen Höhepunkt erreicht, ja schon überschritten hatte. In seinem Atelier, diesem Museum, das man seine malerischste Schöpfung nennen kann, schuf der kleine, schweigsame, schwarzbärtige Farbenkobold mit rastloser furia an seinen ungeheuren Leinwänden, die sein Binsel zu verschlingen schien. Man mußte ihm zusehen, wenn er daran ging, solche dreißig oder vierzig Quadratmeter mit Farben und Formen zu bedecken. Ein paar kleine, ganz oberflächliche Farbenskizzen, auf denen nur im Allgemeinen die Werte nebeneinander gesetzt waren, und etliche Akte für die Hauptfiguren, das war seine ganze Vorarbeit für ein sogenanntes „Sensationsbild“. Dann stürzte er sich häuptlings in das dickste Farbenmeer, in dem ihm

erst wohl ward. Er begann am linken Ende und malte in einem Zuge fort, monatelang, Köpfe, Gewänder, Möbel, Schmuck, Blumen, Teppiche, Luft, wie sie nach einander folgten, bis alle Leinwand bunt war. Eine stille Verserferwut des Schaffens beherrschte ihn, er wartete nicht aufs Trocknen, sondern benützte die heftigsten Trockenmittel und malte naß ins Naße hinein, gewaltsam zwang, improvisierte er seine Effekte in den kürzesten Zeiträumen. Noch wenn das wandgroße Bild in der Ausstellung hing, den Tag vor der Eröffnung des „Salons“, sah man den kleinen Gewaltmenschen in seinem halbpolnischen Kostüm auf der Leiter an der Wand herumklettern und mit wuchtigen Bürstenstrichen in seine Tonmassen hineinarbeiten. Er war ein Improvisator der Farbe, ein Feuerwerker der Palette, welcher seine brillanten Fronten mit leichter Hand entzündete, unbekümmert um die Zukunft, im Dienste des souveränen Augenblicks.

Die ungewöhnlichen Erfolge, welche auf diese Art erreicht wurden, sind vielleicht nicht dauerhaft, aber sie gingen tief. Sie wühlten die ganze Bevölkerung auf. Niemals zuvor ist in Wien ein Maler so populär gewesen. Nur die Kunstfreunde kennen Canon und Angeli, aber der letzte Vorstadtmench, der nie in einem Bilderfaal gewesen, kennt „den“ Makart. Und sein Erfolg reichte weit über das hinaus, was er malte. Sein Name wurde ein Feldgeschrei, eine Richtung; ein Stil. Denn er war in Wien aufgetreten wie ein Achtundvierziger nach langer Reaktionszeit. Er kam, um einem farblosen Menschenalter den Todesstoß zu geben und die Farbe auf der modernen Palette wieder

lebendig zu machen. Die Epoche großer deutscher Zeichner, von Carstens bis auf Kahl, hatte sich allgemach ausgelebt; nun kam der Rückschlag und er faßte sich vorderhand in dem Namen Makart zusammen. Der Umschwung konnte gar nicht vollständiger sein, er griff auf alle Gebiete über. Nicht nur die Wolter ließ sich als Kleopatra, Adelhaid oder Messalina von Makart ankleiden, sondern alles ohne Ausnahme wollte plötzlich „malerisch“ werden. Man fürchtete sich nicht mehr vor der sinnlichen Pracht der Erscheinung. Man trug „Makartrot“, man setzte sich weitausgreifende Makarthüte auf, man machte in Kostüm und Mobiliar eine augenschwelgerische Blütheepoche in den üppigsten Makartfarben durch, in Granatrot, Pfauenblau, in der wollüstigen Skala vom dunklen Olivengrün bis zum zarten Perlgrau. Etwas Berückendes, eine unbestimmte Trunkenheit lag in dieser ganzen Sphäre, eine musikalische Stimmung, zugleich melancholisch und übermütig. Darin barg sich freilich auch die Klippe eines schließlichen Scheiterns, der Keim der Lächerlichkeit, wenn man die gedanken- und schwunglose, leberne, pappene Prosa einer bürgerlichen oder mangelhaft geadelten Ringstraßenmenschheit sich in solchen Prächten wälzen sah.

Aber bei Makart selbst war die Kunst zugleich der Mensch, und dies hat viel dazu beigetragen, beides mit einem eigentümlich berückenden Nimbus zu umgeben. Makart hielt ordentlich Hof in den zwei Palästen, in welche er die nächsternen Nebengebäude des k. k. Gußhauses umgezaubert hatte. Er hatte seinen Hofstaat, der ihn vergötterte, und ein Kreis schöner Frauen wetteiferte, ihn zu verhätscheln. Er gab



glänzende Feste, Kostümbälle, auf denen mitzuglänzen der hohe Adel nicht verschmähte. Seine Phantasie brauchte solche erotische Nahrung; lieber nicht leben, als sich den Genuß versagen müssen, eine Nacht hindurch in der vollblütigen authentischen Rubenswelt zu atmen, oder im bizarren Trachtengewühl der Incroyablezeit. War er darum hochmütig, weil er den Weihrauch gern roch, den man ihm streute? Dieses blaue Gewölk gehörte eben mit zu dem regenbogenfarbenen Nebel, der ihn für die läppischen Dinge dieser Welt umwebte. Und dann, mit welcher Bescheidenheit mußte er eigentlich diesen blauen Dunst zu atmen. Er war dabei so ganz der gute Kamerad, der bis aufs Äußerste hilfreiche Freund, der unverdroffene Ratgeber in der Kunst, dem so mancher der Jüngeren (Charlemont z. B.) sein Emporkommen verdankt. Seine Partei (die Gegner dürften sie lieber „Clique“ nennen) hat ihn stets einfach, ehrlich, großmütig gefunden und die Künstlergenossenschaft als Ganzes verdankt ihm manche freigebige Förderung ihrer Zwecke. Oder soll man ihn verschwenderisch nennen, weil er des Geldes nicht achtete, wo es galt, einen kostspieligen Traum von Schönheit und erhöhter Lebensfreude auf einige kurze Stunden zu verwirklichen? Er hatte eben die Naivetät seiner tropischen Phantasie, einer aber- und wundergläubigen Kinderphantasie, die auch das Märchen für bar nimmt und mit der Wirklichkeit ein unbewußtes, schließlich doch künstlerisches Spiel treibt. Er lebte seine Bilder weiter, so gut es ging, und hinwiederum malte er aus seinem Leben heraus und aus seinem Träumen, das er vom Leben nicht

sondern mochte, noch konnte. Wenn man die landläufige Klage der Kunstkritik hört, daß es den modernen Künstlern vor allem an Naivetät fehle, darf man nur nicht an Makart denken, dessen Lebenselement eben diese seltene Eigenschaft war, dieser Reichtum, der eigentlich aus einem Mangel besteht oder umgekehrt. Übrigens war der Künstler auch immer empfänglich für schlichtere gesellige Vergnügungen. In dem Hinterstübchen der Gauseschen Bierhalle war er Jahr um Jahr der Mittelpunkt eines jour fixe von Künstlern, die eine harmlose Begeisterung aus dem kühlen Pilsener schöpften. Und auch die Kegelsonne im Winter hat er nicht vernachlässigt; sie hat vorigen Winter sogar ein Album herausgegeben, gezeichnet von ihren Mitgliedern, und Makart lieferte dazu eine Darstellung der neun Kegel, die als lauter flotte weibliche Figürchen erscheinen.

Den glänzendsten Augenblick seines Künstlertums hat Makart am 24. April 1879 erlebt, als er mitten im „Historischen Festzug der Stadt Wien“ an der Spitze der Künstlerschaft vor der Hofloge vorüberritt und den beschiedenen Rubenshut vor der kaiserlichen Familie grüßend schwenkte. Der historische Festzug war sein Werk gewesen und seine persönliche Huldbigung erschien nun wie die künstlerische Pointe des Ganzen. Das Publikum fühlte dies und brach unwillkürlich in stürmischen Beifall aus, der wie Rottenfeuer die endlosen Tribünenreihen entlang knatterte, dem kleinen dunklen Reitersmann folgend, der so unsicher auf seinem Schimmel saß, aber diese festlichen Massen mit so sicherer Hand gelenkt hatte. Selten wird einem Maler

e solche unmittelbare Huldbigung zuteil, denn im Saal der  
nstaustellung klatscht man nicht Beifall und ruft den  
rfasser nicht vor die Lampen. Bei dieser Gelegenheit  
man auch das erste und einzigmal deutlich, was man  
n dekorativen Genie Makarts verdanken könnte, wenn  
n wollte. Aber das moderne Wien bot kein Feld für  
kostspielige Bethätigungen. Solche Prachtgemäcker, wie  
z, was er für den Bankier Nikolaus Dumba einrichtete,  
eben vereinzelt. Die großen Säle des Rathhauses, der  
smuseen, bei deren Ausschmückung er hätte sein Meister-  
ck leisten können, waren ihm nicht beschieden, denn die  
teren sind gotisch und Makart ist ein Spätrenaissance-  
nisch, für die letzteren bestellte man bei ihm wohl Decken-  
der, an denen er zuletzt noch arbeitete, aber ihre architekto-  
che Fassung blieb in der Hand der Architekten Hasenauer.

Doch wie? Diese Zeilen haben unvermerkt fast den  
stern Ton eines Nekrologs angenommen. Sollte es denn  
rklich schon heißen: Hans Makarts Glück und Ende!?  
ollten wir nur ein Meteor haben über den dunkeln Himmel  
hren sehen und zerstieben in farbig blitzende Funken?  
ider scheint die Prognose sehr zweifelvoll zu sein. Man  
ht vor einer geistigen Dämmerung und weiß nicht, ob  
is ihr ein neuer Tag hervorgehen wird, oder die Nacht.  
lan will behaupten, der Zustand des Künstlers gleiche auf-  
künd dem, der dem Zusammenbruch des unglücklichen  
omikers Matras vorhergegangen. Allerdings schwirrt jetzt  
ieles über die Sache in der Luft, was nur Gerücht, Ver-  
utung oder Erfindung sein mag. Wer wollte diese Echos

weitergeben? Aber unwillkürlich greift man in seine eigenen Erinnerungen weiter zurück und sucht nach Symptomen. Vielleicht mit Unrecht, denn, mein Gott, was wird nicht als Symptom erscheinen, wenn man es unter ein gewisses Licht rückt? Es sind schon andere Leute schweigsam gewesen bis zum Übermaß und sind ganz und gar in ihrem Fach aufgegangen, nach dieser einen Seite Genies, nach jeder anderen . . . keine; und man hat bei ihnen doch kein geistiges Leiden beobachtet. Man erinnert sich wohl jetzt, daß die Mutter des Künstlers oft genug erzählt hat, wie ihr Sohn als Kind einmal einen harten Fall auf den Kopf gethan; so lange er sich als genial erwies, dachte niemand daran, jetzt fällt es einem und dem andern plötzlich ein, vielleicht ohne triftigen Grund. Man kennt die Anekdoten über Mafarts Schweigsamkeit; einige davon sind typisch geworden, z. B. wie die Gallmeyer, nachdem er bei Tische eine halbe Stunde lang stumm neben ihr gesessen, plötzlich sagt: „Na, Herr von Mafart, jetzt red' mer wieder von was anderm.“ Ich entfinne mich einer ganz charakteristischen Scene aus dieser Sphäre. Es war ein gemütlicher Abend bei Mafart. Künstler, junge Frauen, Schriftsteller, ein paar Grafen, ein Fürst. Man hatte gespeist, die Flaschen knallten noch, es lag eine wohlige Schwüle über der Versammlung, eine köstliche Dessertstimmung, die in einen leichten Dusek hinüberspielte. Plötzlich fühlt eine junge Salon dame des Burgtheaters (sie hat seither hoch hinaufgeheiratet) eine Berührung der bloßen Schulter. Sie sieht sich um; es ist der Hausherr. Sie hat seinen leichten Tritt auf dem biden

nicht, unter dem ein zweiter und dritter liegt, nicht gehört. sagt kein Wort, er sieht sie an, nein, er sieht durch sie durch, als ob sie Luft wäre. Er winkt mit einem Wimpernen, sie kann nicht widerstehen, nicht einmal fragen, sie sich erheben und ihm folgen. Er geht still und langsam voran, durch das Labyrinth von gewundenen Holznen, schimmernden Krügen und vergoldeten Himmelbetten, zwischen Bildern, Trophäen, Stickereien und kostbaren Nichtsen aus allen Jahrhunderten und Himmelsstrichen durch. Sie verschwinden, ohne daß es jemand bemerkt. In einer Stunde fällt es einem der Gäste plötzlich ein: ist der Hausherr? Man fragt, man ruft, man sucht. Keine Antwort, keine Spur. Man durchforscht das ganze Haus — umsonst, endlich ersteigt man auch eine halbverfallene Treppe im Hintergrunde des Ateliers. Sie führt zu einer Erkerterrasse empor, einer Art Boudoir in der Luft, ein Nest des Schweigens, ausgepolstert mit den kostbaren Geweben des Ostens, keinem Sonnenstrahl zugänglich nur von dem brütenden Rosenschimmer einer Ampel beleuchtet. In diesem Allerheiligsten findet man endlich die Schwundenen. Sie sitzen, tief in Rissen versunken, erstarren, sie links, einander gegenüber und schweigen. Er hat sie dort hingesezt, ohne ein Wort zu sagen, und hat sie dort nur angeschaut, oder auch das nicht. Es ist ihr heimlich geworden unter seinem stillen, brütenden Blick, wie sie mit einer Art Magie in diesem Dunstkreis von vagen Phantasieren, von wogenden Nervenstimmungen gefangen sind. Eine Haschisch- oder Opiumstimmung war auch über

sie gekommen unter dem Druck dieses Schweigens, dieses Seins ohne Denken, in das er sie mit sich hineinzog. Sie wird das seltsame Abenteuer niemals vergessen . . .

Gar manchemal ist er während solcher Symposien so verschwunden und manchmal fast nicht aufzufinden gewesen. Einmal entdeckte man ihn nach langem Suchen, als man sogar den Garten schon mit Lichtern durchstöbert hatte, auf dem steilen Dache des Hauses. Sein vergnügtes Lachen aus der finsternen Luft herab, als er die vergebene Mühe und Unruhe der Suchenden beobachtete, machte sie auf seine gefährliche Lage aufmerksam. Sie riefen und lockten ihn, aber er wollte durchaus nicht herunter und kletterte in beängstigender Weise hin und wieder. Gewalt anzuwenden wagte man nicht, denn er suchte sich ihr durch waghalsige Sprünge zu entziehen. Schließlich griff man zur List und ging scheinbar auf seine Idee ein, den Schauplatz des Festes aus den Salons auf das Dach zu verlegen. Darüber freute er sich nicht wenig und gestattete, Leitern anzusetzen und zu ihm hinauf zu klettern. Als man ihn erst gefaßt hatte, brachte man ihn freilich schleunigst in Sicherheit. Diese Episode führt der Leser vielleicht auf den Geist des Weines zurück. In der That war das Nervensystem des Künstlers dieser Nacht niemals gewachsen; er trank ein Glas Bordeaux und war bereits völlig unterlegen; dann konnte er freilich fortzehen, ohne seinen Zustand noch merklich zu verschlimmern. In solcher Verzückung tanzte er auch gern, obgleich er für diese Kunst gar kein Talent hatte, und wählte sich dazu am liebsten Tänzerinnen von

ietendem Wuchs, was bei der Kleinheit seiner eigenen zur die Sache nicht besser machte. Doch auch ohne solche Flüsse von außen war er zuweilen eigentümlichen Sinnestrübungen unterworfen und handelte dann aller Reason wider, ja mit völliger Ignorierung der einfachsten Naturgesetze. Dadurch geriet er einmal am Gmundener See in Gefahr zu ertrinken. An einem einsamen Plätzchen des Ufers hatten seine Freunde sich in die Flut gestürzt und vermischten sich darin als gute Schwimmer mit Behagen. Die blaue Woge, die blanken Körper, das fröhliche Geschrei und Getümmel benahmen dem einzigen Zuschauer den Kopf, die Phantasie ging mit seinem Willen durch und die ganze Szene erschien ihm so selbstverständlich, daß er die Kleider warf und sich auch in den See stürzte. Da er nun nicht schwimmen konnte, hatte man seine liebe Not damit, ihn wieder aufs Trockene zu bringen. Als man ihn dann fragte, was er sich eigentlich gedacht habe, als er sich, ohne Schwimmer zu sein, ins tiefe Wasser stürzte, antwortete er ganz ruhig: Nun, ich dachte mir: wenn es mir beschieden ist, zu ertrinken, so werde ich ertrinken, wenn aber nicht, so wird man mich schon herausziehen.“ Solcher Fatalismus ist zu europäisch, als daß man ihn nicht auf eine augenblickliche Störung der logischen Funktionen zurückführen sollte. Doch Ähnliches auch noch anderweitig vorgekommen. Einmal war der Künstler krank, ernstlich krank und glaubte sich zu erlösen, indem er die Augen schloß wie Vogel Strauß, und das Übel nicht sehen wollte. Schließlich kamen seine Freunde hinter und zwangen ihn, vernünftig zu sein, indem sie

ihn mit offener Gewalt in einen Wagen packten und mit ihm zum Arzte fuhren . . . Von seiner Verheirathung hat man allgemein die besten Folgen erwartet, physisch und moralisch. Wien war nicht wenig erstaunt, als es eines Morgens erfuhr, daß zu ungewöhnlich früher Stunde in Hiezing bei Wien die Trauung Hans Makarts mit Fräulein Bertha Linda, der ehemaligen Primaballerina der Hofoper, stattgefunden habe. Das Pärchen lebte still und zufrieden in seinem Gartenheim; statt der geräuschvollen Kostümfeste gab es nur noch kleine Diners und Soupers im vertrautesten Kreise, obgleich Makart sich einen neuen, reizenden Speisesaal konstruirt hatte, indem er die Decke des früheren, der sich im Erdgeschosß befand, durchbrach und den Raum des darüber liegenden Gemaches in die perspektivische und dekorative Wirkung einbezog. Zuweilen sah man das interessante Paar auf einem Kostümballe der Künstler, z. B. vor zwei Jahren in zwei unvergleichlichen spanischen Kostümen aus alten Goldstoffen, deren überwuchernde Stickerei sich in zollhohen großen Buckeln über den Stoff erhob; die beiden zierlichen Menschengestalten sahen aus, als wären sie in zwei Basreliefs aus purem Gold gekleidet. Den Stoff hatte sich Makart aus Spanien mitgebracht, denn von Granada bis Kopenhagen und von Kairo bis in die versteckten Gebirgsdörfer seiner Heimat reichten die Quellen, aus denen er mit merkwürdigem „flair“ seine Raritäten zu schöpfen wußte. Auch dabei erlebte er so manches. So trat er einst in einer entlegenen Gasse Kopenhagens in einen Trödlerladen, um zu schnüffeln und womöglich wohl-



feil etwas Gutes zu kaufen. In fremdem Lande war er ja ein Unbekannter, während ihn in Oesterreich und Deutschland jeder Händler kannte und daher die Preise von vornherein entsprechend hoch stellte. In der That fand er bei dem Trödler Dinge, die ihn reizten, und fragte nach dem Preise. „Für Sie, Herr Makart,“ antwortete der Mann, „werde ich einen ganz besonderen Preis machen.“ Er hatte den Wiener Sammler sofort erkannt . . . und damit auch schon sein Geschäftchen verdorben . . .

Doch dies nur nebenbei. Man kann eben von Makart nicht sprechen, ohne daß einem fortwährend solche Einzelheiten einfallen. Ob der Trödler von Kopenhagen den armen, verstörten Kranken von jetzt noch erkennen würde mit seinem ergrauenden Haar und erloschenen Blick? . . . Man weiß nicht, ob man noch hoffen darf, aber man kann sich trotz alle- und alledem nicht enthalten, noch zu hoffen. Das Nervensystem des Menschen ist so unberechenbar, daß es in solchen Fällen sogar zum Optimismus berechtigt. Wir wünschen es aufrichtig — und selbst die Gegner der Makartschen Kunst wünschen es gewiß mit — daß diese Sonne nach vorübergehender Verfinsternung noch einmal hell und dauernd aufleuchten möge über der deutschen Kunst, und daß diese Welt von allen Farben nicht so vorzeitig, in den ersten Nachmittagsstunden ihres Glanzes, untergehe in ewiger Nacht.



## Hans Makart.

(Am Tage vor seinem Begräbnis.)

5. Oktober 1884.

Der Himmel ist blau, die Bäume sind grün und bunt, die Häuserzeilen schimmern und die Fenster blitzen, und die milde Herbstsonne legt unter das ganze Bild einen Goldgrund, als wäre es von Hans Makart. Und man ist schier verwundert über das alles, denn man hat die Empfindung, als müßte gerade jetzt urplötzlich alle Farbe gewichen sein aus dem Antlitz Wiens. Die Farbe Wiens ist ja gestorben, Freitag abends um neun Uhr, bei Sturm und Regen, zu einer grau in grau gehaltenen Todesstunde, und Montag wird sie eingescharrt werden in den fahlen Sand des Zentralfriedhofs, diesen durstigen Sand, in dem die tausend sprudelnden Bäche und majestätischen Ströme des Wiener Lebens sich verlieren, wie Wüstengewässer ohne Mündung.

Alter Zeitungsbrauch verlangt von mir in diesem Augenblick eine Reihe von Betrachtungen über das Leben und Wirken des „Verbliebenen“. Ruhige und wohlabgewogene Bemerkungen über seine Kunst und Natur, ein mit

nigen Zügen scharf umrissenes Geistes- und Leibesbild  
s „viel zu früh Entworfenen“, objektiv, treffend, geistreich  
id sogar ein wenig pikant. Ich glaube jedoch nicht, daß  
heute damit dienen kann. Dieser Tod kommt mir un-  
legen, er macht mich nervös, und ich habe an ihm nicht  
e rechte Nekrologistenfreude. Warum bist du nicht um ein  
enschenalter später gestorben, Hans? Du hattest ja Zeit,  
erst noch so jung, Mittag war für dich kaum vorüber,  
id statt eines stärkenden Mittagsschlüfchens hast du dich in  
n Schlaf der ewigen Mitternacht gestürzt. Gewiß, das  
ein merkwürdiger Aktluß, romantisch über die Maßen,  
gar tragisch. Er paßt auch völlig zu deinem Lebenslauf,  
esem raschen, stürmischen, prasselnden Meteorenlug über  
warzen Himmel, an dem die Sterne vor dir erschrocken  
auseinanderstieben. Die Bahn ist frei, bis an den tiefsten  
orizont; dort, zwischen den Sternbildern Tepeolo und  
elacroix wirfst du ohne Zweifel niedergehen, die Kunstastro-  
men haben es längst genau ausgerechnet, da plötzlich . . .  
um über den Zenith hinaus . . . ein Krach . . . nicht ein-  
al ein Krach, nur ein stilles Zerfliegen und Auseinander-  
ziehen in roten, gelben, blauen Funkenblitzen. Warst du  
nn nur eine Sternschnuppe? Oder gar nur eine Rakete?  
s soll vorgekommen sein, sagen die Sternkundigen, daß  
ich Fixsterne plötzlich in nichts zerfliegen sind, wie du.

Ein großer Dichter hat das Genie beneidet, das jung  
rbt. Er selbst ist eins gewesen, aber dabei neunzig Jahre  
t geworden. Daß ich ihn nicht da hinstellen kann an dein  
otenbett, Hans, damit er dir in die ausgelöschten Augen

sieht — denn du warst ja nichts als Auge — und sich schämt über seinen schlechten Witz, den er für Lebensweisheit gehalten! Was meinst du, Hans, hat sich Mozart glücklich gefühlt, daß er so hübsch jung versterben durfte und nicht mehr seine leidigen Meisterwerke schreiben? Oder Schubert, daß er ein paar hundert Nachtigallenlieder mit hinübernehmen durfte ins taube Nichts? Oder Ferstel, daß er nicht mit Schmidt und Hansen weiter zu ringen brauchte um die Palme, die man dem Toten mit größter Zuversicht auf den Sarg legte? Die Wiener Luft scheint nicht recht zuträglich zu sein für die Nerven der Genies; warum warst du nicht etwas gröber gebaut und besaitet, armer Hans, daß du auch achtzig Jahre hättest alt werden können und tausend mittelmäßige Maler drillen und zuletzt „volle Pension“ genießen? Aber du warst, wie man's deinen Bildern nachsagt, ein Feuerwerk des Augenblicks, erstaunlich, blendend, und vergänglich. Zu einem zarten Gerippe verzehrt, dem Skelett eines Kindes, liegst du auf deinem Sterbebett, und deine Kindesseele ist aus dem schwachen Gehäuse entwichen. Wie ein Unmündiger bist du durch das Leben gewandert, großjährig und urkräftig nur in deiner Kunst. Du warst ein Auge und eine Hand, nichts weiter; aber welches Auge und welche Hand! Ich habe dich noch gesehen mit breitem Pinsel an ungeheuren Leinwänden entlang rasen und Feuerströme von Farbe über Flächen ausgießen, die du kaum übersehen konntest. Und auf hoher Leiter an Wänden auf und nieder klettern, die von deinen Farben fieberisch glühten.

Ja, du warst ein großer Verschwender. Mit vollen Händen warfst du alles in die Menge, was du hattest: deine Kunst, dein Geld, dein Leben. Mit deinem ganzen Haben, Sein und Werden hast du die Welt bewirtet dein Leben lang. Eigentlich hättest du vor dreihundert Jahren leben sollen, dann wärst du ein Fürst gewesen, wie Kasael und Tizian, oder nach dreihundert Jahren, dann wärst du ein Hohepriester geworden jener neuen Religion, welche nach David Strauß und seinesgleichen Kunst heißen wird. Aber in unserer Zeit der Prozente und Courtagen und Nationalitäten und Sozialisten und Probleme und Fragezeichen? Du warst verspätet und verfrüht, armer Hans. Man hatte keine Duzende von Millionen für dich, um deine Träume in Marmor und Erz zu verwandeln. Die Millionen sind heutzutage so teuer, und Brot, Papier und Schießpulver gehen allem vor. Aber die Welt ist freigebig und kunstfönnig, sie hat dir wenigstens erlaubt, zu träumen . . . und deine Träume selbst zu bezahlen. Weißt du, armer Hans, daß du der größte Träumer unserer Zeit warst? Jetzt darf ich dir's wohl gestehen, ich habe immer daran gezweifelt, ob du den Unterschied zwischen Kunst und Leben auch nur geahnt hast. Deiner Werkstatt hat zum Bilde nur gefehlt, daß man sie an die Wand hängen konnte. Die Kubensabende und Directoirenächte im Kostüme, die du deinen Freunden gabst, waren Fieberphantasien, in denen du dich anstrengtest, dich und die Welt in einen holden Schein, in eine prächtige Lüge zu verflüchtigen. Du lebstest weiter, was du zu malen begonnen,

und maltest fertig, was du niemals voll erleben konntest in dieser spröden Zeit. Hast du nicht mit der goldenen Kleopatra auf dem Nil gefischt und bist du nicht auf dem Leibpferde Karls V. sitzend eingezogen in Gent, von den schönen Frauen deiner rauschenden Festnächte begleitet? Hand aufs Herz, armer Hans; hast du deine sieben Todsünden alle nur gemalt, oder einige auch begangen in der schönen Selbstüberhebung der jugendlichen Sinne, die den Rausch suchten, um ihn in Schönheit zu verwandeln und die Todsünden des Fleisches in Kardinaltugenden der Kunst? Wie konntest du nur so naiv sein in dieser rechnenden, feilschenden, superklugen Zeit? Wir Kunstkritiker nennen das nämlich „naiv“, was du warst, und kränken uns schon seit ein paar hundert Jahren, daß diese Eigenschaft den Künstlern ganz und gar abhanden gekommen, zum höchst beklagenswerten Schaden der bildenden Kunst. Doch sage einmal, armer Hans, denke ein Weilchen nach und definiere mir dann in Kürze den Begriff „naiv“. Siehst du, du schweigst. Du weißt es nicht, hast keine Ahnung davon, und bist es doch selber, ganz und gar, immerdar gewesen, in allem und jedem. Und siehst du, gerade das heißen wir „naiv“. Und das war dein größter Schatz, ein Nichtwissen, das sich und uns durch Können entschädigt. Darum hast du auch wohl gar nicht gehnt, daß du eine Notwendigkeit warst in der allgemeinen Kunstentwicklung, daß du kommen mußtest, und zwar ungefähr zur Zeit, als du kamst. Denn eine farblose deutsche Zeichenkunst hatte sich soeben ausgelebt und war zur Schablone geworden, da brachtest du

den farbigen Umschwung. Und mit einem Schlag hatte die ganze deutsche Kunst ein anderes Gesicht, und ihr nach das ganze Kunstgewerbe. Das war aber auch echt österreichisch, und wo sonst hätte die tote deutsche Farbe, die Musik des Auges, auch wieder aufleben können, als im musikalischen Wien? An all das hast du freilich nicht entfernt gedacht, denn wenn du daran hättest denken können, wärst du gar nicht der Mann gewesen, es auszuführen.

Armer, toter Mann! Steh' auf, steh' auf, es giebt noch Arbeit für dich in Wien, viel Arbeit. Es sind noch Paläste ungebaut, die du in zehn Jahren wirst schmücken sollen. Es giebt noch große Fragen der Kunst und der Mode zu lösen, an denen die Künstler und Schneider der ganzen Welt verzweifeln. Wir stehen vor dem großen Problem der Polychromie in Kunst und Leben. Soll es heißen: Tod dem weißen Stein und dem schwarzen Frack, oder nicht? Sollen Baumeister und Bildhauer in Farbenblindheit dahinleben, oder die Keime, die du in Hansens und Tilgners wecktest, aufgehen zu voller Blüte? Der Verstand der Verständigen wird dieses große Problem nicht lösen; nicht einmal das „Ob“, noch viel weniger das „Wie“. Da braucht es eines großen, schöpferischen Instinktes, das aus sich selbst unbewußt das Rechte trifft, eines souveränen Farbentriebes, wie der deine, der die Welt des Schönen von der Gedankenblässe der Gelehrsamkeit heilt und ihre lange Verzauberung bricht. Steh' auf, Hans Makart, von dir hat das Jahrhundert noch ein Wort zu fordern, einen Wink vielmehr, denn Worte hast du nie gehabt, einen

Wink, der die Richtung weist für die kommende Kunst-  
epoche.

Du schweigst, du hast alles mit hinübergenommen.

— — — —

Es wird ein weinender Regentag sein für die Wiener  
Kunst, an dem man Hans Makart in die Erde bettet. Das  
ganze Wien fühlt dies, bis in seine nüchternsten Elemente  
hinab, denn so mannigfach hat sich der Einfluß Makarts  
im gesamten Kulturleben der Gegenwart geltend gemacht,  
daß kein Mensch in der Lage war, sich ihm zu entziehen.  
Wen die Kunst nicht lockte, den zwang eben die Allgewalt  
der Mode. Im Kostüm des Theaters, in der Einrichtung  
seiner Wohnung, in Stoff und Schnitt seiner Kleidung,  
in allem, was gemalt, gebaut, geschnitten, genäht, gepolstert  
ist, bis auf den Blumenstrauß der Vase, steht jeder mehr  
oder weniger unter diesem Einfluß. Makart hat thatfäch-  
lich begonnen, unsere Zeit zur Farbe zu erziehen. Die Er-  
ziehung ist nicht vollendet: wer weiß, ob sie nicht jetzt ins  
Stocken geraten wird.

Weit über seine Heimat hinaus wird der Schmerz  
um seinen Verlust reichen, denn auch sein Einfluß ging  
über alle Lande. Wenn nichts anderes, hat sein allerorten  
schlecht und recht nachgeahmter Festzug ihn zum Weltbürger  
gemacht. Dieser Festzug, in dem er den berauschendsten  
Augenblick erlebt hat, der einem bildenden Künstler in  
moderner Zeit beschieden war, nämlich von den Hundert-  
tausenden seiner Mitbürger unter freiem Himmel angeführt  
der Höchsten seines Vaterlandes in freiwillig dargebrachtet



albigung gefeiert zu werden. Nur in den goldenen Zeiten der Kunst ist solches möglich gewesen . . . Nun ist der Künstlertraum dieses Lebens ausgeträumt, glücklich und unglücklich in seltsamer Weise. Eine spätere Zeit wird Romane schreiben, deren Held Makart sein wird, vielleicht auch Maler werden ihn und seine Werkstatt und seine Werke als dankbare Stoffe benutzen. Er wird sich verknüpfen zu einer Sage, wie andere originelle Meister der Kunstgeschichte, und man wird sich eine Makartlegende erzählen.

Einstweilen haben wir den armen Hans zu begraben.



## Makart-Erinnerungen.

11. October 1884.

Seit fünf Tagen liegt Hans Makart unter der Erde. Noch zwei Stunden nach seinem Begräbnis roch man vor dem Künstlerhause am Wienuser deutlich den Duft der gewaltigen Blumenfuhrn, die ihn zum Grabe geleitet hatten, und am Wienuser duftet es sonst bekanntlich ganz anders. Und diesem Blumendufte gleich schwebte es die ganze Woche in der Wiener Luft wie eine Art Hörensagen von tausend Stimmen und tausend Ohren, das aus lauter Echo des Namens Makart bestand. Seit dem populären Bürgermeister Zelinka und dem genialen Parlamentsredner Dr. Mühlfeld ist niemand in Wien so großartig begraben worden, nicht einmal die berühmten Toten des Burgtheaters. Vollenbs war die Leichenschau in seinem Atelier unvergleichlich. Der tote Makart, inmitten seines Karitätenkabinetts aufgebahrt, war ein merkwürdiger Anblick. Er sah selbst aus wie ein lebensgroßes Elfenbeinschnitzwerk aus irgend einem ver-gessenen Jahrhundert; das elfenbeinweiß schimmernde Ant-litz mit der hohen Stirne, hinter der sich ganz im stillen eine solche Tragödie der Nerven abgespielt hatte, schien zu

einem Kunstwerke umgewandelt, das ins Museum gehört und nicht auf den Gottesacker. Die Zehntausende aber, die das Sterbehause umlagerten, um den beweinten Hausherrn noch einmal zu sehen, kämpften bis aufs Messer um Einlaß. Nur wenige waren so klug, lieber den Schleichpfad der List zu betreten. Zu diesen gehörten zwei angesehene Damen des Makartschen Kreises, die allerdings zu jeder Zeit Einlaß gefunden hätten, wenn nur die Wache in der Lage gewesen wäre, bei solchem Andrang einen Unterschied zwischen Bekannt und Unbekannt zu machen. Nun, die lebendige Woge von Menschenfleisch preßte sie zwar mit unwiderstehlicher Wucht durchs Gartenthor, da aber begann die endlose Queue, welche nur Schritt für Schritt vorwärts konnte. Da kam den Damen ein guter strategischer Gedanke. Sie entschlüpften der dichtgedrängten Queue und schlugen sich seitwärts in den Garten, um die Munde um das ganze Haus zu machen und ein praktikables Hinterepfortchen zu suchen. Das fanden sie nun zwar nicht, aber hinter einem geschlossenen Fenster sahen sie eine Magd beschäftigt, mit der sie sofort Unterhandlungen eröffneten. Das Fenster wurde geöffnet, die beiden Damen waren hochromantisch genug, hier einzusteigen, und gelangten so bis an den Sarg. Nun war es aber im Atelier durchaus unmöglich, stehen zu bleiben. Die Menge mußte sich, so rasch es ging, am Sarge vorbeidrücken und den Saal wieder verlassen. Auch die beiden Damen durften nicht bleiben. Aber sie halfen sich, indem sie hinausgelangt, sofort wieder um das Haus herumgingen und ein zweites-

mal den Weg durch jenes Fenster nahmen. Ja sogar noch ein drittes, viertes und fünftesmal, so daß sie fünfmal an dem toten Freunde vorbeikamen und so ihre letzte Andacht sättigen konnten.

Übrigens wäre Makart vermutlich sehr erstaunt gewesen, wenn er die Liste der Personen hätte lesen können, die sich bei diesem Anlaß als seine „Freunde“ aufspielten. Es wird in Wien ein eigener Sport mit Totenkränzen betrieben, und jeder berühmte Tote wird mit zahlreichen Kränzen „von seinem treuen Freunde Soundso“ u. dgl. beehrt, die er lebendig schwerlich zulassen würde. Die betreffenden Spender haben dann das Vergnügen, sich in der Zeitung gedruckt zu lesen, nebst der geistreichen Phrase, die sie auf die Schleifen haben drucken lassen, und das zeitungslesende Wien erfährt mit einem Gefühl tiefen Respekts, daß der große Tote Herrn oder Frau Soundso seiner intimen Freundschaft gewürdigt habe. So sonnt man sich im kalten Glanze des Todes und zündet sich eine feine Havanna an der Totenfackel an. Und kaum minder seltsam hätte es Makart berührt, wenn er die Flut von Nekrologen hätte lesen können, die auf sein Grab niederging. Welcher Kunstkritiker könnte umhin, an einem solchen Tage die Feder ruhen zu lassen? Er ist nun einmal, nach modernem Zeitungsbrauch, neben seinem Nichtertum zugleich litterarischer Totengräber von Fall zu Fall. Gerade Makart jedoch hat zeitlebens eine tiefe Geringschätzung aller geschriebenen Kritik zur Schau getragen. Eine gewisse Be-  
rechtigung lag gewiß darin, denn gerade die Kunstkritik

liegt allerorten ganz besonders im Argen, doch ist folgender Zug charakteristisch für die Anschauungsweise der meisten ausübenden Künstler. Ein ihm befreundeter Künstler erzählte ihm eines Tages: „Ich habe heute mit dem Kritiker X. über dein neues Bild gesprochen; er hat dagegen dies und jenes eingewendet, ich habe ihm jedoch eifrig opponiert.“ — „Ganz recht,“ sagte Makart, „man darf den Leuten nichts zugeben, besonders nicht, wenn sie recht haben.“ Diese Äußerung ist wenigstens höflich formuliert, denn Makart war eine feine Natur, die nicht ins Rohe fiel. Es lebt aber in Wien ein massiver organisierter, bedeutender Künstler, der die gleiche Empfindung einmal in drastischerer Weise ausdrückte. Er saß mit einigen Kollegen beim Wein und einer der Herren unterzog die Wirksamkeit eines bekannten Kritikers einer ziemlich abfälligen Beurteilung, als deren Fazit er den für Brehms „Tierleben“ ganz schätzbaren Satz hinstellte: „Der Kerl ist ein Esel.“ Jener andere aber bestritt dies ganz entschieden: „Da irrst du dich gründlich, mein Lieber, der ist durchaus kein Esel.“ — „Was? du wirfst ihn doch nicht in Schutz nehmen? Ich bleibe dabei, er ist ein Esel.“ — „Lächerlich!“ rief jener, „wo hast du denn jemals einen Esel mit Hörnern gesehen?“ Das Ergebnis des Streites war, daß die beiden eine neue Tierpezies ad hoc gründeten, welche die spezifischen Vorzüge des Langohrs und Langhorns in sich vereinigt und dem sie den wissenschaftlichen Namen „Bos asinus, Linné“ beilegte.

Auch anekdotisches Material aus neuerer und älterer

Zeit kommt jetzt über den Toten zum Vorschein und man erinnert sich an allerlei Eigentümlichkeiten, die für ihn oder seinen Zustand bezeichnend waren. Geradezu symptomatisch muß erscheinen, was die Personen, mit denen er gern Tarot spielte, schon lange vor irgend einem anderen Krankheitszeichen bemerkten, daß er die Karten nicht mehr festzuhalten vermochte; die Finger gehorchten nicht und jeden Augenblick hatte er einige seiner Blätter unter dem Tisch zu suchen, worüber indessen nur gelacht wurde, denn niemand ahnte den Zusammenhang. Ich erinnere mich, daß der Hypnotiseur Hansen, als er nach Wien kam, sich zuerst in Makarts Salon produzierte. Er brachte eine Empfehlung mit von Gabriel Max in München, Makarts Busenfreund aus der Pilotyschule. Max selbst hat eine starke Neigung zu den spukhaften Seiten des Seelenlebens und manche spiritistische Sitzung hat schon bei ihm stattgefunden. Freunde, die mit ihm studiert haben, erinnern sich noch an seltsame Experimente, die er sogar mit dem Seelenleben von Kaninchen und Affen angestellt hat. Auch die bekannten „abgeschnittenen Hände“ — wie man sie genannt hat — am Fuße seines letzten Christusbildes sind nach meiner Ansicht offenbar von den phosphorisch leuchtenden „materialisierten Geisterhänden“ angeregt, welche die neueren Medien in der Luft eines dunkeln Gemaches erscheinen lassen. Indes scheint Makart dem Spiritismus wenigstens keinen unbedingten Glauben geschenkt zu haben, was eine Episode aus vor-Hansenscher Zeit beweist. Man beschäftigte sich in befreundetem Kreise damit, einen des

Schreibens kundigen Tisch zu Produktionen zu veranlassen, wobei die „pneumatische“ Kraft, d. h. die Kraft der „Spirits“, als bewegendes Prinzip diene. Das Medium hatte schon verschiedene Geister von bekanntem Namen zu schriftlichen Mitteilungen bewogen, die durch den Fuß des Tisches auf Papier gemacht wurden, da erbot sich das Medium, einen verstorbenen Maler zu einer Zeichnung zu veranlassen. Man wählte Delacroix, zitierte ihn *lego artis*, und er zeichnete mit wenigen Strichen einen Löwenkopf. Alles bewunderte die Zeichnung, die ohne Zweifel das wohlgetroffene Konterfei eines Löwen aus dem Jenseits war, bis man schließlich in einer Ecke des Papiers eine kleine Inschrift bemerkte, welche lautete: „Hans Makart fecit“. Der Künstler, der das Papier unter den Tischfuß geschoben, hatte sich den kleinen Scherz mit dem großen Delacroix erlaubt.

Ganz erstaunlich war das Farbengedächtnis Makarts; sein Formengedächtnis kam dem lange nicht nach. Ich selbst erlebte einmal eine merkwürdige Probe davon, als ich vor einem guten Dutzend Jahre mit dem Empfehlungsbrief eines gemeinsamen Freundes zum erstenmale in sein Atelier kam. Er malte damals an seiner „Caterina Cornaro“; es war knapp nach der „Pest in Florenz“. In einer Ecke des Bildes war eben eine weibliche Figur fertig geworden, in einem eigentümlichen blaugrünen Kleide. Ich bemerkte, daß dies dieselbe Nuance sei, wie an dem Kleide der sogenannten „Bella di Tiziano“, im Palazzo Pitti zu Florenz. Er berichtigte mich in ganz bescheidenem Tone,

das Kleid dieser Figur sei rot, ich dürfte sie mit einer anderen verwechseln, vielleicht mit dem einer Wiederholung oder Kopie. Einige Personen, die noch anwesend waren, mischten sich in das Gespräch, man redete pro und contra, aber Makart sagte nicht viel, sondern, da er die Palette auf dem Arm und den Pinsel in der Hand hatte, mischte er im Nu ein Rot und legte es auf die Leinwand: „Das ist die Nuance, ganz genau,“ sagte er. „Und die Ärmel sind gepufft, immer ein Streifen so, (hier mischte er blitzschnell einen weißlichen Ton) und einer so, (desgleichen einen bläulichen); und dann in der anderen Puffenreihe statt Blau dieses Rot mit violetterm Stich“ — und er setzte auch diese Farbe genau neben die andere hin. Es machte den Eindruck, als schlug ein Klavierspieler auf dem Klavier verschiedene gewünschte Töne an, wobei an ein Fehlgreifen gar nicht zu denken. Man sprach dann noch von einer Menge ähnlicher Figuren alter Meister und Makart stellte das ganze Kostüm jeder einzelnen ohne einen Augenblick des Besinnens in solchen Farbenstrichen dar, wobei er selbst die Farben der Edelsteine am Schmucke anzugeben wußte. Dieses merkwürdige Konzert dauerte gewiß eine Stunde. Einer der Anwesenden fragte ihn, ob er sich denn das Detail so genau angesehen habe. „Gewiß,“ entgegnete er, „übrigens genügt mir dazu ein Blick . . . Und dann, wo ein Rubin hingehört, hat Tizian niemals einen Türkis gesetzt.“ Ein Arzt hat einmal solche „Fachgenies“, deren ganze geistige Kraft nach einer einzigen Richtung ausgebildet ist, folgendermaßen charakterisiert:



„Man züchtet Birnbäume, welche fingerdünn bleiben und nur ein Duzend Blättchen tragen, aber dazwischen eine Birne, eine einzige, welche fünf Pfund schwer ist.“ Übrigens hat man über die Schweigsamkeit Makarts, wie ja auch Moltkes, manches gefabelt. Gewiß war er kein Redner, und ein junger Lebemann, der mir kürzlich sagte: „Ich kannte ihn nicht näher, ich habe in meinem ganzen Leben nur zweimal mit ihm ge . . . schwiegen,“ hatte gewiß nicht unrecht. Aber seine Kunst machte ihn doch zuweilen ganz gesprächig, nur daß er dann eine eigene Art hatte, lange Zeit mit leiser Stimme und so einförmig vor sich hinzusprechen, daß das Zuhören anstrengend wurde. Er hat auch keine Schüler gebildet, im eigentlichen Sinne des Wortes, und dennoch ist die ganze Wiener Kunst bei ihm in die Schule gegangen. Der lebenswürdige Kleinmaler H. Charlemont hat jahrelang in einem Nebenraum des Makartschen Ateliers gearbeitet, wie der Bernhardinerkrebs im Gehäuse seiner Meerschnecke, ist aber doch kein Makartschüler geworden. Er hat wenigstens das Makartsche Atelier wiederholt gemalt und damit ein Stück Wiener Kunstgeschichte gerettet.

Denn es wird sich leider kaum ausführen lassen, daß diese unvergleichliche Dekorationsdichtung für die Nachwelt aufbewahrt werde. Man hat davon gesprochen, das Atelier anzukaufen, und dabei vergessen, daß das Gebäude kaiserlich ist. Ohne den ursprünglichen Raum aber, für den die ganze Ausschmückung berechnet ist, wird diese zu einem bunten Quark, der seinen künstlerischen Sinn

verliert. Einen Augenblick hat man dem Kunstfreunde Dumba die Absicht eines solchen Kaufes untergeschoben und hat sogar schon Schätzungssummen genannt. (In dieser Hinsicht mag es von Interesse sein, daß Makart selbst vor zwei oder drei Jahren einmal geäußert hat, nach seiner Rechnung habe ihn sein Hausmuseum alles in allem ungefähr 127 000 Gulden gekostet; wobei allerdings in Betracht kommt, daß er zu kaufen verstand und namentlich in früheren Jahren, als die Händler ihn noch nicht in allen Städten kannten, vieles wohlfeil kaufte.) Auch einen Engländer läßt ein Gerücht bereits auftauchen, der angeblich den Makartschen Nachlaß kaufen soll. Ich wünsche diesem Engländer, daß er Fleisch und Wein bekomme, wie jener Amerikaner, der vor einigen Jahren in Wien aufsuchte und den Hotelbesitzer Sacher in schwere Sorgen stürzte. Mr. Jonathan war nämlich sehr reich und patriotisch und hatte, um seinen Namen unsterblich zu machen, beschlossen, seiner Vaterstadt jenseits des großen Wassers eine Bibliothek von 500 000 Bänden zum Geschenk zu machen. Um diese Büchermenge zu sammeln, durchzog er Europa in Gesellschaft seiner beiden Töchter. Sie reisten nicht mit Koffern und Hutschachteln, sondern mit vielzentnerschweren Bücherkisten, so daß man sie in manchen Gasthöfen gar nicht aufnahm, aus Furcht, daß die Last ihrer Bibliographie die Fußböden durchdrücken möchte. Eine besondere Richtung hielt er bei seinen Erwerbungen nicht inne, nur auf das eine sah er streng, daß die Bücher eine Jahreszahl hatten; »sine dato« wies er selbst das

preiswürdigste Buch zurück. Und so wurden ihm die angekauften Bücher streifwagenweise in den Gasthof geschickt, wo er sie in seiner Wohnung aufspeicherte und den ganzen Tag auf der Leiter stand, obgleich er vor diesem Apparat eine heillose Furcht hatte und ihn stets von zwei Männern stützen ließ. Mit einem Lastzug voll Bücher reiste er endlich nach London ab, wo er hoffentlich alles, was ihm noch fehlte, gefunden hat. Wie dieses Exemplar lehrt, kommen also allerdings solche Fremdlinge in Wien vor. Schade nur, daß sie das Gefaufte dann immer mitnehmen.



## Makarts Nachlaß.

14. März 1885.

In dem Gärtchen des Gupfhauses regt der Frühling alle Säfte, junges Gras bricht durch das bißchen Moos, das der Winter zurückgelassen; durch die beiden seltsamen Häuser aber, die nun schweigend im laublosen Buschwerk stehen, geht ein Hauch der Vernichtung. Am 26. März soll die Versteigerung von Makarts Nachlaß beginnen. Makarts Nachlaß, das ist die heimliche Welt, in die sein Künstlergeist sich eingesponnen, das ist sein Haus, welches er sich selbst gemacht, aus seinem innersten Wesen heraus, wie die stumme Muschel ihr farbenschillerndes Perlmuttergehäuse langsam um den eigenen Leib her, aus dem eigenen Leibe, aufbaut. Doch, wer wüßte nicht, was er sich zu denken hat, wenn man Makarts Atelier, Makarts Wohnhaus nennt? Dieser Künstlertraum ist nun ausgeträumt; seine irdischen Reste müssen wie Spreu im Winde zerflattern. Atelier und Wohnhaus sind ein Museum geworden, die Gegenstände darin bloße „Nummern“, 1139 an der Zahl, wohlgeordnet in einem beschreibenden, illustrierten Katalog wie hierzulande vielleicht noch nie einer erschienen ist.

Es ist aber ein melancholischer Genuß, noch einmal diese herrenlosen Räume zu wandern, in denen alles jedes von dem nämlichen Wesen erfüllt ist. Jetzt, da die Fugen sich lockern, erhält man einen Einblick in merkwürdigen Bau dieses Organismus. Eine Treppe, Saaldecke, eine Trophäe, ein Geländer, die alles so voll und organisch dastehen, lösen sich in alle Teile auf, und man durchschaut den chemischen Prozeß, der Künstler bei ihrer Zusammensetzung walten ließ, ein Gesetz der Wahlverwandtschaft, dem das scheinbar verspenstige willig folgt, um sich in eine reiche, ruhige Harmonie einzuordnen. Man betrachte das Treppengeländer Wohnhauses, dessen einzelne Teile aus den verschiedensten Epochen herbeigeholt sind und das als Ganzes doch einheitlich prächtig wirkt. Oder man bemerke, wie etwa eine braune, reichgeschnitzte Truhe als Balkonvorsprung der Stiege im großen Malsaal benutzt ist. Man besitze diese Saaldecken, in denen die technische Phantasie Kants seinem dekorativen Instinkt die Wage hält. Die Frau in seinem Schlafzimmer hat er mit reizenden Elfenbeintarfen geschmückt, die aber nur mit Tusche und er auf Karton gezeichnet sind. Er arbeitete von Zeit zu Zeit an dieser reizvollen Spielerei, wurde aber nicht fertig damit. Im Oberstübchen des großen Malsaales hat er ein gediegenes Plafond, um den sich kein Geringerer als Raffaele bewirbt, alte niederländisch kostümierte Porträts eingefügt, die er so übermalte und stimmte, daß sie vollkommen im Gesamtbilde aufgehen. Einem weiblichen

Bildnis an dieser Decke hat er dabei die Züge seiner ersten Gattin verliehen, und die Freunde des Hauses sind einstimmig darüber, daß kein besseres Bild der Verstorbenen vorhanden ist. Tief Ernst und prächtig wirkt ein kleiner Nibelungenplafond, der durch die bekannte Feuerbrunnst etwas verdunkelt, nur noch gewonnen hat. Wer wird in Zukunft unter diesen Stubenhimmeln wandeln? Die eigene Hand des Künstlers zeigt sich noch an so manchem Gerät dieses vielgliedrigen Ganzen. Er taufte gleichsam jedes einzelne mit seiner Farbe, ehe er es in seine Geheimwelt zuließ. Die Thüren sind dekorativ bemalt, der alte eiserne Ofenschirm dort schimmert von seinen farbenreichen Arabesken. Der mächtig gefiederte Pfau, der auf diesem Geländer steht, scheint aus dem „Sommer“ dahingeflogen zu sein, um sich noch einmal in diesem ihm so vertrauten Gehege umzusehen.

Manche heitere und ernste Episode wird durch solche leblose Dinge heraufbeschworen. Oben im Salon sind eine Menge Frauenkostüme ausgebreitet, strahlend in alter und neuer Farbenpracht. Makart selbst hat die Schere geführt, um sie nach seinem Sinn zu formen. Da sind Empirekostüme von seinem berühmten Empirefest, dort gleicht in altherwürdigem Rot und Gold ein königliches Brautgewand, das seine erste Frau bei seinem ersten Kostümfest trug. Sie war schon damals kränklich und überzart, das goldstarrende Gewand aber schwer und für massive Renaissanceweiblichkeit berechnet, so daß man bei dem Einzug der Gäste die Hausfrau nicht schreiten ließ, sondern

auf einem Thronseffel einhertrug. Und ein Blick nach rechts, durch die offene Thüre, ins Schlafgemach . . . er fällt gerade auf das Totenbett Makarts! Es ist aus zerschnitztem Nußholz mit reich gravierten Elfenbein- und Zinneinlagen und Holzintarsien. Die kraus verzierte Kopflehne enthält in einer Portalnische eine Relieffchnitzerei: die Verkündigung Mariä. Die Schränke, Stühle und Nachtkästchen entsprechen dem Bette ganz genau. Makarts bekanntes Fingerglück und passionierte Sammellust bewähren sich an dieser lückenlosen Einrichtung glänzend . . . Auch an unerquicklichen Erinnerungen fehlt es nicht ganz. Im großen Atelier neben der säulengetragenen Treppe hängt eine lange Bildtafel, sie ist so dunkel als möglich bemalt mit einem landschaftlichen Motiv aus Italien; eine düstere Cypressengruppe und dergleichen. Man ahnt gar nicht, was unter dieser friedhofsmäßig gestimmten Farbenkruste steckt. Das gelb in gelb gemalte Porträt Sarah Bernhards! Der Künstler hat dies mißratene Kind seiner koloristischen Laune lebendig begraben, indem er diese düstere Landschaft darüberbürstete, für ewige Zeiten. Ganz nahe dabei aber steht das bekannte Opheliarelief Sarah Bernhards, das die Künstlerin dem Künstler verehrt hat, unter dem Beding, daß er sie male. Er hat sie gemalt, aber sie hat das Bild niemals bekommen und verlangt es jetzt brieflich vergebens, denn unter der Cypressenlandschaft würde sie ihre Züge schwerlich erkennen.

Makart sammelte bekanntlich alles, was ihn ästhetisch unregte. Von ägyptischen Mumien mit erstaunlich wohl-

erhaltener Gesichtsmaske (er brachte sie selbst aus Agypten) bis zu altem Kupfergeschirr von gediegener Arbeit. Eine alte Gugelhubfform aus seiner Küche hat in ihrer Art auch den Wert eines Kunstwerks. Sollen wir nun von den wunderbaren Gobelins, Waffen, Schränken, Truhmusikinstrumenten u. s. w. sprechen?

Auch der Nachlaß an fremden und eigenen Kunstwerk ist nicht unbedeutend. Antike und Renaissancebüsten, alte Bilder in phantastischen Rahmen finden sich vor, von der Hand Raffarts aber sehr hervorragende Werke. Die ganze Raffart in der vollen Üppigkeit seines Talentes zeigt eine große Skizze zum „Einzug Karls V.“ Niemals hat er in einem fertigen Bilde diese überwältigende, tieffarbige Kraft erreicht, ohne auch nur von weitem an bunten Glanz zu streifen. Diese Skizze sollte jedenfalls für Wien erworben werden. Auch unter den hinterlassenen Porträts ist manches vortrefflich; ganz meisterhaft das Bild einer Frau F . . . . r, von herrlicher Ruhe und Wohlgefallen des Lones, mit Ausschluß aller Absicht, brillant zu sein. Sehr interessant ist ein auf Hansensche Anregung hin skizzierter Goldgrundfries, mythologischer Inhalts, in kleinem Format; er ist das Embryo eines für die Museen gedachten, aber wieder fallen gelassenen Frieses. Was das große Bild: „der Frühling“ betrifft, ist vielleicht mehr krank als unfertig. Es ist von poetischer Würde; in blütenvoller Frühlingslandschaft, an frischem Waldquell bietet die Schönheit der galanten Ritterlichkeit einen Labetrunk, und halbversteckt schnellst Amor seinen Pf



ist das Bärchen ab. Die Makartsche Farbe zeigt sich in diesem Bilde in ihrer letzten Auffassung. Die Purpuracht des Ritterkostüms, das durchsichtige Blühweiß des eiblichen Gewandes, dessen Trägerin in Bewegungsmotiven Nachhall der „Gräfin Duchatel“ erklingen läßt, das junge Grün der Landschaft, welches von Makart früher niemals so entschieden angewendet wurde, (obgleich auch er noch ins Gelbliche und Bräunliche hinübergedämpft), die imposante dunkle Silhouette des Streitrosses, das ist es noch Klau des Löwen. Aber der Löwe ist sichtlich unklar. In der Zeichnung ist alles problematischer, als normal. Hier fehlen eben einige Wochen ungestörter Arbeit, die jedenfalls manches an diesen Fehlern gebessert hätten. Der Künstler hat sie seinem Körper nicht mehr trohnen können, so ist der „Frühling“ ein Grabdenkmal seiner Stärke und seiner Schwäche geworden. Beides so gegenfällig als irgend möglich. Noch manches andere Bild, (sein letztes ein reiches Blumenstück) und manche Litzge von hohem Interesse fordert zur Beachtung auf; doch an Zeichnungen ist ein ansehnlicher Vorrat vorhanden (über ein halbes Tausend), darunter die kleinen, sorgfältigen Zeichnungen für die Münettenbilder, — wir jen auf das einzelne nicht weiter ein. Wien wird nun heute an die letzte Wanderung antreten nach Makarts im und sich selbst sein letztes Gedächtnisbild holen von dieser erotischen Welt, die nun untergehen soll.

---

## Hans Canon.

(Ein Batt auf ein Grab.)

14. September 1885.

Der Tod scheint die Wiener Kunst bis auf den Grund abtragen zu wollen. Jedes Jahr wirft er eines ihrer glänzenden Häupter in den Sand. In drei Wochen erst wird es ein Jahr, daß Hans Makart starb; zwei Jahre sind es kaum, das Heinrich Ferstel jung ins Grab stieg; heute folgt ihnen Canon, erst 57 Jahre alt, plötzlich, wie vom Blitz gefällt. Dieser derbe Kraftmensch, der durch die zierlichen, eleganten Zeitgenossen wandelte, wie mit einer Löwenhaut um die Schultern und die Keule des Herakles in der knotigen Faust. In der „Alkestis“ des Euripides erscheint eine Figur wie Canon, eben Herakles in eigener Person, um den leibhaftigen Tod zu Baaren zu treiben, und Thanatos muß ihm schmähslich weichen. So hatte man auch eine unbestimmte, instinktive Vorstellung, wie Hans Canon dereinst den groben Sensesmann am Kragen nehmen würde und ihm seine Sense an den dürren Rippen zerbrechen, um dann noch ein paar Hundert Jahre rüstig weiterzumalen. Wie lange ist es

, daß wir diese Rüstigkeit noch bewunderten, als er e ungeheueren Pinsel an seinem letzten Riesenbilde ausachte, dessen Leinwand allein vierzehn Zentner wiegt? r es vielleicht eine vorbebedeutungsvolle Fügung, daß : der „Kreislauf des Lebens“\* dieses letzte Werk ward? er ihn fertig gemalt hatte, war auch physisch der Kreis f seines persönlichen Lebens zu Ende gelebt. Er hat nicht geahnt, und selbst ein Pessimist von Beruf hätte e Katastrophe bei einem so lebenquellenden Manne nicht aus vermutet. Es liegt etwas Unheimliches in der :geschichte jenes noch immer nicht gemalten großen kenbildes im neuen k. k. Kunstmuseum. Makart erhält den 'trag, es zu malen, während Canon das des natur- hichtlichen Museums erlangt. Aber Makart hat kaum kleine Skizze dazu entworfen, jenen Himmel voll Licht dem goldenen Sonnenwagen darin, als ihm der Pinsel der Hand fällt, . . . er ist tot. Nun erhält Canon Auftrag; der ist kein Mann, um jung zu sterben. r kaum beginnt er den Stoff in seinem Hirn zu wälzen, trifft auch ihn der Blitz aus blauem Himmel. Wer b nach ihm die fatale Erbschaft antreten? Wer ist r frei genug von Aberglauben, diesem natürlichen Erb- des Phantasiemenschen, des Künstlers? \*\*  
Mit Canon geht die mächtigste Künstlernatur von hinnen,

---

\* Deckengemälde im Treppenhause des k. k. naturgeschicht- n Hofmuseums.

\*\* Michael von Munkacsy hat es dann gemalt und auch ist früh ein Makart-Los gefallen.

weilte demselben im Bereiche der österreichischen Kunst zu  
finden gewesen. Er war ein gebieterischer, unanstößlicher  
Berk gemacht, um alle Hindernisse niederzukampfen. Er  
lebte nach dem künftlerischen Recht, er griff gewaltthätig  
durch, machte sich alles um ihn her in Trümmer gehen. Er  
war eine Bestimmung, der Schrecken jedes künstlerischen  
Rationalismus, in jüngeren Jahren zumal, als sein un-  
bändigstes Temperament sein jäh aufblühender Jora noch  
demersoren loszureißen pflegte. Im sechzehnten Jahr  
hundert Jahre er seine Gegner mit der Büchse um Schweigen  
gebracht, wie der Neapolitaner Domenico Cellini; im sieben-  
zehnten Jahre er sie unter den Tisch gesetzt oder gebot  
wie der tolle Franz Hals. Im neunzehnten wurde er  
so, wie nur ihn alle gekannt haben, der breitspurige Rausch  
mit der gewaltigen Stute, die zwanglose Koffmännchen in  
den schludrigen Samändern und hohen Stiefeln, den Leib  
vom halbermenschen Gürtel umspannt, im Sommer ein  
nach Europa vertriebener westindischer Sklavenbaron, in schwarz  
weißer Leinwand, mit Gamsch und Sombrero, aus dem  
Gewühl einer ganzen Straße weit hin hervorstechend. Seine  
innere Haltung und Erscheinung stand im vollen Einklang  
mit der äußeren. Er war der Zigeuner mehrerer Welt-  
teile und aller Disziplinen gewesen, hatte jeden gekannt  
und alles getrieben, in Afrika Löwen gejagt (mit dem  
Grafen Wilczek) und in Europa auf seinem Bett  
liegend die Nächte hindurch Philosophie und Geometrie  
studiert, in Brasilien tropische Pflanzen getrocknet und in  
Wiener Kaiserpalast anatomische Zeichnungen gemacht, in

Madrid an unvollendeten Rubensbildern die Maltechnik eines Abgottes analysiert, in Algier leidenschaftlich gefischt und jedes Stück seiner Beute mit dem richtigen lateinisch-griechischen Namen angerufen. Er war in der That geschickt zu allem. Er declamierte in früherer Zeit mit seiner gewaltigen Stimme so wirkungsvoll, daß jeder Hörer überzeugt war, es sei in ihm ein großer Heldenspieler verloren gegangen. Er war ein Taschenspieler, der Staunen erregte, besonders mit seinen Kartenkünsten. Er war ein ausgezeichnete Koch und bewirtete, wie Alexander Dumas, die Freunde mit selbstkomponierten Musterbiners. Er war ein solcher Turner, daß er noch in reifen Jahren trotz einer gewissen Leibesfülle frei über ein Billard hinwegsprang. Er war im Sattel so zu Hause, daß er als Kürassieroffizier quittieren mußte, weil er sich einmal hatte verleiten lassen, bei einer herumziehenden Kunstreitertruppe auf ungesatteltem Pferde eine Dilettantenproduktion zu improvisieren. Er war ein leidenschaftlicher Jäger und Fischer, insbesondere auch ein vollkommener Pistolenschütze, der einst das vielfach bezweifelste Kunststück ausführte, eine Gemse mit der Pistole zu schießen; Graf Hans Wilczek, der bei diesem Schuß zugegen war, hat ihn eigenhändig auf der Stirnplatte der betreffenden „Gamskrüchel“ becheinigt, welche noch vorhanden sind.

Eine körperlich und geistig so vielseitig entwickelte Menschennatur muß in jedem Zirkel, in den sie eintritt, Aufsehen erregen und einen unterjochenden Einfluß ausüben. In der That war dies der Fall, wenn auch die

umgreifende Kraft Canons, namentlich in früheren Jahren, da er noch nicht die allgemeine Anerkennung als Künstler genoß, zu mancherlei Zusammenstößen jeder Art fährte. Daß er aus allen diesen Wechselfällen eines romantischen, ja abenteuerlich bewegten Lebens ungeschädigt und immer größer und gefestigter hervorging, ist gewiß der unwiderlegliche Beweis einer markigen, ganzen Organisation. Vieles in diesem zickzackweisen Lebenslauf ist für den Zuschauer dunkel. Schon um seine Abstammung schwebt ein gewisses Sagenwölk, seine bunten Erlebnisse in Nähe und Ferne werden wohl niemals historisch genau geschildert werden. Ein Bohème von seltener Größe hat jedenfalls in dieser starken Naturanlage gesteckt, die mit hundert Händen nach allen Seiten ausgriff, um brauchbaren und unbrauchbaren Stoff jeder Art mit geistigem und sinnlichem Heißhunger an sich zu raffen, unbekümmert, ob er jemals verbaut werden würde. Schon sein Entwicklungsgang als Maler läßt dies erkennen. Er hat niemals eine regelrechte Schule durchgemacht; nur wenige Wochen oder Monate hielt er es in Wien bei Waldmüller oder in Paris bei Delaroche und Horace Vernet aus. Der Rahl'sche Einfluß blieb schließlich doch der mächtigste, wenigstens am Anfang seiner Studien; nicht die direkte Lehre Rahl's selbst, sondern der Umgang mit dessen Schülern, denen er dies und das so nebenher ablernte. Sein unvergleichlicher malerischer Instinkt ließ ihn alles im Fluge erhaschen. Er selbst hat mir, angesichts seines letzten Riesenbildes, aufrichtig bekannt, Gustav Waul (dieser treffliche Künstler stand zufällig dabei)

habe ihn gelehrt, einen Kopf zu untermalen. Canon war damals eben aus der Armee gekommen, ein Kürassier, der durchaus malen wollte. Im Gaulsichen Hause fand er mannigfache Förderung; dort versuchte er seinen ersten Kopf zu malen, der noch mangelhaft genug ausfiel, aber schon der zweite, ein Frauenporträt, erregte ein gewisses Aufsehen. Das erste Bild, mit dem er durchschlug, war sein „Fischermädchen“, das auch alsbald gestochen wurde. (Eine Badedienerin in der Winternitzschen Wasserheilanstalt zu Kaltenleutgeben erzählt noch jetzt mit Stolz, daß sie ihm als Modell für dieses berühmte Bild gedient habe.) Aber seine ganzen Lehrjahre blieben im Grunde Wanderjahre, von einer Wissensquelle zur anderen, aus denen er planlos naschte, zuerst Dilettant, dann Autodidakt, den nur sein ungewöhnliches Talent vor dem Scheitern bewahrte. Es ist charakteristisch genug, daß er sein Lebelang fast niemals ein eigentliches Atelier besaß. Bald wohnte er in diesem, bald in jenem Gasthose; in einem gewöhnlichen Passagierzimmer stellte er über Nacht seine Staffelei auf, kramte seine Farbenblasen und Pinsel aus und malte seine Leinwand herunter beim schlechtesten, ganz unakademischen Licht, bei flatternden, weißen Mullvorhängen u. s. f. Die „Stadt Triest“ unter anderen, auf der Wiedener Hauptstraße, hat manches Bild von ihm auf diese Art malen sehen. Erst vor etwa acht Jahren, als er sich soweit ausgetobt hatte, als ein Canon austoben konnte, und Professor der Kunstakademie geworden war, schlug er auch äußerlich Wurzel und bezog ein Atelier in dem ehemaligen Rasumoffsky'schen

Palais auf der Landstraße, wo ihm der jetzige Besitzer, Fürst Liechtenstein, die nötigen Räume mit gewohntem Hochsinn unentgeltlich zur Verfügung stellte.

Unter so vielerlei Anregungen und Befruchtungen wandte sich Canon immer entschiedener dem Studium der alten Meister zu. Alle Welt weiß, daß er in der Epoche seiner Reife Rubens als seinen Großmeister verehrte. Die Werke des großen Flamänders hat er Jahrzehnte lang mit den Augen des begeisterten Jüngers eingesogen; er wurde ein Rubenschüler, wie dazumal Jordaens, Van Dyk und Van Tulden. Man weiß auch, daß er in dieser Verehrung zu weit ging, und sich über seinem Vorbild selbst verlor. Er ahmte es offen nach, entlehnte ihm seine flachsblonden Köpfe, zinnoberroten Schatten und ausartenden Muskulaturen; er litt namentlich auch, wie jeder Nachahmer, an den Fehlern seines Meisters, dessen Vorzüge dagegen er nicht erreichen konnte. Besonders auffallend ist es in dieser Hinsicht, daß der Hauptzug der Rubensschen Malerei, ihr urwüchsig dramatischer Wurf, Canon ganz und gar unerreichbar blieb; dieser so robust angelegte Künstler war im Gegenteil durchaus undramatisch und malte am liebsten stille Zustände, beschauliche Existenzbilder, erfüllt mit einem tiefen, unbewußten Behagen am Sein. Sein berühmtestes Bild, die „Loge des heiligen Johannes“, einst die Perle der Wiener Weltausstellung, ist eine Art „Santa conversazione“ zwischen den Vertretern der verschiedenen Religionen. Sein großes Triptychon, das er im Auftrage der kaiserlichen Kinder zur silbernen Hochzeit der allerhöchsten Eltern malte,



ist ein beschauliches Repräsentationsbild in der Art des Rubensschen Adelfonsoaltars. Sein reizendes Meisterwerk, das altdeutsch angewandelte Altarbild, zur silbernen Hochzeit des Grafen Hans Wilczek gemalt, lebt von ähnlichen Stimmungen. Seine großen Speisesaaldekorationen für Privatpaläste sind üppige Stillleben, mit Menschenfleisch gewürzt. Es ist eine in doppelter Hinsicht merkwürdige Erscheinung um die Canonsche Rubenskunst. Niemals ist ein originellerer Mensch Nachahmer gewesen und niemals ist ein Nachahmer origineller geblieben. Denn in allen seinen Werken ist Canon dennoch eine eigene, spezifische Persönlichkeit, die selbst in allbekanntten Zitaten etwas Eigenes zu sagen weiß. Mehr als in den Historien ist dies in seinen Bildnissen der Fall, diesen vollsaftigen, oft tief charakteristischen Menschenbildern, welche Leib und Seele in einer so ungestörten Harmonie zeigen. Jede Wiener Jahresausstellung brachte regelmäßig einige dieser ganz hervorragenden Bildnisse; bald waren es Damen des Adels oder der hohen Finanz, mit vornehmer, selbstbewußter Pracht gelehdet, dargestellt in der Blüte ihrer persönlichen Geltung, bald Männer der Staatskunst, der Wissenschaft, der Milionen, der Verwaltung. Seine Bildnisse waren alle, was man repräsentativ nennt; sie gaben nicht nur den Taufnamen der Person, sondern auch ihren Familiennamen, mit ihren sämtlichen Titeln und Orden, mit ihrer ganzen Karriere und auf der Höhe ihrer gesellschaftlichen Stellung. Eine seltene Herrschaft über alle Mittel seiner Kunst kam ihm dabei zu statten. Dieser Autodidakt hatte die Ge-

heimnisse der Maltechnik ergründet, wie wenige. Er war groß im Malen können, und namentlich auch war er als Kolorist bedeutend genug, um selbst neben Raffart als eine vollgültige Besonderheit im Kolorismus seinen unbestrittenen Rang zu behaupten. Seine Farbe war üppig und reif, auf das eigentliche Blenden ging sie nicht aus; sie reizte das Auge nicht durch brillante hors d'oeuvres, sondern sie machte das Auge satt. In schwächeren Werken fiel sie wohl gelegentlich ins Gelbe, wie denn auch sonst die Malweise Canons allerlei Manieren unterworfen war, die sich bisweilen störend anmeldeten; wir erinnern z. B. an seine Art, mit dem Pinsel zu schraffieren, oder den Halbschatten eines Kopfes durch eine fortlaufende dunkle Einfassungslinie innerhalb des eigentlichen Umrisses anzudeuten. Solche Mängel an der Thätigkeit eines fast überfruchtbaren, schaffenskräftigen Künstlers wiegen nicht schwer; sie hängen sogar zusammen mit jenem reißenden Thätigkeitstrieb, der ihn in drei Monaten sein großes Deckenbild im Museum schaffen ließ, das Ganze alla prima heruntergebürstet, ohne eine Lasur, ohne die Möglichkeit, das aufgerollte Ganze auf einmal zu überblicken. Daß es ihm nicht vergönnt war, die bei dieser Erstlingsarbeit gemachten Erfahrungen bei dem zweiten Museumbild zu verwerten, ist gewiß ein großer Verlust für die Monumentalmalerei Wiens. Ubrigens nahm Canon an künstlerischer Erfahrung jeder Art unbestritten den ersten Platz in Wien ein. An sein Urtheil wandten sich mit Vorliebe die mächtigen Kunstfreunde, wenn es galt, bedeutende Ankäufe zu machen.

Wie oft wurde er ins Ausland entsendet, um ein altes Werk zu beurteilen, das irgend einer Galerie zum Kauf angeboten war. In solchen Fällen gab er jedoch stets nur sein künstlerisches Gutachten ab, niemals mischte er sich in die finanziellen Verhandlungen. In solchen war er allerdings wenig erfahren, in Geldsachen war er ein Kind und ein grand seigneur. So bedeutende Summen er in der Zeit seiner Größe erwarb, zu einer gesunden, bürgerlichen Bilanz hat er es niemals zu bringen vermocht. Seine ganze, weit ausgreifende, sich mit vollen Händen ausgebende Natur kannte kein Pfennigfuchsen; das Einmaleins wäre eine durchaus unorganische, unlogische Beimischung zu seinem Leben gewesen. So hat er denn kein Vermögen hinterlassen; er war nichts weiter als Künstler, am wenigsten ein Kaufmann, ein Künstler aber war er durch und durch.



## Emil E. Schindler.

(Nachruf.)

14. August 1892.

Uns wundert nichts mehr auf diesem Gebiete. Die Unsterblichen der Wiener Malerei haben sich nur zu sterblich erwiesen, seit Makart, Canon und Pettenkofen bis auf Leopold Müller und nun unseren ruhmreichen Schindler. Dieses Kapitel Wiener Kunstgeschichte sieht sich an wie ein Totentanz; die Sense mäht, was am üppigsten blüht, im Augenblicke des höchsten Lebenserfolges. Seit der diesjährigen Frühjahrsausstellung zweifelt niemand mehr, daß — nach Rudolf Alt, dem unverwüftlichen Uraltmeister — Emil Schindler die fruchtbarste und persönlichste malerische Schöpferkraft Wiens war. In den vierzehn Bildern, die er da sehen ließ — seiner Absicht nach sollten es doppelt so viele sein — hielt er der Natur einen Spiegel vor, wie ihn vor ihm noch Keiner geschliffen. Man möchte sagen: einen Grauspiegel, (wie es einen Schwarzspiegel giebt), in dem alles Sichtbare zu Stimmung wurde, alles Körperliche Seele bekennen mußte. Man sah hinein, nicht nur mit dem äußeren, auch mit dem inneren Auge, das

Die sogenannte Stimmung als sichtbare Musik auffaßt. Schindler war eine durchaus musikalische Natur; sein klingender Tenor hat in jüngeren Jahren die öffentlichen Abende des Künstlerhauses oft belebt. Von einem solchen Fest führte er einst jenes schöne Mädchen mit der schönen Stimme als Gattin heim, eine Künstlerin, deren wohlklingender Gesang sein Heim in ein Singvogelneft verwandelte. Auch seine Schüler eiferte er unablässig an, Musik zu treiben, um ihrer Seele bewußt und dadurch erst Künstler zu werden.

In langem, wechselvollem Kampfe hat Schindler Leib und Seele eingesetzt, um sich bis zu diesem Standpunkt hinaanzuläutern. Aber er ist schon derselbe in seiner lyrisch prudelnden Jugend. Ein übermütiger Wurf kennzeichnet eine damaligen Bilder; im Handumdrehen schöpfte er den Duft von der Welt ab und sprengte ihn auf die Leinwand hin mit der ganzen Redlichkeit, welche die einst verehrten Leute von Barbizon durch ihr Beispiel verkündeten. Einige große sonnenvolle Bilder von der Insel Lacroma sind merkwürdige Beispiele dafür. Er giebt da von der Natur gleichsam nur die Patina, aber in dieser liegt ja eben alles, was sie erlebt hat, ihre Bewegung, ihr Thun und Leiden. Und er hantiert dabei mit einer launenhaften Angebundenheit, mit einer Art feiner „Freiheit“ — das Wort ist ein lobender Zigeunerausdruck der Malwerkstätten — die wohl mit der einstens geführten Rabiernadel zusammenhängt. Im Prater beschwichtigt er sich nach und nach. Zwischen Sommer und Winter ist dort der Silber-

ton zu Hause und blitzt sogar herrisch auf im harten Laub der Silberpappeln. Wenn der Herbst gelb durch das Grün und der Winter grau durch das Gelb haucht, dann erdämmern jene kostbaren Übergangstöne, auf die eine ganze Wiener Landschafterei besonderer Art gestimmt ist. Sie sind auch im Sommer vorhanden, aber nur in der Abenddämmerung, wenn die silberne Sonne aufgeht, der Vollmond, und sich über den Schilfrüchen und Tümpeln in der vergrauten Luft wiegt. Um die Mitte der Siebzigerjahre, als Schindler im Kunstpavillon der Weltausstellung hauste, sind einige solche Vollmondbilder entstanden und haben ihm große Medaillen gewonnen. Holland gab ihm solche Lüfte und Lichter auch bei Tage, aber er blieb heimischer im Prater, als an den Grachten Amsterdams.

Dann sah man lange Jahre fast nichts von ihm ausgestellt. Seine Bilder schlichen unter der Hand umher zwischen Kunsthändlern und Kunstfreunden, zu einer schlimmen Zeit, die der Krach bilderblind gemacht hatte. Und gerade der Druck dieser entmutigten und darum entmutigenden Zeit machte ihn zum Idealisten. Da sich ohnehin niemand um einen Maler scherte, malte er, ohne sich um jemanden zu kümmern. Er und die Natur, sonst war für ihn niemand auf der Welt. Und er begann sich in die Natur einzubohren, sie zu durchwühlen, durchzusteben; hier und da kam dann ein grübelndes, tüstelndes, mit dem Pinsel feinschmeckerisch kläuberndes Bild zum Vorschein. Diese Bilder inneren Ringens werden jetzt hoch bezahlt werden. Er zog sich ganz auf die heimlichste Natur

urück; eine Not, aus der mit der Zeit eine Tugend wurde. Von Jahr zu Jahr klärte er sich, in Auffassung und Farbengebung. Er verbaute die Natur nach und nach, um auf ihren Geist zu kommen, der selbstverständlich sein eigener Geist war. Im Tone ging dieser Weg von einem oft inklar klebrigen Braun zu einem sonnigen Grau, das nun im Sehen zu atmen glaubte. Sein Raumgefühl erlangte durch die Übung an dem endlosen Hinter- und Untereinander des Hügellandes, in dem er lebte, die empfindlichste Feinheit; niemand weiß die Plastik des Bodens, den Wellenschlag des Erdreichs auf unauffällige Weise fühlbarer zu machen. So wurde er aus Idealismus ein großer Realist. Und indem er alle Geheimnisse des Sichtbaren erbohrte, schwoll ihm die Sehnsucht und wuchsen ihm zugleich die Flügel, ins Große zu gehen und das Größte zu umfassen. Jahrelang hegte er gewisse weite Pläne, zu deren Ausführung den Familienvater die Sorge des täglichen Lebens nicht gelangen ließ. Es trieb ihn, cyclisch zu schaffen. Er brütete über eine Folge der „zwölf Monate“. Auch sein berühmtes „Pag“-Bild ist nur eine Szene aus einer Tetralogie, in der sich Menschenleben und Naturleben zu ergreifendem Einklang ergänzen sollten.

Der Süden regte ihn mächtig zu solchem Streben an. Sonne, Meer und Stein Dalmatiens hielten ihn bezaubert. Er hatte sie wiederholt durchgekostet, gelegentlich auch zu zweien in Gesellschaft seines verständnisvollen Schätzers, des Erzherzogs Johann Salvator, mit dem er die Inseln infognito durchschlenderte. Gleichsam als un-

sichtbarer Führer durch den goldenen Süden diente dem Sohn des silbernen Nordens Oswald Achenbach, mit dessen durchaus poetischer Naturauffassung seine eigene so viel Verwandtes hatte. Er wurde im ganzen Schindlerschen Kreise nur „Oswald“ schlechtweg genannt. Eine Reihe von Bildern aus der Gegend bei Ragusa, vor vier Jahren, erschien als eine Kette von Versuchen, zum Teil an Oswalds Hand, dieser Natur beizukommen. Ihren Geist hatte er bald weg, mit ihrer Form galt es noch zu kämpfen. Im „Par“-Bilde, schier der ergreifendsten Landschaft, die wir neben Böcklins „Schloß am Meere“ kennen, hat beides sich ihm ergeben und trägt seinen unverkennbaren Stempel. Wer hat „Par“ nicht gepriesen? Nur der Künstler nicht. Nach der ersten Befriedigung über den Eindruck, den er gemacht, that er, was er meistens that, wenn er ein älteres Bild wieder unter die Hände bekam. Statt die beabsichtigte Ausbesserung oder Auffrischung vorzunehmen, pflegte er nur zu oft das halbe Bild abzukrazen und neu zu malen. Auch „Par“ ist es so ergangen; seitdem wir es hier gesehen, ist es fast ein neues Bild geworden.

Dieser lange Entwicklungskampf hat den Künstler, der stets mit Begeisterung schuf und, bei so empfindlicher Befaitung, an äußeren und inneren Hemmnissen sich um so schmerzlicher stieß, schon vor Jahren fast aufgerieben. Er ließ seine Nerven in der Schlacht. Er selbst hoffte kaum mehr, jemals wieder den Pinsel zu führen. Wissenschaft und Natur heilten ihn so weit; er selbst schrieb seine Genesung dem Pfarrer Kneipp zu, den er als seinen



etter verehrte. In der That war er in den letzten zwei Jahren von so großer Frische und Arbeitslust, daß einige seiner herrlichsten Werke aus dieser Zeit stammen. Nur sein wachsbleiches Antlitz und das weiße Haar verrieten, wie er aufgewühlt er war. Diesen Sommer wollte er durchreisen an die See, nach Holland. Vor etlichen Wochen noch riet er mit uns, wo er dort am passendsten baden könnte. Wir schilderten ihm Domburg mit seinem Wald am Strande, in der Nähe von Middelburg und Veere, Städte, in denen sich das Mittelalter noch Gegenwart ist. Er war entschlossen, mit seiner Familie nach Domburg zu gehen . . . und ging auch dem rauhen Sylt, um zu sterben.

Ein großer, großer Verlust für unser Kunstleben. Und wird noch schmerzlicher dadurch, daß Schindler niemals Professor an der Akademie geworden ist. Hätte er dort nicht nur zehn Jahre gewirkt, so wäre der malende Nachwuchs für das nächste Menschenalter zum Guten gelenkt worden. Denn Schindler besaß die seltene Gabe, seine Begeisterung auch anderen einzuflößen. Er riß mit sich fort, hoch hinaus über das trockene Handwerk, mit dem er sich an das Tagesgeschäft besorgte. Er lehrte Kunst, wie eine Religion, aber auf festester Grundlage. Bei keinem lernte man so richtig sehen, eine Kunst, die manchem Künstler völlig fehlt. Er ließ junge Leute, um ihnen die menschliche Figur geläufig zu machen, das Skelett aus Holz nachzeichnen, Knochen für Knochen, und dann die Muskellagen darüber modellieren. Doch das sind Einzelheiten, unter anderem. Die Hauptsache war, daß er sie zum Verstehen

und künstlerischen Empfinden erzog. Auch war er ihr Abgott. Leider hat er nur wenige Schüler gebildet, aber sie machen ihm Ehre. Auch sonst hielt er mit seinen Ansichten über Kunst nicht hinter dem Berge und es war ein Genuß, ihm zuzuhören. Eine Reihe von Kritiken über die letzte Jahresausstellung, in einem Wiener Sonntagsblatte, wurde vielfach ihm zugeschrieben; er gab jedoch nur zu, daß sie seinen Ansichten entsprechend abgefaßt seien. Übrigens wird sich, wie er uns selbst vertraut hat, in seinem Nachlasse viel Schriftliches über Kunst vorfinden.

Schindlers Nachlaß! . . . Wahrlich, ein trauriger Schatz.



## Eine Schindler-Ausstellung.

(Künstlerhaus.)

24. November 1892.

„Der langausstreckende Tod,“ sagt Homer. Er hat recht, denn die Menschen sehen länger aus, wenn sie einmal tot sind. Auch größer. Als Meister Emil noch ebendig unter uns wandelte, hätte er nach langer Verschollenheit gerne achtundzwanzig Bilder seiner jüngsten Zeit auf einmal in die Jahresausstellung gehängt, aber die Jury in ihrer . . . Unbeugsamkeit gestand ihm nur vierzehn zu. Es war das Jahr der „Bappelallee“ und der „Kartoffelernte“; Schindler siegte auch so auf der ganzen Linie. Heute ist Schindler groß genug, daß er innerhalb einer Woche zwei Ausstellungen im Künstlerhause ganz allein füllen darf. Die erste, die einen guten Überblick über sein Werden und Gewordensein gestattet, ist vor zwei Tagen eröffnet worden; die zweite, die seinen Nachlaß an Bildern und Studien enthalten soll, wird man nach weiteren zwei Tagen zu sehen bekommen. Rasch ist dieser Umchwung eingetreten, diese Beförderung durch den Tod. Auf der Höhe seines vorjährigen Triumphes, als er nach dreißig-

jährigem Ringen endlich in der allgemeinen Anerkennung mühlen konnte, als seine Bilder endlich Preise hatten, wie der Familienvater sie sich wünschen mußte, da antwortete er auf den Glückwunsch einer Freundin seiner Frau: „Wenn's nur nicht zu spät wird! Zwei Jahre sollt' ich noch leben, dann könnt' ich meinen Kindern etwas hinterlassen.“ Er hatte dieses schwarze Vorgefühl zu einer Zeit, als die künstlerische Fruchtbarkeit ihm aus allen Poren drang. In den letzten dreizehn Monaten seines Lebens, von denen er drei beim Pfarrer Kneipp zubrachte, hat er nicht weniger als acht Bilder geschaffen, die sämtlich zu seinen allerbesten gehören. Mit der größten Leichtigkeit sprudelte er alles zutage; in vierzehn Tagen schrieb er die große Pappelallee nieder, wie er sie freilich fertig im Kopfe getragen . . .

Heute wandeln wir in den Gemächern umher, die den Säulenhof des Künstlerhauses umgeben, und werfen umschleierte Blicke auf ein früh abgeschlossenes Lebenswerk. Da sind 128 Ölgemälde, die im Privatbesitz auf der Linie London-Berlin-Wien-Budapest verstreut waren, und eine Reihe meisterhafter Zeichnungen, meist für „Die österreichisch-ungarische Monarchie“ des verewigten Kronprinzen. Sein hochbegabter Schüler und Freund Karl Moll, der heute selbst schon ein junger Meister ist, hat sie mit feinstem Geschmac geordnet, wie sie sich aneinander schmiegen und einander stützen, jedes in dem erwünschten Lichte und in der richtigen Augennähe. Eine neue, posthume Büste Schindlers steht in der Vorhalle,

vor einem alten Gobelin, unter Lorbeerkränzen mit Trauerschleifen. Auch sie ist gleichsam ein Charakterzug Schindlers, der niemals eine befreundete Künstlerhand in Bewegung gesetzt hat, um sein Bildnis zu erhalten. Aus dem Gedächtnis, nur von zwei kleinen Photographien unterstützt, hat Professor Eduard Hellmer sie geformt, merkwürdig wahr im Ausdruck jenes lebenswürdigen Ernstes, der uns so oft von den Lippen, aus den Augen des Meisters angesprochen. Diesem Künstler ist denn auch die Aufgabe zugefallen, das Denkmal auf Schindlers Ehrengrab zu entwerfen. Es wird, wir dürfen ja aus der Schule schwätzen, ein hochpoetisches Werk, so recht in Schindlers Sinn empfunden. Auf einem Sarkophag ruht der Meister, nicht todesstarr, sondern im Halbtraum dahindämmernd; um ihn her Blumen und Vögel und auf seinem Kopfkissen, nahe dem Ohr, ein Vöglein, dessen Sang er mit halbgeschlossenen Lidern lauscht. \*)

In der guten Stube hinter dem Hofraume hat Moll die letzten Bilder seines Meisters zusammengestellt, lauter Hauptsachen, die beiden winzigen nicht ausgenommen. An der Hauptwand hängt „Pax“. Seitdem wir es gesehen, hat der ewig unzufriedene Künstler es noch wesentlich verändert. Er beseitigte dieses und jenes Grab, er tilgte Einzelheiten des Pflaster- und Tümpelwerks, um die Ruhe

---

\*) Auf Karl Molls Betreiben ist seither auch im Wiener Stadtpark ein schönes Marmordenkmal Schindlers, wiederum von Hellmer, errichtet worden; das erste einer ganzen Reihe von Künstlerdenkmälern.

des Bildes noch ruhiger zu machen und alles inniger zusammenzuschließen. Kein Zweifel, es ist, was es war: ein Meisterwerk der modernen Landschaft. Der Meister selbst freilich träumte daran noch immer weiter; am liebsten wäre er nochmals nach Dalmatien gereist, um neue Einzelstudien dafür zu machen. In der Folge von vier Bildern aus dem Leben eines Mönches, mit der sich Schindler wie mit einer Lebensaufgabe trug, wäre „Pax“ Nummer vier geworden. Um von Nummer eins einen Begriff zu bekommen, betrachte man das Bild: „Kloster San Giacomo bei Ragusa“. Vor einer dunklen Felswand steht hoch über einem Meer von tieffter Heimlichkeit des Gewässers, ein Klösterchen, auf das der Vollmond, unter einer Felszacke hervor, mit einem Auge niederschaut. Das wäre „sein Heim“ gewesen und man hätte den Mönch gesehen, wie er mit seiner Barke vom Fischfang heimkehrt. Das zweite Bild wäre „sein Traum“ geworden: der Mönch im schattigen Kreuzgang schlummernd und mit dem inneren Auge die Lichtgestalt einer wunderschönen Nonne schauend, die draußen durch den hellen Sonnenschein des Blumengartens schwebt. Hierauf folgte als drittes „sein Sühnopfer“: er hat sich ins Meer gestürzt, bei düsterem Scirocosturm, aber die schaurige Brandung wirft ihn wohlbehalten auf den Sand der Küste . . . und im Hintergrunde steht am zürnenden Himmel bereits ein Regenbogen, das Zeichen der Versöhnung. Nummer vier endlich, das eigentliche „Pax“, hätte einen ganz verwilderten Friedhof gezeigt, in dem der Mönch sich, seinem Gelübde nach, mit

hriftlicher Ergebung das eigene Grab schaufelt; also ein ganz anderes Bild als das uns bekannte „Pax“ . . . Und unwillkürlich fragt man sich wieder, zum hundertstenmal: was wird mit diesem hochbedeutenden Bilde geschehen? Als es zum erstenmale erschien, war alles — noch nein, wie es scheint, leider doch nicht alles — einig darüber, daß es durchaus in unser kunsthistorisches Museum gehöre. Es wurde übergangen. Es sei kein Geld vorhanden; denn es kostete 10000 fl. Es bereifte dann in gut Stück Welt und siegte überall. Die Münchener Pinakothek, die sich auf Meisterwerke versteht, stellte ein tattliches Angebot. Eine Breslauer Dame, die sich durch Schindlers Schaffen mächtig angezogen fühlt, bietet die gleiche Summe. „Pax“ wäre also eigentlich verkauft, wenn es wollte, aber „Pax“ wartet, „Pax“ hofft noch immer, daß es in der Heimat bleiben kann, und einstweilen wird es nach Chicago reisen.\*\*)

Gegenüber hängt Schindlers letztes Bild: „Mühle u Schärbling am Inn.“ Es ist im April dieses Jahres emalt. Ein schier gespenstisch feines, hellgraues Bild, voll bläulicher Ahnungen in Luft und Wasser, mit plötzlichen Einfällen von hellstem Grün, wie sie Gras und Busch im frühen Frühjahr haben, wenn die schlanken, hochaufgeschossenen Baumstämmchen rechts und links noch eben so wenig Laub treiben, als ihre schattenhaften Spiegelbilder im Gewässer. Es ist eines der innigsten Pianissimos des

---

\*) Es ist seither durch Kaiser Franz Josef für seine Galerie erworben.

Meisters und man fühlt sich angewandelt, es ihm still vor sich hin nachzusingen, mit einer lebendigen Stimme.

Mehreres in diesem Saale war uns noch unbekannt. Darunter ein „Aus dem Süden“. Jene Breslauer Dame, Fräulein Toni Landsberg, hatte es bei dem Meister brieflich bestellt, nachdem sie in Berlin eines seiner Waldbilder gesehen. Einbrücke aus Dalmatien, Sacroma, Capri sind darin mit mehr brillanter, dekorativer Wirkung zusammengestellt; es soll die Wand über einem Kamin schmücken. Dieselbe Dame hat sich seitdem mit seltenem Verständnis in das Gesamtwerk des ihr sympathischen Meisters vertieft, auch seinen Nachlaß eingehend durchmustert und eine namhafte Summe für Erwerbungen aus diesem Schatze bestimmt. Mit guter Absicht weisen wir darauf hin, denn es ist heutzutage Kunstpflicht, von einem solchen Beispiele nach Kräften zu singen und zu sagen.

Es ist ein hoher Genuß, an diesen Wänden zusehen, wie und was Schindler wird. Ein ganzes Künstlerleben spielt sich vor dem Auge in zwei Stunden ab. Oder in zwei Tagen, denn wahrlich, da ist des Schauens kein Ende, so reich blüht uns die Eigenart des seltenen Künstlers entgegen. Selbst für uns, die wir zwei Jahrzehnte lang kritisch neben ihm her gewandert und an dieser Stelle manche eingehende Untersuchung über ihn angestellt, ist das Nebeneinander oft lehrreich genug. Vom ersten bis zum letzten Bilde ist er der nämliche, und dennoch welche Wandlung in seinen Anschauungen und Zielen. Besonders interessant ist sein Herausstreben aus dem Braun und



brau, in das die Niederländer und Franzosen ihn hineinlockt hatten. Er handhabte es meisterhaft, aber immer ehr fühlte er doch, daß dies eine Überfetzung der Natur i, und trachtete immer bringender dem Originale nach, n Originalfarben, bis er zuletzt schon ganz Lokalfarbe alte. Man erkennt dies am besten, wenn man zwei rzügliche Darstellungen von Hallstatt aus den Jahren 884 und 1891 vergleicht. Das ältere Bild läßt noch ierall das Braun durchschlagen; es ist im Atelier gemalt, xch fertigen Naturstudien. Das jüngere ist schon ganz x der Natur gemacht, ganz Lokalfarbe. Bei dieser Be= ndlung gebiehen namentlich seine bewunderungswürdigen üchengärten, die er auf seinem Sommerfiß Schloß Blanken= xrg erst baute, dann malte. Der schönste ist wohl ein as Berlin eingeschickter, vom Jahre 1884; die Durch= ihrung bis ins einzelinste Einzelwerk der großen Kohl= iupter, Sonnenblumen, Malven, des Taubenschlages u. f. f. t schlechthin unübertrefflich. Eines der besten Bilder dieser rt (1885) ist ein wertvolles Geschenk des Künstlers an n Münchener Kunstverein. Schindler war von der Münchener Künstlerchaft so herzlich gefeiert worden, daß er r in seiner vornehmen Art freistellte, sich eines seiner ilder zu wählen. Und wieviele seiner Werke sind solchen Begeg gegangen. Auch jenes erste Bild der „Pax“-Reihe, as dem Kammerfänger Herrn Winkelmann gehört. Sänger nd Maler schätzten einander sehr, konnten aber gewisser= ißen „zusammen nicht kommen“. Schindler nämlich hörte n Sänger wiederholt an Abenden, wo er nicht ganz

wohl war, und Winkelmann, der gerne ein Schindlersches Bild gehabt hätte, fand diese zu teuer. Da schlug der Sänger einst scherzweise vor: „Also das nachstmal, wenn ich Ihnen wirklich gefalle, gebe ich Ihnen mein Spielhonorar und Sie geben mir ein Bild.“ „Lopp“, sagte Schindler und richtig, nach einer gewissen Tannhauservorstellung, wo Winkelmann vortrefflich gewesen, kam Schindlers Bild mit einer Zeile: „Sie haben mir wirklich gefallen, das Bild gehört Ihnen.“

Die Bilder aus dem Süden sind ein Anblick für sich. Schindler ist bekanntlich mit seiner Eroberung des Südens nicht fertig geworden; es fehlten ihm die Mittel zu noch einigen Studienreisen. In seinen guten südlichen Bildern, zum Beispiel den Sacromamotiven von 1877, steckt meistens neben viel Wahrheit noch mehr Dichtung. Auch erinnert man sich ja an manches Mißgluckte in halbvergangener Zeit, und da fehlte es nicht an Abmahnungen: das sei nicht sein Fall u. dgl. Aber er ließ nicht nach, bis ihm wenigstens ein solches Bild gelang; es heißt: „An der dalmatinischen Küste“ und hat rechts eine hochstufige Küste mit Gebäuden, links blaue Tiefe und Höhe bis zum Verschwinden. Da war er, wie er sich ausdrückte, „dem blauen Meere doch näher gekommen“ und das blieb einstweilen sein Letztes in dieser Art. Hätte er es erlebt, es wäre noch mancher Feldzug nach Süden gefolgt, und das Sonnenland hätte sich ihm schließlich ergeben, wie etlichen anderen Nordländern, Dawald Achenbach voran, dessen größter Bewunderer Schindler war.

Wenn er es erlebt hätte! Ja, dann hätte so mancher andere Plan auch Fleisch und Blut bekommen. Zwei iegreiche Jahre hatten den Meister mit einem Schläge elbstständig gemacht. Nun konnte er malen, was er wollte, ogar auf eigene Kosten. Der „Pax“-Traum wäre verirklicht worden. Noch andere Cyklen wären gefolgt. Bereits hatte er einen großen Auftrag; dem kunstfreundichen Finanzmann Herrn Z., der einige seiner reifsten Werke besitzt, sollte er einen ganzen Speisesaal ausmalen, nit Hilfe von Ribarz und Moll. Umfassend, wie sein Auge war, zog Schindler sofort die ganze Natur heran, n ihren Beziehungen zu den Tafelfreuden. Die Jagd, er Fang der Süßwasser- und Seefische, der Gemüsegarten, as Fruchtgelände, der Ackerbau u. s. w. Das alles hätte eine malerische Seele hergeben müssen . . . Aber es war un einmal bestimmt, daß dieses Leben ein Trauerspiel werden sollte; und zwar ein sonderbares, dessen Held schon m dritten Aufzug stirbt . . .

Morgen wollen wir einiges über Schindlers Nachaß sagen.



## Schindlers Nachlaß.

(Künstlerhaus.)

25. November 1892.

Im ersten Stock des Künstlerhauses drängen sich jetzt die Bewunderer Emil J. Schindlers, um seinen Nachlaß an Bildern, Skizzen und Studien zu sehen, wie er aus dem Besiße der Familie soeben ans Licht gestellt worden. Inland und Ausland strömen herbei, die Feinschmecker besonders, die es zu schätzen wissen, wenn ein so intimer Meister, nach dem Tode erst, das Intimste seines Schaffens preisgibt, die unmittelbarsten Berührungen seiner Seele mit der Natur erkennen läßt. Weit über dreihundert Zeichnungen, Ölstudien, Skizzen und auch vollendete Bilder, meist aus dem Besiße der Hinterbliebenen, sind hier vereinigt, wiederum durch die rastlosen Mühlen Karl Mollas, und harren des ersten Dezember, an dem die Versteigerung beginnen soll. Wir wollen versuchen, dem Beschauer dazu eine Art biographischen Leitfaden in die Hand zu geben.

Den Anfang des Anfanges bilden einige Zeichnungen aus der Ramsau, deren König damals Albert Zimmermann war; sie zeigen uns Schindler als einfachen Zimmermann-

üller. Flügel geworden, fand er bald einen ersten Mäcen, er bei ihm eine Reihe von Entwürfen zu Zebliß' „Waldfraulein“ bestellte, aber leider vor der Vollendung des Flusses zugrunde ging. Einen Teil dieser Blätter hat Schindler später verschenkt, vierzehn aber sehen wir ausgestellt, in Bleistift, ja fünf sogar schon als Kartons in der Schule ausgeführt. Die damalige, mit Eichenthorren besetzte Waldbromantik, deren Großmeister Schwind war, steht er noch in voller Blüte; man betrachte etwa das Blatt: „Waldfrauleins Geburt“, die Grundlage des gleichnamigen Gemäldes, aus dem Besitz der akademischen Galerie. Hier schon keimt da und dort der spätere Schindler, zwischen den vierschrötigen Baumriesen schießen bereits die schlanken Bäumchen auf und neigen sich über verwachsene Pfaden, im Bach lernt das Plätschern, und vom Waldbrand aus öffnet sich ein herrlicher Blick über ebne Fernen. Der junge Künstler war damals ein Waldfanatiker, wie er sich auch in seinem Tagebuche zeitlebens ausgeströmt hat, in geradezu begeistertsten Beschreibungen.

Die Natur, die er brauchte und die ihn groß gemacht hat, fand er aber erst an der Donau, in der heiligen Aulandschaft. Wir sehen ihn in Fischamend, im heiligen Kroatisch-Haslau, dann bei den Kaisermühlen, wo lange bei einem der wackeren Müller hauste. Er war eigentlich ein Donauweibchenkind. In Fischamend hatte den Großvater eine Baumwollspinnerei, in der war auch der Vater beschäftigt. Die Fabrik war ganz neu eingeweiht und sollte eben versichert werden; da, am Tage,

bevor die Versicherungskommission hinauskam, ging alles in Flammen auf. Ein entlassener Müllerbursche hatte aus Rache die anstoßende Mühle angezündet. Ein schwerer Schlag für die ganze Familie, besonders für Schindlers Vater. Das war ein hochbegabter, geistvoller Mann, fast nicht minder als sein Bruder Julius Alexander, genannt Julius von der Traun. Aber er war lungenkrank, und der Arzt, den er zwang, ihm die Wahrheit zu sagen, stellte ihm nur noch wenige Monate in Aussicht. Da beschloß der leidenschaftliche Naturfreund, wenigstens noch so viel Naturgenuß als möglich ins Jenseits mitzunehmen; er setzte sich mit seiner Frau in einen Fiaker und reiste so durch die schöne Welt, ganz Auge und Gemüt, und feierte jeden herrlichen Anblick mit Champagner.

Das Dichterhaus des Oheims war natürlich für den jungen Maler sehr anziehend; oftmals weilte er bei ihm auf Schloß Leopoldskron, und seine erste Liebe war wohl eines der liebenswürdigen Bäschen. Aber das Donauweibchen lockte ihn immer wieder ins Netz. In Weiskirchen, oberhalb von Krems, begann er jene merkwürdigen Bauerngärten zu malen, in denen ihm alles Unkraut zum Ziergewächs wird; in Goisern und Planzenberg sollten später die schönsten entstehen. . . . Dann kam die glänzende und fruchtbare Praterperiode. Anders, als den früheren Wienern, einem Waldmüller oder Joseph Holzer, die sich mehr an die bestimmte Plastik des Baumschlages hielten, erschien ihm diese Welt der Auen und Tümpel. Der silberne Flimmer, in dem sich ihre Seele ausströmte,

wurde ihm die Hauptsache. Den Sommer liebt er noch nicht, da sind ihm die Farben zu schwer und der Baumschlag (um einen dörfllichsten Ausdruck zu gebrauchen) zu „pletschig“; der Sommer ist ihm zu positiv und er wird ihn erst später liebgewinnen, einstweilen schwärmt er noch als jugendlicher Lyriker in sehnstüchtigen Vorfrühlings- und Spätherbsten, in einer Landschaftspoese, welche die Hälfte erraten läßt. Er war damals ganz Pratermensch. Wie oft sahen wir ihn gegen Mitternacht aus dem Freundeskreis im Kaffeehaus oder anderswo aufbrechen und mit seiner mächtigen grauen Dogge in die schweigende Praternacht hineinschreiten. Denn er hatte damals seine Werkstatt im Kunstpavillon; noch jetzt sind dort vor seiner Thüre die Spuren des Gärtchens zu sehen, das er sich anlegte und mit allerlei Gewächs und Getier füllte. Sogar einen prächtigen Widder hegte er darin, ein so malerisches Tier, daß Hans Makart ihm seine besondere Gunst zuwandte. Einst, als Makart sich mit dem Widder unterhielt, fragte er von ungefähr: „Du, wie heißt er denn eigentlich? — „Hans“, entgegnete Schindler. — Makart drehte dem Tiere den Rücken und ging schweigend ins Haus. Nach einer halben Stunde sagte er plötzlich: „Du, Schindler, ich muß dich um etwas bitten; wenn du dir wieder einmal einen Widder anschaffst, so heiß’ ihn Emil.“

Vom Prater weg hat er auch geheiratet, 1876. Dann zog er in die Stadt und malte zwei Jahre lang (1877—78) bei Makart, in dessen kleinerem Atelier. Es war, als Makart am „Einzug Karls V.“ arbeitete. Wie

manches hatte da Frau Schindler eigenhändig hineingemalt, denn auf ihre kritischen Bemerkungen pflegte Malat zu sagen: „Na, da machen Sie's halt besser“ und drückte ihr Pinsel und Palette in die Hand. In jener Brandung von Farben konnten ihre koloristischen Beiträge keinen Schaden anrichten. Das Leben in diesem üppigen Dunskreise war allerdings zu kostspielig für einen Landschaftsmaler, der überdies vom Gelde nur annähernde Begriffe hatte. Die finanziellen Nachwehen gingen durch Jahre, dazu kamen anderthalb Jahre schwerster Krankheit (Diphtheritis, Blutvergiftung), bei voller Unfähigkeit zu arbeiten. Das war die schwerste Zeit seines Lebens. An der Nordsee, auf Vorkum, (1881), fand er sich wieder. Seine Studien führen uns dann zunächst nach Lundenburg, wo er die nächsten zwei Frühlinge verbrachte. Dort ist es herrlich. Der großartige Saupark des Fürsten Liechtenstein zieht sich bis Eisgrub hin, mit tausendjährigen Eichen, einer Wunderwelt von Sumpfpflanzen und gar mannigfachen Ansichten der Thaya, welche breit und ruhig wie Öl hindurchfließt. Für die Wiener Landschaftler ist dies ein Fontainebleau, oder könnte es werden; Lichtenfels und seine Schüler wissen auch davon zu sagen. Eines der dortigen Bilder ist in der Liechtensteingalerie.

Und dann sehen wir ihn, mit Karl Moll, in Goisern, drei Jahre lang. Und dann entdeckt er plötzlich Planckenberg. Durch Zufall. Auf einer Fahrt von St. Pölten nach Wien deutete jemand links ins Land hinein, wo ein altes Schloß liege, Mursstetten, Eigentum des Grafen Althan. Das



haftete. Als bald fuhr der Künstler mit seiner Frau hinaus und fand einen Park, eine Art gewesenen Park, verstorbenes XVIII. Jahrhundert, mit ausgewucherten Tarusheden, halb verfunkenen Sphingen, verfallenen Wasserbecken und Terrassenstufen, und das alles voll bunt blühender Obstbäume, lachend und trauernd zugleich. Von dem Schloß aber war kaum eine Spur, das hatten anno dazumal die guten Franzosen zerstört, indes . . . wenn die Herrschaften ein Viertelstündchen weiter fahren wollten, nach Blankenberg — das war der Kutscher, der so sprach — da stehe auch das große Schloß noch, denn da habe damals der Marschall Vandamme Quartier genommen . . . es sei auch da eine Münze mit dem Bilde Ludwigs XVI. ausgegraben worden. So fuhren sie nach Blankenberg und fanden richtig einen großen steinernen Kasten, zwar in schauerhaftem Zustande, aber mit schönen Räumen und einer Umgebung, die einst etwas gewesen war und wohl auch wieder etwas werden konnte. Und Frau Schindler war besonders entzückt; sie wolle das schon wieder zusammenlicken und aufpuzen und wohnlich machen, es glummere in dem Ganzen ein fertiges Idyll, das man nur zu wecken brauche. Und so mietete er Blankenberg vom Fürsten Diehtenstein und wurde dort Kunstfürst, auf eine Art. Und das ganze Dorf drehte sich geistig um ihn, die Bauern waren stolz auf ihn, alles stand ihm zu Diensten, die Sonne ging auf und unter, wie er es haben wollte.

Ja selbst die hohe Regierung that ihm etwas zu zube. Sie hatte beschlossen, sämtliche Pappeln an den

Landstraßen von Niederösterreich auszuhaufen und die dankbarere Bäume zu ersetzen. Da machte Schindler eine Eingabe an die Statthalterei und bat, ihm eine ganze Allee, in die er längst verliebt war, wenigstens so lange noch stehen zu lassen, bis er sie gemalt haben würde. Man ging darauf ein und es entstand die berühmte Papalallee, die dann in die Liechtensteingalerie überging.

Und in den dreihundert Skizzen da an den Wänden klingen alle diese Dinge deutlich an, wie in Musik gespielt in Farbenmusik.

Übrigens giebt es für den Käufer nichts Besseres, als diese Studien. Er kauft eine Skizze und hat ein Bild. Schindlers Weise zu arbeiten war nämlich so. Er hatte eine eigene Gabe des Bildersehens. Immer er vor der Natur stand, sah er sie gleich als eine als ästhetisch organisierte Einheit. Es kam vor, daß jemand sagte: „Aber diese lange Linie ist doch störend“ oder dergleichen, aber da sah er ihn erst an: „Was? Sie bemerken das? Ich sehe diese Linie gar nicht, mein Bild wird sie nicht stören.“ So war das erste, was er gleich im Farbkasten vor der Natur malte, die Gesamtskizze des Bildes, wo schon alle Details richtig angegeben waren; dann erst holte er die Details, wie er sie brauchte, in Einzelstudien. Wie Menge von Wasserstudien hat er z. B. bei Goisern gemacht auch für das berühmte Bild: „Waldbach Strub.“ Und Maler sammeln erst in der freien Natur Studien, die der Zufall bietet, und stellen sie nachher in Bild

jammen. Dieses planlose Studienmalen war Schindler rhapsodisch, auch seine Schüler ließ er erst das Bild entwerfen und dann, an dieses anknüpfend, zielbewußte Studien machen. So entstanden seine Bilder meist an Ort und Stelle, nicht im Winter vor dem geheizten Ofen. Wie er saß er selbst in Sturm und Regen, eingewickelt wie ein Lakimo, unter einem Riesenschirm und malte. Freilich hatte sein Verfahren einen besonderen Grund; er hatte nämlich nicht die Mittel, monatelang ins Blaue hinein Studien zu malen zu späterer Verwertung, vielmehr mußte er trachten, gleich fertige Bilder zu erhalten. Das kommt nun auch seinem Nachlaß sehr zu gute. Wir verweisen auf die großen Studien für die Monate November, Februar, März und April, diese Übergangszeiten, wo Schnee zu Wasser, Wasser zu Dunst wird, so recht ihm zu Gefallen. In einer solchen nebelhaften Skizze, wie der „März“, blumert schon das ganze Bild, und nur die Primeln und Leberblumen sind bereits vollwach in sprühendem Gelb und Weiß. Er hatte nicht weit zu gehen, um solche Stoffe zu finden; den „Februar“ fand er bei der Rohrerütte, als der Schnee schmolz und die Wasser neben dem Wege abließen und die Luft sich immer feuchter füllte, für die Nebelstimmungen seines „März“. Manche seiner Studien sind sogar große Überraschungen und lassen ahnen, wie sie bei längerem Leben noch verwertet haben würde. Wir weisen nur auf jene großartige Brandung hin, die er in Ragusa an einem 22. November, dem Geburtstage einer Frau, vom Fenster aus gemalt hat. Dieses System

von feuchten Spitzenschleiern in ihrem unablässigen Zerrinnen und Wiederzusammenwachsen so mit dem Pinsel nachzustographieren ist eine Kunst, welche seine bekannt gewordenen Bilder aus Dalmatien noch gar nicht ahnen ließen. Und mit Überraschung wird man auch seine Zeichnungen sehen von Figuren und Köpfen, von Tanzbären und Architekturen; man hatte ihm in der Regel solches Zeichnen gar nicht zugetraut.

Viele von den Ölstudien sind thatsächlich Bilder von urwüchsigter Lebenskraft. So die drei Vorarbeiten zu „Pax“. In der Reihe der Ölbilder hängt als Mittelstück ein neues Hauptwerk des Künstlers, die zweite Pappelallee. Während die erste in staubiger, fahlgelagerter Sommerszeit gedacht ist und ganz den Charakter des Trockenen hat, ist die zweite durch und durch feucht. Ein Gewitterregen ist niedergegangen; noch stehen davon hellgraue Wolkenbänke am Abendhimmel, von einem wassergetränkten Licht durchbrochen, das die ferne Horizontlinie zwischen den Baumstämmen wie mit elektrischen Flammen hinpunktiert. Stamm und Blatt aber sind wieder grün und glänzen von Frische, die Geleise der Fahrstraße haben einen feuchten Atlasglanz und in einer leichten Senkung zwei fröhlich blinkende Tümpel. Die Allee selbst ist wieder anders gefaßt, nicht wie das erstemal mit langem Einblick und kurzer Schwenkung, sondern im umgekehrten Verhältnis.

Doch wir schließen. Es ist eine Art letzter Abrechnung, welche Wien jetzt mit Emil J. Schindler pflegt. Es trachtet so will es scheinen, ihm nichts schuldig zu bleiben an Ehren... und hoffentlich auch an Gewinn für seine Hinterbliebenen.

## Viktor Tilgner.

(Ein Blatt der Erinnerung.)

17. April 1896.

Daß man sich an Viktor Tilgner nur noch zurück-  
innern kann — man muß sich zwingen, es zu glauben.  
War der ein Mann, um schon zu enden? Was er zuletzt  
schaffen, schien erst der Anfang einer großartigen Blüte,  
welche günstige Musen der Wiener Plastik zugebracht hatten.  
In dem Bretterverschlag auf dem Albrechtsplatz steht, noch  
verhüllt, sein Mozart, ein Meisterwerk, so eigen schön,  
wie die Residenz noch keines besaß; und nun liegt an  
ihren Stufen der Meister selbst, tot, niedergestreckt von  
einem Strahl aus blauem Festhimmel. Giebt es nicht  
ein altes Märchen, von einem Bildner, groß wie Phidias,  
von einem Gott, stark wie Apollo? Auf dem Altar,  
vor dem Götterbild er herrlich gemeißelt, wurde der Künstler  
in seinem Bilde geopfert.

Wie viele Tausende stehen heute ratlos, wortlos, und  
sagen noch mehr, als sie klagen, über so seltsam tragische  
Geschickung. Es ist mir nicht möglich, heute über Viktor  
Tilgner zusammenhängend zu schreiben. Er ist mir zu

nah gestorben. Wenige Tage sind es, daß ich ihn zuletzt traf. Diesen Sonntag war es, auf der Ringstraße, auf der Seite, wo die Frühlingssonne hinschien. Er rief mich an und sagte: „Ich geh' zum Mozart; geh' mit.“ Wir schritten fürbaß, ein Freund begleitete ihn, der war in das Mozartdenkmal so verliebt, daß er den ganzen Tag in der Bretterhütte steckte. „Mein freiwilliger Arbeitsaufseher,“ stellte ihn Tilgner vor. Wir plauderten, ich fand ihn schlanker geworden. „Das wär' ja gut,“ meinte er, „das streb' ich an; aber sonst geht's mir schlecht. Magen-erweiterung . . . darunter leidet dann das Herz, meine ganzen Herzzustände kommen davon.“ Weiß Gott, es war keine Jubelstimmung in dem Gespräch. Drei stattliche Damen gingen vorüber und grüßten ihn freundlich. „Die Schwestern der Frau F.“ Er nannte den Namen eines bedeutenden Kunstindustriellen. Das erinnerte mich an ihre hellgelb getonte, unten breit abgeschnittene Marmorbüste, die vor etwa 17 Jahren ausgestellt war. „Was, das weißt du noch?“ Eine Tilgnersche Büste vergißt man nicht, sie geht einem nach ins Leben, wie von den Lebendigen nicht viele.

So kamen wir an das Bretterhaus, wo Arbeiter schafften, trotz des Sonntags. „Bist du schon aufgereggt?“ fragte ich. — „Wegen meiner Premiere?“ entgegnete er; „es thuts.“ Die Gegenwart seines Werkes belebte ihn, die etwas vergilbten Wangen röteten sich leicht während der Bemerkungen, die wir machten. Ich kannte ja die Teile des Denkmals von der Werkstatt her, aber nun

und alles aufgebaut im Sonnenschein, der den Marmor urchleuchtete. „Gelt, das ist ein Sonnenschein?“ rief er, und so liegt die Sonn' auf dem Platz, den ganzen Tag vereits; für eine Marmorstatue giebt's gar keinen schöneren Platz; da wird alles lebendig.“ Der unwillkürliche Ausdruck meines Entzückens erwärmte ihn. Er erging sich in Einzelheiten über die Arbeit. Wir bewunderten das große Relief an der Vorderseite des Sockels, das flachste Flachrelief, das man sich denken kann, und doch mit einer ganzen perspektivischen Architektur und landschaftlichem Hintergrund. „Und die ganze Geschichte ist so hoch,“ sagte er und wies etwa zwei Millimeter seiner Stockzwinde, und machte uns dann vor, wie das hübsch aus der Fläche herausgefragt worden. Und die Musikinstrumente zu Füßen Mozarts, alles aus Messing gegossen und teilweise versilbert. „Seh'n die nicht so gewiß böhmisch aus? wie das eine Blech.“ Und sie liegen auf den Tasten eines Spinetts. „Wenn nur nicht eines Nachts ein verrückter Musiker da heraufsteigt und darauf spielen will.“ Und die Sorge um das Notenblatt auf den Tasten. „Glaubst nicht, daß die Noten nur in Marmor erhoben machen soll? Die schwarzen Köpfe stören mich.“ Und seine Freude an den röhlichen Farben all der Bronzezieraten. Und dann die musizierenden Kinderchen rechts und links; er zählte ihre Häupter und wußte vielleicht jedes beim Namen zu rufen. Und dann über ihnen der große weiße Mann, der „Ramel der Musik“, „das Gesicht dem vollen Himmel zugehrt, daß so der Glanz von oben darauf liegt.“ Das

Notenpult wollten ihm die Architekten nicht glauben; iwerde er doch nicht selbst komponiert haben, mit den kleinen Sphinxen unten und „all das Zeug“. Und dann die „Hauptsache“: „Denk' dir, unser braver Doktor Robics der Zahnarzt im zweiten Stock, hat mir versprochen, sei goldene Schildtafel herunternehmen zu lassen, daß sie nie wie ein viereckiger Heiligenschein hinter Mozarts Kopf schwebt. Braver Kerl, der Robicske!“

Voll von dem Denkmal, rief ich: „Von Dienst an bist du der große Bildhauer von Wien . . . Sie brauchen wir nur noch den Platz auszufuchen, auf dem dein Denkmal stehen wird. Wer wirds denn zu machen kriegen?“ Ich sprach scherzend mein unmittelbares Gefühl aus, aber er fühlte nicht den Scherz und nicht das Besondere sah mich sehr ernst an und sagte sehr mild, hätte er sich darein ergeben: „Lieber Freund, mir geht nicht gut. Ich machs nicht mehr lang. Wirft sehen Die Freunde standen dabei und suchten diese Stimme wegzuloben.“

Wenn man Tilgner lobte, übersetzte er sich gern Tadel. In jedem Lob liegt ja Tadel. Also das und das fehlt. Und dann mußte er es in seiner naiven Weise so gut abzulenken. Vor vierzehn Tagen plauderten wir in seiner Werkstatt über dekorative Plastik. Jemand meinte es sei schade, daß die Figuren und Reliefs an der neuen Burgfassade nicht einer Hand anvertraut worden, und zwar einer richtigen Barockhand. „Ah freilich,“ stimmte er zu, „wie ausgezeichnet hätte das der Friedl gemacht



Natürlich hatte man ihn selbst gemeint. In dieser Antwort liegt sein vornehmes Denken, oder vielmehr Fühlen. Er fühlte alles, was er machte; sein Herz arbeitete an den Dingen. Er erzählte mir einst aus seiner Jugend, von wem er das habe. Vom alten Josef Daniel Böhm, dem berühmten Medailleur und erleuchteten Kunstsammler. Den schilderte er, wie er in seinem alten grauen Schlafrock unter den Schülern herumging und ihnen immer „gefühlte“ Dinge wies und erläuterte. Und auf der linken Brustseite habe der Schlafrock einen runden, schwärzlichen, etwas fetten Fleck gehabt. Denn so oft der alte Böhm sagte: „Das muß man da drinnen fühlen,“ da habe er mit dem Daumen ein Weilchen kreisförmig in seiner Herzgegend herumgerieben, und davon sei die Stelle so dunkel geworden. „Der alte Böhm hats in mir geweckt,“ sagte Tilgner. Und dann der Bildhauer Gustav Deloye aus Paris. Als mit den siebziger Jahren die Kunst lebendig wurde, fand er hier guten Boden. Er arbeitete meist Figürchen für die großen Tafelaufsätze Klinkoschs, der dazu noch keine Wiener Kräfte fand. Die Besucher des Kahlenberges werden sich an seine schöne Brunnenfigur an der Ecke der ehemaligen Villa Felix erinnern. Auch in der jetzigen Jahresausstellung sind treffliche Werke von ihm; eine Büste der Malerin Marie Antoinettens, Madame Vigée-Lebrun, könnte man auf den ersten Blick für ein Werk Tilgners halten. Und dann die Mafartzeit! Die farbige Plastik Wiens wird einst ein urwüchsiges Kapitel unserer Kunstgeschichte bilden. Tilgner und Ar-

thur Strasser, der leider noch immer auf keinen grünen Zweig kommt, sind Spezialisten dieses Faches, wie sie sonst nirgends vorkommen. Welche Listen wandten Pariser Künstler an, um Strasser seine Farbengeheimnisse zu entlocken. Ich erinnere mich an ein Duzend farbiger Büsten Tilgners aus dem Jahre 1876 oder 1877. Sie wurden außerordentlich. Fräulein Klinkosch, jetzt Fürstin Diebstein, war die schönste der Reihe. Damals war Tilgner noch besonders durch die frühen Florentiner gereizt. Eigentlich aber war er ein Barockgenie. Seine letzte farbige Büste, die gewaltige rotmarmorne der verstorbenen Architekten Kayser, ist Vollblut aus dem vorigen Jahrhundert. Masart und Tilgner waren die Männer, um in Wien großartige Wunderwerke der Innendekoration zu leisten. Wäre der Krach um zehn Jahre später gekommen, so sähe Wien heute wohl anders aus. Eine verschwenderische Zeit hätte ihre Hände benutzen müssen, um zu verschwenden.

So erging sich Tilgner in Barockträumen, wie Masart sich phantastische Paläste und Kirchen vom Herzen malte. Er dichtete den Platz vor der Karlskirche, auch den Rathausplatz, großartig um; man lobte die Modelle und legte sie zu dem Übrigen. Seine geniale Kraft lag eigentlich bis in die letzten Jahre brach. Wie die Welt nun einmal ist, hatte sie ihm die Etikette aufgeklebt: „ein guter Büstenmacher“. „Ueber die Büste kommt er nicht hinaus“, dieses hartnäckige Vorurteil, sogar der sogenannten Kunstkreise, hätte sein Leben wohl verbittern können. Merkwürdigerweise wurde seine lebensgroße Porträtfigur des Kaisers,

egantes, vornehmes Werk, auf das man jetzt gewiß preisen wird, seinerzeit arg unterschätzt. Das war ewig ein vielversprechender Anfang. Als nach langer ie Gelegenheiten kamen, schuf der gereifte Künstler eitig das realistische Erzgebilde des Bernsdenkmals, en idealen Marmorbau des Mozartdenkmals. Zwei eentwürfe fanden sich daneben ein; sie haben glück- weise Liebhaber gefunden. Den thronenden Goethe antel hat ein Kunstfreund für sich in der Modellgröße lassen, und als ich ihn in seiner glänzenden dunkel- t Patina wiedersah, war ich erstaunt über seine ge- feierliche Wirkung. „Denk' dir,“ sagte Tilgner, omm' ich neulich nach X. (er nannte eine große je Stadt, deren Name mir entfallen ist), wer sitzt r Bronze? Mein Goethe.“ Die beiden Künstler sich geistig begegnet. Und auch jene zweite, jugend- Goethestatuetten, die man den Weplarer Goethe t darf, ist in Erz gegossen, für einen anderen er- ten Schärer solcher Kunst. Es ist ein Glück, daß das Makartstandbild fertig geworden ist. Im Fest- wand allerdings, wie ein Rubens, aber Tilgner hat anzen Makart hineingelegt. Wer hätte das so ge- :? Böllig verliebt schwärmte er von dem zarten och schneidigen Figürchen. „Das Bein in dem upf, so ein echtes feines Kokokobeinchen, heutzutage n ja solche gar nimmer geboren.“ Sein Gefühl war ganz bei der Sache. In seiner Werkstatt befindet och jetzt die Marmorfigur einer jung verstorbenen

Dame (Frau Adele Brody aus Budapest). Ich erkannte sie schon von weitem an Haltung und Umriß. Sie ist äußerst liebevoll gearbeitet. „Weil sie gar so gut gewesen sein soll,“ sagte der Künstler. Seine trauernden weiblichen Figuren mit bildnißmäßigen Zügen, etwa Charlotte Wolter am Grabe ihres Gatten in Hiezing, sind so intim und künstlerisch durchfeinert, daß sie sich gewiß mit Chapus „Jounesse“ am Grabe Henri Regnaults messen können.

Und wie vieles, was dieser große Künstler geschaffen, ist Gips geblieben und wieder zu Staub geworden. Mußte er nicht den vielbewunderten Kinderbrunnen, um ihn wenigstens noch auf eine ausländische Ausstellung schicken zu können, aus feinen Brocken zusammenslicken lassen? Es waren in Wien damals mehrere kleine Paläste von vielfachen Millionären im Bau, für deren Einfahrtshallen oder Gärtchen er wie geschaffen war, aber niemand entschloß sich, ihn zu erwerben. \* Jetzt treten diese Dinge in das Stadium der Reliquien. Jetzt wird man jeden Thonklumpen, den Tilgner's Modellerholz berührt hat, „sammeln“. Jetzt kommen die letzten Ehren: Tilgnerausstellung, Versteigerung, Ehrengrab, Denkmal. Und dazu das große, unauslöschliche Bedauern, daß man Tilgner nicht alles hat für Wien leisten lassen, was er leisten konnte. Dies ist freilich die höchste Ehre, aber man beginnt leider schon zu Lebzeiten, sie zu erweisen.

---


\* Auf Betreiben Karl Molls, der sich die Bruchstücke schenken ließ, wird er jetzt ausgeführt, um auf dem Stephansplatz aufgestellt zu werden.

## Tilgner'sche Kunst.

(Künstlerhaus.)

18. November 1896.

Der Geist Viktor Tilgners geht noch einmal durch das Künstlerhaus. Man hat 222 seiner Werke, Originale und Abgüsse, in den Herzkammern des Hauses aufgestellt. Es ist nicht all das vielgestaltige Leben, das wir in den Fingerspitzen entströmen gesehen, aber es gewährt eine reichhaltige Umschau innerhalb seines Werkes. Bis zu den letzten Grenzen seines Wollens und Könnens reicht es gewiß nicht. Zeigt doch ein Blick auf den Entwurf zum Mafartdenkmal, daß er noch im Wachsen war, als er starb. Man müßte im Traume das ungethane Zukunftswerk Tilgners erblicken können, um sein ganzes Maß zu besitzen. Wien hat nun einmal das Unglück, daß seine Genies das angebliche Glück haben, jung gepflückt zu werden. Wie Schubert und Mozart, wie Ferstel und Mafart, hat auch Tilgner nicht vollendet. Aber er war voll von diesem Geiste, wie sie. Ganz durchweht von Wiener Luft und Form, voll von Wiener Form. Zu Landsleuten und Mitbürgern wurden ihm die Menschen unter der Hand; wie



gute alte Bekannte sahen den Beschauer sogar die fremdesten Köpfe an. Alle seine Bildnisse haben diese wienerische Gabe der raschen Anfreundung; sie fließt aus dem Gemüt des Künstlers selbst. So manche dieser Figuren würde einem, wenn man noch nichts von ihr wüßte und sie plötzlich im Auslande erblickte, den Ruf entlocken: „Das muß ein Wiener sein“. Nicht nur Werndl und der dirigierende Johann Strauß und die sitzende Baronin Liebieg sind solche Gestalten, sondern auch jene so wenig bekannte Statue unseres Kaisers, die man das Idealbild eines österreichischen Offiziers nennen könnte. Es sind Menschen einer beweglicheren Rasse, mit einem süblicheren Dialekt der Geberde, der Körpersprache. Jene ungeniertere Anmut, in deren Bereich Schönheitspreise, aber auch hohe Sportrekords liegen, schafft sich hier eigene Formen. Die reichsdeutsche Flottheit ist etwas Spröderes, die norddeutsche Puzigkeit wirkt mehr auf den Verstand; die Wiener Welt treibt eigentümlich intime Formen, zu deren Bezeichnung es nur mundartliche Wörter giebt: fesch, reisch, harb, passhierlich u. s. f. Lokale Liebenswürdigkeit, das ist der Duft des Wiener Bodens in Tilgners Werk. Alles kommt geradenwegs vom Herzen, alles ist mit warmer Hand gemacht.

Und welche Reise hat diese Hand zurückgelegt. An den langen Reihen von Büsten ist sie genau zu verfolgen. Da ist jene erste, die des Marmors gewürdigt wurde (Frau von Herz). Noch ist die Hand gebunden; wie im Zirkelschwung wölbt sie große Linien und Flächen, das

war ist noch „geschnürt“, die Oberfläche schläft, alle kleine  
orm ist summiert und als Summe gegeben. Man nannte  
s stilgerecht. Als Makarts Sonne über Wien aufging,  
kte sie alles in Brand. Die Dinge wurden plötzlich  
chbig und man wußte nun, daß das Gefühl schwumm-  
er Öde, das man bisher gehabt, Hunger war. Farben-  
nger. Die neue Wiener Kunst war unversehens geboren  
rden, aus dem heimatlichen Barock und Rokoko heraus.  
sch Tilgners Seele flammte auf. Polychromie war das  
fungswort der Zeit, die sich ihren farbigen Plafitter  
gens und zur rechten Stunde geboren. Seine Form sehen  
ir zeitlebens schwanken; anfangs versucht er alles, später  
nn er alles. Eine zeitlang weht ihn der frische Wind  
r italienischen Frührenaissance an. Die breit abge-  
mittenen farbigen Terrakottabüsten mit ihrer rückwärts-  
sen Naturwahrheit und selbst ihrer Schönheit des Häß-  
hen locken ihn. In der Mitte der siebziger Jahre stand  
ist ein Duzend solcher Büsten, in allen Farbentönen,  
er voll der nämlichen Wahrheit, auf einem Brett bei-  
mmen. Die der Damen Haupt und Fix waren darunter.  
ber die Welt wurde immer üppiger und Tilgner stürzte  
h Kopfüber in die Barockpracht der Rubenszeit. Es  
ststanden mächtige Apparatbüsten, mit breitbausigen  
raperien unterbaut (Graf Zichy, Angeli), mit reichen  
rangements von Spitzen, Blumen, Frisuren, (Fürstin  
rolath, Charlotte Wolter, Baronin Liebieg). Von den  
innigfachen Tönungen abgesehen, erschöpfte der Künstler  
t genialem Handgeist und Handwiß den ganzen Schatz

der Licht- und Schattenwirkung. Er wurde im höchsten Grade malerisch. Seine tief unter schnittenen, ja à jour durchbrochenen Massen, der Wechsel von glattem Schliß und stark durchwühltem (fouillé), zerbohrtem, schwammartig durchsticheltem Material, seine zuckenden, lebenssprühenden Oberflächen, die virtuose Freiheit, mit der er nun den Stoff meisterte, das alles war eine Art Schauspiel für die Wiener. Seine Flächenbehandlung war ebenso fein fühlig, als launenhaft; da sprechen seine fröhlichen und übermütigen Stimmungen mit, die Anatomie wurde wichtig die Muskulatur dekorativ. Eine Art Grübchenstil entstand ihm unter der Hand und entwickelte sich gar reizvoll von der Büste der Frau Janisch bis zu der der Frau Professorin Wagner. Dies war sein potelé, das den martelé der Metalltreiber, dem craquelé der Porzellan glasierer entsprach. Er brauchte es in seinen Greifen köpfen nur nach Bedarf altern zu lassen, um jene durch die Zeit zu Charpie zerzupften Formen zu erhalten, die in seinem Führich, Hofrat Becker, oder noch besser in seinem unerreichten Ami Boué, so unheimlich wahr werden; das Bild eines Lebens, das in der Auflösung begriffen ist.

In solcher Virtuosität drückte sich natürlich die allgemeine Richtung auf das Dekorative aus. Diese Büsten sollten sich in Salons behaupten können, die im Malerstil eingerichtet waren. Da mußten freilich alle Mimen springen. In München ging es ebenso zu; man hatte eben überall das Bedürfnis, nach langer Nüchternheit sich gründlich zu berauschen. Der Münchner Tilgner hieß bei



lich Lorenz Gedon (er wurde nicht einmal so alt Tilgner). Er baute auch, z. B. das lange Zeit so angeknurrte Palais Schack; wie gerne hätte auch er bauen dürfen, sein dekorativer Sinn drängte ihn, wie Makart, zeitlebens zu Bauträumen, zur barocken Aushüttung leerer Plätze und zu Goethetriumphbogen. Er fand sich Gedon sehr verwandt und hatte sogar Schmucke seiner Werkstatt zwei Gedonsche Karyatiden, die er eigenhändig bemalte, mitverwendet. In Gedon, aus dem „Alteutschen“ schöpfte, übermog freilich der innere Sinn und daneben ein anregendes, befruchtendes Element von seltener Kraft. Tilgner war mit Leib und Seele Plastiker von alt-österreichischer Observanz, also konservativ gesäugt. In unseren Tagen wechseln allerdings Kunstmoden zu rasch, als daß einer lange Farbe bleiben könnte. Er muß Chamäleon sein und so schillern, was seine wechselnde Unterlage will. Heute ein hauptstädtischer Bernini, morgen ein Falconet in „Taubenflügeln“, morgen ein Empirebildner, der soeben den Haarbeutel eingestrichelt hat. Jedenfalls hat Tilgner in der dick parfümierten Luft besonders kräftig geatmet. Die Schneidigkeit seiner Mannesjahre fand da Felsen zu wälzen. Er hätte liebsten mit Kolossen gerungen, aber wo waren die Auserwählten für solche? Höchstens konnte er sich für einen Aushüttenden von großen Überlieferungen eine Art Mantel-Degenbüste gestatten. Wo das dekorative Bedürfnis zum Überschwang führte, stand er da in der richtigen Haltung des Schaffens. Als Meisterstück seines kraft-

vollen malerischen Realismus von damals sei die Büste Moïse Schönns angeführt; Kaiserin Friedrich hat sie einst in öffentlicher Ausstellung gekauft und nur den Namen am Sockel streichen lassen. Auch später noch gönnt sich der Meister, zu besonders triebkräftigen Zeiten gern einmal den Schwung der Barocke. Ihrer Form hat er entsagt, aber er schafft in ihrem Geiste aus dem Vollen, wenn er seinen niederschmetternden Anton Bruckner hinstellt (er sei der Leogessellschaft für ihr geplantes Brucknerdenkmal dringend empfohlen) oder im polierten roten Marmor des siebzehnten Jahrhunderts Männer des neunzehnten (Kaiser, Poschacher) knetet, mit einem Griff wie ins Butterweiche, dabei aber felsenhart.

Auf die große Strömung der Makartzeit folgte ein Durcheinander kleiner Moden. Ein Capricestil, in dem jeder Einfall galt, wenn er nur künstlerischen Reiz hatte. Die Geschmeidigkeit seines Talents läßt Tilgner in diesem Zeitraum als wahren Proteus erscheinen. Die Hand, die gelegentlich eine gotische Madonna mit dem ganzen Sitzackel des mittelalterlichen Faltenwurfes umkleidete, ist die nämliche, die jetzt jene entzückende Bouchersche Uhrgruppe in dunkelgrün patinierter Bronze bildet. In allen Geschmackschattierungen gleich geläufig, behält er doch in allen seinen persönlichen Zug. Wer ihn kennt, wird ihn kaum je verkennen. Bis zu dem Schnitt, mit dem er den Hals einer Büste absezt, ist in allem was er berührt, ein eigener Schick. Die plastische Anatomie, diese langweilige Sammlung von Gemeinplätzen, wird bei ihm individuell.

lan sehe etwa die schlankjüigige Tänzerin auf ihrem  
fantasievollen Barocksockel, noch aus Rokokozeit,  
iese zarte Anspielung auf ein Weib, und dann die kraft-  
olle Gruppe „Adam und Eva“ aus den letzten Monaten,  
on der der Künstler sagte: „Das ist ein Mann und ein  
Weib, weiter nichts.“ Und noch andere Gemeinplätze, die  
genannten Putti, seine „Kindln“, wie werden sie bei  
hm lebendig, daß man sie Hans und Grete anreden  
öchte. Poesie und Humor des Lebensmorgens, die er-  
aunten, verdukten, fröhlichen oder nachdenklichen Köpchen,  
as Geflickter der zerpielten Gewänder, oder die glatt-  
estrichene Kinderstubennettigkeit: das ist bei ihm eine eigene  
ppetitliche Welt. Wie originell ist die marmorne Porträt-  
ruppe der drei Hand in Hand laufenden Kinder; eine adop-  
lerungswerte Gesellschaft. Die spielende Beherrschung der  
form ermöglicht ihm jetzt alles; er geht dem selbstherr-  
lichen Formenwitz der Natur in den schwierigsten Köpfen  
ach (Wifinger, Odilon, Julius Bauer), aber er empfindet  
ach den wehmütigen Reiz des Frühvergänglichen, den  
Allen Zauber „eines Weibes, das nichts als Weib war,  
der unerfesslich für den einen, dem sie es gewesen“.  
dewig von Doczi hat in dem ergreifenden Nachruf, den  
dieser vielbeweinten Frau (Abela Brody) gewidmet, wohl  
in Ton angeschlagen, der hier in Marmor gebannt ist.  
iemals zuvor hat der Künstler diese Innigkeit des Form-  
stils, diese zärtliche Hingebung an sein Modell gezeigt.  
ie Statue ist in dem Sinne griechisch, wie Grillparzers  
to. Die Anmut der Tanagra-Figürchen erscheint, mit  
Gesell, Wiener Tolentin.

dieser modern durchfeinerten, mehr geistigen verglichen, eher als etwas Gewohnheitsmäßiges, als das Gleichgewicht einer bevorzugten Klasse, nicht eines auserlesenen Individuums. Das Talent Tilgners schimmert hier in ungeahnter Verklärung. In gesünderen Tagen hätte er solches gewiß nicht machen können. Es liegt darin, wie Vorgefühl des eigenen nahen Endes, die Liebe eines Herzkranken. Selbst in der künstlerischen Überempfindlichkeit, mit der die Gewandmotive gesichtet, gewogen und eigenartig gestimmt sind, so daß von sogenanntem Antikifizieren nach der Schablone keine Rede sein kann, ist ein Anhauch von drüben zu erkennen. So schöne trauernde Frauen gestalten er früher für Gräber erdacht hat, das Wolterrelief zu Hiezing etwa, hier sind sie an durchsichtiger Plastik überboten. Von der gaillardise, mit der die reizende „Jugend“ an Chapus vorbildlich gewordenen Denkmal Henri Regnaults den Ruhmeskranz emporreicht, ist hier keine Spur. Weniger Allegorie, mehr Menschenherz. Bei Tilgner sind solche Figuren mitfühlende Familienglieder, oft ja mit bildnismäßigen Zügen. Da wird alle Schönheit rührend, als deckten sich in ihr Besitz und Verlust, Genuß und Verzicht. Wer empfindet dies nicht angesichts der jungen Gräfin Radetzky, welche die Pforte ihrer Gruft öffnet? Oder vor jener letzten, schlichtesten Mädchengestalt, die der Künstler, ehe er schied, an das Grab seiner Eltern gestellt hat?

In welcher, vielleicht ähnlichen, Stimmung muß Tilgner — und wann? — jene unbenannte Kolossalbüste

im Säulenhof geschaffen haben, in der die Kundigen den alten kranken Kaiser Ferdinand erkennen? Im prangenden Kaisermantel, ein Lebendigtoter. Wer oder was hat dem Künstler dieses tragische Gedächtnismal eingegeben? Selbst seine Vertrauesten wissen es nicht. Unter verstaubtem Gerümpel, im Abhub des Nachlasses versteckt, hat dieser Kopf durch sein unvermutetes Auftauchen die Suchenden erschreckt. Welches Museum wird sich mit ihm schmücken?

Und, da wir schon fragen, welches Museum wird ein Tilgnerzimmer zusammenstellen, wie man doch ein Grillparzerzimmer hat, und es mit den Werken unseres genialsten Plastikers seit Rafael Donner anfüllen? Eine italienische Stadt würde nichts Dringenderes kennen, als eine „Gipsothek“ ihres unvergeßlichen Sohnes einzurichten. Selbst das kleine Boffagno hat eine „Gipsoteca Canoviana“, wenn auch auf Canovas Kosten. Wenn Wien sich als Kunststadt fühlt, darf es diese Tilgneriana nicht wieder zerstreuen lassen, sondern muß sie erwerben, ergänzen und bewahren.



## Im Atelier.

(Eine Skizze nach der Natur.)

Dezember 1886.

Novembernachmittag. Der Himmel wie mit nassem Flanell überzogen. Der Park wie eine lavierte Tuschezeichnung, graugelb in gelbgrau. An den Bäumen nur noch hie und da ein Blatt, abenteuerlich verkrüppelt und gelb, wie Lebkuchenreiter an einem ärmlichen Christbaum. Die Luft feucht; wenn man atmet, glaubt man zu trinken. Ein marmorner Apollo verfolgt seine Daphne; sie sehen aus, als eilten sie heim, weil sie ihre Regenschirme vergessen. Ein steinerner Hector umarmt seine Andromache; er sieht aus, als wolle er ihr mit dem nassen Laken, seinem Mantel, eine hydropathische Abreibung angebeihen lassen. Schweigend steht das fürstliche Schloß im Park; seine große Terrasse, auf der bei Sonnenschein hochgeborene Schönheiten after dinner ihre Cigarette rauchen, steht leer. Still auch rechts und links im geräumigen Halbkreise die „communs“, die Wirtschaftsgebäude, darunter wahre Pflanzenstallungen, in denen Palmen- und Orangenbäume überwintern. Nur in dem Pavillon mit dem hohen Man-

farbendach, am Ende des rechts hinauffchwenkenden Halbkreises, scheint Leben zu sein. Der Schornstein raucht, die untere Hälfte der hohen Fenster ist dunkel verhängt, während durch die oberen Scheiben große, weiße Menschenköpfe mit weißen Augen herausstarren . . . An der Thüre ein Messingschild mit einem berühmten Namen . . .

Ich trete ein. Ich durchschreite einen großen Arbeitsraum, voll Statuen und Büsten. Gehilfen waschen sich die Hände, sie machen eben Feierabend. Links davon das Empfangszimmer des Künstlers, ein Museum voll mit malerischem, altem Krimstrams. Große Gesellschaft darin; marmorne und gipsene Herrschaften, auf hohen Sockeln. Ist das nicht die schöne Prinzessin Schönauich-Carolath, mit der Rose am Busen und dem anmutig zurückgebogenen Halse? Als wollte sie sich nach dem Venezianerpiegel umwenden, dessen facettierter Glasrahmen im Zwieliht hinter ihr blizt. Und die buschigen Augenbrauen da, unter denen selbst im toten Gips etwas zu flackern scheint, ich weiß nicht: ob ein Schatten oder ein Glanz; sind sie nicht die Brauen Franz Liszts? Hart am Fenster, vom Gold eines krausen Rahmens umschimmert, ein dunkelhärtiger Kopf mit dunklem, breitkrämpigem Hut; auf den ersten Blick Shakespeare, auf den zweiten Wilbrandt; Lenbach hat ihn gemalt. Und so weiter, da und dort ein Kopf, ein Rahmen, zwischen bunten Teppichen, alten Spitzen, vergilbten Brokaten, verschimmelten Bronzen. Doch der Abend bricht herein, ich lasse mich durch diese interessanten Gespenster nicht aufhalten, sondern steige die

steile Holzstiege hinan, die zu dem Bodenraum über dem Salon führt. Die Treppe ist schon ganz dunkel, ich taste mich an der teppichbehangenen Brüstung empor. Zwei Stimmen leiten mich, welche in langen Pausen kurze Sätze wechseln. Ich bin oben. Der Raum ist leer und schmucklos. Nur in einer Ecke steht auf schwarzem Sockel ein weißes Köpfcgen, das einer jungen Italienerin, von einem weißen Pöpschen umringelt, das aber in natura auch ganz tiefdunkel ist. Ein einziges Fenster, unten verhängt. Daneben in der Ecke eine Estrade, auf der ein Lehnstuhl steht. Neben der Estrade ein dreibeiniges Holzgestell, auf dem ein mächtiger grauer Thonklumpen im Begriff ist, sich in einen Menschenkopf zu verwandeln. Im Lehnstuhl, weit zurückgelehnt, sitzt das Original, ein Mann mit langem, schwarzem Vollbart, das blasse Antlitz und die hohe Stirne fast grünlich bleich im halberloschenen Spätlicht des Regentages. Und vor dem Thonklumpen steht ein junger Mann, mittelgroß und stramm, in grauwollener Arbeitsjacke, deren schlichte Prosa durch etliche längs herablaufende flache Höhlnähte unterbrochen ist; ein Rock mit Eisenen, würde ein Architekt sagen. Der blonde junge Mann mit dem fest aufgedrehten Schnurrbärtchen hat ein dünnes Stäbchen in der Hand und bosselt damit die feine Stirne seines Vorbildes nach. Mit der Zärtlichkeit eines Verliebten folgt er all den kleinen Einzelheiten, welche ihm unter der Hand scheinen verschwimmen und ent schlüpfen zu wollen. Hier ein Grübchen, leicht wie ein Schatten, dort ein Höckerchen, das sich fast nur



:ch einen leisen Lichtschimmer verrät, der es im Vorhüschen streift.

Favete linguis! Prometheus modelt seinen Menschen.

Doch nein; der Mann im Lehnstuhl ist Wassilij Wereschtschagin, der berühmte russische Maler, der Maler ; der blutigen Hand, der Halbasiate, dessen eigene Worte s: „Allerdings muß man ein Tatare sein, um das malen; ein Franzose würde es nicht thun!“ Und der nstler, der ihn soeben dem lieben Gott nachzuschaffen tzt, ist Wiktor Tilgner, der geniale Wiener Bildhauer. d der Schauplatz ist seine abgechiedene Werkstatt im hloßgarten des Fürsten Schwarzenberg, eines Kavaliärs, einen großen Künstler zu schätzen weiß.

Natürlich störe ich die beiden. Die Arbeit unterbrechen zwar nicht, aber das Gespräch wird lebhafter. Gerade : Meister Prometheus ein neues Instrument zur Hand ommen; es sieht aus wie ein ungeheurer Handschuhpfer und dient dazu, die großen geschweiften Flächen : Rockes zurecht zu streichen. „Ich werde Ihnen da h ein Knopfloch einschneiden,“ scherzt er, „damit ich ren Georg hineinhängen kann.“

Wereschtschagin wehrt sich lebhaft dagegen und erzählt, : er vorlängst ganz wider Willen zu diesem Orden geimen. Er war eben in Zentralasien, wo General Kaufnn sich mit den Bokharenen herumschlug. Diese entüpfelten eines Tages der russischen Verfolgung, wandten zurück und belagerten die Stadt, die ihnen kurz vorher rissen worden war. Bei der kleinen russischen Besatzung

befand sich auch Wereschtschagin. Es war Not an Mann, denn die Übermacht der Belagerer war groß. Wereschtschagin griff also auch zum Gewehr und schoß manchen struppigen Kerl nieder, den er lieber gemalt hätte. Auch bei den vielen Ausfällen war er immer voran, weil . . . weil (sagt er) „weil ich eben nicht hinten sein wollte.“ So wehrten sich die Russen mannhaft acht Tage lang, bis Entsatz kam. Einige Zeit nachher teilte ihm General Kaufmann plötzlich mit, er habe das Georgskreuz erhalten. „Ich?“ — „Ja, Sie.“ — „Aber ich brauche kein Kreuz.“ — „Danach wird auch nicht gefragt; das Kreuz ist da, Sie müssen es nehmen.“ — „Niemals.“ — „Wassilij Wassiljewitsch, machen Sie keine Dummheiten, ein Georgskreuz weist man nicht zurück.“ — „Man nicht, aber ich.“ — „Sie müssen es nehmen; da, nehmen Sie mein eigenes, als Andenken an mich.“ — „Auf keinen Fall.“ — „Ich mache Ihnen einen Schnitt in den Rock und hänge das Kreuz ein.“ — „Was thun Sie, General? Sie verderben mir ja meinen einzigen Rock!“ — „Mit einem Georgskreuz verdirbt man keinen Rock.“ Und der General schnitt ihm wirklich in den Rock und hängte seinen eigenen Georg hinein. Das war nun geschehen und nicht rückgängig zu machen. Später aber dachte man in Petersburg dem Künstler einen höheren Orden zu, der um den Hals zu tragen wäre. Aber dieser Orden mußte merkwürdige Schicksale durchmachen. Von 1870—1881 reiste er dem unftäten Künstler durch mehrere Weltteile nach, ohne ihn einholen zu können. Immer, wenn der Orden

an einem Orte ankam, war Wereschtschagin schon wieder fort und Gott weiß wo. Da plötzlich, in Paris, erhält der Künstler eines Tages eine Zuschrift von der russischen Botschaft: man ersucht ihn trocken, beim Botschafter zu erscheinen. Er begiebt sich ins Hotel desselben; man teilt ihm mit, er möge hundert Francs erlegen. „Ich, hundert Francs? Wofür denn?“ — „Es ist ein Orden für Sie angekommen, ein Kommandeurkreuz.“ — „Aber ich brauche keinen Orden.“ — „Machen Sie keinen schlechten Scherz; jeder Mensch braucht einen Orden.“ — „Jeder Mensch, aber ich nicht. Ich zahle keinen Centime.“ — „Aber Wassilij Wassiljewitsch, ich kann doch den Orden nicht an den Kaiser zurückschicken.“ — „Warum nicht? Schicken Sie ihn nur zurück, ich nehme ihn nicht.“ Und der Orden wurde zurückgeschickt, was man in Petersburg gar übel vermerkt hat.

„Wenn ich alle die hundert Francs gezahlt hätte,“ fährt der Künstler fort, „die man schon von mir verlangt hat, wäre ich ein Bettler. Es ist unglaublich, was man alles von mir haben will. Landsleute, Jugendfreunde, arme, aber talentlose Künstler, alle soll ich unterstützen. Denken Sie nur, neulich erhalte ich einen Brief von einem unbekanntem Menschen an der Wolga. Er sei der Sohn eines Gutsnachbarn meiner Mutter, und wir hätten als Kinder oft mit einander gespielt, darum habe er jetzt an mich gedacht. Er besitze eine schöne Geige, die er zu Geld machen möchte; aber kein anderer Sterblicher sei würdig, sie zu haben, als ich. Er wolle sie mir um

1500 Francs überlassen, ein Spottgeld, das er übrigens dringend benötigt und auf das er im Hinblick auf unsere einstige Jugendgenossenschaft bestimmt rechnet. Ich antworte ihm sehr höflich, danke ihm für seine Aufmerksamkeit, bedaure aber, nicht Geige spielen zu können und daher für sein Instrument keine Verwendung zu haben. Darauf schreibt er mir einen groben Brief, voll Verachtung, nennt mich einen charakterlosen Menschen, der im Glück stolz geworden sei und seine Freunde von dazumal nicht mehr kennen wolle u. s. f. . . . Ein anderer, nein, ein Duzend andere verlangen Bilder von mir, als Andenken, oder für eine Wohlthätigkeitslotterie, oder weil einer in seinem Salon eine leere Wand hat und es mir doch ohnehin egal sei, ob ich mir ein Bildchen mehr oder weniger aus dem Ärmel schüttle. . . . Die Leute glauben nämlich, ich male leicht, weil sie ganze Säle voll Bilder von mir zugleich sehen. Aber es ist nicht wahr. Sehen Sie meine „Mauer Salomonis“ an; ich bin netto fünfundzwanzigmal zu ihr zurückgekehrt und habe dort jedesmal mehrere Stunden nach der Natur gemalt, in einem Ge . . . ruch, der ganz unglaublich war. Alle die schmutzigen, zerlumpten Juden, die ich mitgemalt habe, kannten mich schon und waren ganz intim mit mir, so daß sie sich nur zu ungeniert benahmen. . . . Wissen Sie, im Orient . . . der Geruch ist schrecklich. Die Dichter lügen alle, von Duft und Gott weiß was. Im Gegenteil, man muß sich immer die Nase zuhalten. Und dann fragt man mich, warum ich immer nur häßliche Weiber male, und keine schönen. Es giebt

keine schönen, außer in „Tausend und Einer Nacht.“ In meiner Ausstellung hängen ja einige solche Schönheiten. Sie haben die junge Kirgisin gesehen, mit dem gelben Mops Gesicht; sie ist in ihrer Heimat weit und breit berühmt als eine wahre Venus . . . nach dortigen Begriffen. Und jene andere Frau, welche drei Männer besitzt, also jedenfalls für sehr begehrenswert gelten muß; Sie sehen ihr Porträt und sagen: pfui, wie kann man so eine Hexe malen? . . . So fragt man mich auch: warum malen Sie diese schrecklichen Sachen? warum haben Sie diese russische Hinrichtung gemalt? . . . Ist das eine Frage für einen Maler wie ich? Als ich in Petersburg hörte, daß heute die Hinrichtung der Nihilisten stattfinden werde, rief ich: das hab' ich noch nicht gesehen, das muß ich also sehen. Und als ich es gesehen hatte, sagte ich: nun habe ich es gesehen, folglich muß ich es malen. Das ist doch logisch; die Logik eines Malers, der nur der Wirklichkeit nachgeht, immer und überall.“

Mittlerweile wird es immer dunkler. Nur die Blässe Wereschtschagins läßt seinen Kopf noch immer hell erscheinen. Tilgner aber sieht mit den Händen und tastet eifrig an seinem feuchten Thon umher. „Wenn Sie nichts mehr sehen,“ rät Wereschtschagin, „drücken Sie die Augen halb zu, dann sehen Sie doppelt so gut. Das ist meine alte Erfahrungsmäßregel: zeichnen mit offenen Augen, malen mit zugekniffenen; man sieht dann viel mehr.“ Er ergeht sich nun eine Weile im Lob der Dämmerung. Wie schön sind die ersten und letzten Stunden der Nacht! In einem

Himalaya-Thal besonders. Sie erinnern sich an mein Nachtbild: „mon feu“. Es ist eigentlich nichts daran, aber so war es und ich konnte nicht umhin, es zu malen. Alles schwarz; das Thal, die hohen Berge, der Himmel; nur hinten etwas Bleiches, Mattschimmerndes, der Kintschindschinga, 28 000 Fuß hoch; und mitten in diesem vielen Schwarz ein kleines Feuer, mon feu, dessen Rauch sich weithin durch die Luft zieht. Wie oft habe ich an diesem Feuer gesehnen, in irgend einem stillen Thal, das schon so hoch über dem Meer liegt, wie der Gipfel des Montblanc. . . Malen Sie das, wenn Sie können! Ich werde es nie vergessen, wie ich in Darbcheeling ankam, der höchsten englischen Station, gerade gegenüber der Hauptkette des Himalaya. Es war Abend und die höchste Bergkette der Welt stand in voller Glut. Ich setzte mich geschwind vor das Hotel, um ohne Zeitverlust eine Skizze zu malen. Drei oder vier parallele tiefe Thäler hinter einander, alle schon ins reinste Blau versunken, von Hellblau bis Dunkelblau in vier Tinten hinter einander, und ganz hinten dann, über all dieser blauen Nacht, das glühende Gebirge. Ich mischte rasch die Farben, blickte hin und sagte zu meiner Frau: „Noch nicht, es ist zu schön, ich fürchte etwas zu verlieren.“ Erst nach fünf Minuten besann ich mich und mischte in den Farben weiter, aber immer mit einem Auge nach dem Gebirge. Immer höher stieg das Dunkel, ein Höhenfeuer nach dem anderen löschte aus, nun war die ganze Kette schon grau, bald schwarz und immer schwärzer, und nur ein einziger Punkt glühte noch immer, noch immer, noch

immer fort, wie eine Lampe, welche Gott zum Himmelsfenster hinausgehängt, . . . das war der höchste, der Rintschinbschinga. Ich habe an diesem Abend keinen Strich gemalt.“

Wenn er auf den Himalaya zu sprechen kommt, schlägt Wereschtschagin immer einen anderen Ton an. Er wird nicht müde, auf seine Weise dessen Herrlichkeit zu preisen. Er hat ihn gemalt, so gut er eben zu malen ist, in Augenblicken, wo der Pinsel der Wirklichkeit gegenüber noch nicht erlahmt, z. B. eben in den sanfteren Dämmerungsmomenten. Ja, er hat ihn sogar besungen, in wirklichen russischen Versen, die ich ihm übersetzen soll.\* Der Abschied vom Himalaya ist der Stoff. Ein schwerer Abschied. Mit Ge-

\* Hier die ersten Verse, zum ersten Bilde:

Nun ist die Schlacht vorübergedröhnt,  
Still liegt der Schnee auf dem weiten Land,  
Nur dort im Gebirg noch ein Echo stöhnt,  
Fern, immer ferner, von Wand zu Wand.

Schneeblau empork der Himalaya strebt,  
Und über ihm hoch der Himmel blaut,  
Und im Blau auf sachtem Fittich schwebt  
Ein Geier im Kreise, und schweigt und schaut.

Er sieht, daß dort unten, tief und weit,  
Wo jetzt so düster die Wolke droht,  
Vor der Berge Fuß, im Gebüsch abseht,  
Aufschimmert ein Etwas in hellem Rot.

Noch einmal im Kreis durch die Luft er streicht,  
Faßt wohl ins Auge den rötlichen Schein,  
Dann reißt der Geier die Flügel leicht  
Und fällt auf die Erde hinab wie ein Stein. . . .

walt mußte er sich von dem geliebten Riesen losreißen und ließ während der Fahrt nach Süden von Strecke zu Strecke den Wagen halten, um noch eine und noch eine Skizze von ihm zu malen und in einigen Strophen seine Empfindungen auszudrücken. So ist ein ganzer Zyklus von Abschiedsbildern und Liedern entstanden, den noch niemand kennt. „Das Schöne dabei ist,“ fügt er hinzu, wenn er sich so recht ausgeschwärmt hat, „daß ich mich damit selbst verurteile. In Paris sind so viele amerikanische Maler; wie oft habe ich diesen gesagt: Warum kommt ihr denn herüber nach Paris und malt mit Händen und Füßen Gérôme und Meissonnier? Bleibt lieber in Amerika als Smith und Young, und malt amerikanisch, das ist ja auch interessant und ist eure natürliche Pflicht! Darauf sagt man mir dann immer: Und Sie selbst, warum bleiben Sie nicht in Rußland und malen russisch? . . . Ja, wenn ich das könnte! Es wäre mir freilich das Liebste. Nicht mit vier Pferden würde man mich aus Rußland hinausziehen. Aber es ist nicht möglich. Ich versuchte es einigemale, aber gleich war ein Polizist bei der Hand und begann mich zu inquiren: „Was thun Sie da? Sie malen? So, das könnte jeder sagen. Womit wollen Sie beweisen, daß Sie wirklich nur malen? Wie fällt Ihnen denn das ein, gerade hier zu malen? Warum malen Sie nicht anderswo? Ah, Sie sagen, die Kirche sei so interessant! Aber . . . es stehen ja noch einige Häuser auf dem Bilde, sogar das Polizeihaus! Mir scheint, mir scheint . . . Nun, kommen Sie nur mit, zum Polizeimeister, der wird



„Schon wissen, was da zu thun ist“ . . . Und nachdem er alle meine Farben beschnuppert und jeden Pinsel untersucht, ob er nicht geladen, führt er mich mit Sack und Pack aufs Polizeiamt. Der Polizeimeister ist sehr kühl und förmlich. Er glaube mir ja gern, sagt er, daß ich nichts gegen Staat und Kirche im Schilde führe, aber die Sache sei doch zu auffällig, man sei hierzuland an dergleichen nicht gewöhnt, . . . wozu das Aufsehen? . . . er rate mir aus Wohlwollen, fernerhin solche unbesonnene Schritte zu unterlassen . . . Die Skizze behalte er übrigens einstweilen zurück, er werde darüber referieren und in einigen Wochen . . . u. s. w. Nein, in Rußland geht es beim besten Willen nicht, ich muß unter die Wilden und Halbwilden gehen. Aber noch mehr. Als ich meine Reisetagebücher herausgab, war ich in Petersburg und erhielt von der Druckerei die Korrekturbogen dahin geschickt. Ich öffne sie und sehe da und dort ganze Seiten schwarz angestrichen, von der Zensur. Unmöglich, zu korrigieren. Ich schreibe nach Leipzig: schicken Sie mir die Korrekturbogen in eingeschriebenen Briefen. Es geschieht. Ich erhalte die eingeschriebenen Briefe geöffnet und meinen Text wiederum voll mit denselben vieredigen schwarzen Flecken. Ich mußte schließlich nach Leipzig reisen, um mein Buch zu korrigieren.“

So plaudert das Modell fort, vom Hundertsten ins Tausendste geratend. Es wird immer dunkler, nun sieht man wirklich nichts mehr, als die Finsternis und mitten darin Wereschtschagins glimmende Cigarre, die einen weißen Dampffaden entsendet. „Mon feu“ auch dieses.

Genug für heute, sagt Tilgner und schellt fünf Gehilfen. Man bringt nasse Tücher und schlägt sie um den thönernen Kopf, damit er bis morgen feucht bleibt. Ein Modellierstäbchen wird ihm in den Mund gesteckt Spreize, um die Tücher vom Gesicht selbst entfernt halten. Der Büsten-Embryo bleibt allein in dem Oberstübchen, wir steigen hinab in den Salon. Es ganz dunkel geworden. Nur ein Kerzenstümpfchen brennt einem alten eisernen Leuchter und sendet fliegende Licht und Schatten über die Umgebung. Alles ringsum sieht zu schwanken und in Ungreifbares zu zerfließen. Von Goldrahmen sprühen kleine gelbe Feuerfünfchen weg, Tigerfell scheint sich zu schütteln und mit dem Schwanz die Flanken zu peitschen. Zur obersten Scheibe des Fensters schaut ein Neugieriger herein, mit breitem, verschwommenem Antlitz: der volle Mond, der in der wasserdunstigen Luft umherschwimmt. Und während der Hausherr sich die Hände wäscht, erklärt ihm sein Modell, mit großen Schritten Dunkeln auf und nieder schreitend, auf die Gefahr ein paar Statuen umzuwerfen, all das berühmte Alt durchaus konventionell, die moderne Kunst müsse wahr und in der Wahrheit allein liege ihr Heil, ihre Zul



## Ernstes Plastik.

31. Oktober 1891.

Das volle, milde Oktoberlicht der vorigen Woche, es hätte es nicht hinausgelockt in die freieren, grüneren eizirke Groß-Wiens? Es ist das plastischste Licht des Jahres; alles sieht darin runder und zugleich poröser aus, les bekommt mehr Körper im Scheine dieser warmen pätfonne. Eine Pappel verdichtet sich zu einer Cypresse, ne Kuppel von gestern sieht aus wie im vorigen Jahrhundert gebaut, das bleichsüchtige Marmorbild färbt sich bendiger und neues Erz verliert seinen flachen Blechglanz. elbst der harmlose Spaziergänger ist unbewußt angeregt . plastischem Genuß und ertappt sich darauf, daß er Dinge trachtet, an denen er zwei Monate früher achtilos vorübergangen wäre. Auch ich empfand dies in jenen Tagen utlich. Auf einem Pratergange, den „Schüttel“ hinab, inn das Quergäßchen mit immer schwarzem Boden hinauf, l mir ein sonderbarer Auswuchs am Dache der Natterien Bildhauerwerkstatt auf. In einen neuen Ausschnitt s Daches eingefügt, ein hoher hölzerner Auffatz, der in ner Unangeftrichenheit sich als etwas Zeitweiliges verriet.

Mir schwante sofort das Richtige und unverweilt trat ich bei Heinrich Natter ein, um seinen jüngsten Niesen, den Andreas Hofer, noch zu sehen, ehe er in den Turbainschen Kunst-Hochofen zum Gusse käme.

Richtig, da stand der Sandwirt in voller Überlebensgröße und fuhr mit breitemkräpftem Kopfe mitten durch das Hausdach. Augenscheinlich hat er das im Wachsen selber durchstoßen und der Hausherr hat dann noch ein eigenes Notdach über ihn zimmern müssen. Denn der Hofer ist 13 Fuß hoch bis zur Hutspitze, und 18 gar bis zur Fahnen Spitze. Kleinere Niesen kann man freilich auf einen Berg wie den Isel nicht stellen. Niemand weiß das besser als Natter, der ja selber eine Art kleinerer Niese ist. Es steckt eben auch wirklich in allem Kunstgebilde ein Stück Selbstbildnis des Künstlers, in manchen sogar unwissentliche Selbstphotographie, wie bei Canon oft genug. Michelangelo, der ein zerbrochenes Nasenbein hatte, machte eine Menge Nasen, die sozusagen geknickt sind oder ausgebeffert scheinen. Viele Köpfe Rembrandts oder Van Dyks ließen sich durch ein paar Farbensflecke in die der Künstler selbst umkleffen. Natter aber hat eine eigene Hand, um das Übergroße anzufassen. Da erst fühlt er sich in seinem Element, wenn er Figuren bauen kann aus meterlangen Knochen und Hände fügen aus fußlangen Fingern. Es ist bezeichnend, daß bei ihm unter anderen Naturabgüssen die geballte Faust eines Bierknechts hängt. Er hat seine Freude an dem klobigen Humor der Naturkraft, die in so einer Faust zusammengeballt liegt wie in einem Akkum-

er. Selbst in den Gnomen, die er so gerne bildet, ist dieses Riesenwesen, denn der Zwerg ist nichts anderes ein komprimierter Riese. Die Spannkraft seines Muskelrucks steht im umgekehrten Verhältnis zu dessen Kubikvolumen. Daher ist er das Urbild des Gedrungenen, das Ideal der Bierschrötigkeit. Natter ist auch der erste, der diesen Typus wirklich modern gestaltet. Die deutsche Kunst hat ihre Zwerge aus der Hand der blaugeblühten Romantiker erhalten, als richtige „Wichtlein“ ohne echtes Fleisch und Knochen. Die pudrigen Kautschukmännchen, welche die Zeichner und Maler von Gnomemärchen ein Vierteljahrhundert lang lieferten, waren alle eigentlich als Kapuzinerchen verkleidete Kinder. Nur der Schwindsche Humor gab ihnen etwas Persönliches, etwas Knorrig-Knubbiges, was er aber nur den Eichenknorren und Wurzelknoten, als dem Menschen entlehnte. Sie bekommen dadurch oft etwas Unmenschhaftes. Natter hingegen macht realistische Zwerge, wie sie die heutige Zeit erfordert. Die feinigsten könnten einem Festzug auf der Ringstraße mitgehen, oder bei dem Begräbnis eines Bergwerksbesitzers dessen Sarg tragen. Die meisten sind menschenmäßige Zwerge, auf der Bergakademie ausgebildet, und haben nur leider nicht das Militärmäß, das sie wären sie sämtlich auch Reserveoffiziere. Übrigens hat sie der Künstler keineswegs so einfach aus der Luft gegriffen. Man kann es ihm nachweisen, daß er sie so realistisch erst macht, seitdem er seinen Heinrich Laube gezeichnet. An diesem Menschenbildnis ging ihm der Gnomennachdruck auf, da sah er ihn lebendig, menschlich bewegt, alt

und jung zugleich, wie er sein soll als Gnom des 21. Jahrhunderts. Einer der Gnomen am Zangdel ist ein ganz unverkennbarer Laube.

Doch ich kehre zu Andreas Hofer zurück. Der Künstler zeigt ihn uns so geschichtlich, als irgend möglich. Altmutterliche Bildnis, das der Graf von Meran von Erzherzog Johann erbte, giebt ihm den Kopf. Die Kleidung des Sandwirts hat er „am Sand“ selbst aufgesucht studiert, auch aus ihnen den Körperbau des Helde gründet, indem er sie verschiedenen Gestalten anzug gab; nur einem sechs Schuh hohen Knecht paßten sie und gar. Die Stulpenstiefel allein entlehnte er, auf natürlichen Schluß hin, der tirolischen Zeittracht. solchen festen Anhaltspunkten her spannt er dann sein Bild. Der Hofer steht auf dem Berg Isel, den rechten Fuß vorgestemmt, die Fahne des Vaterlandes in der Rechten und weist mit der Linken hinab auf den Feind. Eine gewaltige Rechte, niederschmetternd schon in der Härde. Und diese Gebärde spiegelt sich in den Mienen. Entschlossenheit, Zorn, aber auch als ein gewisses Erschauern vor sich selbst, im Gefühl der schweren Verantwortlichkeit. Das Ganze bewahrt trotzdem die plastische Ruhe, namentlich bei so großen Massen allererste Bürgerpflicht ist. Ein Schritt in lebhafter Bewegung ist ein tanzender Elefant und komisch. Der Hofer aber, in seiner derben Größe unerschütterten Ruhe bleibt monumental, wie sein Sockel aus Naturblöcken, wie sein Berg Isel, wie sein ganzes Land. Der Hofer gab dann den Anstoß, daß ich am nä-

Nachmittag hinausfuhr auf den Zentralfriedhof, um das jüngste Grabdenkmal des Künstlers zu sehen. August Zang und sein Vater, einst Professor am Josefinum, ruhen dort. Dieses prächtige „Arkadengrab“ gehört nun allerdings zu den eigenartigsten des großen Gräberpartes. Die ganze Rückwand der offenen Halle ist in eine Felswand aus echtem Serpentin verwandelt. Dieser edle Stoff, dessen geheimnisvolles Schwarzgrün nach allen Richtungen von Adern eines durchsichtigen Hellgrün durchzuckt ist, baut sich in der Mitte als gewaltige Pyramide heraus, zu deren Pforte sechs massige Stufen hinanföhren. All das ist mit kunstvoller Rauheit recht blockmäßig behauen, recht uneben selbst im Schliffe, so daß der Farbengehalt des Steines unter den verschiedensten Beleuchtungen und Beschattungen zu Tage quillt. In diese düstere Pracht fügen sich die plastischen Bestandteile ein, deren jetzt helles Erz einst durch die Patina so recht in den grünlichen Ton des Ganzen hineinrosten wird. Auf den Stufen sitzt ein kräftiger Jüngling mit Fesseln, die das Jahr 48 zerbrochen hat. Frei erhebt er das Auge, und die Tafel, auf die er den Arm stützt, trägt die Inschrift: „Die Presse. Motto: Gleiches Recht für alle. Gegründet von August Zang 1848.“ Über ihm, zu beiden Seiten der Grustpforte, stehen auf zwei Serpentinstufen zwei Erdgeister, d. h. Gnomen in Schurzfell und Kapuze, jeder die Bergmannslampe in der Hand, mit echten geschliffenen Scheiben, die gleich großen Kristallen aus dem Dunkel hervorblicken. Diese beiden Figuren, in voller Lebenskleinheit, wie man ja sagen muß, im reichen

Hartschmuck und tiefe Trauer in den Zügen, sind ein gänzlich-treuherziges Pärchen. Sie beziehen sich auf die Kohlenwerke Zangs. Auf der Erztafel, welche die Pfortschließe, sind die Inschriften eingegraben. Über ihr schimmern zwei verbundene Medaillonbildnisse, zwischen die sich ein Lorbeerzweig schlingt, und auf der Spitze der Pyramide sitzt ein prächtiger Adler, den Blick nach der hellen Sonne gerichtet, die im Mittelpunkt des blauen Gewölbes strahlt. Das Ganze ist von überraschendem Eindruck, eigentümlich erfunden und so recht aus dem ungewöhnlichen Baustoff heraus gedacht. Der Stoff- und Farbeninn des Barockjahrhunderts lebt darin modern wieder auf.

Noch ein anderes Grabmal von urwüchziger Anschauung und großem Wurf hat Ratter geschaffen. Die Leute von Ober-St. Veit nennen es nur das Hornengrab. Es steht auf dem dortigen Ortsfriedhof, von dessen Höhe man so viel Freundliches, dem Auge Entgegenkommendes sieht. Dorf und Stadt, Berg und Thal, Wiese und Wald, so viel eben hineingeht in den Raum zwischen Anninger und Stefansturm. Schreitet man den Mittelpfad des Gottesackers, dieser Sommerfrische von toten Wienern hinan, so kommt man zu einer Reihe moderner Grufkapellen mit Säulen und Kuppeln. Mitten unter diesen erblickt man ein merkwürdig ergreifendes Gebilde, das kaum unsere Zeit anzugehören scheint. Die Bergwand ist zu einer großen viereckigen Nische ausgeschnitten und diese mit rauh bearbeiteten Steinblöcken gefüllert. Eine viereckige Thüre in der Mittelwand führt ins Dunkle. Nordische Luft weht



uns an, wir ahnen die Nähe der Nornen. Zwischen zwei mächtigen, kugelförmigen Opferschalen aus dunklem Erz steht ein niedriges Außenpförtlein offen. Seine hölzernen Flügel sind stark mit Erz beschlagen, das in nordischer Weise mit getriebenen Buckeln verziert ist. Auch hängen sie in Thürangeln, die der geistreiche Baukünstler (Otto Hieser) aus den eigentümlichen Armspiralen der Bronzezeit gebildet hat. Wir schreiten hindurch und treten an die große Thüre in der Bergwand. Zwei schwere Flügel, in Erz gegossen, dunkeln uns an, doch ist ihre obere Hälfte Gitterwerk, wiederum sinnreich aus solchen Armspiralen, hier zierlichster Art, geflochten. So ist der Einblick in das geräumige Gruftgewölbe frei. Ein Lichtstrahl fällt durch eine Deckenlücke hinein auf Natters' ernste Nornengruppe. Aus unterirdischem Halbdunkel schimmert sie uns marmorweiß entgegen, die eine Schicksalsfrau hoch aufgerichtet, die beiden Schwestern ihr zu Füßen sitzend, alle drei das nämliche Seil des Schicksals in ihren Händen. Übermenschlich ist ihr Wuchs, überweiblich der strenge Linienzug ihrer Gesichter und selbst der Gewänder, deren Wurf keine überzählige Falte duldet. In seltener Eintracht haben sich Baukünstler und Bildhauer da in die Hände gearbeitet, das Ehepaar Natter-Hieser, möchte man sagen — und als dritter der Bauherr selbst. Friedrich Fleisch war einer jener kunstbegeisterten Fabriksherrn, deren Wien nur wenige, aber doch immer einige hat. Er begriff und fühlte das Schöne, auch abseits des Tagesgeschmacks, auch über die gefälligen Scherze der Modenkunst hinaus, er ging ihm nach bis in

seine ernststen Tiefen. Die Menschen liebten ihn und mancherlei Glück lag auf seinem Lebenspfade. Und er war noch jung, als er sich diese Grabhalle bauen ließ; für irgend einmal, so mochte er denken, . . . für morgen, so dachten die drei weißen Schicksalsfrauen. Plötzlich hat ihn der Tod entrafft. Die Gruft war kaum fertig, da hat er sie auch schon bezogen. Und die beiden Künstler, die ihn so gebettet? Hat nicht der Riese Heinrich Natter, von schwerer Krankheit niedergeworfen, seitdem schon mit einem Fuß drüben gestanden? Steht nicht der jugendkräftige Otto Hieser eben jetzt, von schwerstem Leiden gelähmt, mit einem Fuße drüben? Natter hat den Tod siegreich abgeschüttelt, — möchte doch dies von guter Vorbedeutung sein auch für den trefflichen Kameraden. Wer es wüßte, was die Nornen raunen am Nornengrab! . . .

Draußen neigte sich eben die Sonne hinter den Hügel. Dunkler wurden drüben die Massen des kaiserlichen Tiergartens und weißer die lange Mauer, die sie bergauf bergab umzieht. Auf dem Lainzer Kirchturm im Thal unten blitzte etwas Goldenes auf und links hin glitzerten die vielen Fenster von Schönbrunn. Auf dem Berggrücken jenseits schimmerte das blaue Dach der neuen Malfatti-Kapelle, welche an die Frauenmorde Hugo Schenks erinnert. Keine Luft rührte sich, kein Wölkchen schwamm im blassen Blau des Himmels, nur weit drüben in Wien schlichen schon graue Dunstgespenster umher in wallenden Flören. Ich stieg hinunter ins Dorf und jenseits den Hügel hinan, über frischgepflügte Acker weg, am Lainzer Friedhof vorbei, dann wieder hinab

zum Hiezinger Gottesacker. Seine großen weißen Gruftgebäude blinkten weithin durch die Gegend. Nichts störte die abendliche Stille, nur ein zorniger Fuhrnecht auf der Landstraße mißhandelte sein Pferd in empörender Weise. Ich mahnte ihn freundlich: „Gehn's, lassen's doch das arme Viech.“ Aber er fuhr mich wütend an: „I bin a an arm's Viech!“ und gab dem Pferde einen bösen Tritt in den Bauch.

Die Hiezinger Toten kümmerten sich um all das Schön und Häßlich nicht und schliefen ruhig unter ihren feingeschliffenen Obeliskten und Pyramiden. Eine Menge Gärtner hantierten mit Blumen, und ein kugelrundes Frauchen, dem ein weißer Hund nicht von der Seite wich, hatte alle Hände voll zu thun, um schwarzgekleideten Leuten Auskunft zu geben. Ich fragte sie um das Grab Fanny Eplers. „Drunten links, ein paar Stufen hinab, im älteren Teil, gleich neben der roten Kapell'n, rechter Hand.“ In der That, dort liegt sie. Auch ihr hat Natter das Grabmal gebaut. Es ist ein einfaches Künstlergrab mit hohem Kreuz, an dem ein weißes Laten niedergeht. In den rauh geschichteten Sockel ist das feine Marmorprofil der Vielgefeierten eingefügt; runde Engköpfschen gucken harmlos darüber her, und der Stein treibt bleiche Ranken und Blätter, diese Verbliehene zu schmücken. Es ist eine trauliche Ecke, da neben dem roten Kirchlein, wo andere Leute nicht mehr begraben werden. Und man merkt es dem schlank gedachten Denkmal an, daß hier die Anmut begraben liegt.



## Heinrich Natter.

(Nachruf.)

14. April 1892.

Auf Heinrich Natters Grab soll ich heute ein grünes Blatt niederlegen. Vom Lorbeer, den er gepflückt während seines viel zu kurzen Lebens, oder von der Eiche, der er gleich in seiner ragenden Schönheit und tief gegründeten Stärke. Ach, es giebt keine Eichen mehr. Welches Mar soll noch dauern, wenn dieses vermorschen konnte vor der Zeit, in der Mittagssfülle seiner Lebenskraft? Achtundvierzig Jahre alt ist er geworden, der für ein Jahrhundert gebaut schien. Er sah aus, wie seine Werke: mächtig und einfach. Denn der echte Künstler gestaltet immer sich selbst. Wie hätte man sonst so viele Bildnisse von Rafaels Hand lange Zeit für Selbstbildnisse halten können? Die Knorrigkeit Michelangelos, die elegante Üppigkeit Paul Veroneses, die friseurmäßige Glätte Bouchers, das aufgestülpte Weser Canons, ihre Werke sind voll davon, oft bis zur Bildnistreue. Sieht man eine Nattersche Figur, ob Niese oder Gnome, man sieht ihn immer in ihr stecken; eine treu

herzige Masse, ein gutmütiger Muskelmensch, die Häuste wie Hämmer, der Schädel ein Ambos.

Er war ein Tiroler, zu Graun geboren, dort wo das Land sich schon dem Stifflerjoch entgegenhebt. Man muß ihn erzählen gehört haben von diesem Heben und Steigen, sprechen in den formenden Gebärden eines Bildhauers. Das war er ja mit Leib und Seele, ein Sohn des feineren Landes, ein Steingnome von jener in sich zusammengebrängten Kleinheit, die, am Menschen gemessen, noch Riesengröße ist. Steinriesen heißen sie darum in der alten Sage. Von Granit und Marmor kam er her, voll jenes tirolischen Steinmetzgeistes, der beinahe schon für italiisch gelten kann. Daher seine Liebe zum Stein, seine Lust an Korn und Schliff der seltenen farbigen Arten. Man muß ihn gesehen haben im Serpentin wühlen, mit lachenden Augen und greifenden Fingern, an jener Zangischen Brust auf dem großen Wiener Gottesacker. Begeistert pries er das durchscheinende Grün und wies auf die Lichtadern, die dem Dunkel entspringend heimlich durch das Gestein schlüpfen und da oder dort wieder siegreich an die Oberfläche quellen. Daher sein großer urwüchsiger Sinn für farbige Bildnerie, der Erz und Stein in ihren reichsten Tönen zu mischen liebte, wie auf der Palette. Wäre es nach ihm gegangen, alle Plastik hätte müssen polychrom sein. Und man muß ihn gesehen haben in dem eigenen strotzenden Lebensgefühl, die Genußkraft ein Maßstab für die Arbeitskraft, um seine Gebilde ganz zu fassen. Der voll ausgerundete Kopf mit klein gekräuseltem Haar und Bart, wie mit einem edlen

Blitz bestanden, das tiefgebräunte Antlitz mit weiß lichten Zähnen und Augen des Naturkinds, die kräftigen Arme, die breitgemessene Brust geschaffen, um einem bacchischen Festmahl zu thronen und mit einer Bewegung die Tafelrunde zu erschüttern. In jener lichen Einsiedelei „am Schüttel“, im Vor-Prater, hat er, wie oft! im frohen den männlichen Reigen geführt, vom Abend bis zum Morgen in Ernst und Scherz, ein Schöngenießer, wie die höchsten Künstler es waren. So ganz und voll, wie dort gab, schuf er auch. Stets aus dem Kern heraus geradeaus zugreifend, desto mutiger und stärker, je die Aufgabe. Er war einer jener handfesten Cinquanten-Künstler, in denen ein gesunder Handwerker staft, eine die einen Felsen zur Bildsäule zuhaut. Er dachte im Großen, auch das Kleine; darum sind seine Werke eigentlich Riesen und wirken nicht spielerisch, sondern bedeutend. Mit Unmassen zu schalten, das Ungeklärte regieren, war er geboren; das Kolossale war steter Traum, der ihm erst an der Schwelle des Todes zur Wirklichkeit wurde. Freilich, man bestellt jetzt wenig Kolosse, schon dieses Träumen reicht aus, ihn monumental zu nennen. Unsere zusammengesetzt empfindende Zeit weiß nicht einfach zu sein; Heinrich Ratter war es noch. Was Zwingli im spröden Zürich den Sieg errang, war die einfache Größe dieses Helden mit Bibel und Schwert nicht einmal einer Gebärde bedarf, um sich verständlich machen. Sein Andreas Hofer, der Riese, der auf

Berge stehen und dem der ganze Himmel als Hintergrund dienen wird, hat eine Handbewegung, die sagt: „Auf den Feind!“ Sie schreit es laut, kein Tauber kann es überhören. Ein solcher Koloss, ein Fernhinwirker, darf nicht mehr thun, denn mehr würde nicht verstanden werden. Das sind seine beiden Meisterstücke, vor allen anderen Denkmälern, die er schuf, denn für den Haydn von Mariahilf und den Vogelweider von Bozen war seine Plastik eigentlich zu episch. Und jenen Gnomen, der den riesigen Bergkristall auf der Schulter schleppt, möchten wir noch hinzurechnen, obgleich er nur ein Schmuckstück sein will. Bezeichnend genug für den eingeborenen Steinfinn des Tirolers ist es, daß Ratter nicht den Stein zur Figur suchte, sondern die Figur bildete, um dem zufällig gefundenen Stein, der ihm gefiel, ihn bezauberte, einen Träger, gleichsam eine Fassung zu geben.

So geartet, trieb Ratter durchaus nur große, ernste Kunst. Er empfand das Ewige, wie jeder, der das Typische sucht. In der Gräberplastik fand er dazu ein Gebiet, wo das Moderne einstweilen noch nicht zu stören wagt. Noch stellen wir keine Modelbilder auf unsere Gräber, wie die handfertigen Italiener. Ratters „Kornengrab“ in Ober-St. Veit ist heute, als Kunstwerk, wohl das berühmteste Grabmal im Reichthum Wiens. Der Mann aus dem Volk sogar kennt es, das Bauernkind hat sich herangeschlichen und mit stillem Schaudern durch das Knotengitter der räthselhaft verzierten Erzhüre gelugt, nach den drei weißen Frauen, die in grauer Dämmerung spinnen, spinnen

und dann das Gespinnst zerschneiden. Wiederum ist es die in ihrer Einfachheit starke plastische Idee, die einst den Bauherrn ergriff und zum Kern der ganzen Schöpfung wurde. Das Langsche Grabmal ist noch zu neu, um ausgiebig gewirkt zu haben, aber es giebt ein durchschlagendes Beispiel, wie der Bildhauer auch Maler sein kann, in seiner Weise. Die Barockzeit mußte dies, aber diese Wissenschaft ist längst verloren gegangen; in dem Lande, wo die Steinplatten Gemälden gleichen, mußte sie wieder gefunden werden, von einem unverbildeten Realisten unserer Tage.

Doch das Werk Heinrich Natters bedarf keines neuen Lobes. Am wenigsten in Wien, wo man so viel davon unter den Augen oder im Gedächtnis hat. So manches wird erst jetzt zu Ehren kommen, was man seinerzeit mit halbem Auge gesehen, um es wieder zu vergessen. Man wird sich nachträglich freuen, daß diese nervige Hand der Welt auch einen Meizner, einen Laroche, eine Materna im Walkürenhelm geschenkt hat, und hoffentlich nicht unterlassen, sie den Hoftheatern zuzuwenden. Schade genug, daß nur Dingelstedt und Laube, dieser unstreitig eine unserer besten modernen Statuen, in Natters Hände gegeben worden. Er ist eben auch keine Rosenpfade gewandelt in Wien. Er stand abseits und wurde zu keinen vollen Töpfen geladen. Aber er hatte ebensoviel Glück als Troß. Ihm war es gegönnt, sein eigener Besteller und Käufer sein zu können, er durfte Monumente verschenken, eine Stadt oder ein Land schmücken frei nach der Willkür seines Könnens. Auch das ist ein stolzes Los.



Aber das Schicksal mischt Gunst und Ungunst in eigiger Weise. Wie? Das ahnten wir beide nicht, als wir vor fünf Monden, in sonniger Oktoberkühle, auf dem oßen Friedhofe draußen umherwandelten und die neuen Grabmäler besichtigten. „Es fehlte wenig, so läg' ich jetzt ich da,“ sagte er, der vor kurzem erst von schlimmem Leiden genesen war. Wir sprachen von seinem schwerkranken Freunde und Mitarbeiter Otto Hieser, dem Baukünstler, dem toten Manne, der nur noch nicht gestorben war. Er führte mich weit hinaus ins Gräberfeld zur Coulonschen Gruft, diesem hochpoetischen Werke Hiesers, vielleicht dem besten. Es steht da im Grünen wie ein altdeutsches Landhaus mit reizenden Dachpyramiden und einem geradezu ohnlichen Mitteltürmchen, durch dessen Büzenseiben gerade der freundlichste Sonnenschein spielte. „Gelt, da läßt sich gemütlich hausen?“ rief er, der den Ruhm des Freundes gern verbreitete. Und er sagte es nicht etwa mit schmerzlicher Ironie, unter dem Drucke einer Ahnung, sondern doch wieder gemütlich, vom Herzen weg.

Seitdem sind beide gestorben.



## Theodor von Hörmann.

10. Juli 1895.

Der unerwartete Tod des Landschaftsmalers Theodor von Hörmann bedeutet für die österreichische Kunst einen Verlust, dessen Größe sich allerdings nicht genau schätzen läßt. Der Mann war noch unterwegs und sein Werk nicht vollständig. Ohne Zweifel wäre er in einigen Jahren angelangt; vielleicht sogar sehr bald, wenn ihn nicht etwa halbstarrige Schrulle, zu der er ja neigte, sich wieder versteigen ließ. Seit langen Jahren sah man ihn kämpfen, eigenfinnig und rücksichtslos, oft unter Kopfschütteln und Heiterkeit der Schlachtenbummler, die den blutigen Gefechten der modernen Kunst folgen. Er machte den Eindruck eines erfolglosen Talents, das zu fürchten gab, daß es sich niemals finden werde. Er verirrete sich mit solcher Kraft, daß ein Zurechtfinden unmöglich schien. Wer erinnert sich nicht an die heftigen Farbenspiele auf seinen Leinwänden, die mit Knallpräparaten bemalt schienen? Man konnte glauben, die Linse seines Auges sei nicht achromatisch. Jahrelang wirtschaftete er vornehmlich mit gelbem Ocker und einem Grün, bei dessen Betrachtung man einen Ge-

schmack von arseniksaurem Kupferoxyd auf der Zunge spürte. Dazu kam eine eigentümlich grobe Ausdrucksweise, die seinem Pinselstrich etwas unangenehm Spießiges, Strohiges gab. Aber er war kein Gewöhnlicher, Schablone fand man nicht in ihm. Das heißt, keine Schulschablone; die Manier, die sich der Pinsel selbst macht, ja schon das Auge mit seiner Art zu sehen in die Dinge der Natur hineinträgt, wird ja doch bald genug zu einer Art persönlicher Schablone. „Ich bin ein unglückseliger Richtenfelschüler und ein Jahr bei Feuerbach gewesen,“ heißt es in einem seiner Briefe an mich. Er gab sich dann unglaubliche Mühe, diese Schule zu vergessen. Jahr um Jahr saß er, zu jeder Jahres- und Tageszeit, vor der Natur und maß sich mit ihr. Er wollte durchaus so stark sein, wie sie. Und ebenso wahr. Das waren die beiden Unmöglichkeiten, an denen er unausgesetzt scheiterte. Von Hause aus Offizier, war er acht Jahre lang Zeichenlehrer an der Militärrealschule zu St. Pölten. Der Leser erinnert sich ja an seine vielen wilden Farbenstudien aus der zahmen St. Pöltener Gegend; es waren lauter schmerzliche Abgewöhnungsversuche eines Morphiniten, der das Morphinum der Schule abschütteln will. Es war ein tragikomischer Zustand: ein Kunstlehrer, der alles daran setzt, das von seinem eigenen Kunstlehrer Empfangene loszuwerden. Er gab das Lehramt auf und kaufte auf der Besitzung Fasching bei Znaim. Ein Jahr lang lebte er in dem Dorfe Samois bei Fontainebleau. Man kennt das dort gemalte Mondscheinbild, das auf der Pariser Weltausstellung die mention honorable erhielt. Er

malte eine Studie bei Lampenlicht, machte aber dann erst Sehstudien dazu, indem er halbe Nächte lang in einer dunklen Häuserecke regungslos saß und schaute. Zu nachtschlafender Zeit, in Samoa — das mußte dem dortigen Nachtwächter auffallend, ja bedenklich erscheinen, und er wurde auch demgemäß behandelt. Das Bild hat in seinem Dämmerdust, in der Bleichheit seines Lichtes und dem aufgeweichten, schwammigen Wesen aller Gegenstände un-  
leugbar viel Wahrheit. Nur ist die Hand, die es gemalt, zu schwer; es ist doch nicht der eigene Flimmer darin, jenes sichtbare Knistern, wie man es nennen könnte. Die Leinwand hat vielmehr etwas Seifig-Glitschiges. Er war stets mit einem zähen Fanatismus an der Arbeit. „Ich weiß nur das eine,“ schreibt er einmal, „daß eine solche Arbeit einen so ergreift, fesselt, bezwingt und anspornet, daß man an nichts denkt, daß man auf dem Hin- und Heimwege und des Nachts, wenn man das Licht ausgelöscht, immer nur jene Natur vor sich hat, und daß man an keinen Beschauer, kein Publikum und keinen Kunstkritiker denkt.“

Selbst seine Winterbilder malte er im Freien, Brust an Brust mit der Natur, so daß die Leute seine Ausdauer nicht begriffen. „Was ich,“ so schreibt er einmal, „im Dezember in Weßling beim Winterbilde ausgestanden, spottet jeder Beschreibung; zu all den Fatiguen noch ein Zimmer ohne Ofen und die elendeste Kost.“ Er malte alles prima und jedes Zollbreit gleich in voller Kraft fertig, so wie er es empfand. „Richtig“ wollte er es geben; das war

sein Lieblingswort. Ein knallroter Buchenwald mit einem Tümpel, über den vor einigen Jahren massenhaft schlechte Witze gemacht wurden, war ein besonderes Schmerzenskind seiner damaligen Briefe. Er verteidigte es bis aufs Messer. Das Studium vor der Natur an Ort und Stelle und die Wiedergabe einer Stimmung nach dem heimgetragenen Eindrucke seien ja völlig verschieden. Und man sei „heute im Sehen der Gegenstände und in der Darstellung von mächtigem Ton und Reiz der Natur an einem Punkt angelangt, von dem keine Malergeneration geträumt“ habe. Und vor der Natur gebe es „einen Faktor, der beim Studieren hilft: die Natur selbst, in ihrer kolossalen Farbigeit.“ Und wenn man die Bilder Oswald Achenbachs analysiere, sind sie „ein Farbenfeuerwerk, ein Farbenrausch, gleich Makart und Feuerbach.“ Und man „muß sich gesund und frisch erhalten, und hiefür hat man endlich einen Weg gefunden. Jeder will und muß seine eigene Individualität finden; besser eine anfangs aparte, als eine konventionelle.“ Und man nenne den X. einen sehr geschickten und routinierten Maler, er aber schmeichle sich, daß man ihn dormalen noch nicht so nenne. Und schließlich meint er: „Sie werden gewiß noch Gelegenheit haben, Bilder von mir zu sehen, und wenn ich dann geklärt bin, so war's der Weg, den ich nach bestem Gewissen vor der Natur einschlug.“

Schon aus diesen Stellen ersieht man, daß er sich noch nicht für „geklärt“ hielt. Dennoch verlangte er von der Kritik bereits volle Anerkennung. Sein etwas ein-

seitiger Briefwechsel mit mir lieft sich äußerst sonderbar. Manche Briefe sind ganze Broschüren, voll mit dem Hundertsten und Tausendsten. Wir kannten uns gar nicht persönlich, aber er mußte sich Luft machen, wie ja einmal auch in der gedruckten Kampfschrift „Künstler-Empfindungen.“ Mir las er oft gehörig die Leviten, weil ich seine Übertreibungen und Wunderlichkeiten nicht für „richtige“ Natur und Kunst nahm. Besonders die scherzhaften oder drastischen Worte in einer Kritik waren ihm ein Greuel, weil das Publikum sich bloß diese merke. Über eine Dame, die vor einem seiner Bilder geäußert hatte, es sei mit einer alten Zahnbürste gemalt, war er besonders entrüstet. Diese alte Zahnbürste, behauptete er, mache seine Bilder unverkäuflich. Auch jener rote Buchenwald wurde übrigens in der Münchener Sezession verkauft. Indessen scheint ihm, was er seine „harten Kämpfe gegen die Jurys und die Zeitungen“ nannte, ein Lebensbedürfnis gewesen zu sein. Es hätte ihm gewiß etwas Wesentliches gefehlt, wenn er plötzlich auf der Ausstellung tabellos gehängt und in den Kritiken bedingungslos gelobt worden wäre. Er hatte einen starken Tropfen Duerulantenblut in sich. Auf sein energisches künstlerisches Streben wirft dies keinen Schatten. Selbständige Kunst auf dem Wege unverbrüchlich treuen Naturstudiums war sein Ziel, das er übrigens niemals klar in Worte faßte. Er deutete nur an, in Sätzen, wie die folgenden: „Die Zeit wird kommen, wo meine Bilder spielend gemacht aussehen, wie die jener großen Meister. Das, was ich heute treibe, ich weiß schon,

warum ich es thue“ . . . „Es ist ein steiler Weg, auf dem ich aus all den verrotteten Malweisen herausstrebe“ . . . „Ich weiß auch, wohin mein Weg mich führt. Eine Etappe ist die, die ich jetzt zeige. Und wenn ich 70 oder 80 Jahre alt werde, so weiß ich, daß ich — immer vorwärts, nie zurück — in jenen Jahren vielleicht meine besten Bilder malen werde.“ Dieser Gedanke sucht ihn besonders oft heim. „Wenn mich die Gesundheit nicht verläßt,“ pflegt er beizufügen. „Nur leben, leben!“ ruft er in seinem letzten Briefe, einem förmlichen Faszikel von vier Bogen Altenpapier aus. Einstweilen, ehe er mit allem Können ausgerüstet, jenem Höheren zustreben konnte, galt es die künstlerischen Mittel zu erkämpfen. Er haßte jeden Lehrer. „Kein Lehrer vermag heute Bahnen vorzuschreiben,“ ruft er aus, die Natur allein sei der Quell alles Könnens. Der wahre Meister sei derjenige, der dem Schüler sogleich erkläre: „Von dem Moment an, wo Sie einen Strich, einen Ton mir abzulauschen suchen, haben Sie aufgehört, mein Schüler zu sein.“ In diesem Sinne studierte er die Natur. „Heute,“ sagte er, „ist ein falscher, schwacher, unrichtiger Ton, den der Maler in der Natur hinsetzt, ein so kolossaler Fehler, als wenn in der Hofoper ein Sänger einen falschen Ton singt; wie jeder falsche Ton das Ohr, so beleidigt bei dem heutigen Stande der Naturbeobachtung jeder falsche konventionelle Atelierausdruck oder Mache das Auge des international sehenden, lernenden, könnenden Künstlers.“ Und weiter: „Jetzt erst weiß ich, warum ich auf der Welt bin; jetzt erst weiß ich, warum ich male.

Früher kam man mit einer Studie heim, sie genügte, war nicht schlecht, aber nie wußte man, ob sie auch richtig sei. Heute giebt man auf das Richtig alles, und auf die Geschicklichkeit nichts. Wer den Zauber nie gekannt, den das richtige Sehen allein schon ausübt, der hat noch weniger einen Begriff, was es heißt: ich kann das wiedergeben. Wenn einmal die Menschheit den Zauber der Farbennatur so sehen lernt, wie wir ihn sehen, so wird sie pietätvoll werden, so wird sie intim sein und viel glücklicher als heute, wo das Motiv und das Sujet noch immer dominiert, sie wird sich hinzusetzen vermögen und wird die Wunder der Natur in den einfachsten Gegenständen erblicken, den ganzen Zauber, den das Lichtall spendet.“ Etwas naiv ruft er aus: „Noch einige Jahre, bis ich die Natur in allen Details ergründet habe. (!?) Dann kommt eine andere Aufgabe.“ Welche, das hat er nie gesagt.

Der Mann, dem er vorderhand augenscheinlich nachstrebte, war Courtens. Einmal äußert er sich: „Und Courtens — ja, das ist der Courtens! Da habe ich noch lange hin. Allein der malt seine Bilder noch viel pastosier und schleift sie dann alle ganz glatt ab.“ Als ich ihn endlich im heurigen Frühjahr persönlich kennen lernte, sagte er: „Sie werden meine Bilder auf der Ausstellung nicht erkennen, . . . ich habe alles abgeschliffen.“ Den Nachsatz raunte er mir hastig, stoßweise zu, als vertraue er mir ein Verbrechen an. Er hatte einen Teil seiner Naturwildheit geopfert, um endlich mit dem Publikum, das so höflich behandelt sein will, Fühlung zu bekommen. Es



gelang ihm. Seine „Reislandschaft bei Lundenburg“ und die „Pflaumenernte“ brachten ihm vollen Beifall. Sie waren echt und stark genug geblieben. „Ich will Ihnen nicht verraten, in wie kurzer Zeit ich diese Reislandschaft gemalt habe,“ sagte er, „sonst hält man's hinterher doch noch für Gefudel.“ Er warf die flüchtigen Erscheinungen, die er haschen wollte, mit fiebernder Hast auf die Leinwand, um nur nichts zu verpassen. Dazu hatte er sich seine Stegreistechnik gemacht, die jedes Stück sofort ganz hinsetzte. Solche Stenographie in Farben brauchte freilich jahrelange Übung. Auch sein großes Bild vom Neuen Markt, in Schnee und Dunst, vom Atelierfenster aus gesehen, erregte alle Achtung, obgleich das „Richtige“ hier doch mit etwas schwerer Hand gegeben war. Die seltsame Perspektive der scheinbar geraden, eigentlich aber recht krummen Häuserzeilen, die Schmutzstadien des Schnees und der Häusertünnen, der qualmende Winterhimmel schlossen sich zu einem starken Eindruck zusammen; die Staffage, das gehende und rollende Gewühl unten, war nicht ganz bewältigt. Das interessante Bild sollte, schon wegen des Hotel Munsch, \*) dessen Tage leider gezählt sind, in die Galerie der Stadt Wien. \*\*)

\*) Ein Meisterbau Fischer von Erlachs, jetzt abgetragen.

\*\*) Es mag hier der letzte Brief stehen, den mir Hörmann schrieb, ein unbewußter Abschied für ewig. „Sehr verehrter Herr Doktor! Ich lese mit besonderer Freude Ihre mir gewidmeten Zeilen, und danke Ihnen hiefür. Ich gebe mich der Hoffnung hin, daß der voriges Jahr genannte „Abenteurer“ nun endlich,

Dieser Ausstellungserfolg hob den vielgeprüften Künstler, der schon zwei Jahre vorher im Künstlerhause eine

und fürderhin stets, den Beweis liefern wird, daß ich rastlos vorwärts gehe. Sie sehen ja, lieber Herr Doktor, bei allen ernstern Künstlern, daß es ein mühevoller Weg ist, den man zurücklegen muß, der eine auf diese, der andere auf jene Art. Umsomehr wir, die wir hier in Wien unter allerlei Einflüssen beim Dichtenfeld, in Asphalt und stil de grain und Lafuren gepeinigt worden sind. Möchte doch diese Bestimmung für das städtische Museum in Erfüllung gehen! Ich sah mir nun den Mehlmarkt (Neuen Markt) öfters von allen Seiten von unten an, da sieht man gar nichts, wenn vorn ein paar Wagen stehen, nicht einmal den Donner-Brunnen, während so von oben Stefanskirche, Heidentürme, PeterSkuppel, beide Flanken des Mehlmarktes, Hotel Munsch zc. weit besser zur Geltung kommen. Voriges Jahr bewilligte die Stadt 10 000 fl. zum Ankauf — und soll 3000 fl. für ein paar Bildchen verausgabt haben. Nun wäre das Bild von Temple: „Tilgner im Atelier“ und mein „Mehlmarkt“ doch etwas für die städtische Galerie, aber wer nimmt sich dessen an? Daher besten Dank, lieber Herr Doktor, für Ihren Ausspruch. Ich gehe dieser Tage nach Gleichenberg auf Anraten des Arztes. Das sind die Ergebnisse meiner Winterstudien. Sitzengebliebene Bilder und Kurauslagen. Vielleicht wird's einmal besser in Wien, es wäre Zeit hiezu. Nochmaligen besten und freundlichsten Dank. Hochachtend Ihr bereitwillig ergebener Hörmann.“ . . . Durch die Sezession ist nun Hörmann gebührend zu Ehren gekommen. Er ist ja einer ihrer Bahnbrecher. Auf seinem Grabe steht ein schönes Denkmal und an seinem Sterbetag legen die „Jungen“ draußen ihren Lorbeerkranz nieder. Die Versteigerung seines Nachlasses am 27. Februar 1899 hatte einen Riesenerfolg. In 2½ Stunden waren an 100 Bilder vergriffen. Das Publikum machte sich ein Fest aus der Feier dieses Verkauften.

ganze Wand für seine eigenen Bilder erhalten hatte. Er war nun endlich in Sicht, ein Achselzucken konnte nicht mehr als erschöpfende Meinungsäußerung über sein Wollen und Leisten gelten. Es ist wahrhaftig tragisch, daß er so kurz nachher dahingerafft wurde. „Nur leben, leben!“ hatte der erst Fünfundfünfzigjährige vorahnend gerufen. Es war ihm nicht vergönnt, sich zu vollenden. Am 1. Juli dieses Jahres, frühmorgens, erlag er in Graz einem Anfälle seines dem Winterstudium entsprungenen Leidens. Er war auf der Durchreise nach Gleichenberg, wo er wieder stark zur Arbeit werden wollte. Letzten Donnerstag ist er in Wien begraben worden. Der Verlust einer so starken malerischen Eigenart, die ganz auf modernem Boden stand und so gut ausgerüstet war, der österreichischen Landschaftskunst in dieser Richtung vorwärts zu helfen, wird überall aufrichtig beklagt werden.



## Graf Edmund Zichy.

12. April 1889.

Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Österreichischen Museums hat dem Grafen Edmund Zichy das Großkreuz des Leopoldordens gebracht. Es ist dies kein jener Ordensverleihungen, deren Zweck schließlich nur ein dekorativer Effekt ist, sondern ein bedeutsamer Akt, der eine fruchtbare kulturgeschichtliche Episode anerkennt und mit ihm gewissermaßen einen Mann identifiziert. Wenn die Grundsätze des Museums am Stubenring heute für die kunstgewerbliche Bewegung auf einem großen Teile dieses Planeten maßgebend sind und man diesen Riesenerfolg mit der Winzigkeit des Keimes vergleicht, der vor einem Vierteljahrhundert auf dem Ballplatz in Wien gepflanzt wurde, so drängt sich als etwas Selbstverständliches der Name Edmund Zichy auf die Zunge. Man erstaunt eigentlich nicht gerade dieser glänzende ungarische Kavaliere dazu gekommen, ein begeisterter Bahndreher auf kunstgewerbliche Gebiete, ein sachkundiger Hauptförderer der technischen Künste zu werden. In keinem mediceischen Florenz, auch nicht im Paris der prächtigen Ludwige geboren, sondern in ein

hüternen, kunstvergeffenen, stillen Zeit, und durch die Verhältnisse auf eine weit prosaischere Lebensbahn gestellt, hatte er wohl einen genialen Funken in sich tragen, um seinem eignen Drange sein Leben in den Dienst der idealen Kulturinteressen zu stellen, in der zielbewußten Pflege der Schönen einen würdigen Daseinszweck zu erkennen. Dies in seiner Jugend ließ solches voraussehen. Das Ceresianum ist seine erste Schule, das Kloster zu Totis zweite, drei Jahre lang; in Preßburg setzt er dann seine Studien fort, um alsbald Kadett, dann Lieutenant der Koburg-Husaren, später Rittmeister bei Savoyen-Dragoonern zu werden; dann heiratet er, zieht sich auf das Land zurück, nach Szent-Mihály, und bewirtschaftet seine Güter. Es ist die damals gewöhnlichste Laufbahn seiner Landsknechte, am fernsten liegen ihr künstlerische Anlagen. Aber mit 28 Jahren beginnt er zu reisen und die Westen öffnet ihm das eine Auge, der Osten das andere. Er lernt alle Höfe Europas, alle berühmten Männer seiner Zeit kennen, er sieht die Kunst in ihren ältesten Stammstätten und reist nicht weniger als vierzehnmal in den Orient, einmal sogar nach Arabien, ohne Reisegefährten. „Mit mir,“ sagt er scherzhaft). Auf diesen Weltfahrten lernt er manchen hochgestellten Sammler, ja auch kunstliebende Standesgenossen kennen und solche, die sich für die Rätsel der künstlerischen Technik interessieren. Einmal reist er mit dem Herzog von Lynes im Orient, der Herzog sammelt Damaszenerklingen und trachtet durch chemische Versuche hinter die Geheimnisse der orientalischen

Stahlbehandlung zu kommen; was er ermittelt, sucht er praktisch anzuwenden, indem er etliche Klingen derart schmieden läßt. Einer der merkwürdigsten Säbel des Grafen Zichy hat eine dieser Klingen. Ein silberner Schmuck, der soeben in der noch nicht eröffneten „Schwarzenberg-Ausstellung“ seinen Platz erhalten, hat folgende Geschichte. Die Idee dazu gab ein dem Grafen Zichy gehöriger indischer Säbel mit prächtig gearbeitetem Griff, derselbe, dem der Säbel der Széchényi-Statue in Budapest nachgeahmt ist. Das schöne Drachenmuster des Griffes erregte im Besizer den Wunsch, einen vollständigen ungarischen Schmuck dieser Art zu besitzen, und dieser Schmuck kam in der That zu stande. Graf Nieuwerkerke, der nachmalige Kunstminister Napoleons III., modellierte ihn in Wachs und Lepage, arquebusier du roi, (Louis Philippes nämlich) führte ihn in Silber aus.

Diese Einzelheiten sollen nur einen Begriff davon geben, auf welche Art solche praktische Erziehung zur Kunstkennerchaft vor sich geht. Sie besteht im Anschauen, Begreifen und Nachahmen der guten alten Vorbilder; freilich gehört eine besondere Art von Sinn dazu, ein Talent, zu sehen, zu finden, zu unterscheiden, und ein schöpferischer Funke, um, durch das Alte angeregt, Neues zu gestalten. Man muß den Grafen Edmund Zichy inmitten seiner Sammlungen und seines eigentümlichen Schaffens sehen, um ihn ganz zu begreifen. Sein Heim im Parterre des Händelschen Palais am Parkring ist eines der merkwürdigsten Intérieurs von Wien. Er wohnt in einer Art Weltaus-

stellung (Museum wäre zu wenig gesagt), und dennoch ist es keine, sondern bleibt immer noch Menschenwohnung, belebt durch den eigenen Geist des Inhabers, der zu jedem einzelnen Gerät oder Kunstwerk eine persönliche Beziehung hat. Vieles hat er geradezu selbst geschaffen. Schon die großen Teppiche, welche die Fußböden bedecken, sind nach seinen eigenen Entwürfen bei Haas gearbeitet worden. Selbst der Eisbär, der sich vor jenem Lehnstuhl breitmacht, kommt da nicht zufällig herein; „das ist das Fell eines meiner Unterthanen,“ scherzt der Graf, denn es stammt aus jenem von Payer und Weyprecht entdeckten Polargebiet, das sie aus Dankbarkeit für den energischen Förderer ihrer Expedition „Zichyland“ benannt haben. Hier steht eine merkwürdige Vitrine, welche größtenteils Spießstücke enthält; sieht man näher zu, so bemerkt man staunend, daß die Stiele der Messer und Gabeln lauter japanische Schwertgriffe von alter, unglaublich schöner Meisterarbeit sind, die der Graf auf solche Art „gefaßt“ hat. In jenen zwei Ecken stehen zwei prachtvolle, manns hohe Sèvresvasen, die auch eine merkwürdige Geschichte haben. Kaiserin Eugenie schenkte sie einst dem Kaiser Max (laut den bekannten kaiserlichen Rechnungen kosteten sie die Zivilliste 22 000 Francs); sie gingen nach Mexiko und kamen von dort wieder zurück, die eine freilich in Scherben; der Graf kaufte sie trotzdem und schickte die Scherben nach Sèvres, wo man ihm für 4000 Francs das Mittelstück neu herstellte; jetzt stehen die Vasen, prächtig wie jemals, unverfehrt auf ihren Postamenten. Auch die Ramingarnitur in

demselben Salon gehörte dem Kaiser Max; sie ist eine schöne Messingarbeit, die Leuchter wie Minarete mit Halbmonden gekrönt. Als sie aus Mexiko zurückkamen, wurde sie als altes Messing im Bruch verkauft, Graf Zichy erwarb sie und stellte sie auf den gebührenden Platz. Der in ganz hervorragendem Maße besitzt er jenen spezifischen Spürsinn des Kunstsammlers, jenen „flair,“ der sich nicht erlernen läßt, sondern ein natürlicher Instinkt ist, durch Studium und mehr noch durch Erfahrung zu einem sechsten oder siebenten Sinn des Kulturmenschen ausgebildet. Man durchmustere einmal jene inhaltreiche Wand, an und vor der sich eine ganze Sammlung indischer und chinesischer Bronzen ausbreitet; da ist kein Stück das nicht seinen spezifischen Wert hätte, es ist ein Kapitel aus der „Geschichte der Arbeit,“ ohne Text und ohne Illustrationen, bloß in lebendigen Mustern. Sogar die Möbel des täglichen Gebrauchs, z. B. Empiremöbel die man für Familienerbstücke halten möchte, sind selbst gefunden und selbst erworben. „Ach Gott, ich habe nichts gehabt,“ sagt der Graf lächelnd, „mein ganzes Mobiliar von Haus aus hatte auf einem Steirerwage Platz.“

Auch die Bilder und Büsten, welche die Salons schmücken, sind mit ihrem Besitzer geistig verwachsen. Sie bilden einen Teil seines Lebens. „Ich lebe mit ihnen“ sagt er, „mein Vergnügen ist, mit ihnen Tag für Tag zu verkehren, sie leisten mir Gesellschaft und ärgern mich nie, sondern freuen mich zu jeder Tageszeit; ich habe d



lienischen Sammler nie begriffen, die sich kalte, öde  
instgalerien anlegen, für die Fremden, während sie selbst  
: Schätze oft jahrelang gar nicht sehen.“ Alte nieder-  
idische Maler haben gern solche Kunstsammler, umgeben  
n ihren Merkwürdigkeiten, gemalt; im wallenden weißen  
rt und dunklem Pelztalar, die Brille oder Lupe vor  
m Auge, in ihren ästhetischen Genuß vertieft. Aber  
ie Patriarchengestalt, wie die des Grafen Edmund Zichy,  
t doch keiner gemalt. So sahen die Greise zu Lizians  
iten aus, wo mit dem Alter eine neue Jugend begann,  
: Zeit des verfeinerten Kunstgenusses und der ästhetischen  
idenschaften. Auch sie hatten Augen wie der Graf,  
: noch heute ohne Brille liest, mag er auch zuweilen,  
n einem Wust mächtiger Mappen und Kartonrollen,  
mer erneuerter Druck- und Schreibsachen bedrängt, aus-  
ien: „Wenn es nur keine Schriften und keine Bücher  
be!“

Unter den Bildern, von denen ich eben sprach, fällt  
mache Perle auf. Ein wunderbarer Mädchenkopf von  
:euge, einer jener berühmten Dennerschen Greise u. s. f.  
nter einem grünen Kachelofen halb versteckt hängt sogar  
ie Wiener Lokalberühmtheit ersten Ranges: Blumauers  
rträt von Elzheimer. Aber die Bilder von Kupeřky  
d besonders berühmt geworden. Viele Jahre lang ging  
raf Zichy den Spuren dieses merkwürdigen ungarischen  
eisters nach und sammelte nicht weniger als siebzehn  
ner Werke. Darunter befinden sich Meisterstücke, wie  
die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sonst

nicht hervorgebracht, z. B. das Bildnis des alten Rák der das Schwert in die Scheide steckt (eine Miniaturki desselben hat der Graf später in Nürnberg zu erwerben gemußt), oder jenes fast Rembrandtsche Selbstporträt, der Hand auf der Brust. Selbst von Adam Mány besitzt er ein authentisches Werk, das Porträt eines Graf Werthern, dessen Nachkommen ihm dafür schon viel gegeben haben. Ein dritter ungarischer Maler, dem der Graf persönlich nahegestanden, ist Karl Markó. An einer Wand hängt eine Gruppe von drei Markós. Der eine, ein sehr prächtiger Sonnenuntergang, wirkt wie ein verspäteter Claude Lorrain; der Maler selbst schrieb dem Grafen darüber „Das ist mein Schwanengesang.“ Ein kleineres Bild eine Art allegorischer Landschaft mit patriotischer Tendenz wie sie der florentinische Hellene Markó sonst nicht gemalt hat. Es stellt eine öde Ruftengegend vor, über der nach langem Unwetter endlich die Sonne wieder glänzt. *P nubila Phoebus.* Es ist ein Trostbild, aus der düsteren Nachsinnen Zeit. Unweit davon am Fenster steht die berühmte Bronzestatue Stefan Széchényis, von Hans Gas in Gegenwart Zichys nach dem Leben modelliert. (Der Lorbeerkranz ist um das eiserne Haupt geschlungen; Graf Zichy hat ihn dieser Tage als Jubilar erhalten und diese Freundesstirne gewunden. Wie man sieht, lebt diesen Räumen ein patriotischer Ungar, dessen Vaterlandsgefühl mannigfach zum Ausdruck gelangt. Er hat das Revolutionsjahr einen tiefen Riß durch sein Leben gemacht. Als er nach 1848, von aller Pol

immer entfernt, in der Kunst eine neue Lebenssonne  
 inden, setzte er einem geliebten Opfer des blutigen  
 (res\*) in seiner Weise eines der denkwürdigsten Denker.  
 Er ließ einen vollständigen ungarischen Schmuck  
 Silber arbeiten, der in figürlichen Allegorien, In-  
 sichten und Ornamentierung auf jenes düstere Ereignis  
 spielt und als eine Art Sühnekunstwerk betrachtet werden  
 f. Ohne Zweifel ist dieses Werk eines der originellsten,  
 man sehen kann. Die Entwürfe dazu rühren bis ins  
 ail vom Grafen selbst her, unter seiner Leitung wurde  
 durch Mademoiselle Fauvau in Florenz ausgeführt.  
 : einzelnen Glieder der Mantelspange und des Gürtels  
 ehen aus kunstvoll geschlungenen und geknüpften Schnüren,  
 ch deren Maschenwerk sich Schriftbänder winden, alles  
 ire perdue aus Silber gegossen. Dieses Ornament geht  
 ) auf die Säbelscheide über. Auf den runden End-  
 iben der Mantelspange sieht man zwei Reliefs: St. Ladis-  
 z in Bihar und St. Stephan in Fehér. Die Agraße  
 Kucsma zeigt eine ähnliche Darstellung des heiligen  
 jen. Ein besonderes Prachtstück ist der Säbel, dessen  
 ff den Kampf eines geharnischten Ritters gegen einen  
 altigen Drachen darstellt; an der unteren Zwinge sind  
 bösen Leidenschaften allegorisiert, die Klinge, mit einer  
 Gold eingelegten Inschrift, ist jene vom Herzog von  
 nes. Auch die Sporen tragen Allegorien, im Sinne  
 Horazischen: „post equitem sedet atra cura.“

---

\*) Seinem Bruder, der nach Kriegsrecht gehängt wurde.  
 övefi, Wiener Totentanz.

Im Anschauen dieser beziehungsreichen Komposition in der die schaffende Phantasie zum Teil so neue Bahnen geht, glaubt man sich in die erfinderische Renaissancezeit zurückversetzt, wo große Herren mit Einfällen von souveräner Kühnheit großen Künstlern Aufträge erteilten. Noch jetzt erfreut sich Graf Zichy dieser fruchtbaren Ader. Erst kürzlich hatte er die Idee, zwei Thonkrüge von echt ungarischer Form, aus der Großwardeiner Gegend, in Silber nachtreiben und an ihren Deckeln die goldenen Medaillen anbringen zu lassen, die er auf den Pariser Weltausstellungen von 1867 und 1878 erhalten. Aus neuerer Zeit rühren ähnliche Nachbildungen zweier reizender Silberkannen im Kokosostil und eine Fruchtschale in Vermeil von seltenem Schwung, die bei Klintosch nach seiner eigenen Idee ausgeführt wurde. Das Hauptstück dieser Art, der großartige Tafelaufsatz nebst Kandelabern, gleichfalls aus Klintoschs Werkstätten, befindet sich gegenwärtig in der Jubelausstellung des Oesterreichischen Museums. Auf wie vielen Ausstellungen hat er schon diese Paraderolle gespielt. Denn er stammt noch aus der ersten Zeit des neubelebten Wiener Kunstgewerbes, er war vielleicht das erste so bedeutende Stück, das bestellt wurde, und machte damals förmlich Epoche. Auch die Prachtschüssel, welche Graf Zichy neuerdings durch den aus Neusohl gebürtigen Professor Stefan Schwarz, Leiter der Ziselierschule des Museums, hat arbeiten lassen, schmückt diese Ausstellung. Sie ist eine richtige Jubelschüssel der Kunstindustrie, denn sie zeigt in Reliefs auf der einen Seite die Künste, auf der anderen

die Handwerke, und unten den Beginn des Kunsthandwerks, dargestellt durch eine spinnende Frau. Auch die Goldschmiedekunstausstellung im Schwarzenbergpalais, die am 22. eröffnet wird, hat aus der Zichyschen Schatzkammer reichlich geschöpft: über 150 Nummern, ungarischen Schmuck, darunter einen mit Türkisen, einen mit Brillanten, Rubinen und Smaragden, zwei in Silber, auch ein Duzend Prachtfäbel u. s. f. Wenn man so die vollen Salons des Grafen durchwandert, ahnt man gar nicht, daß sie ausgeplündert sind.

Und doch behauptet er, sein „größtes Mérite“ sei das, was er seit 27 Jahren als Direktor der Herrschaft Trva geleistet. Als er seinerzeit die Verwaltung des bei 20 Quadratmeilen großen Komplexes übernahm, fand er in der Kasse eine Summe von 3 fl. 50 kr. bar vor. Überdies wütete der Hungertyphus im Komitat, die Leute aßen hauptsächlich Gras. Jetzt liegt ein Reservefonds von fast 100 000 fl. in der Anglobank und der reine Jahresertrag, damals höchstens 50 000 fl., ist auf 120 000 fl. gestiegen. Denn mit dem edlen Idealismus, der die künstlerischen Bestrebungen des Grafen kennzeichnet, vereint sich ein sicherer, faktischer Blick, eine Fähigkeit zu leiten und zu organisieren, greifbare Resultate zu erzielen. Auch am Österreichischen Museum hat sich dies bewährt, wo er mit unermüdblicher Ausdauer und Folgerichtigkeit sämtliche Verhandlungen des Kuratoriums seit einem Vierteljahrhundert leitete. Und trotz seines hohen Alters ist seine frische Thatkraft nicht ermattet; wie die schöne Glückwunschartadresse

des Wiener Kunstgewerbevereins zu seinem Jubeltage sich treffend ausdrückt, „kennt er keinen Ruhezstand,“ und wird fortfahren, die ihm teureren Interessen kräftig zu fördern. Möge er denselben noch lange erhalten bleiben.



Musik.







## Rubinstein.

28. Februar 1878.

Anton Rubinstein ist dermalen der Held des musikalischen Wien. Er hat diese Woche im Opernhause mit den „Malkabäern“ einen schönen Achtungserfolg und im Musikvereinssaale mit seinem Konzerte einen glänzenden Erfolg der Bewunderung, ja Begeisterung geerntet. Seit dem Abschiedskonzerte hat man ähnliches in Wien nicht mehr gesehen. Der große Musikvereinsaal bis auf die letzte Sitz- und Stehplätzchen gefüllt, Kopf an Kopf, einem Abend, der doch nichts als Klavierspiel auf dem Programm hatte. Seit Längst der entrückte Gott des Klaviers geworden und vor profanem Volke nicht mehr spielt, ist Rubinstein, schon früher ein Riese, als „der“ Riese des Klaviers da, denn nun mißt sich keiner mehr mit ihm. Er ist er der Eiserne, der Einzige, ebenso unerreicht im Kleinem wie im Großen. Man braucht gar nicht an die Feinheiten zu denken, mit denen er die Tastenwelt meistert; groß erscheint er schon im einfachsten. Man höre von dem ein Schubert'sches Menuett, das ein halbwegs begabtes Kind nach zweijährigem Klavierunterricht spielen muß; man

höre, wie er darin das Thema aufstellt und dann darauf das Echo des Pianissimo folgen läßt, und man wird erkennen, daß dieser Künstler einzig ist.

Doch ich schreibe ja keine Musikkritik.

Seit Wochen ist Rubinstein in Wien, er wird aber wenig gesehen. Er ist jetzt ernster und düsterer, als je, haust einsam im Hotel „zum Erzherzog Karl“ und kommt nicht viel in Salons. Am meisten wohl in den Todescoffchen, dem er besonders geneigt ist und in dem er oftmals spielt, nicht nur Karten, die er mit warmer Liebe pflegt, sondern auch Klavier, einfach als Freund des Hauses... Neulich einmal sah ich ihn schon vor der Sperrstunde in der Kärntnerstraße heimwärts wandern, dicht an den Häusern hin, langen, gleichmäßigen Schrittes, im langen, dunklen Paletot, den Astrachanfragen hoch über die Ohren gezogen, den Hut tief in die massive Beethovenstirne gedrückt; kaum, daß seine Löwenmähne ihn verriet und das strenge harte Profil mit der russischen Nase und den slavischen Knochen. Sein Kopf ist ein Roman von Turgenjew, hörte ich neulich nicht unwahr sagen, und er selbst hat wohl nichts gegen diesen Vergleich, denn so international ihn seine Kunst gemacht hat, fühlt er sich doch völlig als Russe, zieht Puschkin und Lermontow allen deutschen Klassikern vor und sein Landhaus bei Petersburg dem ganzen Umfang des Comerfees.

Noch nicht zehn Uhr und er ging nach Hause. Sonst wohl hielt er das anders. Vor Jahren, als er einmal längere Zeit in Wien verweilte, war er ein Löwe der vor-

nehmen Gesellschaft, aber einer, der auch auf seine eigene Höhle etwas hielt und seinem Löwentum nichts vergab. Man erinnert sich noch eines bezeichnenden Falles aus dieser Zeit. Eines Abends spielte er in dem Salon eines fürstlichen Generals. Etwa vierzehn Tage später erschien der Adjutant des Fürsten bei ihm, um ihn wieder zu einem Abend zu laden. Aber Rubinstein runzelte die Stirne: „Ich glaube wahrhaftig, daß das kaum möglich sein wird; der Fürst hat mir ja meinen Besuch noch nicht erwidert.“ Unter Entschuldigungen entfernte sich der Adjutant und der Fürst trug sofort seine gesellschaftliche Schuld ab, worauf der Künstler der Einladung Folge gab.

Damals hatte Rubinstein eine schöne Wohnung in der Maximilianstraße inne und gab der Residenz das seltene Schauspiel eines großen Künstlers, der sich nicht nur herrschaftlich empfangen ließ, sondern auch selbst herrschaftlich empfing. In seinem Salon bewegte sich die Crème der Gesellschaft und bei Sacher folgte eine lange Rechnung der anderen. Das waren hochinteressante Symposien und Wien hat sie noch nicht vergessen. Eine Reminiszenz mag genügen, sie zu charakterisieren. Rubinstein zeigte einst seinen Gästen seine neueste Komposition, ein großes Konzertstück für zwei Klaviere. Er hatte die ungewöhnlichsten Schwierigkeiten darin aufgehäuft und technische Kombinationen gewagt, die jedem Pianisten Entsetzen einflößen mußten. Das Manuskript ging von Hand zu Hand und war an sich schon ein Gegenstand der schauernden Bewunderung. Mit blasser Tinte geschrieben, in nervösen,

zerzausten Noten, musikalischen Hieroglyphen, in denen sic höchstens ihr Schreiber selbst auskennen mochte. Plötzlich richteten sich aller Augen auf List, den fabelhaften prima-vista-Spieler, den als unerreichbar gepriesenen Leser und Spieler nie gesehener Noten. „Wollen wir nicht den Versuch machen, das der Gesellschaft vorzuspielen?“ sagte Rubinstein. List war augenblicklich bereit dazu. Mit der ungewungensten Heiterkeit, wie zu einem Kinderspiel, setzte er sich an das eine Klavier, der Komponist an das andere. Otto Dessooff, der damalige vortreffliche Kapellmeister der Hofoper, stellte sich an Rubinsteins Seite, um ihm die Blätter zu wenden, während Helene Magnus, die berühmte Liedersängerin, an Lists Seite dieses Amtes waltete. Und sie begannen. Den Hörern standen die Haare zu Berge, ein solches Duett hatten sie nie gehört. Offenbar war Rubinstein im Vorteil, er kannte doch seine Arbeit und hatte sie schon in den Fingern, während List Fremdes und Neues spielte, vollends die ewige Cigarre im Munde und während des Spiels von Scherzen und Galanerien gegen Fräulein Magnus übersprudelnd. Es war das merkwürdigste Steeple-Chase auf dem Klavier, aber List war auf dem wildfremden, kouierten Terrain vom ersten Augenblick an wie zu Hause. Da kam eine unerhörte Paj-sage, die unter Rubinsteins Fingern dahervetterte, daß die ganze Zuhörerschaft hingerissen in einen Bravosturm ausbrach. Aber als sich der Sturm gelegt hatte, sagte List, der dieselbe Stelle in seinen Noten wiederholt sah, mit köstlicher Bonhomie: „Nun, das werde ich dir nachmachen“

und stürmte in vollem Feuer durch das wildverworrene Notengestrüpp, daß die Zuhörer wie versteinert standen und erst zu Atem kommen mußten, ehe sie den Applaus fanden, der dieser Heldenthat gebührte. Einen solchen Triumph der *prima vista* hat Liszt wohl nie wieder gefeiert.

Wie bei Franz Liszt, so decken sich auch bei Rubinstein der große Künstler und der edle Mensch. Er ist gutherzig und freigebig in hohem Grade (obgleich er seit einigen Jahren sparen gelernt hat), dabei neidlos und großmütig gegen Kunstgenossen. Allerdings denkt er viel zu hoch von der Kunst, als daß er ihre Würde nicht bei Gelegenheit auch in schrofferer Weise wahren sollte. So hatte er einst einen wißbegierigen Jüngling, Namens N., als Schüler angenommen. Der junge Mensch war nicht ohne Begabung, aber die strenge künstlerische Zucht, der gebiegene Ernst der Rubinsteinschen Unterweisung behagten ihm nur wenig, so daß er bald aus der Rutte sprang, um leichtere Wege zum praktischen Erfolg zu suchen. Später einmal befanden sich die beiden zufällig wieder in der nämlichen Stadt und der Schüler beeilte sich, dem Meister seine Aufwartung zu machen. Er schickte seine Karte voraus, auf der bloß die großartigen Worte standen: „N., Pianist.“ Der Diener kam mit dem achselzuckenden Bescheid heraus, einen Pianisten N. kenne Herr Rubinstein zwar nicht, indes möge der Herr nur eintreten. Etwas verwirrt gehorchte der junge Mann, da rief Rubinstein ihm jovial zu: „Ach, Sie sind es? Nun, daß Sie N. sind,

weiß ich noch ganz gut, daß Sie aber auch Pianist wären, davon weiß ich nichts.“

So groß aber auch die Erfolge sind, welche Rubinstein allerorten und jederzeit geerntet hat, nagt doch ein grausamer Wurm an seiner Seele. Er hegt den übermächtigen Ehrgeiz, auch ein großer Komponist zu sein und arbeitet leidenschaftlich an einem Ruhme, der seit einem Menschenalter gleich einer trügerischen Fata Morgana vor ihm hergaukelt. Umsonst, der Pianist bleibt immer und immer noch größer als der Komponist. Das erregt eine Bitterkeit in seinem Gemüte, er findet keine Befriedigung für seinen höchsten Ehrgeiz. Jeder Triumph, den er als Pianist erntet, senkt einen Stachel in die Seele des Komponisten. Mit Ingrimm hört er den Sturm des Beifalls, den sein Spiel entfesselt hat; bleich und kalt sitzt er da und rettet sich vor den Huldigungen, sobald er kann. Auch diesmal wieder sah man den Unmut eines verhassten Sieges deutlich in seinen Mienen, als er sich dem Jubel der Zuhörerschaft schleunig entzog. Das volle Haus war ordentlich außer Rand und Band geraten und auf der Estrade hinter dem Klavier standen dem Herkommen gemäß dichtgedrängt die ersten Musiker Wiens, sämtliche einheimische Pianisten in erster Reihe, und lösten sich in Beifall auf. Rubinstein aber drängte sich mit finsterem Gesichte, nach allen Seiten abwehrend, durch ihre dichte Menge dem Künstlerzimmer zu und hatte keinen andern Dank, als die verdrießlichen Worte: „Genug, genug, lassen Sie mich in Ruhe!“ In eigentümlicher Weise kam diese Empfin-

bung des Künstlers einft bei einem Konzert zum Durchbruch, wo Gustav Walter, der beliebteste Liedertenor Wiens, Rubinsteins Lied: „Es kann ja nicht immer so bleiben“ vortrug. Walter sang vortrefflich und entzückte die Hörer, aber je schöner er sang, desto düsterer wurde es in Rubinsteins Antlitz, und als jener geendet und der Beifall ausgetobt hatte, sagte Rubinstein mit der gekränkten Miene eines schwer Beleidigten: „Wie konnten Sie mir das anthun, dieses abgedroschene Lied zu singen? Ich habe ja zweihundert Lieder komponiert.“ Freilich singt alle Welt nur „Es kann ja nicht immer so bleiben“ und „Es blinkt der Tau,“ denn diese zwei sind eben die schönsten, der Komponist aber ist unglücklich, so oft er sie hört und empfindet den Beifall, den sie erwecken, als herbe Kränkung, denn er denkt dabei an die anderen hundert und achtundneunzig. Ein andermal wurden in einem Konzert Rubinsteins Lieder aus „Wilhelm Meister“ gefungen. Der Komponist saß selbst am Klavier. Frau Ohn singt Mignons Lied mit ihrer ganzen Seele und Kunst, . . . das Publikum ist stumm. Dr. Kraus singt das Lied des Harfners vortrefflich, . . . das Publikum verharrt in Totenstille. Hierauf folgt ein Solo Rubinsteins, ein Harfenspiel auf dem Klavier, meisterhaft vortragen, wie nur er es kann, . . . das ganze Haus bricht in donnernden Jubel aus, und es dauert fünf Minuten, ehe die Künstler wieder zu Worte kommen. Der Komponist aber saß während dieses Huldigungsturmes da, wie vernichtet; er hätte den Pianisten, der so gefeiert wurde, vielleicht erdroffelt, wäre er nicht mit ihm identisch gewesen.

Nun, einmal geschah es doch, daß es Rubinstein erspart blieb, sich über allzu großen Beifall zu ärgern. Das war in Triest. Er hatte ein Konzert angekündigt, unglücklicherweise aber verbreitete sich vorher das Gerücht in der Stadt, es sei gar nicht der echte, sondern ein falscher Rubinstein, der sich hier die Namensvetterschaft schmählich zu Nutzen machen wolle. Infolgedessen hatte der Konzertgeber eine Einnahme von etwa vierzehn Gulden und wurde tags darauf von den Kritikern arg mitgenommen und belehrt, wie eigentlich ein feines Klavierspiel auszusehen habe. Welche Befriedigung für Rubinstein, den Komponisten!

Ganz eigentümlich ist das Verhältnis Rubinsteins zu Johannes Brahms. Gewiß wird niemand leugnen, daß dieser einer der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart ist, insbesondere auch für Gesang und Klavier. Wie kommt es nun, daß Rubinstein niemals Brahms gespielt hat? In seinen so überaus vielseitigen Konzerten geht er über diesen imposanten Tonmeister hinweg, als existierte er nicht. Und doch, wer anders als Rubinstein könnte etwa Klavierstücke wie Brahms' Händel- und Paganini-Variationen ganz und voll zu Genuß bringen? Brahms selbst besitzt lange nicht die technische Feinheit dazu, Lißt hat Brahms gleichfalls seitab liegen lassen, und nur Hans Bülow hat diese Stücke in Wien gespielt. Bülow, der schneidigste Vorkämpfer des Wagnertums, war vorurteilsfrei genug, diesen Werken eines Mannes zum Erfolg zu verhelfen, der der grimmigste Widersacher Wagners ist und eine förmliche Idiosynkrasie gegen den König von Bayreuth hat.



„Oh, in einer Stadt, wo ein Brahms lebt,“ sagte Bülow wörtlich, „muß man Brahms'sche Werke spielen.“ Das Verhältnis zu Brahms scheint denn doch einem wunden Fleck in Rubinsteins Gemüt zu entsprechen. Brahms ist nach langen und harten Kämpfen als Komponist zu allgemeiner Anerkennung durchgedrungen und Rubinstein ringt vergeblich nach diesem Lorbeer.

Freilich hat es auch bei Brahms lange genug gedauert; unter den kümmerlichsten Verhältnissen hat er den Kampf gegen Gleichgiltigkeit und Mißgunst gekämpft. Jemand hat einmal für solche Epochen im Leben deutscher Künstler den realistisch malenden Ausdruck: „Bier- und Wurstperiode“ gebraucht. Und auch jetzt kennt man noch lange nicht den ganzen Brahms. Erst vor einigen Jahren war es ja, daß in einem hiesigen Salon vor einem Publikum, in dem sich hervorragende Künstler befanden, Helene Magnus zum erstenmale „Die schöne Magelone“ von Brahms sang, alles war entzückt davon und überhäufte den anwesenden Komponisten mit Lobeserhebungen. Die Musiker fragten ihn, wann er denn das reizende Werk geschrieben habe. „Vor vierzehn Jahren,“ entgegnete Brahms mit einer Trockenheit, durch die ein eigentümlicher Humor schimmerte.

Nun, gegenwärtig sind alle Pianisten Wiens, welche im Laufe der Saison noch Konzerte veranstalten werden, mit gründlichen Revisionsarbeiten beschäftigt. Sie revidieren ihre bereits festgestellten Programme und streichen wohlweislich mehrere Stücke, welche Rubinstein in seinem

ersten Konzert gespielt hat oder in seinem zweiten Spiel  
wird. Ein Stück so kurze Zeit nach ihm in Wien zu  
spielen, hieße ja sich mutwillig in Gefahr stürzen und  
natürlich dem Sprichworte gemäß darin umkommen.



## Wieniamskiana.

24. Januar 1877.

Wieniamski, der berühmte Geiger, und sein Kollege im Brüsseler Konservatorium, der Pianist Louis Brassin — der übrigens trotz seines französischen Namens ein richtiger Deutscher aus Aachen ist — sind die Löwen des Tages. Sie geben ein Abschiedskonzert um das andere und immer ist der Saal Bösendorfer gefüllt, ja die Begeisterung ist so groß, daß während des vorgestrigen Konzerts in Orchestermitglied der Hofoper, welches der böhmischen Nation entstammt, zur großen Erheiterung des Publikums in lautes original-czechisches „Slava Brazil!“ (den Namen natürlich grundslavisch ausgesprochen) von sich gab. Es ist indes immerhin möglich, daß der Mann mit dieser Gefühläußerung von vornherein auch den erreichten komischen Zweck verbunden hatte, denn etwas später, als Wieniamski durch den meisterhaften Vortrag seiner berühmten Polonaise fünf kolossale Beifallsstürme entfesselt hatte, hörte man dieselbe Stentorstimme rufen: „Bleiben's in Wien . . . iawski!“ — ein Latonismus des Ausdrucks, den man selbst in Sparta würdigen mußte.

Ich weiß übrigens nicht, ob der polnische Geigenheld einen mindern Erfolg haben würde, wenn er sich entschloße, einmal seine Polonaise zu sprechen und öffentlich Konzert zu diskurieren. Denn er ist der geistreichste Causeur und merkwürdigste Erzähler, der mir je vorgekommen. Dieser Mann der Unpäßlichkeiten, mit dem fahlen Gesicht und den schlaffen Wangen, dieses leibhaftige „Souvenir de Marienbad“ ist, wenn er einmal einen bessern Tag hat, ein Sprühteufel von Geist und Lebhaftigkeit. Er ergreift dann wohl das Wort, beim gemüthlichen Souper z. B., und läßt es erst um 2 Uhr nach Mitternacht wieder fahren. Diese ganze Zeit hindurch plaudert er, aber mit welcher Virtuosität! Seine Zunge macht einen Spaziergang aus dem Hundertsten ins Tausendste und unermülich spazieren die Zuhörer mit. Er ist unerschöpflich an Erinnerungen aus seinem Künstlerleben, alle Winkel seines Gedächtnisses sind vollgepfropft mit Anekdoten über alle möglichen berühmten Persönlichkeiten, mit denen er jemals in Berührung getreten. Da giebt ein Apropos das andere, die verschiedenartigsten Dinge spinnen sich in fließender Ungezwungenheit oder auch unter grotesken Phantasiesprüngen auseinander hervor. Dabei hat er die merkwürdigsten Worte, Gebärden und Naturlaute, um die einzelnen Personen, von denen die Rede ist, zu charakterisieren. Jede derselben steht leibhaftig vor dem Zuhörer, mit ihrer seltsamen Nase oder dem kuriosen Kniff um den Mund, oder ihren Eigentümlichkeiten in Gang und Haltung, besonders aber mit ihrer eigensten Sprechweise. Und so geht die Causeur

stundenlang fort in dem harten, scharfen, polnisch betonten Deutsch des Künstlers, mit gelegentlichen Ausweichungen in alle Sprachen Europas, je nachdem die Helden der erzählten Begebenheiten dieser oder jener Nation angehört haben, denn unser Erzähler hat sechs Muttersprachen. Man kann wohl sagen, drei Stunden Wieniawski sind ein Band Memoiren, leider aber läßt sich nur drucken, was, nicht aber, wie der Künstler spricht.

Ach ja, Rußland — lassen wir ihn einmal so beginnen — Rußland ist ein schönes Land für Violinspieler. Eigentlich hätte die Geige dort erfunden werden sollen. Sie kennen ja das Märchen vom Fiedler und den Wölfen; nun, Wölfe kann ein Fiedler dort jedenfalls mehr finden, als ein Wolf Fiedler . . . Jedenfalls ist es gut, das Futteral der Geige den ganzen Tag zu heizen, denn meine Amati hat einmal einen Schnupfen davongetragen, daß ich sie dann jeden Abend in heißem Fliederthee baden mußte. . . . Der F. sagte mir heute nach der Polonaise: „W., Sie spielen ja mit einem Feuer, daß das Griffbrett raucht!“ . . . nun, ohne dieses Feuer müßte dort draußen das Griffbrett rein erfrieren . . . Ach, ich erinnere mich noch, wie ich mit meinem Bruder in Rußland konzertierte; da hatten wir merkwürdige Abenteuer. Eines Tages kamen wir nach dem Städtchen Sz., wo gerade Markttag war. Wir mieteten eine große Bretterbude und beklebten sie von oben bis unten mit Anschlagzetteln. Das ist dort sehr leicht, denn man braucht die Zettel nur in Wasser zu tauchen und an die Bretterwand zu legen, da frieren sie augen-

blicklich an; wenn man hundert Jahre lang in Rußland Konzert reist, erspart man sich ein Vermögen am bloßen Kleister. Wie wir nun in der Bude sitzen und uns die Hände reiben, kommt ein alter General an die Thür. (Schilderung des Generals mit einer Lebhaftigkeit, daß man ordentlich seine Stiefel riecht und sich von seinem struppigen grauen Schnurrbart gestochen fühlt). Der General fängt an, die Zettel zu studieren und studiert richtig heraus, daß in der Bude sich Taschenspieler im Feuerfressen produzieren werden; nun ja, warum sollte ich nicht ein nachgelassenes „Werg“ von Beethoven fressen? *Bien-temps* „Air varié“ hätte der Mann offenbar für einen neuartigen Ofen mit Luftwechsel gehalten, wenn er nämlich französisch verstand. Nun denn, der Herr General fragt mich: „Wie viel Personen haben Sie in der Truppe?“ — „Zwei,“ antwortete ich. — „Ist zu wenig!“ knurrt er, dreht seine rote Nase nach der Gegend von Bultawa und stampft schimpfend von dannen . . .

Sie dürfen aber darum nicht glauben, daß etwa das russische Militär sich nicht auf Musik versteht. O Gott, im Gegenteil. Davon habe ich mich einst in \*\*\*st überzeugt, einem kleinen Landstädtchen, wo auch eine Garnison lag. Die Offiziere interessierten sich sehr lebhaft für unser Konzert und einer von ihnen gab mir sogar einen guten Rat. „Wissen Sie, lieber Freund,“ sagte er, „spielen Sie hier im Orte lieber nicht Violine, sondern Violoncell.“ — „Um,“ sage ich, „das geht doch nicht gut, ich bin ja Violinspieler und kann nicht Violoncell spielen.“ — „Bah,“

meint er darauf, „ob Sie jetzt unterm Kinn oder unterm Knie mit dem Bogen herumfahren, das wird Ihnen doch keinen Unterschied machen.“ (Effektvolle Pantomime, mit der der Offizier diese Bemerkung illustriert hatte.) „Entschuldigen Sie,“ sage ich darauf, „ich habe überall in Rußland Geige gespielt, warum soll ich also gerade hier...?“ — „Wissen Sie,“ erwidert er, „in dieser Ortschaft ist nämlich das Violoncell außerordentlich beliebt, . . . denn man hat hier noch nie eins gehört.“

Meine arme Mutter, die dabei war, denn sie machte jene Reise mit, war außer sich vor Entrüstung über diese Barbarei. Ich aber faßte das vielmehr als ein erfreuliches Symptom freiheitlicher Strömungen auf, hervorgebracht durch den Abscheu gegen das Kastensystem . . . unter den Musikinstrumenten, unter denen offenbar nach den aufgeklärten Ideen jenes Offiziers kein Unterschied sein sollte zwischen Violinkasten und Violoncellkasten. Indes, meine Mutter sollte auf dieser Reise unfertwegen noch manchen Härtern Kummer erdulden. Oder war das etwa ein Spaß, im Winter 18\*\* in Cz. zu konzertieren? Es herrschte eine Kälte von ungezählten Graden, die Vögel flogen als fertige Mayonnaise in der Luft herum, es schneite hunderttausend Polster Eiderdaunen in der Sekunde und selbst die Wölfe in der Vorstadt draußen knöpften sich ihre Pelze bis über die Ohren zu. (Pantomimische Darstellung der ungezählten Grade, des Zitterns der Mayonnaise, des Flotengewirbels und der zugeknöpften Wölfe). Der Konzertsaal war eine Scheune, und als wir so auf dem Podium

standen, um uns her die vielen grimmig neugierigen Gesichter, da war es uns, als stünden wir auf der Tenne und sollten nun gedroschen werden. Meine Mutter aber saß mitten unter den Leuten und erzählte in den Zwischenpausen den guten Sitznachbarn unsere Biographie und machte rechtschaffenen Propaganda für unser Genie. Zugleich aber konnte ihr mütterliches Herz nicht umhin, uns arme Kinder zu bedauern, daß wir in Konzerttoilette uns so elendiglich müßten einschneien lassen und uns sicher erkälten würden, — die Konzertscheune hatte nämlich die originelle architektonische Eigenschaft, daß ihr Dach gerade über dem Podium, auf dem wir beim Spielen standen, zerrissen war und der Schnee daher mit sibirischer Lustigkeit auf uns herabwirbelte. Die Russen sind aber guterzige Leute und kaum hatte sich diese Klage durch die Sitzreihen verbreitet, da erscholl dumpfes Gemurmel, allerlei verworrene Stimmen drangen zu uns empor (Nachahmung des Gemurmels und der verworrenen Stimmen) und zuletzt rief das ganze Publikum mit einer Stimme: „Pelz anziehen!“ . . . Denken Sie sich unsere Lage. Immer gebieterischer wurde das Geschrei: „Pelz anziehen!“ und wir wußten doch, daß es in schweren russischen Pelzen absolut unmöglich wäre, auch nur den leichtesten Beriot herunterzugeigen. Als indes der wohlwollende Sturm endlich geradezu drohend zu werden begann, faßte ich mir also ein Herz und bat das gestrenge Publikum, -seinem unschätzbaren Wohlwollen gegen uns gefälligst eine andere Gestalt geben zu wollen, da es schlechterdings unmöglich



wäre, im Pelz Violine zu spielen. So beruhigten sich denn die Leute und ließen uns im Frack ausgeigen.

Wenn Sie jedoch aus diesem Vorfalle vielleicht schließen möchten, daß die guten Leute von Cz. nur für pelzverbrämte Musik schwärmen, so wären Sie auf dem Holzwege. Das hat kurz nach unserem Abenteuer die Patti selber erfahren müssen, — die Carlotta nämlich. Auch sie gab mitten im Winter ein Konzert in Cz., und da die Scheune Euterpens auch damals noch nicht schneedichter bedacht war, hatte Carlotta die naive Idee, beim Auftreten ihre bloßen Schultern mit einem leichten Pelzfragen zu verhüllen. Das Publikum von Cz. jedoch, welches auf den Anschlagzetteln das Brustbild der Sängerin, und zwar mit einer hochplastischen Büste geschmückt, als Lithographie gesehen hatte, war mit der Keuschheit des einheimischen Jobels nichts weniger als einverstanden. Unglücklicherweise saß Carlottas Mutter nicht, wie seinerzeit die unsrige, im Publikum, um es im Interesse ihrer Tochter zu bearbeiten, da erhob sich denn alsbald das hundertstimmige Geschrei: „Pelz ablegen!“ Die arme Carlotta, die kein Wort russisch verstand — eine so kalte Sprache würde ihre Stimmbänder zu sehr angreifen —, sah mit Schrecken die feindselige Haltung des Publikums und wußte sich nicht zu raten. Die stürmischen Zeichen, durch welche ihr die ersten Reihen den allgemeinen Wunsch begreiflich zu machen suchten, erschreckten sie vollends, denn sie fand dieselben nicht nur zweideutig, sondern geradezu unschicklich. Endlich kam der Impresario, der sich mittlerweile die Ange-

legenheit abseits hatte erklären lassen, auf das Podium gestürzt und flüsterte der Sängerin zu, was die musikalische Gemeinde von Cz. außer dem hohen X an ihr noch zu bewundern verlange. Natürlich beeilte sich die Sängerin, ihren musikalischen Wirkungen auch noch die plastischen hinzuzufügen, und ein greulicher Beifallssturm lohnte ihr diese echt künstlerische Bereitwilligkeit.

Das furchtbarste Abenteuer jedoch, das mir in Rußland begegnet ist, habe ich im kaiserlichen Winterpalais bestanden. Eines Tages nämlich erhalte ich die Einladung, ins Palais zu kommen und vor Sr. Majestät dem Kaiser\*) allein zu spielen. Ich, hoch erfreut, finde mich zur anberaumten Stunde pünktlich ein und werde in ein prächtiges Gemach geführt. Als bald öffnet sich die Thür und die hohe Gestalt des Kaisers wird sichtbar. Ich aber fahre erschreckt zusammen, denn dem Monarchen folgt auf dem Fuße zur Thür herein ganz frei ein ungeheures, schwarzes, zottiges Ungetüm, ein leibhafter Bär. Se. Majestät ist indes sehr gnädig gegen mich, läßt sich in einen Lehnstuhl nieder und ihm zu Füßen streckt seine ungeheuren Glieder der Bär, der — wie ich erst jetzt unterscheiden konnte — eigentlich nur ein riesiger Neufundländer war, der seit dem letzten Attentat die Person des Monarchen nicht mehr verließ. Nachdem mich der Kaiser huldreichst willkommen geheißen, bat er nun, sich meiner Kunst freuen zu dürfen und ich begann zu spielen. Kaum

---

\* Alexander II.

hatte ich einige Takte musiziert, da spitzte der Hund Ohren, hob dann den breiten Kopf von den gewaltigen Beinen und begann mich mit seinen runden dunkelbraunen Augen zu fixieren. Ich beachtete das anfangs nur wenig und spielte weiter. Da stand der Hund leise auf und schaute sich aufrecht mir gegenüber. In diesem Moment schien er mir wieder mehr ein Bär, als ein Hund zu sein. Wie ich nun trotzdem, das Tier ängstlich im Auge haltend, weiter geige, kommt dieser Neufundländer Bär langsam, aber augenscheinlich fest entschlossen, schnurgerade mich los. Eben will ich entsetzt aufspringen und um Hilfe rufen, da wirft er sich vor mir platt auf den Boden, streckt seine beiden schweren Bordertagen und legt sie mir mit großer Wucht auf den Magen. Ein Ruck seiner Krallen, und ich bin mir dabei, und ich esse kein Beefsteak mehr. In diesem Augenblicke, einem Heldenmut, der bei Ostrolenka gewiß gesiegt hätte, bezwingt er mich indes und spielt immer zu, während das Untier mit den Pfoten immer weiter an meinem Rücken heraufkriecht und, wie ich so mit dem Bogen naturgemäß aus und ein fahre, mit seiner Riesenschnauze gleichmagnetisiert jeder Bewegung meines Armes folgt. In diesem Augenblicke, als er ein einzigesmal zuschnappte, biß er mir den Ellenbogen glatt weg. Was thun? In dieser schrecklichen Situation fällt mir Orpheus ein, der ehemals durch sein Zitherspielen wilde Tiere gebändigt haben soll. Nun, denke ich, so gut wie Orpheus auf seiner schlechten Zither, spiele ich auf meiner unvergleichlichen Amati auch noch, und meine einzige Rettung ist ja jetzt, diesen Neufundländer

durch den Zauber meines Spieles im Zaum zu halten. Todesmutig geige ich also drauf los und denke mir: Genri, es geht um Leib und Leben. Aber immer näher bedrängt die Schnauze des Tieres meinen Arm, immer kürzere Striche muß ich machen, wenn ich ihm nicht mitten ins Maul geraten soll, und schon weiß ich mir gar nicht mehr zu helfen, da sagt Se. Majestät, welche der Entwicklung dieser merkwürdigen Scene lächelnd gefolgt war: „Wieniamski, geniert Sie der Hund?“ — „Majestät,“ sage ich darauf, „ich glaube, ich geniere ihn.“ Der Kaiser lachte herzlich und rief den Hund an sich, worauf ich, dem Leben neu zurückgegeben, tief aufatmend mein Konzert fortsetzte. \*)

Wie sehr mich aber auch der Neufundländer des Kaisers von Rußland erschreckt hat, bin ich trotzdem überzeugt, daß er ein zwanzigmal musikalischeres Tier ist, als ein Yankee. Diese Amerikaner leisten ja in musicalibus das Unglaublichste. Denken Sie sich nur, auf meiner amerikanischen Tour, da stehe ich einmal im Laden eines Musikalienhändlers. Ein eleganter junger Mann tritt ein, erkennt mich, stellt sich mir vor und setzt mir auseinander, wie er durch mein letztes Konzert bis in den siebenten Himmel entzückt gewesen. Wer von mir entzückt ist, den kann ich doch gewiß nur für einen Musikverständigen halten, und eben wollte ich diesem Gedanken mit Worten Ausdruck verleihen, als der Amerikaner eine begeisterte Tirade

\*) Man erinnere sich, wie froh Bismarck war, als dieser Hund ihn anständig behandelte.

mit folgenden mots à jamais mémorables schloß: „Ich sage Ihnen, mein Herr, Sie sind der größte Geiger auf Erden, denn als Sie gestern den „Karneval von Venedig“ spielten, da hatten Sie manchmal Töne, daß ich geschworen haben würde, ich höre ein Kalb!“ Denken Sie nur, ein Kalb! Augenblicklich verschluckte ich mein Kompliment mit Haut und Haaren und bin seitdem keinem musikalbegeisterten Yankee mehr Rede gestanden.

Das hätte einmal Servais passieren sollen! Ich glaube, den Mann hätte sofort der nordamerikanische Schlag getroffen. Kennen Sie Servais? (Mimische Darstellung dieses berühmten Künstlers.) Seine Eitelkeit könnte ein solches Kompliment nicht verwinden. „Mein Herr, Sie haben heute ein wahres Kotelett gespielt, leider nur ließen Sie uns vergebens auf Nieren warten,“ würde ihm jener Yankee mit dem Kalbe wohl gesagt haben . . . Nun, ich war höflicher gegen ihn und machte ihm sogar manchen Besuch, . . . lauter Bewunderungsbefuche, wie er natürlich annahm. Und da fragte ich ihn einst zufällig, ob er wohl zu Hause sich fleißig übe. „Aber, lieber Freund,“ entgegnete er darauf, „wie kann ich denn zu Hause spielen? Alle meine Hausleute würden ja den ganzen Tag in Thränen schwimmen vor Rührung.“ In demselben Augenblicke trat die Bonne ein. „Nicht wahr, Madeleine,“ rief sie Servais sofort an, „sobald ich den Bogen ansehe, brichst du in Schluchzen aus?“ Die ehrenfesteste Bonne aber sah ihren Herrn mit einer gar seltsamen Grimasse an (Imitation der Grimasse) und sagte achselzuckend: „Ach,

gehen Sie doch, mein Herr, mit Ihren sonderbaren Spässen!“ Worauf sie der Alte geschwind hinauswich. . . . Von Servais' Geiz werden Sie wohl schon gehört haben? . . . Harpagon, wie er im Molière steht! In fünf Akte transchirt, würde er einen Theaterabend füllen. Denken Sie sich z. B. die Scene, wie er eine Flasche des besten Weines aus seinem Keller kommen läßt, um mir eine Ehre anzuthun. Die zögernde Freigebigkeit, mit der er den Befehl dazu gab, werde ich nie vergessen. Und die Flasche kam. Wird er sie auch wirklich enttorken? Wahrhaftig, da schnalzte der Pfropf. O gewiß, vor dem Einschenken besinnt er sich noch anders und schiebt sie wieder hinaus. Beim Erzvater Noah, nein, er schenkt wirklich ein Glas voll! Wie das perlt! Wie das duftet! Er riecht dazu, er atmet den Wein ein, dann stürzt er ihn plötzlich hinunter, . . . wahrhaftig, er selber! Da wischt er das Glas mit der Serviette ganz trocken aus und hält es mir dicht unter die Nase. „Niesen Sie was?“ ruft er mit krampfhaftem Augenzwinkern. — „Bah, ich rieche nur die Serviette!“ entgegenne ich, ärgerlich über die unnötigen Umschweife. — „Teufel! Nur die Serviette? Und dieses großartige Bouquet ist nichts? . . . Mein Herr, Sie sind ein Barbar, ein Ignorant, ein Wasserzecher, Sie verdienen es gar nicht, einen solchen Wein zu kosten, . . . Madeleine, da, trage die Flasche wieder hinaus!“ Und Madeleine nahm die Flasche und trug sie fort, und Servais war glücklich der fatalen Notwendigkeit enthoben, mich seinen kostbaren geschenkten Wein trinken zu lassen. . . . Ist das ein Virtuos, he? Des Geizes nämlich.

Und in dieser Weise plaudert Wieniawski fort, nur noch ganz anders; unerschöpflich quillt der Born seines Geistes und Gedächtnisses, er ist der amüsanteste Plauderer unter den Geigern und der trefflichste Geiger unter den Plauderern und Nichtplauderern.



## Erinnerungen an Robert Volkmann.

18. November 1888.

Es wird gewiß lange dauern, bis man in Budapest den alten Robert Volkmann vergessen haben wird, der so lange ein Ruhm der dortigen Kunstwelt gewesen. Schon die vielen persönlichen Beziehungen, die er zu einer Reihe der besten Familien hatte, zu manchen ein Menschenalter lang, sind Fäden, die selbst der Tod nicht abreißt, denn die Kinder haben ihn ja mit ihren Eltern verkehren sehen und erhalten sein persönliches Andenken noch eine gute Spanne weiter. Und so ist es auch längst in weitere Kreise gedrungen, daß der so grämlich dreinschauende, breite Kahlkopf mit dem mürrischen, weißen Schnauzbarte durchaus nicht vom Gezirp trübseliger Grillen widerhallte, sondern daß ein aufgeweckter Geist darin wohnte, der scharf durch Menschen und Dinge schauen konnte und zu Zeiten auch vor den drolligsten Schnurren nicht zurückscheute. Als alter Junggeselle hatte er wohl seine unberechenbaren altjüngferlichen Launen, und war z. B. imstande, ohne irgend einen sichtbaren Grund ein Jahr lang ein befreundetes Haus zu meiden und sich dann ebenso plötzlich und ohne



alle Rechenhaftigkeit wieder einzufinden. Aber eine feindselige Regung war nie daran schuld, er war im Gegenteil eher eine wohlwollende und anhängliche Natur, und wenn er auch einen starken ironischen Zug in seinem Wesen hatte, so äußerte sich dieser immerhin meist als Selbstironie. Bot doch seine eigene Persönlichkeit Seltsamkeiten genug, die leicht in komischem Lichte erschienen, ohne aber den Mann selbst lächerlich zu machen, da sein ernstester Kern diesem drolligen Aufspuß mehr als die Wage hielt. Wenn man diese Seite Volkmanns analysiert, so findet man, daß sie zum Teil auf einer Menge ganz ernstester Charaktereigentümlichkeiten beruhte.

Vor allem hatte er einen ausgesprochenen Unabhängigkeitsfinn, der sich schon in früher Jugend bethätigte. Selbst ägyptische Fleischtöpfe konnten ihn nicht lange fesseln. Als er von Prag kam, fand er bald eine angenehme Stellung im Hause der kunstfönnigen Gräfin Steinlein, der Großmutter des Grafen Hans Wilczek. Auf ihrem Gute bei Spolysäg konnte er ruhig seinen Arbeiten leben und die alte Dame sagte ihm oft: „Arbeiten Sie, arbeiten Sie, Volkmann; ob Sie meiner Tochter ihre Stunden geben oder nicht, daran liegt mir gar nichts, aber Ihr Genie müssen Sie auszubilden trachten, damit Sie Ihre Bestimmung erfüllen.“ Sie ließ also den Faden am Fuße des Käfers wahrlich lang genug, und dennoch ertrug Volkmann auch diese leichte Fessel nicht. Er war verdrossen und trübsünnig und irrte oft tagelang in solcher Stimmung durch den Park. So fand ihn eines Tags die Gräfin in einem

versteckten Winkel, düster dahinbrütend, und rüttelte ihn gleichsam auf: „Ja sagen Sie mir, was fehlt Ihnen denn? Was wollen Sie eigentlich?“ — „Ich will fort von Ihnen!“ platzte er heraus. So erhielt er seine volle Freiheit wieder.

Dieser Freiheitsfuss gab sich in seinem späteren Leben noch auf die mannigfachste Weise kund. Besonders auch als Unpünktlichkeit. Das Einhalten von Stunden — mochten es nun Vortrags- oder Dinerstunden sein — war ihm fast unmöglich. Das Zuspätkommen wurde bei ihm nachgerade sprichwörtlich und wechselte eigentlich nur mit dem Garnichtkommen ab. In seiner ersten Pester Zeit war er eine Zeit lang als Organist im . . . israelitischen Tempel thätig; die damalige Reformströmung stieß sich nicht an seinem Christentum. Aber die frommen Synagogengänger hatten bald ihr schweres Kreuz mit ihrem nachlässigen Organisten, der als leidenschaftlicher Spätaufsteher selbst an den wichtigsten jüdischen Feiertagen nicht zur gebotenen frühen Morgenstunde erschien. Er mußte immer mit Brauhium herbeigeholt werden; es fuhren zwei muskelstarke Gemeindeglieder nach seiner Wohnung, holten ihn aus dem Bette und entführten den Ungewaschenen, Ungelämmten, Halbangekleideten, der sich dann mit den unglaublichsten Frisuren und immer voll Bettfedern an die Orgel setzte, natürlich zu nicht geringem Schaden der wirklichen Andacht. Als Professor der Musikakademie erhielt er später reichliche Gelegenheit, dieses bewährte System auszubilden, obgleich er nur vier Stunden wöchentlich zu geben hatte. Das Schicksal hat übrigens seine Theorie

der Unpünktlichkeit einmal glänzend triumphieren lassen. Die bekannte Musikverlagsfirma Kistner in Leipzig forderte ihn eines Tages auf, ihr eine Komposition zum Verlag zu überlassen und dafür ein beliebig hohes Honorar zu bestimmen. Zufällig hatte Volkmann eben ein neues Werk liegen, eine Nocturne (sie ist der Gräfin Leo Festetics, einer eifrigen Pianistin und bedeutenden Auswendigspielerin gewidmet). Diese Pièce schickte er nach Leipzig und schrieb dazu, er verlange ein Honorar von zehn Friedrichsd'or. Herr Gurkhaus, der Chef der Firma, war hocherfreut und sandte in seiner Freude die zehn güldenenen Friedrichs sofort an den Komponisten ab. Dieser jedoch, in seiner Bescheidenheit, hatte gleich nach Absendung seines Briefes überlegt, daß die Nocturne eigentlich sehr klein sei, alles in allem zwei Seiten lang, daß er also mit zehn Friedrichsd'or denn doch zu viel verlangt habe; so setzte er sich denn hin und schrieb Herrn Gurkhaus gleich einen zweiten Brief, der bloß aus den Worten bestand: „Sechse thun's auch!“ Während nun dieses Postskriptum nach Leipzig ging, kamen die zehn Goldfische in Budapest beim Komponisten an, zu dessen anfänglichem Erstaunen und späterer maßloser Heiterkeit. Dieser Stimmung Ausdruck zu geben, schrieb er nun an Gurkhaus einen vier Seiten langen Brief, dessen erste Seite mit lauter Ha ha ha! angefüllt war, die übrigen drei aber mit He he he! Hi hi hi! und Ho ho ho! worauf noch die Worte folgten: „So geht's, wenn man zu pünktlich ist.“

Eine andere Form, in der sich sein Freiheitsdrang

äußerte, war seine zu Zeiten aufblühende Touristenleidenschaft. Sich von der ganzen Menschheit loszusagen und allein im Gebirge zu verschwinden, war ihm ein Hochgenuß, und richtig passierte es ihm einmal, als er auf (Gustav Heckenast's \*) Landgut zu Maróth war, daß er sich in der Bergwildnis verirrt und mehrere Tage verschollen blieb, so daß man ihn schon verloren gab, bis er endlich durch reinen Zufall mit zerfetzten Kleidern und dem Verschmachten nahe aufgefunden wurde. Vor mir liegt eine Bleistiftzeichnung Alexander Wagners, des Münchener Professors, welche Volkmann als Touristen darstellt, mit breitem Hut, überlebensgroßem Alpenstock und einem umgehängten Hifthorn, das er sich angeschafft hatte, um sich auf seinen Landpartien den Kuhreigen, der doch in Ungarn nicht zu haben, selbst zu besorgen. Nebenbei läßt sich hier noch bemerken, daß viele solche Zeichnungen bei seinen Freunden existieren müssen; namentlich hat Heckenast selbst ihn oft und mit allen möglichen Variationen gezeichnet; seine Hand war auf Volkmanns Züge schon so eingeschossen, daß er ihn mit ein paar Strichen aufs Papier zu werfen wußte. Zur Übung hatte er ja in Maróth Zeit genug, denn manchen Sommer hat Volkmann, wie man ja weiß, dort zugebracht; er pflegte vor der Abreise scherzend zu verkündigen: „Jetzt geh' ich auf meine Güter nach Maróth, vielleicht nehm' ich den Heckenast mit.“

\*) Bedeutender Verlagsbuchhändler in Budapest, warmer Kunstförderer, intimer Freund Volkmanns, der Jahrzehnte lang in seinem Hause wohnte.

Die Bergbesteigung aber, welche Volkmann am häufigsten gemacht hat, ist jedenfalls die des Ofener Festungsberges, auf dem er viele Jahre lang hauste. Das hatte nun freilich eine sehr unangenehme Seite, nämlich das Heimgehen zu den spätesten Nachtkunden, wenn er aus einem gemütlichen Kreise in Pest kam und in Winterskälte über die sturmumbrauste Kettenbrücke mußte und dann den schlecht beleuchteten und auch schlecht beleumdeten Berg hinan. Kurz und gut, es war stets etwas unheimlich für ihn, nach Hause zu gehen, darum verband er sich zu diesem Zwecke gern mit dem Statthaltereirat P. (er lebt jetzt in Pension zu Odenburg), der auch in der Festung wohnte und auch so spät heimzugehen liebte. „Jetzt muß ich meine Frau holen,“ pflegte Volkmann zu sagen und begann dann die Suche nach seinem Reisegefährten. Oft sah man ihn spät nach Mitternacht in den bekannten Cafés die Runde machen, um Herrn P. auszuforschen, ja er kam zuweilen noch um ein oder zwei Uhr nachts zu einer bekannten Familie, um nachzusehen, ob P. vielleicht noch da stecke.

Diese Familien waren sämtlich begeisterte Musikfreunde und Mittelpunkte des Pesther Musiklebens. Natürlich ging bei diesen Symposien viel Melodie auf, aber beileibe keine unendliche, denn auf die war Volkmann nicht gut zu sprechen. Er lachte einst aus vollem Halse, als jemand den Witz machte, ihm sei ein Takt von Beethoven lieber, als die größte Taktlosigkeit von Richard Wagner. Sein größter Schatz war lange Zeit hindurch das Original-

manuskript des ersten Bandes von Bachs „Wohltemperiertem Klavier,“ allerdings ein ungewöhnlicher Besitz; er bedauerte es bis an sein Lebensende, daß er sich in einem bedrängten Augenblick hatte verleiten lassen, diese Reliquie der Berliner Bibliothek zu verkaufen. Übrigens scheint es nicht gerade die Hausmusik gewesen zu sein, die ihn an solchen Abenden am meisten entzückte, denn er war ein intelligenter Feinschmecker und überdies ein leidenschaftlicher Freund des Kartenspiels. „Jetzt kommt die Belohnung,“ das war sein ständiges Wort, wenn man sich nach glücklich überwundener Musik an die grünen Tischchen setzte. Dabei hatte er nicht das geringste Talent zum Kartenspiel, und besonders das edle Whist wurde von ihm in geradezu haarsträubender Weise behandelt. Um so weniger konnte er die geringste tadelnde Bemerkung über seine Kartenkünste ertragen, während er die schärfste Kritik über seine Kompositionen ruhig eingesteckt hätte. Zuweilen wurden aber auch harmlosere Spiele versucht, z. B. ein Pfänderspielchen, an dem sich Jung und Alt beteiligen mußte. Volkmann konnte dabei sehr lustig werden und man sorgte dafür, daß er seinen Talenten angemessen beschäftigt wurde. So geschah es einmal im gemütlichen Hause Gustav Drasches, daß ihm zur Auslösung seines Pfandes die Aufgabe gestellt wurde, jedem Anwesenden eine . . . Grobheit zu sagen. Das konnte ihm bei einigem gutem Willen nicht schwer werden und in der That hatte man sich über ihn nicht zu beklagen. Der lebenswürdigen Hausfrau sagte er: „Sie sind ein Hamburger Früchtel!“ (sie ist nämlich

in Hamburg geboren); der Gattin eines bekannten Advokaten, die trefflich zu geigen weiß, machte er das Kompliment: „Sie, Sie sind ja die ungarische Malinollo“ (statt Milanollo); nur dem Hausherrn wollte er trotz alles gültlichen und energischen Zuredens keine Grobheit sagen, sondern blieb dabei: „Nein, mit dem Hausherrn darf man nicht grob sein, sonst setzt er einen vor die Thür; und Hunde hat er auch, da werd' ich schon gar nicht mit ihm anbinden.“

Zu dieser Art und Weise gesellten sich dann noch als hervorragendste Eigentümlichkeiten die äußerste Zerstreutheit und Vergesslichkeit, gepaart mit einer zuweilen ans Diogenische streifenden Nachlässigkeit gegen seine äußere Erscheinung. Diese Eigenheiten haben ihn bisweilen in förmliche Abenteuer gestürzt, wobei er aus einer komischen Lage in die andere geriet, so daß Wilhelm Busch ganze Serien von Karikaturen daraus machen könnte. Einige müssen hier erzählt werden, unter der ausdrücklichen Versicherung, daß sie sich wörtlich so ereignet haben.

Insbefondere hatten es seine Galoschen darauf abgesehen, ihm die sonderbarsten Streiche zu spielen. Eines Tages machte er sich auf den Weg nach Ofen, um seinen alten Freund, den wackeren Komponisten Karl Thern zu besuchen. Dieser wohnte damals mit seinen Söhnen Willi und Louis, den weltbekannten Klavierbioskuren, in der Bloßberggasse, links von der Rauchfangkehrerkapelle. Es war eben Tauwetter eingetreten und jeder Pester, Ofner und Pest-Ofner weiß, was das in jenem pflasterlosen Stadt-

teil zu bedeuten hat. Volkmann aber fürchtete sich nicht und schritt wacker aus, durch dick und dünn, im Vertrauen auf seine wasserdichten Galoschen und auf den festen Stock in seiner Hand. Aber die Elemente waren stärker als diese mangelhaften Hilfsmittel. In der hochromantischen Gegend des Horváthgartens wurde der Boden besonders leimartig, und als sich Volkmann einmal recht auf seinen Stock stützte, blieb dieser einen Schuh tief im Erdreich stecken, während er sich zugleich oben aus dem Griffe löste. Volkmann bemerkte das gar nicht, sondern ließ den Stock stecken, wo er stat, und wanderte, den Griff in der Hand, ruhig weiter. (Heckenast hat ihn auch in dieser Situation, mit dem Griff ohne Stock, verewigt.) Bei besonders schwierigen Passagen faßte er den Griff fester und hatte wohl die Illusion, dadurch gestützt zu sein; erst als er zu einem wahren Sumpfe gelangte, wo es dringend geboten war, bei jedem Schritt erst die Tiefe des Fahrwassers vor sich zu ergründen, merkte er, daß sein vermeintlicher Stock den Boden gar nicht erreichte. Er ging also, nachdem er sich den Zusammenhang erklärt, ein paar hundert Schritt zurück, um den Stock zu suchen, den er auch glücklich fand und wieder in den Griff steckte. Mutiger ging er nun auf besagten Sumpf los und es gelang ihm, denselben wohlbehalten zu durchwatzen; er war nur bis über die Knöchel eingesunken. Wie er aber nun an das Nepomukbrücklein gelangte, das über den Teufelsgraben führt, fiel sein Blick zufällig auf seine Beine und er gewahrte mit gerechtem Verdruß, daß er nur die rechte Galosche



hatte; die linke war offenbar im mehrbemelbeten Sumpfe stecken geblieben. Er hielt einen Augenblick inne, um nachzudenken, was unter so bewandten Umständen zu thun wäre, und da es ihm zu lächerlich erschien, mit einer einzigen Galosche weiterzugehen, zog er auch diese aus und warf sie kurzweg in den Teufelsgraben, wo dessen Sauce am tiefsten war. Erleichterten Fußes überschritt er nunmehr die Straße und gelangte auf etwas trockeneren Boden. Im Weiterschreiten trocknete auch seine Fußbekleidung, aber siehe da, er mochte seinen Augen nicht trauen, als er nun bemerkte, daß er wieder eine Galosche am Fuße hatte, und zwar diesmal die linke. Das war denn doch ärgerlich! Und er hatte sie verloren gedacht und deshalb ihr Pendant in den Graben geworfen!! Nun zog er sie vor Zorn erst recht aus und warf sie grimmig in die nächste Pfütze. So kam er endlich ohne rechte und ohne linke Galosche bei Therns an.

Ein ähnliches Galoschenmalheur passierte ihm, als eines Tages in zwei Konzerten Kompositionen von ihm aufgeführt wurden, im Europasaale das A-moll-Quartett und im Museum die D-moll-Symphonie. Er mußte bei beiden anwesend sein und hatte eben knapp Zeit, von dem einen Saale zum andern zu fahren. Der Cellist Leopold Szul fuhr mit ihm. Im Museum angekommen, ruft Volkmann plötzlich: „Holla, meine Galoschen hab' ich dort vergessen!“ Szul beruhigt ihn, er möge nur hinaufgehen, er (Szul) werde sofort in die „Europa“ zurückeilen und die Galoschen holen. „Sie stehen in der Garderobe zwischen

der Thür und dem Ofen.“ ruft ihm Volkmann noch nach, und fort ist er. Nach einer halben Stunde erscheint Szuf richtig mit einem Paar Galoschen, die er am angegebenen Orte gefunden, da begrüßt ihn Volkmann schon von weitem mit dem freudigen Rufe: „Meine Galoschen sind da, ich hatte sie an, ohne es zu wissen.“ Szuf aber hatte fremde Galoschen entführt.

Auch Graf Géza Zichy, der berühmte Einhandspieler, kann von ihm ein drolliges Stück erzählen. Er studierte bei Volkmann privatim Kontrapunkt und Harmonielehre und nahm die Stunden in dessen Wohnung in der Festung. An und für sich waren diese Vorträge schon etwas bizarr wegen des Kostüms, da Volkmann mehrerer Bequemlichkeiten halber sich dazu nicht erst ankleidete, sondern in weißer Leibwäsche, aber mit einer zottigen Pelzhaube auf dem Kopfe, dozierte. Eines Sonntags nun dauerte die Stunde sehr lange, bis der Graf plötzlich fragte, wo Volkmann denn heute speise. „Bei Heckenast,“ war die Antwort. — „Um wie viel Uhr?“ — „Um eins.“ — „Dann ist's die höchste Zeit, daß Sie gehen, denn es ist bereits zwei.“ Volkmann sprang betroffen auf, schlüpfte geschwind in mehreres Schwarze, was just zur Hand lag, und der Graf gab ihm seinen Fiaker, der unten gewartet, damit er rascher nach Pest hinüberkomme. Drüben hatte man unterdessen voll Rücksicht auf den Gast geharrt, aber halbe Stunde um halbe Stunde verging und er kam nicht. Die Hausfrau war in Verzweiflung, die Gäste begannen sich aufzulehnen, schließlich kam die Köchin und erklärte,

gehe ihr draußen zugrunde, man müsse sofort speisen. ging man endlich zu Tische . . . und da trat richtig Volkmann herein, mit der lakonischen Frage: „Vor nach Tisch?“ Alles ging nun seinen gewohnten g, man speiste, dann musizierte man, dann setzte man zum Tarok, . . . da kam der Bediente und meldete, Fiakerkutscher stehe draußen und lasse den Herrn, den as der Festung heruntergefahren, fragen, ob er viel- füttern dürfe . . . Was für ein Fiaker? Volkmann natürlich vergessen, den Fiaker des Grafen zu ver- ieden und nun war es sieben Uhr Abend, und zwar rtags!

Im Jahre 1865, als das Musikfest zu Dessau statt- hatte Volkmann Gelegenheit, sich auch im Auslande der Weise auszuzeichnen. Karl Thern, der in Deutsch- Jahre lang als ein wahrer Apostel an der Ber- ung des Volkmannschen Ruhmes arbeitete, hatte auch dieser Gelegenheit das seinige gethan und veranlaßt, der Komponist dahin eingeladen werde. Man führte seiner Werke auf: ein Konzertstück für Klavier mit ster, das reizende Phantasiestück „An die Nacht“ für lo und Orchester, dann Variationen über ein Händel- Thema (diese wurden von den Brüdern Thern auf Klavieren gespielt). Volkmann war durch die Ein- ig nicht wenig erfreut, aber zugleich fiel es ihm schwer Herz, daß er zu einem Feste doch auch entsprechende rthe werde mitnehmen müssen. Weiße Handschuhe, ie hatte er, denn es war seine Gewohnheit, bei Kon-

zerten, wenn er gerufen wurde, nie ohne diesen sinnigen Schmutz vor das Publikum hinauszutreten. Aber der Frack! Wohl entsann er sich noch dunkel eines derartigen Kleidungsstückes, das er vor etwa fünfzehn Jahren besessen, aber wo war es und welche Gestalt mochte es seitdem angenommen haben? Es gelang Volkmann nach angestrengten Forschungen, ihn auf dem Dachboden in einem alten Koffer, dessen Schlüssel natürlich nicht mehr existierte, aufzufinden, und er ließ nun vor allem einen Schneider rufen, damit er den schwierigen Fall sachmännisch beurteile. Der Schneider kam, sah und nahm den Frack über Nacht zu sich, um ihm erst noch einiges am Zeuge zu flicken und einige Nähte locker zu lassen. Nach diesen Meliorationen konnte Volkmann so ziemlich mit seiner halben Leibesbreite hinein; der vorsintflutliche Schnitt freilich blieb und auch die langen spitzen Schöße entwickelten nach wie vor ihre volle Pracht. „Kann ich ihn also anziehen?“ fragte Volkmann. — Der Schneider besann sich noch ein Weilchen, als gewissenhafter Mann, und sagte dann mit etwas unsicherer Stimme: „Na, wissen Sie, . . . im äußersten Notfall.“ — „Glauben Sie denn,“ rief Volkmann, „daß ich in einem anderen, als dem äußersten Notfall einen Frack anziehen würde?“ Und packte das Staatskleid ein. In Leipzig erwarteten ihn die Freunde auf dem Bahnhofe. Er stieg aus, ohne Stock, ohne Schirm, ohne Mantel und ohne Reisetasche. Er hatte nämlich unterwegs viermal den Wagen wechseln müssen und jedesmal eines dieser Objekte im Coupé liegen lassen . . .

Die Thernschen Anregungen sind Volkmann noch zu öfteren Malen förderlich gewesen. Einst besprach Thern mit dem Dirigenten Reinecke in Leipzig die Bedürfnisse des Konzertsaales und Reinecke meinte, an Symphonien wäre gerade kein Mangel, aber an Ouvertüren fehle es. Sofort schrieb Thern an Volkmann und drang in ihn, eine Ouvertüre zu schreiben. Volkmann faßte diese Idee eifrig auf, aber es dauerte Jahre, bis er sie ausführte. Richard III. spukte in seinem Kopfe. Mehrere Jahre hindurch lag nun dieses Trauerspiel auf seinem Nachttische und begleitete ihn durch Stadt und Land. Er war ganz voll damit. Dann setzte er sich einmal hin und schrieb die Richard-Ouvertüre, sein letztes großes Werk. Diese bedeutende Leistung wurde merkwürdigerweise nicht gleich gewürdigt. In Stuttgart z. B. schüttelte man bei der ersten Aufführung arg den Kopf darüber, und unser Landsmann, der bekannte dortige Konzertmeister und Geiger Edmund Singer antwortete, als man ihn um seine Meinung fragte, mit dem Zitat: „Ein Schlachten war's und keine Schlacht zu nennen.“ Und gerade die Schilderung der Schlacht, mit dem sich durchziehenden englischen Schlachtlied, ist doch besonders schön. Aber Volkmann hat ja auch anderwärts mit manchem seiner besten Werke ähnliche Erfahrungen gemacht. Im Jahre 1866, als in Frankfurt am Main der Konzertmeister Ludwig Strauß (jetzt in London) sein großartigstes Quartett (A-moll) zum erstenmale aufführte, war die Mehrheit des Publikums höchlich befremdet, ja eine einflußreiche MillionärsGattin von der

Bockenheimerstraße (ich könnte ihren Namen nennen) ließ dem Dirigenten sagen, wenn er noch einmal einen solchen Unsinn brächte, würde sie ihr Abonnement aufgeben. In Leipzig mit seinem entwickelteren musikalischen Leben zeigte man sich entgegenkommender. Aber selbst Wien wollte einmal nicht mit. Das war, als Hellmesberger im alten Musikvereinssaale unter den Tuchlauben das düstere B-moll-Trio brachte. Das Publikum nahm Partei für und wider; Klatscher und Zischler lieferten sich eine förmliche Schlacht, fast wie bei der Premiere der „Meisterfänger.“ „Das ist ja eine Komposition zum Totschießen, nicht zur Unterhaltung,“ hörte man sagen. Der Sturm im Publikum wurde schließlich so groß, daß dem Komponisten, der zur Aufführung geladen war, angst und bange wurde; er ging förmlich aus dem Saale durch. Und sieben Jahre lang wagte Hellmesberger dieses Trio nicht wieder zu geben; als er es endlich doch wieder vornahm, hatte es einen durchschlagenden Erfolg. Auch Franz List, dem es gewidmet ist, hat es überall mit Vorliebe und großer Wirkung gespielt. So hat auch Volkmann die Ungunst der Konzertsaalwitterung zur Genüge kennen gelernt, aber glücklich, wie er war, hat er es noch erlebt, daß die Sonne durchbrach. Er ist bei blauem Himmel gestorben.



## Eine Wiener Figur.

(Anton Bruckner.)

4. September 1894.

Heute also wird der große Organist siebenzig Jahre  
Seit vielen Jahren sieht er wie ein Achtziger aus.  
Nicht wie ein sehr gesunder Achtziger, einer von jenen,  
hundert Jahre alt werden. Jeder Wiener kennt ihn  
als eine „Wiener Figur“ erster Ordnung. Die Leute  
den ihm nach, wenn er vorübergeht, mit hastigen, kleinen  
Schritten, das klassische Embonpoint weit vorgestreckt, die  
neutstame, kühn gebogene Nase schroff in die Luft ragend  
über dem merkwürdig verrungelten Antlitz. Vor einem Jahre  
hat Viktor Tilgner diese Gestalt in Erz gegossen, bis an  
den Gürtel. Wie sie da stand in ihrer breitpurigen Leiblich-  
keit, von dem eigenfinnigen Umriß des kalten Schädels  
gekrönt, mit diesem zerfurchten Angesicht, aus dem jene  
so individuelle Nase sich so imperatorisch herausbäumte,  
mochte einer, der den Meister nicht persönlich kannte,  
sagen: Das ist Kaiser Nero, oder Caligula, oder Helio-  
gabalus im neunzigsten Lebensjahr. Eine so grausame  
Ungleichheit liegt in diesem Profil, eine solche Härte

steckt in diesem untapezierten Schädel. So stellt man sich die grimmigen Fugenhelden des achtzehnten Jahrhunderts vor, die Herrenmeister des Kontrapunkts, die um Mitternacht an der Orgel saßen und sich vom Teufel die Bälge treten ließen. Wenn dann ein Dichter kam, wie E. T. A. Hoffmann, der in einer Gänsehaut geboren worden, so machte er einen solchen zum Helden einer gruseligen Novelle und war sicher, daß der Leser, nachdem er sie gelesen, nicht den Mut haben werde, seine Nachtlampe auszulöschen. Und dabei ist dieser Gewaltmensch eine „Seele“, wie es wenige giebt. Man sieht es ihm deutlich an. Solche kreisförmige Leibesumfänge kommen nur bei seelenguten, selbst von den wehleidigsten Fliegen nicht gemiedenen Menschen vor. Und sein Umfang war ja früher, wenn man so sagen darf, noch kreisförmiger. Es gab für seine Taille keine Kleider auf der Welt und er selber mußte sich welche erfinden. Der Schnitt seiner Beinkleider ist in- und außerhalb der Musikwelt Wiens als durchaus originell anerkannt; Techniker rühmen daran die Lösung der Aufgabe, einen Trichter mit zwei Röhren zu konstruieren. Auch seine kurzen saccoförmigen Röcke würden keinem anderen Sterblichen sitzen, während sie seine Person ganz stilgerecht umflattern. Sein schwarzer Schlapphut hat nicht minder einen eigenen Sitz und paßt vortrefflich zu dem mächtigen schwarzen Mantel, in den er sich, wie ein rechter „Mann im Mantel der Nacht“ bei schlechtem Wetter zu hüllen pflegt. Nein, es giebt keine zweite Figur in Neu-Wien, wie diese. So sieht man nur im vorletzten Bande der



istrierten Musikgeschichte aus, in Holz geschnitten nach  
er gleichzeitigen Silhouette. Und auch da nur mitunter.  
nni Musikgeschichten sind gemeiniglich trocken und ihre  
ber auch, Anton Bruckner aber ist zuweilen sehr naß.  
eine Hörer an der Universität wissen das wohl und freuen  
) schon immer darauf. Generalbaß nämlich und Kontra-  
nkt lernen sie von ihm zwar wenig, denn kaum besteigt  
das Katheder, so ist er auch schon in zwanglosem „Blau-  
en“ begriffen, hundertstes und tausendstes durcheinander-  
rubelnd, und dazwischen kommen immer wieder die näm-  
hen Erinnerungen an seine Londoner Reise, und hinter  
dem Namen, den er ausspricht, kommt wohlwollend oder  
ollend ein halblautes „Biechler!“. So oft er sich aber  
ißgesprochen, poltert er die Stufen herab und zur Thüre  
naus an die Wasserleitung, Hände, Gesicht und Schädel  
baden. Triefnaß besteigt er wieder den akademischen  
hron, er trocknet sich grundsätzlich niemals ab und gleicht  
nn zum Verwechseln einem jener schaumgeborenen Phi-  
ter, die bei Böcklin Tritonen heißen. Und dieser Anblick  
der eigentliche Gewinn fürs Leben, den die Hörer aus  
nem Kolleg mitnehmen.

Aber gleichviel, der Respekt, und ein eigener liebe-  
ller dazu, geht doch vor dem sonderbaren Männchen  
her, wo immer es sich zeigt. Wenn er in einem Klas-  
schen Konzerte durch die Bankreihen streicht, als wollte  
sie niederfegen, dann wispert es um ihn her bedeutungs-  
ll, und so manches Auge sucht während der Vorträge  
seinem immer sprechenden, mitkomponierenden, mitspie-

lenden Antlitz den Abglanz des Gehörten. Selbst im Gasthause, wo der Mensch meist nur Mensch ist und sich nicht gerade symphonisch benimmt, ist der Altmeister ein aparter Herr, eine „Figur“. Kommen sieht man ihn nie, aber wie aus der Erde gestiegen, steht er plötzlich an einem entlegenen Tische und läßt schleunig mehrere Hüllen fallen, die, ohne daß er's achtet, von irgend welchen Händen aufgefangen werden. Die Kellner bedienen ihn mit Bewegungen, als wollten sie ihm die Hand küssen, . . . es weht von jeher eine Art geistlicher Atmosphäre um ihn. Sie wissen auch schon, wessen er zu des Leibes Nkung bedarf. Ohne Frage erscheint alsbald ein gewaltiger Suppentopf auf seinem Tische, mit vier Portionen frisch eingekochter Nudelsuppe. Das ist sein Abendmahl. Dazu erscheint in unabsehbarer Folge Glas auf Glas vom blindesten Pilsner. Wie viele, das weiß er nicht. Aber sie müssen ganz aus Schaum bestehen und mit einer einzigen hastigen Bewegung stürzt er jedes hinter den weiten verstärkten Hemdkragen. Und alles ringsum hat eine eigene Freude, wenn's ihm schmeckt. Er ist einer, dem man's gönnt. Leute, die er nicht kennt, grüßen ihn. Und meist hat er ein kleines Gefolge von jungen Leuten um sich, die ihn als ihren musikalischen Vater verehren. Er ist ein seltsam geformtes Gefäß der Begeisterung und begeistert auch andere. Ohne viel und tief zu sprechen, sprudelt er ein ideales Gefühl aus und steckt damit an. Er ist ein großer Naiver vor dem Herrn, ein gewaltiger Ungeschickter, in dem das Element wütet, so daß man es merkt, durch

iefe ganze Kruste von linkscher formloser Schlichtheit hin-  
urch. Mitunter geschieht es, daß die Jünger ihn aus  
Wien entführen, in die breite, tiefe Natur hinein, wo er  
sich in Naturlauten austoben soll, wie ein Kind. Auch  
im Winter, durch hohen Schnee, in lustiger Schlittensfahrt,  
nach Klosterneuburg, oder wo sonst ein warmer Tropfen  
winkt. Um Mitternacht auf dem Bock jauchzend heim-  
zufahren, einen Vollgeladenen aus dem Straßengraben  
aufzulesen, und was sonst an harmlosen Abenteuern sich  
ergeben mag, das ist ihm Kinderlust, das knöpft ihn auf.

Aber das Kind ist ein Riese. Man muß einmal  
im Auslande herumhören, mit welchen Maßen er gemessen  
wird. Ich hörte einst in Bern, wo die zweitgrößte Orgel  
der Welt steht, den dortigen Organisten spielen. Ein tüch-  
tiger Meister, der Jakob Mendel; er ist leider vor einigen  
Jahren gestorben. Er spielte abends im stockfinsternen Dom,  
in dessen Hallen sich die Zuhörer verloren. Nur oben  
auf dem Orgelchor brannten zwei Lichtlein, zwischen denen  
die schwarze Gestalt des Künstlers sich gespenstisch regte.  
Dann, als er hörte, daß wir aus Wien kämen, umarmte  
er uns. „Ah, aus der Bruckner-Stadt, da muß ich Ihnen  
was Rechtes spielen!“ Und nun ging es an ein Privata-  
tissimum, zu dem das Rieseninstrument seinen letzten Seufzer  
hergeben mußte. „Ja, der Bruckner sollte da sitzen, der  
versteht das noch ganz anders!“ sagte er, als er uns in  
Grund und Boden gespielt hatte, „dem reichen wir alle  
nicht das Wasser.“ Er bereitete sich auch schon seit Jahren  
auf eine Reise nach Wien vor, um den „letzten Organisten“

vor seinem Tode noch einmal zu hören, aber er ist darüber gestorben.

Einer der größten Genießer von Bruckners Orgelspiel war Bischof Rudigier von Linz. Gar oft mußte Bruckner plötzlich nach Linz fahren, weil der musikfreundige Kirchenfürst sich nach dieser klingenden Andachtsübung sehnte. Er ließ sich von Bruckner erheben und erschüttern, das war für ihn eine Herzenskur. Und eines Tages — so erzählten damals die Musiker — als Bruckner ihn wieder „geheilt“ hatte, wie Davids Harfe den König Saul, und der Meister wieder nach Wien zurück mußte, da führte ihn der Bischof an eine Stelle der Domkirche und sagte: „Lieber Bruckner, Sie haben mir wieder, wie schon so oft, sehr wohlgethan, aber auch ich habe an Sie gedacht. Womit könnte ich Ihnen meinen Dank besser abtragen? Hier, dieses Plätzchen in heiligem Boden gehört Ihnen; ich habe es Ihnen als Grabstätte gewidmet.“ In frommer Nührung dankte der Künstler, der die Meinung des Bischofs wohl verstand. Aber einstweilen hat er von dem heiligen Plätzchen noch keinen Gebrauch gemacht . . . und wird, bei seiner strammen Lebensführung, hoffentlich noch recht lange nicht in die Lage kommen.



## Litteratur.





# Eduard von Bauernfeld.

## I.

10. August 1890.

Die Wiener werden es nicht glauben wollen, aber nur zu wahr: Bauernfeld ist tot. Dieser älteste gleich jugendlichste Altwiener, der sich seit seinem Dritteljahrhundert, nach seinen eigenen Worten, glücklich mit dem Ueberleben seiner Zeitgenossen befaßt nun auch dahin. Sein unverfleglicher Schaffensgeist endlich versiegt; jene köstliche üble Laune, in der die eigene Seele wie in scharfem Weingeist frisch ist schließlich doch verhraucht. Nur um zwei Jahre als dieses alte Jahrhundert, wandelte er unter dem Namen eines Unsterblichen, aus einem Jahrzehnt in das nächste hinüber, von einer Jubelfeier zur andern. „Sie danken mir schon wieder die vorletzte Ehre,“ schrieb er zu dem jener festlichen Anlässe, aber er hatte Unrecht, denn es war noch lange nicht die vorletzte gewesen. Bauernfeld hat ein glückliches Leben hier geendet! Bauernfeld war mit Leib und Seele Lustspieldichter, und es war nicht die glänzendste Bühne, die das deutsche Lustspiel

jemals befehen, während ihres goldenen halben Jahrhunderts als König zu beherrschen, die Gebilde seiner Phantasie durch die liebenswürdigsten und anmutigsten Künstler, welche jemals deutsch gesprochen, verkörpert zu sehen. Und ebenso war er mit Leib und Seele Wiener und ihm war beschieden, mit den Mitteln seiner Kunst der sprechendste, farbigste Ausdruck jenes Wiener Geistes zu sein, der die Bethätigung, ja gleichsam die Ausübung einer harmlosen Freude am Dasein zu einem Kunstwerk erhoben hat. Bauernfeld steht dort, wo Schubert, Schwind, Fendi, Johann Strauß, die Gopmann stehen und noch so mancher andere Geist von seinem Geiste. Er weiß es auch und hat gelegentlich darauf gepocht, wenn Aferweise ihm seine „lokale“ Farbe vorwarfen. „Ich bin und bleibe Wiener mit Haut und Haar,“ schrieb er, „und kann und will in meinen Lustspielen schlechterdings nichts bringen, als die Anschauungen eines Deutschösterreichers, der unsere Zustände, wie sie ihm erscheinen, in Ernst und Scherz wahrheitsgetreu darzustellen sich zur Aufgabe gemacht.“ Und wie sicher hat er damit das Richtige getroffen. Wenn das übrige deutsche Lustspiel zu jener Zeit heimatlos und darum farblos „in einer kleinen deutschen Residenz“ oder einem anderen solchen Überall und darum Nirgends spielt, steht das Bauernfeldsche fest und flott auf seiner heimatlichen Wiener Scholle, auf der es sich so anmutig lustwandelt und so flügge tanzt. Die Verhältnisse, die er schildert, sind die des Wiener Lebens, seine Personen atmen Wiener Luft, er bewegt nicht Puppen, sondern Menschen.



Auch daß die Lustspielgattung, welche Bauernfeld für die deutsche Bühne schuf, gerade das Konversationsstück war, ist etwas Wienerisches. Diese Schöpfung ging in den Dreißigerjahren vor sich, denn schon damals spielte man „Leichtfinn aus Liebe“, „Das Liebesprotokoll“, „Das Bekenntnis“, „Bürgerlich und Romantisch“, „Das Tagebuch“ u. s. f., also einige der besten Stücke des Dichters. Damals aber ging es in Wien sehr ruhig zu. Da im bürgerlichen Leben eine „That“ nicht vorkommen durfte, verlangte man auch auf der Bühne keine Handlung; der Sinn für das planvoll angelegte Geschehnis war eben verloren gegangen und noch nicht wieder erwacht. Der Hauptinhalt des Lustspiels wurde also das, was eigentlich seine Form ist, nämlich das Gespräch. Bauernfeld übertrug das damalige feine Salongelauder der Wiener Gesellschaft auf die Bühne; es war nicht tief, aber beweglich und anmutig bis in den Übermut, nicht geistvoll, aber geistreich nach der damaligen Auffassung dieses Wortes, im Sinne von Scherz, Scherz und wieder Scherz. Parodie und andere schärfere Tonarten waren nicht zulässig, auch die Satire bewegte sich durchaus in den Formen des harmlosen Scherzes. Man muß sich dies vor Augen halten und dazu dann die unleugbare Thatsache, daß trotz alledem jene Lustspiele noch heute für die Mehrzahl des Publikums überaus genießbar sind, um das Talent des Dichters recht zu würdigen. Es war eben Wien, was in diesen Scherzspielen plauderte und lachte und neckte und küßte. Jenes Wiener Etwas, welches den Wiener schon damals

nicht untergehen ließ. Gewiß, jene so unmaßgeblich auf tretenden Säckelchen, die doch zäh genug waren, ein halbes Jahrhundert zu überdauern, kommen uns heute schließlich gar zu unschuldig vor, aber sobald man bedenkt, was Bauernfeld mit der damaligen sprudelnden Frische seines Talents heute leisten würde, hat man sofort das richtige Maß für ihn. Ja, wenn Wien jetzt einen jungen Bauernfeld hätte, um die verwickelteren gesellschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart komisch darzustellen! Man sehe doch den Alten selbst an, wie er mit der Zeit zeitgemäß zu werden weiß, etwa in „Aus der Gesellschaft“ (1867). Wie da der Hauch der modernen Bewegung in die Scenen hereinschlägt; wie durch das klare Wellenspiel des Gesprächs die harten, scharfen, positiven Steine emporstimmern, über welche die Worte murmelnd und plaudernd hinwegperlen.

Und Bauernfeld hatte unzweifelhaft die Ader in sich für die beißende und geißelnde Zeitkomödie. Er, der ewig säuerliche Mensch mit der immer etwas bitterlichen Zunge, war ja selbst einer jener sogenannten „Räsonneure“, welche die französischen Tendenzdramatiker in ihren Stücken anbringen; Bauernfeld war persönlich jene Lustspielfigur, welche er seinerzeit wegen der Zensur nicht zeichnen durfte. Ein Rüger und „Raunzer“, ein Unzufriedener, der aber all das, was ihm in der Welt nicht gefiel, durch seinen Wiener Humor zu vergolden wußte. Die zahllosen Epigramme, die er zu Zeiten aus dem Ärmel schüttelte, waren lauter Stacheln von ungeschriebenen Lustspieldialogen. Selbst

unabsichtlich trug er ja manchmal Zeiterfolge davon, vor denen ihm selbst bange werden konnte. Sein Lustspiel „Großjährig“ wurde im Burgtheater ein Demonstrationsstück zu jener Zeit, als das Wiener Volk selbst großjährig werden wollte. Bauernfeld sah sich urplötzlich als Revolutionär, wozu er denn doch nicht die geringste Anlage hatte, und wurde studentisch verhimmelt, aber er ist hinterher doch sichtlich zufrieden, daß eine Entzündung der Hirnhäute ihn zu rechter Zeit vor der Notwendigkeit rettet, die Rolle des Kobespierre weiterspielen zu müssen. Wenn er später auf der Bühne Politik machte, wie im „Deutschen Krieger“, „Franz von Sickingen“ und „Landsfrieden“, waren es allgemeinere politische Ideen, die er vertrat, und sie bezogen sich auf eine Freiheit, die eigentlich nur Kulturfortschritt war, oder auf ein Deutschtum, das ein Österreichertum nicht ausschloß. Schärfer ist er abseits der Bühne, z. B. in seinen politischen Tierfabeln, oder dem Romane: „Die Freigelassenen“ (1875), dessen Helden, die Kämpfer der Wiener Freiheit, nach Texas auswandern, um dem Konkordat und dergleichen zu entgehen, später aber aus Heimweh wieder nach der Kaiserstadt zurückkehren, die selbst in Texas ihresgleichen nicht hat. Nebenbei gesagt, wäre an der fast journalistischen Frische, mit welcher Bauernfeld hier Zeitgeschichte romantisiert und die Männer des Tages, vom Erzherzog Ludwig und „Eiszt Ferencz“ bis zum Polizei-Unterkommissär Wenzel Kuzicka und dem damals beliebtesten Fiaker Voglhuber vor dem Leser handeln läßt, für die jetzigen Pfleger des „Wiener Romans“ manches zu lernen.

Doch es ist jetzt gewiß nicht der Augenblick, das Lebenswerk des kaum Erfalteten zu messen und zu wägen. Er hat den Wienern viel gegeben und eine breite Seite in der deutschen Litteraturgeschichte vollgeschrieben, ein Blatt, das nicht bald vergilben wird. Er und Grillparzer, diese beiden „Epigonen“ voll Urwüchsigkeit, diese richtigen Ostdeutschen, haben die lange angewachsene Schuld Oesterreichs an das deutsche Schrifttum bezahlt zu einer Zeit, als diese Litteratur so viel wie bankerott war. Grillparzer erntete draußen wenig Dank dafür, Bauernfeld etwas mehr. Er hatte jenes Wiener Theaterblut in sich, das auch die Wiener Schauspieler in Deutschland von jeher so begehrt macht, jenes echte Komödienblut, dessen Farbe sich niemand anschminken kann und dessen Wärme erst die Bühne über das Leben hinaushebt, ihr die Poesie eines ewigen heiteren Sonntags verleiht. Wien aber, welches Grillparzer bewunderte, liebte Bauernfeld, diesen interessantesten Sohn der Alservorstadt. Drei Generationen von Wienern haben ihn auf den Händen getragen. Schon sein unerfülltes Bedürfnis nach heiterer Geselligkeit machte ihn vor den Menschen angenehm. Denn er war das mittheilksamste Temperament und nahm nur, um zu geben. Von der Ludlamsöhle und dem Soupiritum angefangen, war er die Seele aller der fröhlichen Konventikel, welche jederzeit wie lauter „grüne Inseln“ im Strome des Wiener Künstlerlebens schwammen. Seine Altersgenossen und Mitstreberden waren die politischen und künstlerischen Talente der großen Bewegungszeit dieses Jahrhunderts, alle die Männer

in späteren „Systeme“, alle die Glänzenden auf jedem Gebiete der Wiener Kunst. Er hat sie fast sämtlich überlebt. Das Publikum aber ehrte ihn wie ein von den Vorfahren überkommenes Erbstück. Selbst in ganz kleinen Dingen konnte man dies oft genug erkennen, wie folgendes kleine Beispiel zeigen mag: In einem seiner Bücher, das einer Leihbibliothek entlehnt war, lasen wir einst die folgende Stelle: „Die Fürstin schien etwas desappontiert (wir wissen kein deutsches Wort dafür).“ Ein besonders kluger Leser wollte dieser himmelschreienden Unwissenheit abhelfen, dem er mit Bleistift auf den Rand schrieb: „Aus der Übersetzung gebracht. Ein Deutsch-Franzose.“ Ein späterer Leser jedoch, den dieses Besserwissenwollen empörte, schrieb mit dicker, zorniger Tinte den Verweis dazu: „Lassen Sie sich fern Bauernfeld unverbessert.“ So klein der Zug ist, bezeichnet er doch zur Genüge das pietätvolle Verhältnis des Lesers zu „unserem“ Bauernfeld.

Und nun hat es ihn doch verlieren müssen. In reifen Jahren, als des Dichters Lebensabend sich schon tief geneigt hatte, schrieb er in einem seiner Bücher das Folgende: „Ich halte das Sterbenmüssen für eine Art Beleidigung, die uns die Natur anthut. Mein Ich soll wieder auferstehen — das ist die Bedingung, unter welcher ich existieren will. Welche Zumutung! Wer weiß, hätte ich die Ursache, wäre mir die Bedingung im Voraus bekannt, überhaupt angenommen! . . .“ Es ist der rastlose Räsomnierer, der auch in diesen Zeilen über die letzten Dinge sich äußert: „Ich frondiert bis in den Tod. Aber der Tod ist ein

großer Tragiker vor dem Herrn und legt die Hand selbst an einen Komödiendichter. Nur thut er es freundschaftlich, wie man sich unter Kollegen die Hand auf die Schulter legt. Und er läßt ihm Zeit nach Belieben, um sich noch einmal umzusehen, und dann wandeln sie selbänder hinüber nach der grünen Insel des Jenseits.

## II.

12. August 1890.

Je mehr man sich an den Gedanken gewöhnt, daß man Bauernfeld verloren hat, desto mehr empfindet man, wie sehr ihn die Wiener vermissen werden. Vor allem war er auch eine der unentbehrlich gewordenen Charakterfiguren des Wiener Lebens. Wer hätte ihm auf der Straße nicht nachgeblickt, wenn er ihn (Jahrzehnte hindurch) tagtäglich um die nämliche Stunde aus der „Stadt Frankfurt“ kommen und die Gasse entlang gehen sah? Wie so viele Altwiener hielt er sehr an der einmal angewöhnten Äußerlichkeit der Erscheinung. Er trug stets dasselbe niedrige Hütchen und suchte stets mit demselben unvermeidlichen Stöckchen umher, und dabei machte er immer ein Gesicht, als habe er sehr schlecht gegessen und überdies etwas verloren, was er nun auf der Straße suche. Sein ganzes Gehaben hatte etwas Eigenartiges und niemand wußte hierüber mehr zu sagen, als Herr Arnburg vom Burgtheater, der ihn einst wochenlang eigens bis ins Kleinste studiert hat, um ihn in jenem Grandjeanschen

Festspiel bei dem Concordia-Bankett im Kursalon porträtgetreu darzustellen, die merkwürdigen Kunststücke mit dem Spazierstöckchen natürlich mit inbegriffen . . . Und wem wird er im Burgtheater nicht fehlen, als interessanter Punkt im vollen Hause, den die Leute einander zeigten und dann einen Zwischenakt hindurch pietätvoll zusahen, wie er sich den ausgefranzten graulichen Schnurrbart kaute? Nebenbei bemerkt, hat man nie dahinter kommen können, womit er diese Kauarbeit verrichtete, denn Zähne hatte er längst keine mehr, sündemalen er, wie er selber behauptete, im Laufe seines Lebens sich schon mehrere hundert Zähne hatte ausreißen lassen . . . Und welchen trüben Eindruck wird in so manchem Salon, an so manchem Familientische der leere Stuhl machen, auf dem einst der alte Herr zwanzig Jahre lang geseßen, und vorher der jüngere Herr auch zwanzig Jahre, und noch früher der junge Herr Bauernfeld wiederum zwanzig Jahre. Denn sehr konservativ war er zeitlebens in seinen Freundschaften, ganz Wien kennt ja die Familien, denen er mit unerschütterlicher Anhänglichkeit als Freund angehört hat, von der Großmutter der Mutter vererbt, und von dieser der Enkelin, wie ein alter Familienbesitz, von dem man sich unter keinen Umständen trennt. Er stand auf dem Du-Fuße mit allen, denn er hatte sie ja auf den Armen gewiegt, und sie ließen es ihm gut ergehen bei sich, ja er durfte sich sogar gelegentlich als enfant terrible geltend machen, bis in die Küche hinaus, deren waltende Mächte jederzeit mit seinen schlecht kauenden Zähnen zu rechnen hatten.

Aber es ist wahr, er vergalt alle Liebe und Aufmerksamkeit reichlich. Er war ein liebenswürdiger Gesellschafter, auch in seinen unliebenswürdigen Stunden, die ihn sozusagen gut kleideten, und wenn er ins Erzählen kam, erinnerte er sich mit großer Beredsamkeit der jüngeren Tage und unterhielt die Hörer stundenlang mit seinen Erlebnissen. Auch seine neuesten Arbeiten las er stets im Freundeskreise vor, immer von jenen langen Kanzleibogen herab, auf die er sie zu kriecheln pflegte, bis er sich „aus Schlechtigkeit der Augen“ gewöhnte, Diktando zu dichten. Oder er las sie gar nicht, sondern sagte sie auswendig her, denn unglaublich war sein Gedächtnis noch in spätesten Jahren, so daß er ein ganzes Lustspiel ohne Souffleur rejitierte, wie ein antiker Rhapsode seinen Heldegesang.

Bauernfeld hat das Wort! Er war ja daran gewöhnt; Anton Mäher berechnete einst, und zwar schon im Jahre 1872, ziffernmäßig, daß Bauernfeld bis dahin auf der Bühne zehn volle Jahre ununterbrochen das Wort gehabt hat! Übrigens ist die Zahl seiner Stücke eigentlich viel größer, als er selbst rechnete, denn er war ein großer Umarbeiter vor dem Herrn und außerordentlich zugänglich für fremde kritische Meinungen. Wenn er ein Stück den Freunden vorgelesen hatte und diese verschiedenes daran geändert wünschten, setzte er sich ohne weiteres hin und goß das Ganze in eine neue Form. Manches Stück hat er thatsächlich dreimal geschrieben. Und trotzdem sind nicht einmal alle seine Stücke vorhanden, z. B. sein aller-



erstes Lustspiel, welches „Der Magnetiseur“ hieß. Als er 70 Jahre alt wurde, wollte man dieses Jugendwerk am Burgtheater als Jubelstück aufführen, aber es war schlechterdings nicht aufzutreiben, weder gedruckt, noch geschrieben. Es ist verschollen für alle Zeiten, . . . wenn es nicht vielleicht irgendwie noch in dem Augenblick auftaucht, wo man im Rathause den Beschluß fassen wird, ein Bauernfeldzimmer einzurichten, als Seitenstück zum Grillparzerzimmer.

Wir schlagen dies sogar ernstlich vor, denn die Wiener Thalia hat dasselbe Recht auf eine solche Ehrenkemenate, wie die Wiener Melpomene. Und daß Bauernfeld „die höchste Auszeichnung“ verdient, hat sogar kein geringerer als Fürst Bismarck einst in maßgebender Stunde ausgesprochen. Es war zur Zeit jenes siebenzigsten Geburtstages, als der Veteran des Wiener Lustspiels auch in Berlin ausgezeichnet werden sollte. Der Kultusminister v. Mühler wollte ihm den Roten Adlerorden verleihen lassen, während der königliche Hausminister v. Schleinitz für den Kronenorden war. Da wandte sich Kaiser Wilhelm an den Reichskanzler, welcher mit den Worten entschieden haben soll: „Bauernfeld! Da stimme ich unbedingt für die höchste Auszeichnung, welche die Krone hier verleihen kann. Der österreichische, der deutsche Dichter, der bis zum siebenzigsten Jahre uns noch seinen Humor so prächtig bewahrt hat, verdient sie.“

Und hochinteressant wird dieses Zimmer sein, ein wahres Museum der Wiener Lebenswürdigkeit im 19. Jahr-

hundert. Die vielgefeierten Schauspieler allein, welche in Bauernfeld'schen Rollen abgebildet sind, geben schon eine sehenswerte Sammlung; an ihrer Spitze muß des Dichters eigenes Bild von Kriehuber stehen, dasjenige, unter welches er die für ihn so bezeichnenden Worte geschrieben: „Nieber unvorsichtig, als unwahr.“ Und das Publikum weiß ja gar nicht mehr, welche interessanten Einzelheiten da zum Vorschein kämen. Wer weiß es zum Beispiel, daß auch das allererste Auftreten Bogumil Dawisons in einem Bauernfeld'schen Stücke geschah? Im „Letzten Abenteuer“, auf dem Lemberger Theater. Oder daß Ludwig Devrient, der geniale Berliner Charakterdarsteller, eine Figur des Wiener Dichters zu seinen Lieblingsgestalten zählte, nämlich den Posert im „Spieler.“ (In Wien bot Wilhelmi einfach eine Kopie dieser Rolle, während La Roche sie wieder eigenartig zu gestalten mußte.) Und dann ist nicht zu vergessen, daß Bauernfeld ein förmliches „August Klein-Museum,“ \*) wie es einst jemand genannt hat, besaß. Es bestand aus jenen zahlreichen Adressen, Diplomen und anderen Ehrenbriefen, die ihm im Laufe seines Lebens von Körperschaften dargebracht worden, alle natürlich in künstlerischer, oft prächtiger Ausstattung. Und an echten Kunstgegenständen ersten Ranges kann es auch nicht fehlen. Man bedenke nur, wie Bauernfeld stets inmitten der künstlerischen Bewegung Wiens gelebt, mit den Sternen derselben auf das Intimste verkehrt hat. Abgesehen von dem

\*) Wegen der berühmten Galanteriewarenfirma August Klein in Wien.

Archiv an Brieffschaften, das sich da vorfinden muß, welche Bildergalerie ließe sich über Bauernfeld „und seine Leute“ zusammenstellen. Schwind allein würde ein ganzes Kabinett liefern, denn der war sein nächster Bufenfreund und hat ihn so und so oft gezeichnet und gemalt, und nicht ihn allein. Wir verweisen zum Beispiel auf eines seiner reizendsten Bilder: „Ritter Kurts Brautfahrt.“ Da kommt eine Scharwache vor, deren Anführer die scharfen Gesichtszüge des genialen und aufgeklärten Schottenpaters Leander König trägt, unter welchem Bauernfeld und Schwind zusammen das Gymnasium besuchten. Denn der alte Leander König, der so viele Träger des Wiener Ruhmes durch das Knabenalter geführt hat, gehört auch unter den Bauernfeldianern zu den ersten Charakterköpfen. Da würde auch jenes Bild Schwinds seinen Platz finden, welches „Das Lustspiel“ heißt und sich direkt auf Bauernfeld bezieht, dem es der Künstler auch vermachte. Es besteht aus drei Feldern; in dem mittleren sieht man den Dichter, wie er dem Maler ein neues Lustspiel vorliest, während die Muse des Lustspiels in höchsteigener Person horchend im Hintergrunde steht. In dem einen Seitenfelde sitzt Liszt begeistert am Klavier, umgeben von dem reizenden Wiener Mädchenkreise, lauter Jugendfreundinnen Schwinds und Bauernfelds, an ihrer Spitze die schöne Schwester Alexander Baumanns, der das „Versprechen hinterm Herd“ gemacht hat. In dem anderen Seitenfelde aber sieht man Schwinds Landstich am Starnberger See, aus dessen Fluten sich die reizende Nixe des schönen Gewässers mit halbem Leibe

erhebt, genau so, wie er ein solches Seefräulein später in dem hochpoetischen Ölbildchen: „Der Mittag“ gemalt hat. Diese lebenswürdige Trilogie gedachte Schwind für Bauernfeld im großen zu malen, aber er starb, ehe er dazu kam. Es wäre sonst ein Hauptstück des zukünftigen Bauernfeldzimmers geworden.

Doch wozu den Dingen vorausseilen, welche so oder so kommen müssen? Wien wird seinen Bauernfeld zu ehren wissen, nach ihrer beider Ehre. Er wird sein Denkmal erhalten, und wie dieses immer beschaffen sei, man wird die Worte Anastasius Grüns darauf schreiben können, die er einst bei einem Trinkspruch auf den Mittkämpfer und Mitdichter sprach: „Der freie deutsche Geist in echtfarbiger, österreichischer Gewandung.“



## Etwas über Heinrich Laube.

3. August 1884.

Ich bin vielleicht nicht der geeignete Mensch, um Erinnerungen an Heinrich Laube zu schreiben, denn ich habe nur einmal mit ihm gesprochen. Ich war ihm gegenüber Theaterkritiker und er mir gegenüber Theaterdirektor; so, um mich etwas zoologisch auszudrücken, Hund und Gasse. Ich mußte öfter, als ihm und mir lieb war, sein Stadttheater und seine neuen Stücke, deren manchmal eine Woche zwei brachte, „verreißen,“ was ihm sehr nahe ging, so fand es daher bequemer, seinen durch Mittelspersonen ihr häufig wiederholten Wunsch nach persönlichem Verkehr nicht zu hören. Welcher Theaterkritiker, wenn auch ich so jung und unbekannt, wäre nicht in der Lage gewesen, sich einem Direktor gegenüber, und wäre er noch berühmt und altmeisterhaft, ablehnend zu verhalten? Da kam eines Tages Mohamed zum Berge. Wirklich zum Berge, denn ich bewohnte einen vierten Stock. Kunst und Litteratur in Wien bevorzugen seit jeher diese Höhe; meinen jetzigen Räumen hat einst Frau Direktor Wil-

brandt gewohnt, als sie noch Auguste Baudius hieß und die gefeierte Naive des Burgtheaters war; und Laube selbst, lebte und starb er nicht im vierten Stock des Dreher'schen Hauses bei der Hofoper, und die Wolter, verlebte sie nicht ihre kräftigsten Künstlerjahre in einem vierten Stock des Opernrings, wie Gabillons die ihrigen, und wie Sonnenthal die seinigen in einem ebenso hohen Geschloß am Lugeck, ehe er sich sein neues Heim in der Lichtensteinstraße einrichtete, und so fort? So kletterte er denn zu mir herauf, aber an der Thür hatte er erst noch ein seltsames Abenteuer zu bestehen. Er klingelte und es erschien alsbald ein weibliches Gesicht am Guckloch und warf einen mißtrauischen Blick hinaus, denn kurz vorher waren in mehreren Wohnungen der Stadt unangenehme Dinge vorgefallen und unter dem allgemeinen Gefühl der Unsicherheit von Leben und Eigenthum war der Dienerschaft unverbrüchliches Mißtrauen gegen jedes fremde Element eingeschärft worden. Als nun das Stubenmädchen draußen einen Fremdling von rauhem, sozusagen verwildertem Aeußeren stehen sah, mit struppigem Bart und grimmen Augen, über die ein arg mitgenommener Hut niederging, während der übrige Mensch in einen dunkelgrau-zottigen, verwitterten Winter-Menczkoff nach Art des Mädchenmörders Hugo Schenk eingehüllt war, da traute sie dieser Erscheinung nichts Gutes zu und rief durchs Guckfenster die etwas abgedroschene Phrase hinaus: „Steh'nig da, geh'n's in Gott'snamen!“ Sprach's und kehrte zu ihrem Federwedel zurück. Kaum aber hatte sie die



künstlerischer Salon, das allgemeine Stellbuchein für Leute, die irgend eine Berechtigung aufweisen konnten, in diesen Kreis zu treten. Fremde Schriftsteller oder Künstler, die geschwind Fühlung gewinnen wollten mit einem Stück Wien, „ganz nahe beim Herzen“, wie Shylock sagt, ließen sich nach fünf Uhr zu Laube führen und sahen da, in den guten Zeiten, stets etliche Geseierte des Burgtheaters, die den Salon ihres Direktors aufzuputzen trachteten, etliche Schriftsteller von Namen, auch Politiker und andere Berühmtheiten. Das Burgtheater war in späteren Jahren durch Stadttheatergrößen ersetzt und die Gesellschaft verdünnte sich immer mehr, kleine Menschen, auch dilettierende Litteraten, die um etwas Protektion aus Leibeskraften den Hof machten, begannen vorzuherrschen. Der Hausherr war eben alt und krank, der Salon hatte sich überlebt. Den anregenden Gesprächen von ehedem waren detaillierte Krankheitsberichte gefolgt, welche nicht immer unterhaltend waren, besonders aber war der Widerspruch, der im Salon Laube sich stets nur äußerst schüchtern hervormagte, nachgerade unmöglich geworden. In früheren Jahren gab es sogar Soireen im Laubeschen Hause und da erschien das ganze Burgtheater. Bei einem solchen Hofball ereignete sich einmal folgender heitere Zwischenfall. Ein neu engagiertes Mitglied für „gesattelte Pferde“ (der alte Kolke) sollte zum erstenmal in diesen illustren Kreis treten und erkundigte sich in seiner Unerfahrenheit bei einigen Kollegen, wie er sich dazu kleiden müsse. Die Bösewichter benützten dies, um ihn glauben zu machen, daß diese Abende kostümirt



feien (die Garderobe des Burgtheaters stehe ja zu Gebote) und der leichtgläubige Mime entschied sich nach längerer Überlegung für das kleidsame Kostüm eines Türken. Man kann sich den Effekt vorstellen, den er machte, als er in Turban, Pumphosen und Babuschken unter so viele schwarze Fräcke und ausgeschnittene Seidenkleider trat, das einzige Kostüm unter so vielen Toiletten. Laube selbst war ganz verbüßt, half ihm jedoch aus der Verlegenheit, indem er sagte: „Na, sehen Sie, was mir diese Herrschaften für eine Überraschung bereitet haben; zur Schonung der Kostüme haben sie sich heimlich verschworen, diesmal in gewöhnlicher Salontoilette zu kommen.“ . . . Im Salon des gealterten Laube war solches nicht mehr denkbar. Einer seiner Getreuen, der ihn diesen Frühling heimsuchte, fand ihn mit einem Buche in der Hand. „Was lesen Sie, Herr Doktor?“ — „Ich lese jetzt nichts anderes mehr, als Heinrich Laube,“ entgegnete Laube, „habe mich da wieder einmal in meinen „Deutschen Krieg“ hineingelesen; ist doch ein gebiegener Roman, ich sehe das von Tag zu Tag deutlicher; es ist eine unglaubliche Menge historischen Materials darin verarbeitet.“ Und dann geriet er auf seine gewohnten Beschwerden: „Mit mir geht's zu Ende; ich habe keine Phantasie mehr, keine Arbeitslust, mein Gedächtnis ist hin, kein Appetit, Fleisch — denken Sie sich nur, Fleisch! — kann ich gar nicht sehen, nicht einmal Fleischbrühe; das einzige, was mir noch schmeckt, ist ein Glas Hütteldorfer Bier.“ (Er fuhr auch jeden Tag in den Prater hinab, wie vor Alters, und setzte sich in eins der

dortigen vollstümlichen Lokale, um sein gewohntes Glas zu trinken.) Das war der Ton der letzten Zeit. Auch über die Natur seines chronischen Leidens äußerte er sich oft mit Bitterkeit; als er vor einem Jahre gefährlich darniederlag, sagte er zu Strakosch: „Ich hatte mir immer gewünscht, an einer anständigen Lungenentzündung zu sterben, und jetzt muß ich mit so was vorlieb nehmen.“ Und als er es doch wieder überwand und sich sogar noch einen Fahrstuhl zu seinem vierten Stock machen lassen mußte, damit er das Treppensteigen los sei, da äußerte er wiederholt beim Besteigen des lustigen Fahrzeugs: „System Starus; ich sehe es schon kommen, wie ich da einmal hinunterfalle; das wird wenigstens ein ehrliches akutes Übel gewesen sein.“

Ich habe soeben des „Deutschen Krieges“ erwähnt. Dieser Roman ist trotz mancher Längen und Trockenheiten gewiß einer der bemerkenswertesten unter den deutschen historischen Romanen der Neuzeit. Aber er hat neun Bände . . . und das sind um sieben bis acht Bände zu viel. Der Roman erschien zuerst im Feuilleton der Wiener „Presse“, oder vielmehr, es erschien daselbst nur sein erster Teil, denn als die Redaktion merkte, daß das Ding zum Konversationslexikon anschwoll, verzichtete sie auf die Fortsetzung, um noch in dieser laufenden Generation fertig zu werden. Laube hat dem Blatte diese Amputation nie verziehen und sie geradezu als litterarischen Meuchelmord qualifiziert, obwohl sie im Grunde nur ein Akt des Selbsterhaltungstriebes von seite des Blattes war.

Auch blieb der vielbändige Roman alle die Jahre hindurch ungestört im Staube des Braumüller'schen Verlagsmagazins liegen und wurde höchstens einen Augenblick gestört, wenn ein Schauspieler oder Litterat, der um Laubes Gunst warb, dem Gewaltigen etwas Schönes über sein Kind Schmerzreich sagen wollte. Dieses Mittel wollte einst auch eine ältere Episodistin des Stadttheaters benützen, die sich aus dem Repertoire verdrängt wähnte. Da sie aber, wie man versichert, noch nie ein Buch gelesen hatte und am allerwenigsten mit einem solchen Leviathan den Anfang machen wollte, so suchte sie in einer vertraulichen Stunde von einem Kollegen, der als Komiker fungiert, so nebenhin etwas über den Inhalt des Buches zu erfahren. Dieser hatte das Buch selbst nicht gelesen, da er aber nicht wollte, daß dies dem Direktor verraten werde, that er sehr bekannt damit und versicherte, das großartigste Kapitel des Romans sei die Schilderung der Schlacht von Sedan. Die gelehrige Künstlerin versäumte es denn auch nicht, bei nächster Gelegenheit dem Verfasser das Kapitel von Sedan zu loben, was nicht wenig Heiterkeit erregte, da das Buch bekanntlich nicht den Krieg von 1870, sondern den dreißigjährigen behandelt.

Und es waren doch ganz andere Dinge, welche Laube beftachen, wenn er schauspielerisches Talent beurteilen wollte. Immer und immer wieder waren es äußere Mittel, denn — so sagte er oft — „schmieren kann ich die Maschine, aber die Maschine muß da sein.“ Charakteristisch dafür ist der folgende Fall. Eines Tages war er zufällig dabei,

als eine Aspirantin auf eine Dienstbotenstelle sich bei Frau Zbuna vorstellte. Während die beiden nun das Gespräch über die einschlägigen hausbackenen Dinge führten, hob Laube erst ein Auge und dann das andere hinter seiner Zeitung in die Höhe, nachdem er zuvor erst das eine Ohr und dann das andere aufhorchend gespißt. Und plötzlich schnarrte er die Dienstfuchende mit folgenden barschen Worten an: „Sie, Person, da wird niemand aufgenommen!“ Die Ärmste fuhr erschreckt zusammen. „Aber zum Theater sollten Sie, da ist Ihr Platz,“ schrie er sie des weiteren an. Sie konnte sich vor Überraschung gar nicht fassen, so hoch hatte sie sich nicht im Traume verstiegen. Sie wollte durchaus nicht, aber er befahl es ihr, und da ging sie denn zum Theater. Sie spielt noch jetzt in Deutschland und man schätzt sie vielfach. Ihre Stimme und Figur hatten den Alten gepackt . . . Niemals unterließ er es, bei Anfängern das Gebiß in Augenschein zu nehmen, nicht zu geringem Erstaunen der Betreffenden. Gute Zähne waren bei ihm Hauptbedingung, denn ohne die gebe es kein gutes Sprechen. Und Sprechen war das allererste auf Laubes Bühne. Absolute Korrektheit im Sprechen herrschte an der Burg, so lange Laube dort zu befehlen hatte. Wo immer er seine Künstler her holte, aus Mecklenburg wie die Gabillons, aus Mannheim wie Krastel, aus Pest wie Sonnenthal, aus Posen wie Baumeister, aus Köln wie die Wolter (diese allerdings konnte er nicht ganz beugen), alle mußten sie den Dialekt ablegen und destilliertes Burgtheater-Hochdeutsch sprechen. Raum

war Dingelstedt am Ruder, so stellte sich der Dialekt, mit Sonnenthal's einziger Ausnahme, bei allen wieder ein, und jetzt schwäbelt und sächfelt und preußelt man da nach Herzenslust. Freilich war Laube selbst ein tadelloser Sprecher und seine Grabreden, Vorlesungen, auch die gelegentlichen Standreden ans Publikum, in letzter Zeit noch verschiedene politisierende Tischreden, bewährten dies oft genug. Er korrigierte seinen Schauspielern unnachsichtlich jeden Fehler der Aussprache, jede provinzielle Angewohnheit und jedes falsch ausgesprochene Fremdwort, während Dingelstedt jeden, oder wenigstens die Hervorragenderen, sprechen ließ, wie ihnen der Schnabel gewachsen, und schadenfroh schmunzelte, wenn der oder jener sich bei einem lateinischen oder englischen Wort auf eigene Rechnung blamierte. Laube besann sich auch keinen Augenblick, auf der Probe dem Heldevater, oder selbst der naiven Liebhaberin eine Stelle persönlich vorzubonnern oder vorzuflöten, — wie das Flöten herauskam, mag man sich ohne Mühe ausmalen. Er war der schärfste Kritiker seiner Schauspieler und machte sie oft bis zur Unerträglichkeit nervös mit seinen bissigen Bemerkungen, zumal bei ersten Aufführungen in den Zwischenakten, wenn die Künstler, ohnehin aufgeregte und zum Teil ihrer Sache noch selbst nicht sicher, gegen jeden Anhauch empfindlich sind. Manchmal kam er damit trotz seiner Allgewalt doch übel an. Einmal z. B. bei Bernhard Baumeister, der mit einer neuen Rolle, die er lag memoriert hatte, seine liebe Not zu haben schien. Gleich im ersten Zwischenakt kam Laube auf die Bühne und fuhr

ihn an: „Was ist denn das? Sie lassen ja alle Pointen fallen!“ Der Künstler, in seinem Fieber und seiner Bedrängnis, konnte nicht an sich halten und rief aufgeregt: „Lassen Sie mich in Ruhe! Gehen Sie in Ihre Loge! Lassen Sie mich spielen!“ Er hatte noch mehrere Akte vor sich, und wenn er sich gleich jetzt aus dem Konzept bringen ließ, war er für den Rest des Abends verloren. Laube merkte die Lage sofort und ging, ohne ihn weiter zu reizen, hinaus. Sonst zitierte er solche Verbrecher meistens in sein Direktionsbureau ad audiendum. Eine solche Scene ist mir in Erinnerung geblieben. Der Delinquent war einer der Lieblinge des Publikums, ein verhätschelter Bon vivant. Dieses nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben. Kein Wunder, daß er so manchemal in bengalisch illuminiertem Zustande auf die Bretter kam und dann aus dem Stegreif allerlei that, wozu der Souffleur ihn nicht inspiriert hatte. Solches geschah einst während der Vorstellung eines romantischen Schauspiels, als er mit vielen anderen verehrend auf den Knien zu liegen hatte. Dicht vor ihm kniete eine seiner hübschesten Kolleginnen, er konnte nicht umhin sie zu betrachten und trotz der Heiligkeit der Scene kamen ihm dabei so sündliche Gedanken, daß er in einem schwachen Augenblicke (auch ein Bon vivant ist ja sozusagen nur ein Mensch!) die ahnungslose Künstlerin herzhaft ins Lebendige kniff. In demselben Augenblicke war es ihm aber auch schon klar, welche Folgen seine ungeheuerliche Improvisation haben mußte, da von seite der Überraschten ein unwillkürlicher Schrei jetzt natur-

notwendig zu erfolgen hatte. Dies geschah in der That, aber der Borwitzige maskierte diesen Schrei, indem er — was er erst zwei Minuten später mit allen seinen Genossen hätte thun sollen — plötzlich ganz allein aufsprang und zu schreien begann: „Der Herr will es! Der Herr hat es gewollt!“ Die Scene war damit verdorben und es blieb, um doch einen Teil des Scheines zu retten, der erschrockenen Umgebung nichts übrig, als auch aufzuspringen und mit ihm zu rufen: „Der Herr will es! Der Herr hat es gewollt!“ So merkte das Publikum nichts. Den anderen Morgen aber wurde der Sünder auf Laubes Bureau zitiert. Der Direktor maß ihn mit finsternen Blicken und sagte rauh: „Sie waren wohl gestern nicht ganz nüchtern?“ — „Allerdings war ich betrunken,“ entgegnete der andere mit erkünsteltem Troß. — „Können Sie denn nichts vertragen?“ rief Laube, halb zornig, halb höhnisch. — „D ja, vertragen thu ich schon,“ rief der andere unwirsch zurück, „aber ich habe eben mehr getrunken, als ich vertragen kann.“ Laube konnte nicht umhin, über das unumwundene Bekenntnis zu lachen und die Krüge fiel milder aus, als er beabsichtigt.

Es war nicht leicht für Laube, der süßen Gewohnheit des Regierens im Burgtheater zu entsagen. Als er bereits sein Nachebuch über dieses Institut gedruckt und das Stadttheater in vollen Schwung gebracht hatte, konnte er sich noch immer nicht enthalten, drüben am Michaelerplatz gelegentlich ein wenig mitzureden. Wenn der alte Laube in die Garderobe des Burgtheaters wollte, konnte

man ihm doch nicht den Eintritt wehren. Und er kam zu jedem neuen Stück, und wenn er dann mit der Auf-  
führung zufrieden war, ging er in die Garderobe und  
schüttelte den Künstlern, die er gebrillt hatte, die Hände.  
„Das habt ihr gut gemacht, Kinder!“ rief er, und die  
„Kinder“ ließen sich sein Lob gefallen, wenn auch etliche  
so ein bißchen obenhin, da der Mann doch eigentlich hier  
nichts mehr zu sagen hatte. Dingelstedt dagegen vermied  
jede Annäherung an ihn und hat das Stadttheater nicht  
nur niemals betreten, sondern ist auch nie über die Seiler-  
stätte gegangen, seitdem Laube dort seine Stiftshütte auf-  
geschlagen. Baron Schey hat einst Laube scherzweise den  
Vorschlag gemacht, das neue Theaterjahr im Stadttheater  
mit Dingelstedts einzigem Drama: „Das Haus der Barnes-  
veldt“ zu eröffnen, worauf Laube entgegnete: „Er wäre  
imstande, es mir zu überlassen, damit ich die Saison mit  
einem sichern Durchfall beginne.“ Als Laube die Direk-  
tion des Stadttheaters zum zweitenmale niederlegen mußte,  
war er so untröstlich, als seine Natur diesem Gefühle eben  
zugänglich war. Er konnte ohne Theater nicht leben.  
Frau Schratt begegnete ihm einmal in der Praterallee.  
„Raten Sie, womit ich mich in diesem Augenblick be-  
schäftige!“ Und als sie dazu gar keinen Versuch machte:  
„Ich habe soeben, nur so auswendig, das „Glas Wasser“  
von Scribe neu sceniert und besetzt; wollen Sie die Kö-  
nigin spielen?“ Die Künstlerin lachte; sie hatte noch nie  
eine Königin gespielt. Seltsamerweise wurde einige Jahre  
später Laubes Scherz zum Ernst und die Schratt spielt



ist im Burgtheater die Königin im „Glas Wasser“. Seine kannte Vorliebe für diese Künstlerin hat zeitlebens geuert; hat er sie doch sogar so ungefähr zur Heldin eines neuer letzten Romane („Louison“) gemacht. Er war stolz auf das, was sie am Stadttheater geworden, und versäumte keine Gelegenheit, für sie Stimmung zu machen. Einmal spielte sie in einem J. B. Schweizerschen Lustspiel einen neuen preussischen Kadetten in Uniform. Das Kostüm war was heikel und es wurde mehrmals an dem Schnitt, und der Länge, namentlich des Waffenrockes geändert, um die Sache möglichst unverfänglich zu machen. Nach der ersten Vorstellung war Laube ganz entzückt von dem Erfolg und rief einem meiner Bekannten, der ihn besuchte, schon von weitem: „Was sagen Sie zur Schratt? Mit Vorschüssen soll man aufwiegen; nur sie kann das so bezent spielen!“

Der Brand des Stadttheaters traf ihn wie ein Schlagfall; aber er erholte sich scheinbar wieder und begann kräftig an den Wiederaufbau zu wühlen. Er mußte bald einsehen, daß alles umsonst war, nur wollte er sich den behördlichen Anordnungen durchaus nicht ergeben. Für seine Auffassung ist der folgende Ausspruch am bezeichnendsten: „Wozu soll ein Theater auf allen vier Seiten frei sein? Das Stadttheater war es nicht, als es abgebrannt, und dennoch sind nicht nur die beiden Nachbargebäude unverfehrt, sondern sogar die Privatwohnungen im Theater selbst. Das beweist doch klar genug, daß ein Theater nicht durchaus frei zu stehen braucht.“ Das war reine Grünlogik, aber sie hat niemanden überzeugt. Er hat sie mit hinzugenommen.

---

## Vom Wiener Spaziergänger.

15. Januar 1893.

Als eines Tages Daniel Spitzer meine Bücherei durchmusterte, stieß er auf ein Brett, dessen Inhalt mit acht Bänden Lichtenberg begann und mit sechs Bänden „Wiener Spaziergänge“ endete. Dazwischen stand allerlei Bitterliches und Säuerliches: die elf Hammelburger Fahrten des Ritters v. Lang aus den Zwanzigerjahren, die „Randzeichnungen“ und die „Kunstkennerchaft“ des Frankfurter Justizministers Detmold u. s. f. „Gut,“ sagte er mit seinem unverbrüchlichen Ernst, „ich werde Sie in die Kisten packen, in der mein Heine liegt.“ Denn auch er hatte viel Bücher, aber nicht aufgestellt, sondern in Kisten eingeknallt; die standen damals so in den zwei öden Altjunggesellenstuben umher, die er seit unordenlichen Zeiten im Schottenhof bewohnte. Bis er ins Rudolfsinum hinauf mußte, nach Oberdöbling, unter das Messer. Als ich ihn dort aufsuchte, im Frühling werden es zwei Jahre sein, da war er wieder hergestellt. „Und sie haben mich gut hergestellt,“ sagte er mit einem Ernst des Scherzes, wie

er etwa in der Stoa geherricht haben mag. Er sah schauerlich aus. Die rechte Augenbraue stand um zwei Fingerbreit höher als die linke, denn man hatte ihm den ganzen oberen Augenhöhlenrand weggestemmt. Auch das halbe Fochbein fehlte und man konnte den Daumen in die Gruben legen. Das blonde Haar, einst sorgfältig gescheitelt, war ein grauer Wust; der Bart desgleichen. Nur den ruhigen blauen Augen, die in eine Million Runzeln gebettet ruhten, sah man keine Leiden an und um den Mund zuckte nichts, was nicht auch in gesunden Tagen dort gezuckt hatte. Es ginge ihm vortrefflich, versicherte er so trocken als je, und hatte den dringenden Wunsch, sich malen zu lassen. Zu den Fenstern grünte der helle Frühling herein und die Sonne gab dem gewaltigen Bücherhaufen ringsumher einen vergänglichen Goldschnitt. Nur eine Klage hatte er: daß er schon heraus solle aus dem Spital. Ich muß gestehen, er war gar nicht anders als zur Zeit, da wir von dem sonnenlichten Sommerkeller außerhalb Luzzings auf den Starnberger See niederblickten und auf Georg Ebers, den seine Beleidigung verhindert hatte, gleich nach Tische mit uns zu Bierre zu steigen, und als wir im Wägelchen Hohenschwangau befuhren, und besonders jenes Reutte, wo er mir seinen hohen Namensvetter zeigte, einen Berg, dessen Name „Spitzer Daniel“ ist.

Seit dem Rudolfinum habe ich ihn nicht wiedergesehen, aber die sechs Bände, in denen der eigentliche Daniel Spitzer lebt, der Wiener Spaziergänger von 1865 bis 1892, stehen noch immer auf jenem schönen Brettle. Ich

glaube es fest, daß sie noch lange dort stehen werden, nachdem ich nun einen und den anderen wieder heruntergeholt und auf Stichproben anzulesen begonnen. Ich staunte, wie frisch das noch immer quoll und sprubelte; wie grün der verichnörkelte Epheu noch ist, nachdem schier alle Stämme, um die er sich gerankt, die er ja förmlich ausgezogen, zu toten, hohlen Rinden eingemoricht sind. Ich bin überzeugt, daß man Epiker nach 50 Jahren als „Neudruck“ herausgegeben wird, wie heute den Ritter von Lang und den witzigen Detmold. Sein litterarisches Gesicht ist zu scharf geprägt, als daß man es so bald vergessen könnte, und es ist keine hohle Maske, hinter der kein sittliches Prinzip als Seele steht, wie hinter der Frage eines Saphir. Selbst seine „langjährigen Feinde“, wie er sie nannte, mußten zugeben, daß ihr Scharfrichter ehrlieh war wie Kobespiere. Sein Haß war unbestechlich, und er hätte sich doch bereichern können, wenn er seinen Grimm klug feilgeboten hätte. In jener Zeit, vor und nach dem Krach, lagen die Schweiggelber auf der Straße. Er war ein Idealist, der sich an den realen Verhältnissen, wegen ihrer Unzulänglichkeit oder Faulheit, austobte. Das hatte einen großen Nachteil, für ihn und — besonders — für andere. Die Übung machte den Meister und es stellte sich die Virtuosität des Hassens ein; der Haß um des Hassens willen. Die litterarische, ästhetische, stilistische Seite des Hasses überwog oft genug und es entstanden jene merkwürdigen, aber schließlich nicht zu billigenden Variationen über die Schwächen gewisser schwacher Persönlichkeiten, die

inen so starken Pfeffererfolg bei . . . den nicht betroffenen Lesern hatten. Das ist dieselbe deutsche Gründlichkeit, mit welcher in harmloserer Zeit Chr. M. Haug seine hundert Epigramme „auf Herrn Wahls Nase“ abschnekte. Worin bestand da Herrn Wahls Malheur? Nicht darin, daß eine Nase, sondern daß Haugs Witze so groß war. Das nämliche mußte Spitzer sich sagen lassen, wenn er gewisse unschuldige Lämmer jahrelang schlachtete, abhäutete und zerlegte, immer mit neuen komischen Kunstgriffen. Das Spiel war die Kerze nicht wert; freilich brannte die Kerze rächtigt. Auch Heine hat oft mit Kanonen nach Späßen geschossen, aber nicht so treffsicher und mit so lustigem Knallen, wie Spitzer, dem der Humor dieser Schießübungen, die keinem anderen, aufgegangen war.

Von dieser Seite seines scharf geschliffenen Talents abgesehen, war Daniel Spitzer als Satiriker eine seltene Erscheinung. Vor allem war er allumfassend. Er lebte wohl weniger im Leben, dafür aber mit der Zeitung, vom Leitartikel bis zum Inserat. Es ist erstaunlich, was für tiefversteckte Dinge er daraus zu Tage wühlt. Eine Wohnung „für einen Herrn Reichsrat“, die er angekündigt sieht, eine Tagesneuigkeit von zwei Zeilen giebt ihm Stoff für ein Feuilleton, das mit Laugenessenz geschrieben ist. Er behandelt die neuen Regierungsvorlagen, Steuern, Cigarren und Nationalitäten, den „verlängerten Lannhäuser“ Richard Wagners („Jeder Schwan hat seine Grenzen“), die neueste Tragödie Mosenthals, die jüngste Nacktheit Marats oder Feuerbachs (wer denkt nicht an die „Amazonenschlacht“?)

und Gott weiß, was alles; sogar den Karlistenkrieg in Spanien, obgleich er gelegentlich als echter Wiener Spazierschreiber erklärt: „Es ist immer traurig, wenn der Satiriker seinen Stoff vor fremden Thüren kehren muß.“ Mit Vorliebe geht er den Entlarvten jeder Art zu Leibe; seine Feuilletons über gewisse Gerichtsfälle z. B. sind von einem monumentalen Hohn. Selbst Dinge, die ihm scheinbar ganz fern liegen, greift er auf, und wie ein Meister. So gehört zum allerbesten, was er geschrieben, die tiefgründliche Satire auf den dreimal entdeckten österreichischen Hofmaler Seisenegger. Da triumphiert der Autodidakt, der einst aus der Schule gesprungen, um sich auf eigene Faust durch alles mögliche und unmögliche zu schlagen. Daher bei Spitzer die fast Jean Paulschen Sprünge in alle Disziplinen und Litteraturwinkel hinein. Er ist überall gewesen und von überall hastet ein Strohalm an seinem Bart, ein Federchen an seinem Rock, ein Erdklümpchen an seiner Sohle, und das läßt er im Vorbeigehen gewiß an einem Orte fallen, wo es am allerwenigsten hinpaßt und am allerkomischsten wirkt. Am meisten ist er doch, als ehemaliger Beamter der Handelskammer, in Finanz- und Handelsfachen heimisch; daneben noch in der bureaukratischen Welt mit ihrem umständlichen Formelkram. Diese umständliche Wesen hat er zu einer humoristischen Methode ausgebildet, die eines seiner unterscheidenden Merkmale ist. Da giebt es die spitzfindigsten Umschreibungen einfacher Dinge. Einen gewissen kleinstaatlichen Orden für Dichter nennt er: „die Medaille für verdienstvolle Be-

strebungen, etwaige Gedanken in minder oder mehr mißlungener Weise in gebundener Sprache zum Ausdruck zu bringen.“ Mitten aus seiner Naturbewunderung heraus schreibt er: „Wenn man die drei oberitalienischen Seen besucht hat, dann fühlt man erst, wie schwierig das Amt des Paris war, als er ein motiviertes Gutachten darüber abgeben sollte, welcher der drei Göttinnen, die sich ihm ohne weitere Emballage in ihrem Nettogewichte vorgestellt hatten, die Obstprämie für schöne Qualität gebühre.“ Auch das „Behörbliche“ in der Welt geht ihm überall nach; bald rühmt er Gloggnitz als „einen freundlichen Marktflecken mit einem romantischen, auf einer bewaldeten Höhe gelegenen Bezirksgericht,“ bald fühlt er in der harmlosesten Beschäftigung plötzlich sein Blut stocken: „Ich war das, was das Vereinsgesetz in den Paragraphen 1 und 6 „staatsgefährlich“ nennt.“

Diese Seite seines Stils streift schon die Parodie. Muster dieser Form finden sich besonders in seinen berühmten Brandschriften gegen Richard Wagner. Der Aufsatz über die Walküre beginnt mit der Witterationsorgie: „Weh, wie wenig Wonne ward mir wanderndem Wiener Spazierwalt durch Wagners Walküre!“ Siegmunds Klage: „Friedmund darf ich nicht heißen, Frohwalt möcht' ich wohl sein, doch Wehwalt muß ich mich nennen,“ parodiert er mit lokal-kommerziellem Witz: „Friedmann darf ich nicht heißen, Fröhlich möcht' ich wohl sein, doch Wehle muß ich mich nennen.“ Wie viel ist seinerzeit über diese Einfälle gelacht worden! Aber auch seine Ironie hat etwas

eigentümliches. Wie im Leben, so im Schreiben beruht sie bei ihm auf dem harmlosen Gesichte, mit dem er das Boshafte, oder auf dem ernstern, mit dem er das Komische sagt: Eine seiner Lieblingsformen ist die der ausgesuchten Höflichkeit, z. B.: „So will ich denn nun wieder an der schönen blauen Donau spazieren gehen, wie der Herr Hofkapellmeister Johann Strauß die schleichenden Sumpfwässer des Donaukanals in seinem neuesten Walzer mit feiner Ironie genannt hat.“ Charakteristisch für ihn ist schließlich die Art, wie er, um seinen gesunden Menschenverstand sprechen zu lassen, sich als Philister giebt. Mit einem Gesichte, als spräche er von dem Einkommen, das man haben muß, um einen Pelz zu kaufen, sagt er dann un- nachahmliche Sätze, wie: „Zu einem Selbstmord aus Liebe gehört vor allem eine sorgenfreie Existenz“ u. dgl.

Unverkennbar ist Daniel Spizers Abstammung von Börne. Von diesem hat er einen Teil seines gesunden Zornes gelernt, und auch die Methode seiner Anfänge. „Der Maulaufreißer von Wien“ (sein erster Aufsatz), „Das Kombinationsgenie“ und viele andere solche Einzelkarikaturen der ersten Zeit sind Abkömmlinge des „Eckünstlers“ und seiner Genossen. Bald aber wurde Spizer selbständig, nach Inhalt und Form. Die Krachzeit lieferte ihm das Blut, in dem er unter Beifall waten durfte; die Nationalitätenwirren und das Wagnertum brachten ihm die Lorbeeren des gefürchteten Parteigängers. Das war seine Glanzzeit. Damals wurde ein unschuldiger Kaufmann, Namens Daniel Spizer, in Agram geprügelt, weil man



n für den Mann hielt, der über die kroatische Hauptstadt so blutige Witze gemacht hatte. An diese Prügel konnte sich Spitzer niemals ohne moralische Genugthuung innern.

Doch genug. Daniel Spitzer in der chemischen Retorte analysieren und seine Bestandteile in Milligrammen auszudrücken, ist schwer. Vielleicht wird es einmal einem gelingen. Er war ein starker Kämpfer und als Schriftsteller „auch Einer.“ Wie die Sachen lagen, hatte er keine Gegenwart mehr; aber er hat eine Zukunft.

## Ferdinand Kürnberger.

18. Oktober 1879.

Ein Telegramm aus München meldet in dürren Worten den Tod eines der geistvollsten und originellsten Schriftsteller, die Österreich seit einem Vierteljahrhundert thätig gesehen. Die jüngere lebende Generation kennt Ferdinand Kürnberger wohl meist aus seinen litterarischen Kritiken und Essays, die seit einer Reihe von Jahren in hervorragenden Wiener Tagesblättern erschienen und sich durch ungewöhnliche Schärfe des Urteils, brillante Tapferkeit im Angriff und gelegentlich auch eine wahrhaft zermalmende Wucht in der Abwehr, vor allem und in allem aber durch eine eigentümliche, im besten Sinne individuelle litterarische Form auszeichneten. Seine Sammlungen: „Siegelringe“ und „Litterarische Herzenssachen“, welche einen Teil dieser zeitgeschichtlichen Arbeiten aufbewahren, werden kraft dieser seltenen Eigenschaften noch lange lesenswert bleiben. Ein ländlicher Roman: „Der Haustyrann“ und ein Band Novellen erinnerten erst ganz zuletzt das Lesepublikum an die schier in Vergessenheit geratene That-

sache, daß Kürnberger einst auch nach der Palme des Erzählers gerungen und gleich mit seinem ersten Roman: „Der Amerikamüde“, in dem er den aus Amerika heimgekehrten Nikolaus Zenau mit großer psychologischer Eindringlichkeit zeichnete, ordentlich Aufsehen erregt hatte. Es ist Ferdinand Kürnberger in der That ein seltsames Schriftstellerlos zu teil geworden. Man darf wohl sagen, daß er kaum etwas geschrieben hat, was nicht eigenartig gewesen wäre, vieles war geradezu bedeutend. Und trotzdem blieb die Göttin des Erfolges immer spröde gegen ihn; seine Gemeinde bestand immer nur aus einzelnen, das wirkliche Publikum zu ergreifen, zu bewegen, wollte ihm nie gelingen. Daran war nicht etwa jene litterarische Vornehmheit schuld, die es verschmäht, allerlei niedrigen Instinktchen des Lesepöbels zu schmeicheln; auch andere Schriftsteller, die trotzdem bekannt und beliebt geworden sind, besaßen diese, Paul Heyse z. B. oder Gottfried Keller und J. W. Scheffel, welche letzteren sich Deutschland erst in langwierigem Kampf erobern mußten. Das lag vielmehr offenbar an einer spezifischen Unliebendwürdigkeit seiner Muse. Es giebt eine anziehende Häßlichkeit und eine abstoßende Schönheit, und von beidem hatte Kürnberger sein Teil empfangen, diese Mischung aber ist wenig geeignet, Eroberungen in der Gemütswelt zu machen. Etwas Zwiespältiges, Unaufgelöstes, ein Bodensatz des Unharmonischen liegt auf dem Grunde selbst seiner klarsten Schöpfungen; sie flößen zuletzt Furcht und Unbehagen ein, selbst wenn sie anfangs Freude gemacht haben. Ein step-

tischer Pessimismus ist der Grundzug seiner ganzen Physiognomie, der litterarischen wie der persönlichen. Er hat wohl manchmal eine warme Empfindung, aber er glaubt selbst nicht daran und zerlegt sie sofort durch die eiskalte Schneide des spekulativen Skalpell's in ihre Elemente, die ihn wohl befriedigen, mit denen aber der Leser nichts anzufangen weiß. Sein Leben und sein Schaffen erklären sich gegenseitig. Seine spröde, rechthaberische Eigenart verschloß ihm die Bahn zu raschen, allgemeinen und tiefgreifenden Erfolgen, dies wieder wirkte auf seinen Charakter zurück und machte ihn noch schroffer, härter, unnahbarer. Zwar hat er immer einige Freunde gehabt, denen es an humaner Baumwolle für seine zahllosen Ecken nicht fehlte, aber im ganzen ging er doch als ein Einsamer durchs Leben, stets auf der Schneide zwischen Freundschaft und Feindschaft, den plöglichsten Verstimmungen unterworfen, in der einen Falte seines Mantels Liebe, in der anderen Haß, ein „Haustyrann“ ohne Haus.

In einer Buchhandlung unter den Tuchlauben lernte ich ihn kennen. Dieser kleine vielbesuchte Laden war damals ein Stelldichein für eine Menge Persönlichkeiten der Wiener Litteratur und Kunst. Mitten im Wust von Büchern und Broschüren war dort ein Winkel ausgespart, eine Art „Poetenwinkel“, wie der in der Westminsterabtei zu London, nur daß sich da keine toten, sondern lebendige Poeten und auch Nichtpoeten aufhielten, die denn auch nicht dahin kamen, um sich begraben zu lassen, sondern nur um auf einem grünsamtenen Sofa dem süßen Nichts-

hun im litterarischen Staube zu fröhnen. Ich lernte zuerst Kürnbergers Schuhsohlen kennen, denn wenn er sich bequem in den Winkel zurücklehnte und die Beine vor sich auf einen Stuhl streckte, konnten keinem Vorübergehenden oder gar Eintretenden diese vielleicht größten und ungehobeltesten Schuhsohlen des Wiener Barnab entgehen. Später machte ich die Bekanntschaft seines uralten, weißlichen Porzellanrockes, den er jahraus, jahrein trug, und noch später trat ich seinem breiten Schlapphute näher, den er tief ins Gesicht herabzuziehen pflegte, so daß nur der graublonde Vollbart wildborstig darunter hervorstrakte. Seine Augen habe ich lange Zeit nicht gesehen, denn er schloß sie oft, als wolle er gar nichts wissen von dieser ganzen schalen, schnöden Außenwelt voll boshafter, schadenroher Hohlköpfe, und saß dann wortlos, reglos da, ohne jedoch ein Wort zu verlieren, das um ihn her gesprochen wurde.

Er war ein rechter Sonderling mit seinem Menschenjaß ohne Reue. Wer weiß, in stillen Augenblicken der Sinekhr haßte er vielleicht sich selbst ein wenig mit. Er ging am liebsten den Leuten und sich selber aus dem Wege, und es gab eine Zeit, wo er den alten Kürnberger ganz auszog und unter falschem Namen irgendwo vor der Fußvorfer Linie draußen wohnte. Die Bedürfnislosigkeit war ein großes Ziel, das er anstrebte, das aber leider unter unseren ungrichischen und unklassischen Verhältnissen kaum noch zu erreichen ist. Jedenfalls hat er es darin weit gebracht. Jahre hindurch war eine Schale Kaffee sein

Imbiß und Nachtmahl zugleich. Ein Freund, mit dem er einmal die Gasse entlang ging, hatte den spaßigen Einfall, ihm einen Apfel zu kaufen. Den andern Tag fragt man ihn zufällig, wie er gestern gespeist habe. — „D, vortrefflich,“ entgegnet er. — „Wo denn?“ — „Bei Ferdinand Kürnberger.“ — „Was haben Sie denn gehabt?“ — „Je nun, ich hatte einen Apfel, den mir gestern ein Freund kaufte, auch fand sich noch etwas Semmel vor, es war alles delikat.“ Er setzte zu Zeiten einen Stolz darein, daß er mit einem Gulden eine Woche lang zu leben mußte. Sein gelblichweißer Rock, dessen ich bereits erwähnte, begleitete ihn durch einen großen Teil seines Lebens, zuerst als Rock, dann als Schlafrock, hierauf als Bettdecke, zuletzt wurde er gewendet und begann nun als Rock dieselbe Laufbahn nochmals.

Zur Zeit, da dieser Rock als Schlafrock fungierte, erhielt Kürnberger einmal einen Besuch. Es war ein hoher, stattlicher Herr, der sich ihm als ausländischer Lehrer vorstellte; er habe so oft mit Vergnügen und Bewunderung seine Aufsätze gelesen, zuletzt erst wieder in der „Schlesischen Presse“, auch seine Frau sei entzückt und er habe ihr, als er nach Wien reiste, versprechen müssen, den genialen Schriftsteller zu besuchen; er sei übrigens der Herzog von Meiningen. Kürnberger hörte all das Schöne mit seiner gewöhnlichen säuerlichen Miene stehend an und sagte darauf mit seiner dünnen Stimme und feierlichen Langsamkeit nichts als die Worte: „Ei . . . ei!“ Dann schüttelte er den Kopf und sagte gar nichts, bis ihm nach

einiger Zeit die gute Idee kam, den Herzog auf sein schlechtes Sofa niederzusetzen zu heißen. Der Herzog lud ihn dann ein, bei ihm im „Hotel Imperial“ zu speisen. Das war für Kürnberger ein schweres Wort, denn seine Toilette gestattete ihm nicht so ohne weiteres, einer solchen Einladung zu folgen. Er entschloß sich indes, nach gebührender Beratung mit erfahrenen Freunden, besagte Toilette durch den Ankauf eines neuen Fracks aufzufrischen. Als er aber den Frack am Leibe hatte, wollten Weste und Beinkleider schlechterdings nicht mehr dazu passen, er entschloß sich also, auch diese treuen und langbewährten Stücke durch neue zu ersetzen. Nun war es aber wieder unmöglich, die bisherigen, betagten Stiefel an denselben Füßen zu behalten, zu denen so elegante neue Hosen herniederwallten; es mußten auch neue Schuhe herbei. So war denn das herzogliche Diner für den bedrängten Schriftsteller eine etwas kostspielige Ehre.

Schon aus dem obigen „Ei . . . ei“ wird es ersichtlich geworden sein, daß Kürnberger keine geringen Begriffe von sich und seinen Schriften hatte. Er war sogar sehr voll von sich und seinem Talent; Tadel brachte ihn außer sich und Lob . . . noch mehr, wenn er es nicht hinreichend fand. Es ist vorgekommen, daß er Kritikern, die ihn verehrten und ihrer Meinung nach in der Zeitung höchlich gelobt hatten, Briefe voll Invektiven schrieb, weil sie ihn nicht gewürdigt hätten. Die Gräfin Wilhelmine Wickenburg-Almásy, bekanntlich selbst ein poetisches Talent, hatte einst eine neue Novelle von Kürnberger gelesen und

daraus den lebhaften Wunsch geschöpft, den Dichter selbst zu sehen. Sie begab sich also in jene Buchhandlung, um die Poetenstunde, wo auch Kürnberger sichtbar zu sein pflegte. Er war da. Die Gräfin sagte ihm viel Angenehmes über sein neues Werk, er aber stand gemächlich auf, steckte beide Hände in die Hosentaschen und sagte in einer Art nachlässiger Selbstbewunderung: „Ach ja, diese Novelle ist ein Meisterwerk, es ist seit Goethe nichts Gleiches in Deutschland, ja in Europa geschrieben worden; ich habe sie erst neulich wieder gelesen und muß gestehen, daß ich ganz entzückt davon war.“ Allerdings glaubte Kürnberger uradeliges Poetenblut in sich zu haben und war fest überzeugt, daß er von jenem Kürnberger abstamme, dem neuestens von mancher Seite die Urheberschaft des Nibelungenliedes zugeschrieben wird. In seiner ersten Schriftstellerzeit scheint übrigens dieses Selbstgefühl noch nicht so scharf ausgeprägt gewesen zu sein, wie der folgende Vorfall beweisen mag. Seinen Roman: „Der Amerikamüde“ hatte ihm (1856) der Verleger Meidinger in Frankfurt am Main abgekauft. Kürnberger hatte ihm eben die ersten Bogen Manuskript abgeliefert, da sagte Meidinger: „Sputen Sie sich, sputen Sie sich nur, lieber Freund; wir müssen sehen, möglichst bald auf dem Markt zu erscheinen, denn ich möchte mit Ihrem Roman den Schaden gut machen, den ich mir mit Scheffels „Eckehard“ zugefügt habe.“ Da sah ihn Kürnberger groß an und sagte: „Mein lieber Herr Meidinger, ich sage Ihnen, daß Ihr und mein Name längst vergessen sein werden,



in man Scheffels „Eckhard“ noch in allen Ecken Deutschlands lesen wird.“ Scheffels Roman fand bekanntlich schon bei seinem Erscheinen und noch viele Jahre nachher große Beachtung; Kürnberger freilich hatte den Blick für die Werke. Die Verleger und Redakteure, für die er schrieb, wissen manches seltsame Lied von seinen Eigenheiten zu singen. Dem einen schickte er ein Manuskript, aber dem Boten in einem Anfall grotesken Mißtrauens gab er einen gemessenen Auftrag, dasselbe mit der Rechten hinzuschicken, aber nur, wenn er zugleich mit der Linken das Honorar in Empfang nehmen könne. Einem andern Redakteur hatte er einen Roman verkauft und dafür die halbe Hälfte des Honorars, eine starke Summe, in Empfang genommen. Ohne ein Wort zu sagen, ergriff er das Geld, legte es in ein Fach seines Kastens, sperrte den Schlüssel zu, zog den Schlüssel ab, steckte ihn in die Hosentasche, knöpfte diese zu, schlug dann den Rock übereinander und knöpfte auch diesen von oben bis unten zu, kreuzte dann die Arme und stellte sich wie eine Schildwache aufrecht vor den Kasten hin. Erst nachdem er seinen Schatz in Sicherheit gebracht, stand er Rede. (Nebenbei mußte die Veröffentlichung dieses Romans nach dem siebenten Kapitel abgebrochen werden, weil er sich mit der öffentlichen Sittlichkeit nicht vertrug.) Einem dritten Redakteur schickte er auf dringendes Zureden eine Novelle geschickt, aber dazu einen langen Brief voll der beleidigendsten Worte erhalten geschrieben; er dürfe bei der Durchlesung des Manuskripts nicht rauchen, es auch in keinem Zimmer

lesen, wo geraucht werde, er dürfe es nicht mit bloßen Händen anfassen u. s. w., mit Rücksicht auf den möglichen Fall nämlich, daß er die Novelle zurückbekommen sollte. Der besagte Redakteur war überdies Jude, und gegen die Juden hatte Kürnberger eine in ihren Äußerungen oft geradezu drollige Antipathie. Jemand sagte ihm einmal gesprächsweise: „Sie sind ein Judenfreßer.“ Da fuhr er wütend auf: „Wie können Sie sagen, daß ich etwas so Abscheuliches, Widewärtiges, als ein Jude ist, freßen würde?“ Ein andermal saß er im Buchladen und es trat ein Herr ein, der bald wieder ging. „Wer ist das?“ fragte Kürnberger. — „Das ist der Redakteur Soundsso.“ — „Hm, hat der immer so geheißten?“ — „Nein, er hieß früher Kohn.“ — „Brr!“ Kurz darauf tritt ein anderer Kunde ein. Als er sich wieder davongemacht hat, fragt Kürnberger abermals: „Wer war das?“ — „Der Romanschriftsteller U. Mels.“ — „Mels. Wie hat der früher geheißten?“ — „Kohn.“ Kürnberger war durch dieses Zusammentreffen schon etwas gereizt, da will es das Ungefähr, daß ein junger Mann des Weges kommt, der unter dem Pseudonym „Conimor“ erst kürzlich ein recht pikantes Buch über die Wiener Theaterwelt geschrieben hatte. — „Conimor, ist das auch ein Name?“ fragt Kürnberger, als jener fort ist. — „Nur ein Pseudonym für Moriz Kohn,“ entgegnet der Buchhändler. Das war zu viel, grimmig stülpt sich Kürnberger den Hut in die Stirne und stürzt ohne ein Wort des Grußes von dannen. Tags darauf sitzt er wieder im grünsamtenen Winkel und jagt

von ungefähr: „Sieh da, hat sich jetzt die Tochter des israelitischen Oberkantors Sulzer irgend einen französischen Journalisten ergattert und ihn richtig geheiratet.“ — „Ich weiß es,“ entgegnet der Buchhändler, „Herrn Paul d'Abrest, der mit seinem Familiennamen Kohn heißt.“ Da springt Kürnberger in heller Empörung auf: „Was? schon wieder Kohn? Ich habe schon längst so etwas gewittert, daß irgend einmal die ganze Menschheit Kohn geheißsen haben muß.“ Er konnte sich über diese depressierenden Entdeckungen sehr lange nicht beruhigen.

Aber trotz dieses Judenhasses verkehrte Kürnberger sehr intim in einigen jüdischen Häusern litterarischer Färbung und war da wie zu Hause. Nur lief es nicht ohne gelegentliche Ausbrüche seiner speziellen Idiosynkrasien ab. So sah er einmal bei J. S. Tauber, dem Verfasser der „Quinten“ und der „Kunst zu fabulieren“, das Töchterchen des Hauses in seiner kindlicher Art sich eine Privatunterhaltung bereiten, indem es sich unter einem Tische einen Miniatursalon einrichtete. Der Salon war recht geschmackvoll, es fehlte ihm selbst an einem Bilde nicht, denn die Kleine hatte darin ein Bildnis Ludwig August Frankls aufgehängt. Der Anblick der Züge dieses von ihm gering geschätzten Dichters entflammte den unedulsamen Kritiker zu heißem Zorn. „Wie?“ rief er, „und ich treibe mich da in einem Hause herum, wo die Kinder nicht erzogen werden, auf solche Schandbilder zu spucken, sondern im Gegenteil noch Staat damit machen?“ Und in großer Aufregung eilte er fort, die Familie in

Bestürzung zurücklassend; er kam allerdings wieder, als seine Entrüstung verraucht war.

Ein Wurm, der vielleicht am stärksten an Kürnbergers Seele fraß, war die Unmöglichkeit, mit seinen dramatischen Werken auf die großen Bühnen zu gelangen. Vor vielen Jahren war wohl ein Stück von ihm im Theater an der Wien gegeben worden, aber ihn drängte es nach der Burg hin, sein groß angelegter „Catilina“ pochte seit Jahren unwirksam im engen Kulte, zu dem er verdammt war, und auch Lustspiele brannten vor Begierde, auf den Brettern ins Leben zu treten. Laube und Dingelstedt konnten sich beide nicht entschließen, einen Versuch zu machen, obgleich sie seinen eingereichten Stücken eine Menge schöner Sachen nachzurühmen wußten. Eigentümlich ging es einmal Dingelstedt mit einem Lustspiel unter dem Titel: „Ein Schauspiel“, das Kürnberger anonym durch einen Mittelsmann hatte einreichen lassen. Dingelstedt war in hohem Grade angeregt, fand die Fabel originell erfunden, den Dialog glänzend, aber — er schloß damit, daß er den Dichter zu kennen wünsche. Da trat eines Tages Kürnberger bei ihm ein und: „Ich wußte es ja, daß Sie es sind!“ rief ihm Dingelstedt entgegen, ehe jener noch ein Wort gesprochen. Er lobte das Stück sehr und schloß endlich ungefähr mit den Worten: „Und so, wie Sie jetzt da stehen, lieber Kürnberger, hoffe ich in möglichst kurzer Zeit Sie wieder da zu sehen, mit einem anderen Stücke, das mir die große Befriedigung gewähren wird, es in der Burg aufzuführen zu können.“ Da sah ihn Kürnberger

mit seinem kalten, stechenden Blicke an und sprach langsam: „Diese Redewendung, Herr Baron, habe ich von Ihnen erwartet, . . . hier ist jenes andere Stück.“ Griff in die Brusttasche und zog ein zweites Opus hervor. Da kam denn selbst ein Dingelsteck aus der Fassung.

Kürnberger ist im Krankenhause zu München gestorben. Vor etwa fünfzehn Jahren war er einmal zu Wilhelm von Kaulbach gekommen. Ein Pavillon in dessen Garten war ihm dabei zufällig aufgefallen. „Dieses Gartenhaus ist unbewohnt?“ bemerkte er. — „Ja,“ sagte Kaulbach, „wollen Sie es vielleicht beziehen?“ Er scherzte wohl nur, aber Kürnberger sagte in seiner einfachen Weise: „D ja.“ Und er zog sofort hinein und wohnte darin gleich Jahre lang. Als Kaulbach starb und die Witwe zu Zeiten nicht aus noch ein mußte, hatte Kürnberger noch immer wenigstens seine Sachen, vierzehn Kisten voll Schriften, Bücher u. dgl. im Gartenhause stehen. Da schrieb ihm die Witwe einmal flehentlich, er möchte doch endlich darüber verfügen, sie müsse das Haus räumen u. s. w., und so ließ er sich seine vierzehn Kisten schicken. Auch heuer wohnte er bei Frau von Kaulbach zu Gaste, da überfiel ihn seine Krankheit — es heißt, eine Rippenfellentzündung — und nahm bald eine schlimme Wendung. Die vorzerückte Jahreszeit gestattete ein längeres Verweilen im Gartenhause nicht, und so mußte der kranke Dichter ins Hospital überführt werden, das er nicht mehr verlassen konnte. Er ist nur 56 Jahre alt geworden . . . und ~~wird~~ ~~lebt~~, da er glücklich tot ist, vielleicht in Mode kommen.

## Hippolyt Schaufert.

24. Oktober 1886.

Das Burgtheater hat ein ganz gutes Gedächtnis, obgleich mancher lebende Theaterdichter ihm den Vorwurf des Gegenteils zu machen pflegt. Es hat bei Gelegenheit schon manchen Vergessenen, ja Toten wieder lebendig gemacht und das wurde ihm zuweilen gedankt, zuweilen auch nicht. Hippolyt Schaufert gehört zu diesen zähen Auferstehern, der arme Assessor von Germersheim, der nur geboren war, um zu sterben, und in der kurzen Spanne Zwischenzeit eben nur genug leisten konnte, um ein Bedauern über dieses Schicksal zu erregen. Begreiflich genug, daß bei der jetzigen Kümmerlichkeit der deutschen Bühnendichtung das Theater diesem Bedauern ab und zu berebten Ausdruck verleiht und immer wieder den Nachlaß Schauferts durchwühlt, um ihm vielleicht noch etwas Lebensfähiges abzutrotzen. „Schach dem König“, das herzhafte Lustspiel, wird auch wohl unter allen Umständen repertoiresfähig bleiben. Hat doch ein Anfänger selten einen so guten Griff gethan; schon das Finden eines so echten Lustspiel-

der überdies ganz neu anmutete, war etwas Auf-  
es und nicht minder überraschend der sichere In-  
mit dem dieser Stoff ausgenützt war. Noch diese  
, bei der Wiederaufnahme des Stückes, hat sich  
Eindruck merklich wieder eingestellt. Schlimmer ist  
1 Toten vor drei Jahren ergangen, als man zur  
er Türkenniederlage jenes unglückselige „1683, ein  
piel aus der Geschichte Wiens“ wieder abstaubte  
if den Glanz eines Feststückes herrichtete. Bernhard  
ister als heldenmütiger Bäckergefelle u. s. w., sollte  
icht Unmögliches möglich machen? Es mißlang.  
erlebte nur ein rücksichtsvolles Echo jenes für den  
: schrecklichen 2. Dezember 1869, an dem „1683“  
ftenmale gegeben worden. Das Publikum war da-  
grausam, weil es enttäuscht war. Es hatte dem  
ekröntem ein neues Stück zugetraut und erhielt ein  
werk, das selbst im Jahre 1683 vor Christi Geburt  
zfallen wäre. Man konnte es kaum zu Ende spielen,  
ten Akte wurde schon jedes Wort mit Hohngelächter  
ommen, die Zuschauer gingen in hellen Haufen durch  
uch der unglückliche Dichter floh aus dem Tempel,  
Musen ihm zu Furien geworden waren, er floh mit  
lassung von Überrock und Galoschen, die er sich nie-  
wieder holte. Die Galoschen Hippolyt Schaufert's  
1 monatelang in einem Winkel des Burgtheaters  
ifstere Andenken an eine der traurigsten Folgen des  
3 1683, und sind später vermutlich von irgend einem  
nder für sein Raritätenkabinett angekauft worden.

Nun, das Gespenst des armen Schaufert hüstelt also jetzt wieder über den Michaelerplatz. Es tritt auch gewiß unsichtbar vor den Souffleurkasten hin nach jedem Akt-schluß, und neigt dankend den langen Hals und den schwind-süchtigen Brustkasten, die so fatal an Schiller erinnerten, dem sich der Dichter mindestens gleich hielt. Und wenn der Vorhang zum letztenmale fällt, geht das litterarische Gespenst gewiß auf den Petersplatz und will sich, wie da-zumal jeden Abend, in die gemüthliche Kneipe „zur Schnecke“ hinaufbegeben, in den ersten Stock, an den trauten Stamm-tisch voll Hoffchauspieler, Maler und Schriftsteller, auch Theaterkritiker, wo man ihm einstmals, da es noch in Fleisch und Wein (mehr Wein, ach! als Fleisch) gewandelt, manchen Schabernack gespielt. Denn dazu forderte der bedauernswerte Glückliche wahrhaftig unwiderstehlich her-aus. Der Mann war ein Opfer seines Glückes, er ging an der Gunst seines Geschicks zu Grunde. Wie viele Affefforen hat es schon in Germersheim gegeben und wie wenige unter ihnen haben einen großen Lustspielpreis des Burgtheaters gewonnen. Über Nacht ein berühmter Dichter, das ist wie ein Schlaganfall — und Schaufert erholte sich davon nicht mehr.

Er, der früher Germersheim höchstens dann und wann verließ, um nach Mannheim ins Theater zu gehen, reiste jetzt ins Burgtheater, um Schillers, Goethes und Kleists Erbschaft anzutreten. Wenigstens hielt er sich für ihren Universalerben. Er wurde alsbald zur komischen Figur der hiesigen Kunstkreise, besonders als er nur erst



zur Einsicht gelangt war, daß die Großstadt auch von einem großen Dichter eine gewisse Eleganz des äußeren Menschen erwarte. Nun begann er Orgien zu feiern in unmöglichen Hemdkragen, reich illustrierten Westen und rosenfarbenen oder schwefelgelben Handschuhen. Seine Beinkleider hätte nicht einmal Pegasus selber angezogen, so erbsengrün wären sie ihm erschienen, und Apollo hätte sich bekreuzigt vor seinen niederstämmernden Seidenhüten. Seine Naivität ist hier noch jetzt nicht vergessen. Als er z. B. das erstemal im Gasthause einen „Gottschewer“ erblickte, beladen mit „Goldorangen“ und „Sultanfeigen“, wie sie auf den Bappelbäumen Germersheims nimmer wachsen, da rief er ganz entzückt: „Ja, das ist der Süden mit seinen Hesperidenäpfeln!“ (Wörtlich.) Seine Begeisterung für den Gottschewer hätte man übrigens noch ertragen, aber noch mehr begeistert war er für sich und sein Genie. Schaufert war Allah und sein Prophet Mohamed in einer Person. Bald sprach er von nichts anderem mehr, und als sein Preisstück gefallen hatte, sprach er monatelang nur noch von der Großartigkeit dieser Dichtung. Als man ihn eines Abends dem berühmten Redakteur eines Blattes vorstellte, war das erste, daß er ihm über den Tisch hinüberrief: „Aber lieber K., Sie hätten doch eine Notiz bringen sollen, um das Wiener Publikum darauf aufmerksam zu machen, daß der berühmte Dichter Schaufert sich wieder in Wien befindet.“ Und als er gar an seinem „1683“ arbeitete und längere Zeit wegen des besten Titels schwankte, hezte er mit diesem Thema alles zu Tode, bis

er eines Abends mit dem triumphierenden Rufe hereingestürzt kam: „1683“ wird es heißen!“ Als ob es ausgemacht wäre, daß die ganze Welt auf nichts warte, als auf diese erlösende Botschaft.

Da schließlich alles schon ganz nervös von dieser Titelfrage war, versuchte man ihn bisweilen loszumerden. Eines Abends kam ein junger Hoffchauspieler mit sehr schlauer Miene an den Stammtisch und flüsterte den Kumpanen zu: „Kinder, heut hab' ich euch einen guten Abend gemacht; ich habe Schaufert in den Keller zu Munsch bestellt.“ Alles war entzückt, wie über einen schwer erwirkten Waffenstillstand, da ging aber auch schon die Thüre auf und der Dichter trat herein, mit der Bemerkung, er sei bei Munsch gewesen, da aber niemand gekommen, habe er sich aufgemacht, um bei der „Schnecke“ nachzusehen. Einmal bestand er da ein denkwürdiges Abenteuer mit jungen Nüssen. Sie schmeckten ihm vorzüglich und er hörte den ganzen Abend nicht auf, sich daran göttlich zu thun. Da gab ein Quidam einem anderen Quidam einen heimlichen Wink und sagte: „Es ist doch eigentlich eine Ungehörigkeit, daß der Wirt für eine solche Nuß zwanzig Kreuzer rechnet.“ Schaufert blickte ganz betreten auf. „Nein, so teuer sind die Nüsse doch nicht,“ entgegnete der andere (Schaufert atmete erleichtert auf und griff wieder nach einer Nuß), „wir haben ihm gestern den Standpunkt klar gemacht und darauf ermäßigte er den Preis sofort, das Stück kostet jetzt nur noch achtzehn Kreuzer.“ Schaufert ließ die Nuß wieder fallen, sie war zum Glück noch nicht

geknackt, er aß nicht mehr. Den ganzen Abend war er verstört, wollte sich's aber nicht merken lassen. Mittlerweile gab der Anstifter des Possens dem Zahlkellner einen Wink und befahl ihm, Herrn Schaufert die Rüsse zu achtzehn Kreuzer zu berechnen. Man weiß, daß ein Zahlkellner sich dergleichen nicht zweimal sagen läßt, und als es zum Bezahlen kam, fand Schaufert wirklich dreißig Rüsse zu achtzehn Kreuzer auf seiner Rechnung. Er war ganz außer sich, das war ihm weder auf seiner Assessors-, noch auf seiner Dichterlaufbahn jemals vorgekommen. „Aber meine Herren,“ rief er, „bei uns kriegt man ja für diese Summe einen ganzen Meßen Rüsse!“ — „Ja,“ entgegnete man ihm, „aber nicht diesen Jahrgang.“

Seitdem lebte er mit jenem Kellner in bitterer Feindschaft. Mit ihm und dem Hoffchauspieler Verfil, der ihm zwar keine teuren Rüsse verkauft, aber viel böseres angethan hatte. In „1683“ kommt nämlich ein gefangener Türke vor, der mit dem Strick um den Hals auf die Bühne geführt wird, wie ein Kalb. Diese Rolle war Herrn Verfil zugebacht, der sich aber lange dagegen sträubte, sich in dieser Weise herabwürdigen zu lassen, zu nicht geringer Entrüstung des Dichters, der es nicht gelten lassen wollte, daß irgend eine Erfindung seines Dichtergeistes irgend einen Hoffchauspieler der Welt entwürdigen könne.

Nun, das sind vergangene Zeiten. Verfil ist tot, Schaufert ist tot, jener Kellner verschollen und sogar die „Schnecke“ vom Erdboden verschwunden, niedergерissen,

um einem neuen Zinspalast Platz zu machen. Armes Dichtergespens! du hast in der Nacht des 12. September 1883 deine „Schnecke“ umsonst gesucht, und auch im Munsch Keller hast du die alten Tischgenossen nicht gefunden und ich fürchte, du bist damals Schlag Eins etwas verdrießlich wieder unter die Erde geschlüpft. Erst in der Nacht des 20. Oktober 1886 ist dir eine Genugthuung dafür geworden; das Burgtheater hat deinem Andenken Beifall geklatscht, und in jener Nacht hast du süßer geruht, und seitdem ist dir die Erde leichter.



Verlag von **Adolf Bonz & Comp.** in Stuttgart.

## Sammlung illustrierter Erzählungen.

- Arnold, Hans, Novellen.** Illustr. v. W. Claudius. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Neue Novellen.** Illustr. v. W. Claudius. 5. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Fünf neue Novellen.** Illustr. v. W. Claudius. 4. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Aprilwetter. Neue Novellen.** Illustr. v. W. Schulz. 4. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Rus alten und neuen Tagen.** Neue Novellen. Illustr. v. W. Claudius. 4. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Einß im Mai! und andere Novellen.** Illustr. v. W. Claudius. 4. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Der Ring und andere Novellen.** Illustr. v. W. Schulz. 4. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Sonnenhäubchen.** Neue Novellen. Illustr. v. W. Schulz. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Kuffige Geschichten.** Illustriert v. W. Schulz. 4. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Maskiert und andere Novellen.** Illustriert von W. Claudius. 4. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Ein neues Novellenbuch.** Illustriert von W. Claudius. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- Ganghofer, Ludwig, Die Barchanin.** Roman. Ill. v. A. F. Seligmann. 7. Aufl. 2 Bände. Geh. *M* 8.—, geb. *M* 10.—
- **Der laufende Berg.** Hochlandsroman. Ill. v. H. Engl. 9. Aufl. Geh. *M* 5.—, geb. *M* 6.—
- **Die Martinsklause.** Roman aus dem 12. Jahrhundert. Illustriert von A. F. Seligmann. 7. Aufl. 2 Bände. Geh. *M* 10.—, geb. *M* 12.—
- **Der Klosterjäger.** Hochlandsroman. Illustr. von H. Engl. 13. Aufl. Geh. *M* 5.—, geb. *M* 6.—
- **Schloß Hubertus.** Roman. Ill. v. H. Engl. 10. Aufl. 2 Bände. Geh. *M* 10.—, geb. *M* 12.—
- **Edelweiskönig.** Eine Hochlandsgeschichte. Ill. v. H. Engl. 7. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Der Hufried.** Ein Dorfroman. Illustr. v. H. Engl. 5. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Der Jäger von Fall.** Eine Hochlandsgeschichte. Ill. v. H. Engl. 6. Aufl. Geh. *M* 3.50, geb. *M* 4.50.
- **Der Herrgottschneider von Ammergau.** Eine Hochlandsgeschichte. Illustr. v. H. Engl. 5. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.

Verlag von **Adolf Bonz & Comp.** in Stuttgart.

- Ganghofer, Karhela Scarpa.** Novelle. Illustr. v. A. F. Seligmann. 5. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Der Besondere.** Eine Hochlandsgesch. II. v. H. Engl. 2. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Die Fackelungfrau.** Eine Bergsage. Illustr. v. A. F. Seligmann. 2. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Bergluft.** Hochlandsgeschichten. Illustr. v. Hugo Engl. 4. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Älmer und Jägerleut.** Hochlandsgeschichten. III. von H. Engl. 2. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Oberland.** Erzählungen a. d. Bergen. III. v. Hugo Engl. 3. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Es war einmal...** Moderne Märchen. Illustr. von verschiedenen Künstlern. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Caranfella.** Novelle. Illustr. v. A. F. Seligmann. 8. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- Hansjakob, H., Waldleute.** Erzählungen. Illustr. v. W. Hasemann. 4. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Der Feinerne Mann von Basle.** Erzählung. III. von C. Liebich. 3. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Erinnerungen einer alten Schwarzwälderin.** Illustr. v. W. Hasemann. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- Erzbauern.** Erzählungen. Illustr. von Hugo Engl. Geh. *M* 5.—, geb. *M* 6.—
- Hevel, Ludwig, Die Riffholente.** Roman. III. v. W. Schult. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Regenbogen.** Sieben heitere Geschichten. Illustr. v. W. Schult. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- Kaden, Woldegar, Rotes Blut und andere Geschichten aus Südtalien.** Illustr. v. F. Matania. 2. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- Steinhausen, H., Entfagen und Ninden.** Drei Geschichten. Illustr. v. W. Claudius. 2. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- Staub, Ludwig, Die Rose der Seiw.** Eine ziemlich wahre Geschichte aus Tirol. Illustr. v. H. Engl. 2. Aufl. Geh. *M* 2.—, geb. *M* 3.—
- Villingner, H., Aus unserer Zeit.** Geschichten. Illustr. v. C. Liebich. 2. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Aus dem Badener Land.** Geschichten. Illustr. v. C. Liebich. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Das dritte Pferd und andere Geschichten.** Illustr. v. C. Liebich. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Die Chalkönigin.** Eine Geschichte. Illustr. von C. Liebich. Geh. *M* 2.40, geb. *M* 3.60.
- Woh, H., Die Bäckerin und andere römische Novellen.** Illustr. von A. F. Seligmann. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.





Verlag von **Adolf Bonz & Comp.** in Stuttgart.

- Ganghofer, Rachele Scarpa.** Novelle. Illustr. v. A. F. Seligmann. 5. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Der Besondere.** Eine Hochlandsgesch. III. v. H. Engl. 2. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Die Fackelungsfrau.** Eine Bergsage. Illustr. v. A. F. Seligmann. 2. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Bergluft.** Hochlandsgeschichten. Illustr. v. Hugo Engl. 4. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Almer und Jägerleut'.** Hochlandsgeschichten. III. von B. Engl. 2. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Oberland.** Erzählungen a. d. Bergen. III. v. Hugo Engl. 3. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Es war einmal . . .** Moderne Märchen. Illustr. von verschiedenen Künstlern. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Carantella.** Novelle. Illustr. v. A. F. Seligmann. 8. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- Hansjakob, H., Waldleute.** Erzählungen. Illustr. v. W. Hasemann. 4. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Der steinerner Mann von Hasle.** Erzählung. III. von C. Liebich. 3. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- **Erinnerungen einer alten Schwarzwälderin.** Illustr. v. W. Hasemann. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Erzbauern.** Erzählungen. Illustr. von Hugo Engl. Geh. *M* 5.—, geb. *M* 6.—
- Hewel, Ludwig, Die Althoffleute.** Roman. III. v. W. Schulz. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Regenbogen.** Sieben hitere Geschichten. Illustr. v. W. Schulz. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- Kaden, Woldemar, Rotes Blut und andere Geschichten aus Südtirol.** Illustr. v. E. Batania. 2. Aufl. Geh. *M* 4.—, geb. *M* 5.—
- Steinhausen, H., Entfagen und Finden.** Drei Geschichten. Illustr. v. W. Claudius. 2. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- Steub, Ludwig, Die Rose der Bietwi.** Eine ziemlich wahre Geschichte aus Tirol. Illustr. v. H. Engl. 2. Aufl. Geh. *M* 2.—, geb. *M* 3.—
- Villingen, H., Aus unserer Zeit.** Geschichten. Illustr. v. C. Liebich. 2. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Aus dem Badener Land.** Geschichten. Illustr. v. C. Liebich. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Das dritte Pferd und andere Geschichten.** Illustr. v. C. Liebich. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.
- **Die Chalkönigin.** Eine Geschichte. Illustr. von C. Liebich. Geh. *M* 2.40, geb. *M* 3.60.
- Voß, R., Die Bäckerin und andere römische Novellen.** Illustr. von A. F. Seligmann. 3. Aufl. Geh. *M* 3.—, geb. *M* 4.20.









PT 2355 .H77 W5 1899  
Wiener Totentanz

C.1

Stanford University Libraries



3 6105 037 746 885

*PI*  
*2355*  
*H77W5*  
*1899*

**Stanford University Libraries**  
**Stanford, California**

**Return this book on or before date due.**

--	--	--

