

sein Milieu zur Geltung kommend, findet hier einen Vertreter, nebst noch zu besprechendem, in Gauer mann. Wir sehen hier eine seiner Pferdebeschreibungen. Das Landschaftliche spielt auch stark herein in Cybils Welter, ein Bild, das trotz seiner fleißigen Glätte durch die innerliche Treueherzigkeit amüthet. Zu glatt für unseren Geschmack ist wohl auch das Blumenstück desselben Malers, das uns eine Probe der stark gepflegten Wiener Blumen- und Stillebenmalerei gibt. Anders tritt der Schüler Krensis, der in früher Jugend verstorbenen Soldatenmaler Karl Spindler auf. Flott und fest sind seine „Vorposten ausstellenden Reiter“ hingemalt, und auch die Landschaft ist zu guter Wirkung gebracht. Die Uniform galt als ein erwünschter und malerisch dankbarer Erfas für das historische Costüm, daher die Beliebtheit der ganzen Gattung des Soldatenbildes. Wir finden Spindler auch im bürgerlichen Kleide. Seine „Musikanten“, welchen eine Kindergruppe lauscht, sind ein Bild voll von herben, fast niederländischem Humor. Die Kunst, die ins Weite zog, um in Nationaltrachten, namentlich des Orients, gleichfalls als Ersatz des Costümes der Historienbilder, das Charakteristische und coloristische Aufgaben zu suchen, spielt auch herein. Zwei Studienköpfe Amerlings, ein Orientale und ein polnischer Jude, legen Zeugnis ab von der in englischer und französischer Schule ausgebildeten Virtuosität des einst so viel beschäftigten Bildmalers. Danhäuser, den man gerne den Raimund der Wiener Maler nennt, kommt in der Sammlung nicht in einer seine Eigenart erschöpfenden Weise zur Geltung. Wir sehen nicht eines seiner Sittenbilder oder eine tolle Skulpturenscene, sondern den gemalten Abschluss einer Novelle, zu der uns der Schlüssel eigentlich fehlt. Ein Liebespaar, offenbar im Augenblicke des Scheidens, er in sich zusammensinkend, voll tiefer Melancholie, sie gefasster, auf ein Medaillonbildnis, das an ihrem Halse hängt, hinweisend. Das Bild ist modern gedacht, aber malerisch schwächer als andere des Meisters, namentlich beeinträchtigt durch die spröde Landschaft. Die Köpfe zeigen Danhäuser als den geistvollen Porträtschneider, als der er sich auch sonst erwies. Mit der Deutung der Personen würde auch für das Verständnis des Bildes viel gewonnen sein.

Das Novellistische, das bei diesem Bilde betont wurde, ist eine Eigenschaft fast aller Gemälde dieser Zeit, die meisten können als Illustrationen zu einer gedachten Erzählung gelten — Programm-malerei, wie es Programmmusik gibt — ja viele sind thatsächlich als Illustrationen geschaffen worden. Die Gefahr dabei ist das Theatralische der Pose, die Absichtlichkeit der Gekerbte, und diese Gefahr ist auch nicht immer vermieden worden. Dies gilt auch für eine Anzahl der Bilde Waldmüllers. Von diesem Künstler ist bisher kaum die Rede gewesen. Er verlangt eine besondere Beschreibung, nicht nur weil im Liechtenstein-Zimmer seine Werke die zahlreichsten sind — sie nehmen zwei Wände ein. Er war ein Mann, der stets seine eigenen Wege ging und dessen bewusster seine Art durch Wort und That verteidigte. Das hohe Alter, das ihn beschieden war — er ist erst 1865 gestorben — ließ ihn eine neue Zeit erleben, bis zuletzt thätig und stets mit der Zeit gehend, wußte er Fragen aufzuwerfen und sie auch zu beantworten, die in unserer modernsten Kunst eine Rolle spielen. Dazu kommt seine große Vielseitigkeit, die im Liechtenstein-Zimmer auch glänzend zum Ausdruck kommt. Wir finden ihn hier als Porträtmaler in seinem scharf charakterisierten Selbstporträt und in dem Porträt einer jungen Dame mit reizend schallhaftem Ausdruck. Waldmüller wetteifert in dem letzteren in der minutiösen Wiedergabe des Stoffes und des Benutzes mit Metsu oder Netscher und hat in dem Bilde neben dem Porträt noch ein Stilleben geschaffen. Als Landschaftler, der die Alpennatur voll erfasst hat, lernen wir ihn kennen in seiner Ansicht der „Hütten im Thale bei Ischl“. Man begreift das Bedauern seiner Zeitgenossen, daß er sich nicht ganz der Landschaft zugewendet. Dann gibt es ausgeführte Baumstudien, die den eisernen Fleiß zeigen, mit dem der Wirklichkeit nachfolgte, und Costümbilder, wie den „Benetianischen Verkäufer“ und „Die Wasserträgerin“. An bedeutendsten aber und fruchtbarsten war Waldmüller als Genremaler. Mehr noch als seine Stoffe füllte er den Drang, auf's Land hinauszuweichen, das Leben der Bauern dort zu studieren und zum Gegenstand seines Schaffens zu machen, ja seine bedeutende Ausbildung in der Landschaftsmalerei hängt geradezu mit dem Streben zusammen, auch das Medium, in dem sich der Bauer bewegt, seine Umgebung richtig wiedergeben zu können. Er folgte darin einem Zuge der Zeit, der sich auch sonst bemerkbar machte; in der Literatur entstand daraus die Vorgeschichte, das Bauerndrama. Es entsprang diese Richtung dem Wunsche, dem verworrenen, vielschlingigen Wesen der Städte gegenüber das Menschliche reiner, reiner erfassen zu können, für den Maler kam noch dazu der Reiz Costüms und der Landschaft. Seine älteren Bilder dieser Art haben noch den erhellenden Zug, der z. B. der „Pflünder“ bei so vielen und glücklich beobachteten Detail etwas Gewaltfames gibt, dessen der „Ermahnung“. Nicht überall gestaltet sich die Composition reizmäßig und harmonisch wie in der „Johannesandacht“, welche auch den vierziger Jahren angehört. Die reizenden Kindergruppen bedächtigen jedes Alters reihen sich um den vorsingenden Schulzu einem Bilde zarterer Anmuth. Die Charakterisierung der Kinder, deren verschiedene Stimmen man an der Form des Gesanges zu erkennen glaubt, erinnert an die herrlichen singenden Kinder Kobliass in Florenz. Waldmüllers Bauern sprechen zwar nicht in der Sprache des Dorfes, wie in ähnlicher Weise auch

Angengrubers Dorfleute bei dem Dichter, der ein Städter war, in die Schule gegangen sind, aber sie leben wirklich. In seinen späteren Werken, je mehr ihn rein malerische Probleme fesselten, beginnt der Erzähler zu schwinden. Seine Gestalten hören auf, vor einem unsichtbaren Publicum zu agieren, sie werden allmählich unbewußter. Waldmüller hat aber nicht bloß dem Dorfleben seine Aufmerksamkeit zugewendet, auch der Städter kleine Leiden und Freuden sind von ihm dargestellt worden, vornehmlich der Armen, das hat ihm den Vorwurf zugezogen, er schildere mit Vorliebe die Schattenseite des Lebens. Ein Unrecht, denn auch hier sucht er Kinderspiel und Kinderfreude auf. Das einzige Bild dieser Art im Liechtenstein-Zimmer „Am Bau“ zeigt Tagelöhnerkinder, welchen das Frühstück als willkommene Unterbrechung der Arbeit erscheint. Auch durch dieses Bild geht eher ein heiterer Zug.

Waldmüller hatte nur geringen künstlerischen Unterricht genossen, er war eigentlich Autodidakt. Zahlreich plagte er sich, des Broberwerb halber, mit Copien nach alten Meistern, bis ihn ein Zufall auf die Nothwendigkeit der Naturstudien führte. Seitdem war unermüdlich Aufschauung der Natur und Kampf gegen die zur Manier erstarrte Tradition seine Vorliebe. „Ich habe eine doppelte Aufgabe zu erfüllen“, schreibt er selbst, „Neues zu erkennen, Erlerntes zu vergessen.“ In mehreren Prospecten hat er auch theoretisch seine Ueberzeugung verfochten. Namentlich 30, 31 er zu Felde gegen das zu frühe Studium und die Copieren der alten Meister, welches zum Hindernis werde, die Natur selbst zu begreifen. Sein Kampf gegen die zu Unfähigkeit und Geistlosigkeit herabgesunkene Unterrichtsmethode der damaligen Akademie rief Widerspruch hervor und zog ihm den Vorwurf des „Materialismus“ zu, zuletzt kostete er ihn auch seine Stellung als Professor. Thatsächlich hat Waldmüller vielfach über das Ziel hinausgeschossen, ihm selbst konnte vorgehalten werden, daß er seine Technik dem Studium der alten Meister verbannt, sein Verlangen, mit jeder Uebersetzung zu brechen und die von ihm vorgeschlagene abgekürzte Unterrichtsmethode wurden leicht als Irrthümer nachgewiesen. Ja an ihm selbst rückte sich die Uebersetzung seiner Principien. Die Gewohnheit, alles, auch das Geringste nach dem Model zu zeichnen, machte ihn zuletzt unfähig, eine Zeichnung zu entwerfen. Dennoch besteht über den Kern seiner Ansichten, das Streben nach Wahrheit, das Verlangen, die Natur aus erster Hand, nicht durch das Medium einer fremden Kunstanschauung zu erfassen, heute kaum noch ein Zweifel. In seinen letzten Jahren wagte er sich an ein neues Problem, das Malen im hellen Sonnenlicht. Mehrere Bilder im Liechtensteinzimmer zeigen uns die Ergebnisse dieser Versuche. „Der Abschied des Recruten“, „der Kirchgang im Frühling“, „Werbung während des Kirchganges“, endlich eine „Gebirgslandschaft“, in der wir auf einem Waldweg ein Ochsengepann einhergehen sehen, dem Lenker desselben steckt ein begegnendes junges Mädchen eine Blume auf den Hut. Dieser Vorgang ist ganz unauffällig erzählt und tritt vollkommen zurück, Hauptfache ist die malerische Aufgabe, die Lichtwirkung. Hinten die Berge voll Dunst und Duft, voran lagert sich die Sonne breit über den Weg. Diese Bilder sind vielleicht die interessantesten der Sammlung, die Verbindung der neuen kühnen Beleuchtung mit der soliden, die etwas schweren Technik, die von den Alten gelernt hat, ist von feststem Reiz. Waldmüller, dieser Kenner wegen damals hart getadelte, hat damit gegen Ende der fünfziger Jahre schon Bahnen beschritten, die in der heutigen Malerei die begangenen sind, ja welchen die ganze Kunst sich zuwenden zu wollen scheint.

Die Gruppe Alt-Wiener Künstler, die die besprochene Sammlung vereinigt, steht demnach nicht so außer Zusammenhang mit der Gegenwart, als es auf den ersten Blick hin scheint, ja eine Brücke führt direct zu der modernen Kunst. Einer der Wege, die die moderne Entwicklung gegangen ist, wird hier illustriert, für das Verständnis der Gegenwart läßt sich viel daraus gewinnen. Es würde sich nun darum handeln, sie planmäßig auszugestalten, sowohl was die älteren Künstler angeht, die noch nicht oder nicht genügend vertreten sind, als durch Angliederung dessen, was der Gegenwart zutrifft. Ein Bild befindet sich noch in der Sammlung, das in allem von den übrigen sich unterscheidet, eine „Scene bei einem Gemüthsstand“ von J. Gijela. Sollte der Spender dieses moderne Bild hinzugefügt haben als Wegweiser, als Fingerzeig nach der heutigen Kunst hin?

Die Berliner Philharmoniker.

Knapp vor Thorschlus wurde die Wiener Musikwelt, schon einigermaßen ermüdet nach einem ungewöhnlich reichen Winter, durch drei Concerte des Berliner philharmonischen Orchesters noch einmal zu lebhafter Theilnahme angeregt. Als das Gastspiel zu Beginn dieses Jahres angeregt wurde, konnte man mit einigen Besprechenden wahrnehmen, daß für jeden der drei Abende ein anderer Dirigent angeordnet war, nur nicht der gegenwärtige Leiter des Orchesters. Erst durch die Abfagen Siegfried Wagners und Edward Griegs kamen Richard Strauss und Felix Weingartner an das Dirigentenpult und bildeten mit dem von Anfang an ausersichenen, den Wienern wohlbekannten Felix Mottl ein stattliches Triumvirat der Führer Jungdeutschlands. Was zur Ankündigung jener ersten Namen die leider richtige Berechnung mitgespielt haben, daß sie eine größere Zugkraft auf die Menge ausüben würden, einer kleinen Gemeinde von Musikern und Musikfreunden war

es gewiß erwünscht, die Berliner unter ihrem eigenen Dirigenten hören zu können, umso mehr als wir Siegfried Wagner im nächsten Jahr an der Spitze unserer Philharmoniker werden begrüßen können.

Jeder der drei Dirigenten hatte den Ehrgeiz, eine Beethoven-Symphonie zu leiten; das gab mit einer Ouverture und einem Concert viel Beethoven für drei aufeinanderfolgende Abende. Dagegen war Mozart nur mit einem Lied, Haydn, Schubert, Schumann gar nicht vertreten. Richard Strauss hatte die A-Dur-Symphonie gewählt. Er schien dieselbe nicht mit gleicher Liebe und Begeisterung zu dirigieren, wie das Vorspiel zu den „Meisterfingern“, bei welchem er in der Theilung der Betonung und Bewegung geradezu ein Muster hinstellte, und wie den Mephisto-Walzer von Liszt, dessen absichtlich gekünstelte Sprache eine technisch-virtuose Leistung erfordert. Bei Beethoven war der letzte Satz am besten interpretiert; das anfangs zurückhaltende Tempo löst die von den Blechinstrumenten stark gedekte Geigenfigur einigermaßen hörbar werden, und sogar die auf das letzte Viertel einfallenden Holzbläser waren deutlich zu vernehmen. Auch wirkte dann die leise Beschleunigung des Zeitmaßes bei der Schlusssteigerung mit Eingührung des Hauptmotivs umso lebendiger und kräftiger.

Der größere Erfolg des zweiten Abends war bedeutend größer. Das Orchester, das am Vorabend einigermaßen ermüdet gewesen sein mochte — hatte es doch Tags vorher in Prag gespielt — und war über Nacht hierher gereist — befand sich im Vollbesitz seines technischen Könnens, was man bei der zweiten Symphonie von Brahms, beim römischen Carneval von Berlioz und vor allem bei der Leonoren-Ouverture Nr. 3 beobachten konnte. Herr Felix Weingartner hat als Dirigent vor Herr Richard Strauss zunächst eine geschmeidigere Form voraus. Im Uebrigen wäre es schwer, nach je einem Abend über ihre künstlerischen Dirigenteneigenschaften endgiltig zu urtheilen; jedenfalls scheint sich Weingartner in den klassischen Werken mit großer Liebe zuhause zu fühlen. Daß er dem Andringen eines Theiles der Zuhörer nachgab und einen Satz von Brahms wiederholte, war aber nicht schön von ihm. Damit wurde der anwesende Meister nicht in der richtigen, weil in einer unkünstlerischen Weise geübt. Große Befriedigung war daher am Platze, daß nicht auch dem Pianisten nach Beendigung von Liszts Ungarischer Phantasie, und im Stil der Oavreusse an Cirque d'été*) zu sprechen, ein zeitgemäßes „bis Mar! Hamburg!“ zugerufen werden möchte. So lange, wie bei dieser Gelegenheit, ein forte glissando gefolgt von einem piano glissando noch die stärkste Wirkung bei einer Claviernummer hervorbringt, ist die Zeit des reinen Virtuositentums noch nicht vorbei. Es mag dies ein Trost für die vielen sein, die nach dieser Valme streben.

Eugen d'Albert und Therese Carreno, diese im ersten, jener im dritten Concert ertraten uns mit künstlerischen Leistungen, die wir von ihnen schon gehört, aber gerne wieder gehört haben. Ihre Wiedergabe des Componisten ist nicht objectiv, Gott bewahre, aber subjectiv in der Weise, daß sie als Subject mit dem Object des Kunstwerks als Prädicat zusammen einen gemeinverständlichen Satz, eine ästhetische Conclusion bilden. Im Technischen war d'Albert (fünftes Concert von Beethoven) diesmal nicht so sorgfältig, wie seine Kunst- und Lebensgefährtin (Brieg'sches Concert). Begleitet wurde beides vom Orchester mit großer Feinheit und Umschmeiung.

An selbständigen Orchesterwerken dirigierte endlich Felix Mottl die Eroica, das Parsifalvorspiel und Vorspiel und Liebestod aus Tristan und Isolde. Mottl hat von den dreien die ruhigste, ja eine elegante Dirigentenhaltung; die Berliner scheinen aber noch von Bülow her an stärker betonte Bewegungen gewöhnt und so dürften einige unpräzise Einfüge, und z. B. das nicht gleichzeitige Eintreffen der Streicher und Bläser bei den Nachschlagsgedröheln im Liebesmahlpruch auf diesen Mangel gegenfeitiger Vertrautheit zurückzuführen sein. Im Tristan, seinem Bayreuther Triumph, war Mottl großartig, sehr gut auch seine Auffassung der Beethoven-Symphonie, insbesondere der Variationen des letzten Satzes. Frau Mottl-Standhartner sang ein Lied von Mozart, dann einen Pseudomozart („Schlase, mein Prinschen, schlaf ein“) und zwei Gesänge aus den Nuits d'été in der Originalsprache, besonders das letzte (l'ile inconnue) allerliebt betont.

Nun noch einige Worte über die Zusammenfassung des Orchesters. Die Streicher sind nicht sehr stark besetzt, der Ton der Geigen klingt ein wenig trocken, die Bässe sind aber auffallend klar in der Tongebung; die Sorgfalt für sie soll aber auch eine Hinterlassenschaft Bülows sein; die Hörner sind nicht sehr voll im Ton, dagegen aber die Holzblasinstrumente umso üppiger, ja bei der Flöte hörte einigemale ein deutlich hörbarer Oberton. Die Schallinstrumente, besonders Pflaute und Triangel, werden mit wohlthuender Zurückhaltung gehandhabt. Nun hört man fragen, wie sich denn dieses Orchester zu dem der Wiener Philharmoniker verhält. Da könnte ich denn antworten, daß das ganze Vorstehende ein latenter Vergleich sei, dessen weitere Befolgung notwendig eine Darlegung unserer ganzen Musikverhältnisse mit sich ziehen müßte, und daher einer anderen Gelegenheit zu überlassen sein wird. Aber ich kann auch darauf hinweisen, wie jeglicher Vergleich in künstlerischen Dingen sich auf Unvergleichlichkeiten beschränken muß. Da von dem Individuellen, Eigenartigen, als dem Urgebiet der Kunst, die

Worte zu beherrigen wären, mit denen sich Wieland gelegentlich äußert: „Nach die wirklichen Kenner verinnerlichen sich selbst den Genuß, den sie von tausend Dingen, die in ihrer Art gut sind, haben könnten, durch Vergleichen derselben mit Dingen anderer Art; Vergleichen, die meistens ungerecht und immer wider unseren eigenen Vortheil sind.“ Dr. Heinrich Nießh.

Lotte Witt.

(Gastspiel im Burgtheater am 1., 3. und 6. April.)
Es ist jetzt vier Jahre her, daß wir, Schauspieler und Schriftsteller, von Berlin nach Petersburg zogen, jene, um dort im deutschen Theater zu gastieren, da die russischen Bühnen in den Fasten schliefen, diese als Herolde oder Gefolge, listern, Fremdes zu sehen und zu fühlen, nach neuen Sensationen zu botanisieren, wie ich es decadent damals nannte. Ich sollte mein Coupé mit Emanuel Reicher theilen, dem Naturalisten. Da, ein paar Stunden vor der Fahrt, bat er mich, noch einen Gast bringen zu dürfen, eine kleine Naive. Ich verzog den Mund. Zu dritt vierzig Stunden im Wagen, mit einer Dame gar, der gewiß jetzt zu warm und jetzt zu kalt sein wird und man nicht ins Gesicht rauchen darf und etwa noch hofieren soll! Das war nicht sehr verlockend. „Verähtelt?“, fragte ich bekommen. „Mein Gott!“, jagte er mittelidig. „Ein ganz junges Ding, kommt aus Elberfeld, eben kaum flügge. Sterne haben wir doch so schon genug.“ Das konnte mich ein wenig trösten. Wenigstens keine verzogene und lammische Diva; man brauchte keine Geschichten zu machen. Dennoch blieb ich ärgerlich und als ich das Fräulein Lotte Witt aus Elberfeld dann sah, in einem verucht preussischen Staubmantel und mit so vielen Taschen, Körben und Paketen wie für eine Reise um die ganze Erde, wurde es nicht besser. Ich grüßte, half ihr hinauf, verhängte die Lampe, richtete mir eine Ecke ein, wendete mich und schlief.

Aber man kann schließlich nicht vierzig Stunden schlafen. Wir saßen durch die unendliche Weite der harten und öden Ebene. Wir kamen an die stille, so verärrtete Grenze. Wir traten in die russischen Wagen, die weich und unmerklich wie in Galoschen gleiten, durch die arme verlassene Landschaft, an breiten schwarzen Stempeln, langen Wäldern, trüben und elenden Hütten vorbei. Da giengen wir im Zuge hin und her, hier wurde tarotiert, dort geprobt oder gar mit Anekdoten gepöfcht, und so gab es sich allmählich auch, daß ich mit dem Mädchen aus Elberfeld ins Plaudern gerieth, und dann länger und immer länger. Es war ihre Stimme, die mir zuerst gefiel. Eine sehr innige, milde und herzliche Stimme, so fein und rein, als wenn ein dünnes silbernes Stäbchen ganz sanft, ganz leise, ganz heimlich an ein venezianisches Glas streifen würde: jetzt ein heller Ton, dann ein sehr dunkler und dazwischen, wunderbarlich und lieb zu hören, oft ein tiefes und zäherndes Surren, wie von einer Taube, die sich kräht. Und alles so warm, so mit verhaltenen Gefühlen angezogen und so gut. Ja: gut — das wurde immer mehr, wie ich sie so betrachtete und hörte, das wurde mir immer mehr das rechte Wort für sie. Sie schien gut. Sie war ja nicht eigentlich schön, von jener zwingenden Pracht der klassischen Profile; ein verwegenes, ja hübsches Mädchen störte ungemüth die Ordnung der Mäue. Aber sie hatte ein so unendlich liebes, ein so gutes Gesicht und so gut waren ihre sanften braunen Blicke und so gut waren ihre bedächtigen veronnenen Geseten: ob leise sie die Haare strich oder die Manschetten zupfte oder so in ihrer Art gern ein wenig zur Seite blinzelte, immer hatte sie was vertrauliches, so was gutes, kindlich und doch mütterlich auch, daß man an jene andere Letzte denken mochte, wie sie den Knaben das Brot schnitt. Ich wurde es erst später recht gewahr, was es eigentlich war: alles an ihr hatte Seele, nichts schien unbelebt und ein treues Gefühl leuchtete still durch ihre ganze Natur, glänzte über jede Gekerbte, glitzerte in jedem Ton. Diese schöne Harmonie war ihre Segen.

Ich wurde das erst später nach und nach inne, als wir dann dort, die Schauspieler und Schriftsteller, in den unendlichen, fahlen, gelben Straßen wanderten oder saßen, bequem und lässig und oft in jenen Ungezwungenheiten der Ernüchterung, die alle Posen löst. Es gab da sehr große Künstler, gewiß größer als das mürrere Kind, reicher oder tiefer oder auch noch zierlicher sogar, die doch so rein nicht wirken konnten. Alle hatten Stellen, hatten Stücke an sich, hatten Momente, die ins Ganze sich nicht schiden wollten, ja gar nicht zu ihnen zu gehören schienen; manches hörte, anderes fehlte; und so waren es doch immer nur unvollkommene Aeußerungen ihrer großen Naturen, während die vollkommene Aeußerung einer allerdings kleineren Natur war. Das that so wohl. An ihr konnte man nichts anders wünschen, nichts anders denken, wie man an einer lieben Blume nichts anders wünschen und denken kann. Das war ihr Zauber im Leben. Und das war ihr Zauber auch auf der Bühne.

Nämlich, sie verzauberte gleich die ganze Stadt. Es dauerte nicht lange und die Naive von Elberfeld war der Liebling von Petersburg. Als Haubenlerche, als Alina, im „letzten Wort“ — so viele Rollen, so viele Siege. Man konnte sich gar nicht satt an ihr sehen. Die Leute waren wie im Rausch und Fieber. Die Zeitungen nannten sie neben der Duse und Kainz. So groß ist die Gewalt einer reinen Natur, die auch noch das Glück hat, goetheisch gesprochen, „lächnhaft“ zu sein. Denn das darf man ja nicht vergessen: es genügt zum Schauspieler nicht, wie Schopenhauer meinte,

*) Und zwar unter einem vierzehn Dirigenten, Dr. Mühl von der Berliner Hofoper, der früher in Prag Kapellmeister gewesen.
**) Bechl.: La Bouche des Croches. Paris, Fischbacher.

ein tüchtiges und ganz completes Exemplar der Menschheit zu sein, sondern er braucht noch die Gabe, es auch zu scheinen. Es gibt Schönheiten, die es auf der Bühne nicht sind, und andere, die es auf der Bühne erst werden. Manche scheint die Bühne alles zu nehmen, anderen scheint die Bühne erst alles zu geben; da wachsen sie erst zu sich selber auf. Laube hat gesagt: „In der Beurteilung neuer Darstellungskräfte ist man erstaunlichen Irrthümern ausgeartet. Da ist eine junge Dame, welche im Salon durch vortheilhaftes Auftreten, durch Geistesbildung sich auszeichnet, und man meint, sie müsse auf der Bühne einen günstigen Eindruck hervorbringen. Man irrt sich. Die Bühne verlangt noch ganz andere Eigenschaften. Das vortheilhafte Auftreten im Salon, die Bildung müssen einen gewissen Stempel tragen, sonst verpuffen sie. Dieser breite Stempel ist die freie Fähigkeit theatralischer Darstellung. Sie ist eine ganz andere, als die Fähigkeit des Auftretens im Salon, sie braucht ein Etwas, jagen wir ein plastisches Etwas, welches eben nur der theatralischen Kunst eigen ist.“ Dieses plastische Etwas hatte sie. Sie war sehr hübsch. Auf der Bühne schien sie erst ganz zu sich zu kommen, alle Schleier fielen und ihre letzten Mängel wurden offenbar. Und so durfte ich damals über sie schreiben: „Sie ist sehr lieblich und jene geheime Anmuth der Geberden, welche nicht erlernt werden kann, jener helle Zauber der Adelsmenschen gehört ihr. Augen scheinlich hat sie auch mit Fleiß manches gelernt und beherrscht ohne Mühe die Mittel. Aber es ist in der tiefen und nachhaltigen Wirkung ihres schlichten Spieles außer diesen beiden noch irgend ein drittes Moment, dessen wahr sich nicht gleich bewusst wird und das eine Weile verweilt. Es ist etwas unsäglich Wohlthuendes, Besänftigendes und Erlösendes darin, das ich mir gar nicht zu denken wußte, woher es eigentlich wäre. Baummeister und die Hofensels kamen mir in den Sinn; ihre Kunst hat die nützliche Hülfe und kräftige Güte, um welche andere mit reicheren Mitteln und nachdenklicheren Ueberlegungen sich gleichwohl vergeblich bewerben. Ich glaube, es ist das Selbstverständliche und Naive an ihrem Spiel, das diese herzliche Wirkung verrichtet. Sie sind keine Zauberer, die lange wähen, sie versuchen nicht erst viele Nuancen, um ihre Wirkungen zu vergleichen, sie entschließen sich nicht erst nach unsäglichem Prüfen; sondern es wird ihnen von allem Anfang an jeder Ton, jeder Blick, jede Geste von einem untrüglichen Instincte gereicht, dem sie unbedenklich gehorchen. Es ist etwas Unbewusstes in ihrer Weise, das ihr einen nothwendigen Zwang gibt. Sie wissen aus einer starken und raschen Empfindung heraus, die keine Zweifel beivren, in jedem Falle gleich von allem Anfang an, wie ihre Natur sich dazu stellt. Darüber denken sie gar niemals nach, sondern vertrauen sich ganz diesem zuverlässigen Gefühle und brauchen nicht erst vieles Bögen zu überwäligen.“

So war sie damals. So war sie vor vier Jahren. Heute ist sie anders. Heute ist sie mehr. Die leisen Versprechungen von damals sind jetzt reife, herrliche Erfüllungen. Sie hat jetzt gelernt, was ihr damals noch fehlte. Damals hatte sie noch ein bißchen die Neigung, nur durch sich zu wirken, unbekümmert um den Dichter, der ihr höchstens den Sadel geben sollte. Die Rolle galt ihr nicht viel. Gelegentlich der Rolle wollte sie eigentlich doch immer nur sich selber zeigen, wie auf einem gehorsamen Instrument. Jetzt hat sie charakteristischer gelernt. Sie hat dem Dichter dienen gelernt. Sie ist nicht mehr so ungeduldig, sich zu zeigen und gleich ganz zu zeigen, immer alles zu zeigen, was sie kann, sondern sie hat jetzt gelernt, sich in Strahlen zu scheiden, und je nach der Rolle einen zu geben, die anderen zu verhalten, und sie ganz leise bloß, wie eine tiefe und versteckte Melodie im Grunde, hinter allen Gestalten dunkel mitschlingen zu lassen. Vor vier Jahren wäre es ihr kaum möglich gewesen, die Grille der Birch und die Margarethe des Ifland und die Adelheid des Wilbrandt so zu trennen, so klar und rein, daß manche Kritiker sich verlesen ließen, auf ihre Natur zu rechnen, was doch fast gegen ihre Natur durch die feinste Kunst aus der Rolle gezogen war. Und so ist ihre Kraft, die immer edel und gut war, erst jetzt ganz und verlässlich künstlerisch geworden.

Eine reine Kraft, sehr hübsch und auf dem rechten Wege — was kann sich das Burgtheater inniger wünschen? Edles zum Höchsten zu bringen, was ja doch immer sein Amt. Da steht sie jetzt und pocht und es ist, als lächle der Frühling zum Fenster herein, mit winkenden Blüten. Wird es öffnen? Es wäre köstlich zu denken, wie die Hofensels, dieser schimmernde Erzengel der großen Kunst, göttig die Hände streckt, die demüthig Strebende, noch Bögende zu empfangen und über die letzten Stufen zu sich an den Altar zu ziehen.

Sermann Vahr.

Die Woche.

Politische Notizen.

Fürst Windischgrätz war überaus vorsichtig in der Wahl seiner Eltern; das ist ein Beweis von seinem Verstand, der in dieser Familie erblich unglücklich hatte er dagegen mit seinen Minister-Collegen; das ist aber Sache fremder Zufälle. Denn seine Eltern kann sich bekanntlich jeder aussuchen; Minister-Collegium aber wird man hineingeboren.

Nachdem Herr v. Plener selbst sich für wandelbar erklärt hat, darf man es auch versuchen, ihn ganz kunstgerecht abzuwandeln, zu deutsch: zu declinieren. Es gibt Staatsmänner, deren Biographie eine schwere politische Abhandlung ist. Herrn v. Pleners Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kann man, zum höheren Ruhme des Ministers, in ein grammatisches Paradigma fassen, sehr geeignet, den kleinsten Gymnasialisten diese merkwürdige Lebensgeschichte und gleichzeitig die Declinationen einzuprägen. Es handelt sich um die lateinischen Substantiva der zweiten Declination auf er. Nominativ: Plener, Herr v. Plener ist zunächst (bis zu den Achtzigern) nur der Erbe eines berühmten Namens. Genetiv: Pleneri, des Herrn v. Plener Opposition (in den Achtzigern und am Anfang der Neunzigerjahre) imponiert dem Grafen Taaffe. Dativ: Plenero, dem Herrn v. Plener wird (1893) ein Ministerposten und Vertrauen geschenkt. Aber bald kommt die Enttäuschung. Accusativ: Plenerum, den Herrn v. Plener überhäufen seine Anhänger anfangs (nach den Gemeinderathswahlen 1895) mit verstockter, später mit offenen Anklagen, und rufen: Vocativ: Plener, redde mihi legiones meas; oh Plener, gib uns unsere Wählerstimmen und unsere Mandate wieder! Das kann er nicht, und es kommt Herrn v. Pleners Ende, letzter Fall: Ablativ: de Plenero, über Herrn v. Plener sind alle anständigen Menschen nur mehr einer Meinung. Plural gibt es nicht. Herr v. Plener ist, wir wollen's hoffen, ein Singulare tantum.

Graf Wurmbbrand ist der Laubfrosch der Börse, nur daß man ihn nicht gleich richtig erkannt hat. Weil er so positive Sprünge macht und so grenzlich quackt, hielten die Menschen in älteren Zeiten den Frosch für einen ganz unmissigen Grasthüber. Später erkannten sie, daß er sehr wohl als Wetterprophet sich verwenden lasse, thaten ihn in ein Glasbüchsen, ließen ihn auf der Leiter auf- und abklettern, und die stürzenden Bewegungen des Frosches sind für die Ausföhrung oder Unterlassung so vieler Landpartien entscheidend. Neulich richtet sich in der jetzigen Acta der Eisenbahnverstaatlichung die Börse nach dem Grafen Wurmbbrand, nach seinen vertraulichen und parlamentarischen Aeußerungen. Zunächst haben ihn die Börsenmänner in ein Glashaus gebracht, in welchem er denn auch seit einiger Zeit, den Nachtschlafenden sichtbar, operiert und sich übrigens ganz wohl zu fühlen scheint. Steigt er — wie noch in der Dienstag-Sitzung des Budget-Ausschusses — auf der Hauffe und Baiffelskala der Verstaatlichungs-Empfindungen hinauf, so sagen die Börsenmänner: „gutes Wetter“ und unternehmen — natürlich in heimlichem Cosium — die waghalsigsten Aufstiege auf die höchsten Conspiren. Geht Graf Wurmbbrand — wie in der Donnerstag-Sitzung des Abgeordnetenhauses — im Verstaatlichungs-Enthusiasmus wieder herab, so sagen die Börsenmänner: „schlechtes Wetter“ und bleiben entweder ganz zu Hause oder gehen, doch nur mit dem Paraplu der Contremine bewaffnet, aus.

Ueber den Wetterfrosch existieren zwei Meinungen in der Menschheit: die naiven Kinder glauben, daß der Frosch das Wetter macht und folgen ihm auf die Leiter hinauf, wenn er nicht freiwillig geht. Die Gelehrten dagegen wissen bereits längst, daß der Frosch das Wetter nicht erzeugt, sondern bloß anzeigt. Neulich sind auch unsere erfahrenen Politiker überzeugt, daß Graf Wurmbbrand das Börsenwetter nicht macht. Die übermüthigen Kinder der Börse dagegen halten an dem Köhlerglauben fest, daß Graf Wurmbbrand Hauffe und Baiffe macht. Wie sie auf diese Idee kommen, ist mir schlechthin unverständlich, und ich tröste mich nur mit den Worten, die Graf Wurmbbrand am Donnerstag auf die Interpellation Steinwender erwidert hat: „Es ist uns, die wir nicht Finanziers sind, ja überhaupt das Leben der Börse manchmal vollständig unverständlich.“ Besser könnte kein Laubfrosch antworten, wenn man ihn interpellieren würde, warum die Menschen manchmal Landpartien machen und manchmal nicht.

Uns, die wir nicht Minister sind, ist in dem Leben des Grafen Wurmbbrand Manches unverständlich. So z. B. verstehen wir nicht, warum er die Eisenbahnen just in der Zeit der glänzigen Conjunction kaufen will. Wir anderen Menschen kaufen am liebsten, wenn die Conjunction schlecht ist, z. B. in Ausverkauf. In dieser Richtung gehen wir sogar so weit, daß uns Schwindler oft mit Erfolg eine schlechte Conjunction, vulgo „Ausverkauf“ vorpiegeln, um uns zum Kauf anzuloden. Dagegen hat Graf Wurmbbrand ein besonderes Geheiß geschaffen. Nach seiner eigenen Praxis zu schließen, scheint er nicht nur ein Erfinder der schwindelhaften Ausverkäufe, sondern der billigen Einkäufe überhaupt zu sein. Vielleicht bekommen wir also von ihm nächstens einen „Geheißentwurf zur Hintanhaltung billiger Einkäufe“.

Sprichwort: Wenn man den Grafen Wurmbbrand auf den Markt schießt, Eisenbahnen einzukaufen, freuen sich die Actionäre.

Dem Herrn Dr. Lueger hält die deutschliberale Presse vor, daß er als Vllgermeister nicht alles werde erfüllen können, was er als Oppositionsführer versprochen. Nun, und? Herr Dr. Lueger braucht auch im schlechtesten Fall nicht in Verlegenheit zu kommen. Er kann noch immer das thun, was Herr v. Plener glorreich vollbracht hat: sich wandeln.

Das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ schreibt in seinem Gemeinderathswahlen-Artikel vom Dienstag mit revolutionärem Schwung: „Ein Jahrhundert nach der Bekräftigung der gleichen Menschenrechte... ein halbes Jahrhundert nach den Ideen des März von 1848“ u. s. w. ... Bitte, sehen Sie gefälligst in Ihrem Kleiderschrank nach, ob Ihnen nicht ein Stück aus Ihrer Garderobe gestohlen worden ist... nämlich eine Jakobiner-Älze. Ich dreiffe sonst nicht, wie das „Extrablatt“ in den Besitz eines solchen Kopfschmuckes kommt.

Die Coalitionsblätter beglücken den Austritt des Baron Dipauli aus dem Subcomité mit scheinbarer Freude, weil dadurch größere „Mühe“ den Beratungen des Subcomités gesichert sei. Sehr logisch! Erst warf man

das Plenum aus den Wahlreform-Beratungen hinaus, dann die Opposition, jetzt hat man den Baron Dipauli weggeleitet. Wenn noch zwei oder drei Abgeordnete aus dem Comité der offiziellen Wahlreformer hinausgerannt werden, dann ist wahrhaftig die Nachfolge der Beratungen im Subcomité endgiltig vor jeder Störung gesichert. Schade nur, daß alle die, welche aus dem Subcomité hinausbugliert werden, im Plenum in vielfacher Zahl widerthoren werden, für zwei Jannezechen deren vierzig, für einen Dipauli-Conferatzen deren zwanzig.

Herr v. Madachski ist noch immer Unterrichtsminister und erfreut sich in den weitesten Kreisen der durch § 300 des Strafgesetzes Regierungsorganen, bei sonstiger Arreststrafe, gewährtesten Achtung.

Volkswirtschaftliches.

Die Beantwortung der Interpellation Steinwender durch den Herrn Handelsminister schlägt der Auffassung der Börse sowie der in- und ausländischen Presse über die Verstaatlichungsrede des Grafen Wurmbbrand im Budgetausschusse ins Gesicht. Freilich hatte Graf Wurmbbrand sich zu Anfang seiner Rede dagegen verwahrt, daß er für speculative Ausföhrungen verantwortlich gemacht werde. Aber wenn der Minister schon durch die ganze Art der Durchführung der Verstaatlichungsverhandlungen die Hoffnung, ja die Sicherheit außergewöhnlich günstiger Abföhrungsbedingungen im Publicum erweckt und großgehoben hatte, so wurde durch seine Ausföhrung die Berechtigung dieser Hoffnungen im vollsten Maße betätigt. Der Minister hat vor dem Budget-Ausschusse in längerer Rede auseinandergesetzt, „daß eine Verstaatlichung des Termines den Preis der Bahnen steigern würde“; „daß man nicht wissen könne, um wieviel die Bahnen verteuert würden, wenn man wartet“; „daß die so viel besprochenen Concessionsgerungen zum Theile darauf beruhen, daß das factische Erträgnis der Bahnen im letzten Jahre zugenommen habe“; „Daß überdies die für die Verstaatlichung der Rente zugezogen kommenden factischen Erträgnisse wegen der Minderlässe größer seien als die vertheilten Dividenden“; „daß also eine natürliche Steigerung auch mit-spiele“ u. s. Der Minister hat somit die Ansichten des Publicums über den Wert der Bahnlilien selbst gutgeheissen. Er hat aber noch mehr gethan. Er hat den Aunehm erweckt, daß die Verträge mit den Bahnen perfect sein müssen, weil man unmdglich annehmen kann, daß ein vernünftiger Mensch vor Abschluß des Vertrages sein Kaufobject auf solche Weise anpreisen würde, wie es der Minister bezüglich der Bahnen gethan hat. Wenn Graf Wurmbbrand also gestern erklärt, daß seine Ausföhrungen im Budgetausschusse jedem „die innere Ueberzeugung geben müßten, daß er das Publicum vor einer allzu hohen Verwertung der Actien warne und daß er auf eine Enttäuschung hindeute“, so steht er mit seiner Ansicht allein. Wenn er weiter erklärt, daß er gesagt habe, daß die Möglichkeit der Action noch nicht constatirt ist, daß der Preis auch im Schoße des Ministeriums noch nicht kargestellt ist, so muß dagegen constatirt werden, daß von solchen Aeußerungen in dem veröffentlichten Sitzungsprotokolle nichts zu finden ist, daß, wie oben erwähnt, der ganze Ton der Rede den Aunehm an das Gegentheil erwecken mußte. Graf Wurmbbrand hat also entweder kein Urtheil über die Tragweite seiner eigenen Worte, über die Auffassung, welcher sie beim Publicum und bei der Presse begegnen müssen, oder er erinnert sich an Donnerstag nicht mehr an den Inhalt seiner Rede vom Dienstag, oder er hatte Gründe, seiner zweiten Rede einen andern Inhalt zu geben als seiner ersten und dann wird man wohl von der Zukunft erwarten müssen, daß die Motive dieser Schwankung klar werden. Jedenfalls wird man dagegen Protest einlegen müssen, daß der Minister heute erklärt, daß die Steigerung der Bahnauction unverständlich sei, daß Muth, „ja, Uebermuth“ dazu gehört hat, die Bahnauction zu kaufen. Die Verantwortung für die beispiellose Bahnauction und für einen Mißschlag, falls derselbe jetzt eintreten sollte, trifft ihn, nur ihn allein.

Kunst und Leben.

Die Premidren der Woche. Paris. Palais Royal, „Le Paradis“ von Paul Ithand und Albert Barré. Menus Plaisirs, „La Mariée de la rue Saint Denis. Opéra Comique, „La Vivandière“ von Henri Cain, Musik von Benjamin Godard. Odéon, „Not' Claire“ von Madame Jules Barbier, „Le Tuteur“ von Dancourt. Berlin. Lustspieltheater, Gasspiel von Friedrich Haase, „Der Königsleutnant“, „Eine Partie Piquet“, „Mareel“, „Marienjonner“, „Im Vorzimmer Sr. Excellenz“, „Eine Gefälligkeit“, „Die beiden Klingsberg“, „Die Furcht vor der Freude“. Berliner Theater, „Der Hergentheil“ von Georg Engel. Neues Theater, Gasspiel von Friedrich Mitterwurzer, „Die Schlange“, „Die Uebersichten“, „Ein Muster-gatte“. Unter den Linden, „Rund um Wien“ von Willner, Gault und Haffreiter, Musik von Josef Beyer. Dresden. Hoftheater, „Die Venus von Milo“ von Paul Lindau. Koblenz. Stadttheater, „Der Bilderer“ von Alfred Bernick. Prag. Neues Deutsches Theater, „Walther von der Vogel-weide“ von Albert Lauders. Brüssel. Gasspiel der Duse, „La dame aux camélias“ und „Magda“. Théâtre Molière, „La Martingale“ von Fris Patens; „L'Échelle“ von M. G. van Hype.

Flavio Andd, der jetzt wieder im Carltheater gastiert, hat mir einmal gesagt, für Ithen zu schwärmen, weil man da „gleichsam zwischen den Zeilen spielen muß“. Das Wort definiert seine Kunst und was sie von der deutschen Weise trennt. Was hinter dem Texte ist, sucht er; aus den Verschwiegenheiten der Dichter gerade will er schaffen und es ist ihm eigen, vom Gefühl des Stüdes zum Gefühl der Rolle, von der Rolle zum Satz, vom Ganzen zum Einzelnen zu kommen, gerade umgekehrt als unsere Schauspieler gehen. Er sagte mir damals: „Ich klammere mich zuerst gar nicht um den Text und klammere mich auch gar nicht besonders um meine Rolle. Zuerst muß ich mir das ganze Werk erklären und die Dichtung fassen. Dann

treten aus ihrem Geiste langsam einzelne Gestalten hervor, lösen sich ab, formen sich greiflich. Wenn ich meinen Menschen dann endlich habe, so klar und gewiß, daß ich jede Geberde zu sehen, jeden Ton zu hören meine, dann suche ich mich in ihn zu verwandeln, ihn aus meiner Natur die seine zu geben. Der Text ist dann das geringste. Der gibt sich schließlich von selber. Er kommt erst ganz zuletzt, meistens erst auf der Probe.“ Der Text ist ihm das Ende. Uns ist er der Anfang. Die deutschen Schauspieler pflegen vom Worte zu beginnen: zum Worte suchen sie die Nuance, zur Nuance die Geste; so wird die Rolle ein Mosaik. Er fühlt das Ganze; aus diesem Gefühl bildet er eine Geste, die den Menschen resumiert, den er spielen soll; aus dieser Geste zieht er alles Detail. Nicht in den paar naturalistischen Motiven, die leicht zu läffen sind, sondern in dieser wesentlichen Differenz scheint mir seine Bedeutung. — Er ist dieses Mal ohne die Duse gekommen. Die Ketter, die jetzt mit ihm ist, hat die gute Schule der Italiener, hat Verstand und Geschmac und ist sehr merkwürdig schön. In den großen Scenen weiß sie zu verblüffen und wirken, aber ihrer Technik fehlt die Seele und so sollte sie in der Stadt der Wolter und Sandrock nicht spielen.

Im Raimundtheater gab man neulich den „Helden des Tages“ von Rudolf Kneifel, ein unsäglich dummes, unbeschreiblich trauriges Stück. Man konnte sich in einem Sanatorium für Sprachfehler glauben; so wurde da um die Bette gestotert, gelispelt, gequiecht, genäsel und geküßt. Uns Spielen denkt man ja in diesem Theater der schweren Zungen und geschwellenen Drüsen schon lange nicht mehr. — Im zweiten Acte ist da eine Uhr, eine wirklich gehende Uhr. Herr Braudes sagt: es ist schon drei Uhr durch. Da zeigt sie halb Drei. Später sagt Herr Bach: jetzt ist es vier. Da zeigt sie zehn Minuten vor Drei. Das nennt man in der Wallgasse „Realismus“.

Man schreibt uns aus Berlin: Die Berliner XI, die bei Schulte ihre Ausstellung hatten, sind nicht so excentrisch wie die Freien aus München und ihre Freunde. Sie tragen im großen und ganzen die Mode von gestern. Am überraschendsten wirken die Bilder Walter Leistikows, die nicht gleichmäßig gelungen sind, aber den Künstler auf dem Wege einer erstaunlichen Entwicklung zeigen. Noch kann man sie als Stimmungslandschaften bezeichnen, aber seine wunderbar gesteigerte Naturempfindung scheint ein Neues gebären zu wollen, das von der realistischen Schilderung absteht und zu einer Art typischen Wiedergabe des Eindrucks führt. Wir finden etwas Neues, nur mit mehr Rücksicht auf das Decorative und mit weniger Empfindung für das Innerliche, bei den Schotten. Pisslton, den man bei der ersten Ausstellung der Elf nur als einen anschein konnte, der mitging, ist nun Einer geworden, der mitführt. Er gehört zu den Aunehm, die aus dem mächtigen Bann der „Moderne“ sich befreien haben, um sich selbst und dadurch das Moderne zu finden. Nicht so überraschend, aber sehr gesund wirkt J. Alberts, der mit den neuen Mitteln alte Stoffe bringt: Interieurs aus den Fischerhäusern der Hallige. Ein klein wenig phylitros, aber in ihrer Anpruchslosigkeit recht erquicklich, und in ihrer reinen Durchführung eine angenehme Erholung von den zahllosen genialen Studien und Stützen, die immer mehr in unseren Ausstellungen sich breit machen. — Von den lange Verblümmten ist Neues nur von Max Liebermann zu melden, denn die Mutter Natur nun die Sonne gegeben hat. Liebermann hat mit der Grammaterei gebrochen, helles Licht und fremdliche Farben sind in seinem neuesten Werke zu finden. Und das ist erfreulich für uns und für ihn, denn es war zu fürchten, daß dieser kraftvolle und große Meister uns verloren gienge, weil wir nun einmal durch die letzte Entwicklung doch des dunklen Tons so satt geworden sind. Auch seine neuen kleinen Aduerungen sind licht und sonnig, und von einer duffigen Zartheit der Maße, die sie zu Meisterwerken ihrer Art erhebt. — Meine pidos de resistance ist, wie es die der Ausstellung war, Max Klinger's „Kassandra“. Sie hat hier viel Widerspruch gefunden. Gott, die Menschen sind hier eben zu gebildet, sie kennen ihren Schiller und suchen die verklärte, phrasenhafte Scherz der Ballade. Die hat nun allerdings Klinger nicht gegeben und nicht geben wollen. Er gibt ein verschämtes Weib, das Unheil ahnt und es nicht meiden kann, und die bleichen, feinen Züge, die großen starrten Augen, die zusammengepreßten, lebenden Hände schildern dies furchtbare Geschick mit ergreifender Kraft. Das alles spricht, aber — ihr Mund schweigt. Das Werk ist in bunten, steinen ausgeführt, die Augen von Bernstein eingeseht. Auch das verdrückt unser Publicum, das nur Schwarz und Weiß „vornehm“ findet, weil es mit anderen Farben nichts anzufangen vermag. Ich will gleich zugeben, daß es in Weiß nicht so stark wirken würde — aber was will das sagen? Es ist eben psychrom gedacht, und welches Kunstwert würde noch wirken, wenn man ihm nimmt, was dem Künstler die Hauptache war? Jedenfalls läßt das Werk, wie es ist, als Ganzes eine mächtige Wirkung, und viele Feinheiten im Einzelnen entzücken auch das verwöhnteste Auge. Allerdings — ein gewisser Mangel an organischem Aufbau verräth den Dilettanten in der Bildhauerei, einen Dilettanten, der dann aber wieder mehr Künstler ist als mancher berühmte Mann von Fach.

Bücher.

Max Gebauer: „Die sogenannte Lebensversicherung“. Wirtschaftliche Studie. Jena, Gustav Fischer 1895. 312 Seiten. Titel und Vorrede dieses Werkes erwecken Erwartungen, welche unbefriedigt bleiben. Der sonderbare Titel (Die sogenannte Lebensversicherung) wäre nur gerechtfertigt, wenn der Verfasser unsere bisherigen Au-