

# Chronikbeilage der „Neuen Freien Presse“

## Auf dem Friedhof zu Graz.

Von Roda Roda.

Auf dem Friedhof zu Graz hinterm eisernen Gitter, da ruhen die alten Theresenritter, Major, Oberstleutnant, General, bunt durcheinander mit Subaltern — wie sie der Tod zu sich befaß, die grauen pensionierten Herrn: Haudegen, Madeksky's Schlachtkumpen, armeberühmte Grobiane, gelehrte Köpfe, Gamaſchenköpfe, Strategen, Raufhähne, Kriegssoldaten: in einer Reih die tapfern Kroaten Maroicic, Rodic, Grivistic.

Ueber den Gräbten vergoldete Schriften, Gewaffen und Kronen, gekräufelte Löwen und Marmorkanonen. Der Efeu wächst aus den steinernen Nischen. Geranien, Rosen, Anemonen und Unkraut dazwischen.

Wenn eines Tages bei den Kapuzinern Franz Josef zu erwachen geruhte und käme hieher zu seinen Dienern auf der braunseidigen irischen Stute und ruft in gelbem Kommandogrimme zum Frontappell seine morschen Scharen: Herrgott, wie wird die gefährdete Stimme den Schlafern in die Knochen fahren! So gemessen er war in Ton und Gebärden: im Dienst — im Dienste konnt er ungemütlich werden.

Wird das ein Schnaufen, Durcheinanderlaufen, Ellbogenstoßen und Richtungnehmen, eh sich die wirrgewirfelten Häufen zur vorgeschriebenen Reihe bequemen! Denn: sterben darf der Soldat, wann er will; doch zum Empfang des Allerhöchsten Herrn gebietet der Drill: Genau nach dem Rang.

Am rechten Flügel die Feldmarschälle in Ordnung nach dem Datum der Listen. Usdann die Generalobristen. Die Feldzeugmeister an dritter Stelle. Der Kaiser wird sie gehörig zwacken: „Herr Feldmarschall!! Sie schlafen da, statt Dienst zu placken?“

Der Marschall aber schlottert und stottert: „Majestät! Geruhen nicht zu grollen! Ich weiß nicht, wem wir dienen sollen. Ustörreich mit allem Ruhm und Glanz ist verweht und verschollen.“

Das wird der alte Kaiser Franz garnicht glauben wollen.

Auch meine Mutter ruht in Graz. Zur rechten ein Hauptmann Bonifaz v. Lüben; zur Linken Schreiner, der Husar, Major, der immer so lustig war; gegenüber ein Oberst der Infanterie. Da hat nun Mutter drüben ihre gemütliche Whistpartie.

## Napoleon der Komödiant.

Von D. S. Merschowskij.

Die nachstehenden Stellen sind dem interessanten Napoleon-Werk von D. S. Merschowskij entnommen, das der Verfasser eben im Verlag Orestheim & Co., Leipzig-Zürich, erscheinen läßt.

Die Wolken zogen so niedrig über den himmelshohen Felsen von St. Helena dahin, daß sie mit ihren Rändern an ihnen hängen blieben, wie weiße Gewänder von Gespenstern. Napoleons liebste Beschäftigung bestand darin, den Flug der Wolken über den Spitzen der gigantischen Berge zu verfolgen, zu beobachten, wie ihre Umrisse sich veränderten, wie sie sich über den Gipfeln in wehende Vorhänge verwandelten, sich in den dunklen Schluchten zusammenballten oder in der Ferne über dem Ocean ausbreiteten: er schien die Zukunft aus diesen vorüberfliegenden lustigen Gebilden lesen zu wollen.

Nein, nicht die Zukunft, sondern die Vergangenheit: er weiß bereits, daß die Zukunft für ihn zu Ende ist; in St. Helena ist er lebendig begraben. Und diese vorüberziehenden Wolken — diese Gebilde, Gestalten, Erscheinungen — sind für ihn nur Vision der Vergangenheit, der Traum seines ganzen Lebens.

„Welch ein Roman war doch mein Leben!“ sagt er zu seinen Mitgefangenen auf St. Helena. „Welch ein Roman, Welch ein Traum, ein Phantom, eine vorüberfliegende Wolke.“

Zu, obwohl er das „Ens realissimum“ war, fühlte er stets unklar, daß der ganze Realismus des Seins eine Phantasmagorie ist, und daß er sein Leben gestaltete, wie der Schlafende den Traum oder der Maler seine Bilder, der Musiker eine Symphonie.

Dazu brauchte er ja die Macht über die Welt, um aus der Welt einen Traum zu schaffen: „Ich liebe die Macht, wie

ein Künstler, wie der Geiger seine Geige liebt. Ich liebe sie, um ihr Töne, Wohlklang, Harmonie zu entlocken.“

„Die Welt als Vorstellung“ — vielleicht hätte er verstanden, was das bedeutet, wenn sich der Vorkühnheit über den Felsen von St. Helena emporhob. „Vorstellung“ — eine Tragödie, ein dionysisches Spiel auf der Weltbühne. Er ist sein Dichter, Darsteller und Held in einer Person; er dichtet, spielt es und geht mit ihm zugrunde.

„Commediants!“ soll Papst Pius VII., der Gefangene von Fontainebleau, das Opfer des „neuen Nero-Antichrist“, im Streit mit dem Kaiser über das zweite Konkordat vom Jahre 1813 ausgerufen haben. Das ist wohl nur Legende. Doch wenn das Wort auch nicht authentisch ist, so ist es dennoch sehr tiefinnig. Ja, er ist ein „Komödiant“ in der menschlich-göttlichen Komödie.

Als er sich das Heremonieell der Krönungsfeierlichkeiten zurechtlegte, brachten ihm der Maler Isabey und der Architekt Fontaine ein kleines Theater, das den Innenraum der Kathedrale von Notre-Dame in Paris darstellte, wo die Heremonie stattfinden sollte; das Theater enthielt eine Menge kostümierter und numerierter Püppchen. Napoleon war von diesem Spielzeug entzückt. Sofort ließ er Josefina, die Minister, die Marschälle und Würdenträger herbeirufen und ging daran, eine Probe der heiligen Krönung — der Puppenkomödie — abzuhalten.

Als er beim Rückzug von Moskau von der Verschwörung des halbverrückten Generals Malet erfuhr, der die Dynastie stürzen wollte, rief er: „So dauerhaft ist also meine Macht! Ein einziger Mensch, ein flüchtiger Sträfling genügt, um sie zu erschüttern. Also hält die Krone sich kaum auf meinem Kopf, wenn der dreiste Anschlag von drei Abenteurern in der Residenz selbst sie ins Wanken bringen kann.“ Ja, die Krone auf seinem Haupt ist wie die Fittlergoldkrone des Puppenkaisers und seine Macht so dauerhaft wie ein Traum.

Einmal improvisiert und spielt er eine phantastische Novelle von zwei unglücklich Liebenden, Theresia und Giulio, wo unter anderen ein geheimnisvolles Wesen vorkommt, eine androgynische Sibylle, die Napoleon selbst oder dem verwandelten Dionysos ähnlich ist.

Mit den Worten: „Giulio stieß den Dolch in Theresias Herz“, schloß er seine Erzählung, ging auf die Kaiserin zu und machte eine Geste, als ziehe er einen Dolch aus der Scheide. Die Illusion war so stark, daß die Hofdamen vor Schreck aufschrien und sich zwischen ihn und Josefina warfen. Bonaparte aber fuhr, wie ein vorzüglicher Schauspieler, ohne in Verwirrung zu geraten und ohne den erzielten Eindruck zu beachten, in seiner Erzählung fort. Man behauptet, er habe bei dem großen Schauspieler Talma Unterricht gehabt; er hätte ihn aber vielleicht selbst unterrichten können.

„Wenn er einen Armeebefehl diktiert, gleicht er einem italienischen Improvisator oder der Pythia auf dem Dreifuß.“ Also spielt er auch hier, auf den Schlachtfeldern, Komödie, er dichtet, wie im Salon der Madame Bonaparte, eine Gespenstergeschichte — die Weltgeschichte und der Pulverdampf steigt auf wie der Dampf aus dem Erdschlund der Pythia oder wie die Gespensterwolke von St. Helena.

Als der Oberbefehlshaber der ägyptischen Armee, General Bonaparte, den Mönchen des Klosters von Sinai, „aus Verehrung für Moses und das Volk von Israel, dessen Kosmogonie uns an die graue Vorzeit erinnert“, einen Schutzbrief gibt, schreibt er seinen Namen in das Buch der Ehrengäste neben dem Namen Abrahams. Ist das Komödiantentum, Scharlatanerie, Lichtreklame in den Wolken oder ein apokalyptisches Zeichen? Vielleicht alles zusammen; vielleicht empfindet er ganz aufrichtig seinen Uebergang aus der Zeit in die Ewigkeit, aus der Weltgeschichte in die Kosmogonie, in die Eschatologie.

Und hier noch ein paar andere Masken aus derselben „Komödie“. Er schwärmt davon, wie er „im Alter, mit der Kaiserin, wie ein ehrbares Bauernhepaar, im eigenen Gefährt in aller Stille alle Winkel seines Reiches besuchen wolle, um Beschwerden entgegenzunehmen, Unrecht gutzumachen, und allerorten das Andenken an seine Wohltaten auszusäen“. Hier spielt er natürlich den Löwen im Schafpelz: er weiß genau, daß dies niemals sein wird, verschließt sich diesem Wissen aber ganz aufrichtig. Vielleicht schwebte ihm diese kleinbürgerliche Idylle im Traum vor. Das Kleinbürgertum steckt überhaupt viel tiefer in ihm, als man glaubt.

Zum Andenken an seine berühmten Worte auf dem Schlachtfelde von Eylau: „Ein furchtbarer Anblick! Dieses hier müßte den Herrschern die Liebe zum Frieden und den Abscheu vor dem Kriege einflößen“ bestellt er bei dem Maler Gros ein Gemälde, das dieses Feld darstellt und ihn selbst inmitten der Toten und Verwundeten, die tränenschweren Augen zum Himmel erhoben. Es wäre besser gewesen, er hätte dieses Bild nicht malen lassen und wenigstens in dieser Hinsicht keine „Komödie“ gespielt; doch auch das bedeutet noch nicht, daß er den Abscheu vor dem Kriege nicht aufrichtig empfunden hätte.

Er hält sein Gefolge vor einem Transport österreichischer Verwundeter an, nimmt den Hut ehrfurchtsvoll ab und ruft: „Ehre und Ruhm den unglücklichen Helden!“ Um diese theatralische Geste hätte Talma ihn beneiden können, doch das bedeutet wiederum nicht, daß sie jeder Aufrichtigkeit ermangelte.

Napoleon weiß, daß Josefina unfruchtbar ist, und da er sich aus Mitleid nicht von ihr scheiden lassen will, schlägt er ihr vor, eine Schwangerschaft vorzutäuschen, um seinen Sohn von einer anderen Frau zum Thronfolger auszurufen. Josefina erklärt sich einverstanden, doch der Plan scheitert an dem Widerstand des Leibarztes Corvisart, der sich schroff weigert, an einem solchen Betrug teilzunehmen. Hier ist alles erstaunlich: das aufrichtige Mitleid mit der alternden Frau, die kindische Naivität des Betrugers, die bei solch einem Realisten seltsam anmutet, der Traum, eine Dynastie auf einem Phantom zu begründen — einem untergeschobenen Thronerben, und dieses Neufferste an „Komödiantentum und Scharlatanerie“, die sich durch nichts rechtfertigen, nicht einmal erklären lassen — höchstens vielleicht durch die Folgerung: wenn die Welt ein Traum, eine „Vorstellung“ und alles in der Welt trägerisch und illusorisch ist, was will da ein Betrug mehr besagen, wenn zudem noch ein gutes Ziel erreicht werden soll?

## Die dienende Herrin.

Von Hermann Bahr.

Der Mensch ist nun einmal von Natur ein geselliges Wesen, auch wenn sich sein Hochmut zuweilen dagegen sträubt. Verbittert flieht er freilich oft in Einsamkeit, doch er hält es selten mit sich allein aus, ihn verlangt nach einer seine Sehnsucht erwidern den Brust. Für Künstler sind das die produktiven Stunden. Alle Kunst, sobald sie sich über ein bloßes Spiel erhebt, ist im Grunde ja stets ein Versuch, aus der Einsamkeit des eigenen Ich eine Brücke zum Gegenüber zu schlagen. Solche Brücken sind das Wort, der Ton, das Bild. Sie lassen sich willig gebrauchen, sie dienen gern, so daß wir zunächst ihren heimlichen Eigensinn gar nicht gewahren. Erst in ihrem Gebrauche werden wir gelegentlich inne, daß ihr Gehorjam doch eine heimliche Mitarbeit auf eigene Faust nicht völlig ausschließt. Unser Gedanke wird schon durch das Wort, dessen er sich zur Mitteilung bedient, irgendwie gefärbt. Derselbe Gedanke hat, französisch mitgeteilt, ein anderes geistiges Gewicht als auf deutsch. Dasselbe Motiv klingt von den Lippen eines Sängers anders als auf den Saiten einer Geige. Das Kunstwerk ist niemals bloß ein Ausdruck des Künstlers, es ist ein Kompositum des künstlerischen Einfalles und der heimlichen Mitarbeit eines Instruments. Und wie nun diese beiden Kräfte, der Einfall des Künstlers und das Mittel der Kunst, sich miteinander messen, bald einander befehlen, bald einander gefellen und sich schließlich dann doch irgendwie ausgleichen müssen, durch diesen zuweilen sehr langwierigen, dem Laien unmerklichen, aber auch dem Künstler kaum bewußten Prozeß wird die Gestalt von Kunstwerken bestimmt. Der Geiger, der uns bezaubert, weiß genau, welchen Anteil der gewaltigen Wirkung er dem Holz seiner Geige verdankt. Wir Laien lächeln zuweilen über die Zärtlichkeit, mit der große Künstler oft ihre Instrumente hegen; es streift gelegentlich an ein Liebesverhältnis. Der gewaltige Bruchner hat gern beteuert, es sei, wenn er an der Orgel sitzt, keineswegs er, der ihren Gang lenke, sondern er selbst sei nur ihr williges Instrument, er horche bloß auf ihr Gebot und lasse sich von ihr soufflieren. Der Orgelbauer und der Organist sind einander unentbehrlich; erst bei gleichem inneren Wuchs beider kann sich das Kunstwerk rein vollenden. Es ist ein Unrecht, wenn in der Musikgeschichte die Virtuosen des Vortrages vorangehen, der geschichtlichen Entwicklung ihres Instruments aber bloß allenfalls so nebenher gedacht wird. Derselbe Geist ist es ja, der sich zunächst den Körper baut: das Instrument, und dann die Meister herbeiruft, die nun erst das Lebensgeheimnis des Instruments erwecken.

Die Geschichte des Klavierbaues ist ein belehrendes Beispiel. Das Pianoforte, sozusagen ein Urenkel der Orgel, geht behutsam seinen Weg vom Klavichord über das Spinett zum Flügel, und ungefähr in der romantischen Zeit, in der ja die Sprache selbst aus der redenden Kunst in die stumme zu schwellen versucht, erreicht es seine Vollendung. Erard in Paris, Bösendorfer in Wien, Bechstein in Berlin gehen voran. Auf fünfundsiebzig Jahre unermüdlicher Schaffenskraft blickt das Haus Bechstein nun mit gerechtem Stolz zurück. Wie sein Werk von der Entwicklung der Musik bestimmt wird, zugleich aber selbst wieder auf den Gang dieser Entwicklung durch Einsatz neuer Möglichkeiten unablässig einwirkt, dieses herüber und hinüber gegenseitiger Anspornung einmal Schritt für Schritt darzutun, würde die Mühe lohnen: wir kämen tiefen Geheimnissen auf die Spur und könnten belauschen, wie Geist und Leib, indem sie sich zu fliehen scheinen, einander doch immer wieder finden, aber nur, um sogleich vor einander von neuem zu flüchten, um wieder eine neue Höhe zu suchen. Gerade der unbändige Drang nach Vollendung führt sie fortwährend an einen neuen Anfang. Zu Beginn war das Klavier eigensinnig, es vergewaltigte den Spieler. Bechstein aber hat seinen Flügeln bald eine geheime Lust zu melodischem Schweben eingebaut: ein Bechstein läßt nicht bloß auf sich spielen, er spielt selber mit, er antwortet dem Spieler und drängt nun auch ihn wieder zur Entgegnung, die beiden erstarken und erwachsen unablässig aneinander. Darum schätzen gerade Künstler, die nicht bloß Pianisten, sondern selbst schaffende Musiker sind, den Bechstein so sehr. In der lieben Stille des Liszt-Museums zu Weimar steht der Bechstein, an dem der Meister noch in den letzten Jahren seines Lebens saß; ihm hat er die letzten Geheimnisse seiner Altersweisheit anvertraut; reines Ohr der Ehrfurcht hofft lauschend sich seines wehenden Geistes bemächtigen zu können.

Ein Telephon des Jenais hat Nietzsche die Musik genannt. Es war spöttisch gemeint, enthält aber einen tiefen Ernst: Ewigkeit haucht uns aus der Tomwelt an, und an uns ist es, an unserer Kraft, den Hauch nicht verwehen zu lassen. Wer sich begnügt, bloß Musik zu hören, rührt nur oberhin an ihr Geheimnis. Es öffnet keine Tiefen erst dem tätigen Bewerber. Durch die treue Flöge der Hausmusik sind wir Deutschen die Musikanten des Abendlandes geworden. Auch in der kleinsten Stadt fehlt ein Hausquartett nicht und wenn darin die Geige führt, so sorgt das Klavier dafür, jedes leise Schwanken gleich wieder zur Besinnung zu bringen. Goethe, der große Seher, hat, was wir nur ahnen, aber uns nicht deuten können, mit dem geheimnisvollen Wort vom „schaffenden Spiegel“ zwar auch nicht aufgeklärt, aber in seiner gelassenen Art anerkannt. Im Wesen des Spiegels liegt es doch eben, daß er abspiegelt, er gibt doch nur zurück, was er empfängt, aber er gibt nichts dazu, wie soll er also schaffen können? Goethe fragt nicht lange, sondern begnügt sich mit der Erkenntnis, daß es im Wesen des Spiegels liegt, nicht schaffen zu können, und daß es aber dennoch auch einen schaffenden Spiegel gibt. Zu diesem Unbegriff eines schaffenden Spiegels ist das Klavier das musikalische Gegenstück. Es scheint zunächst bloß dienfertig, wird aber dann im Dienste nach einiger Zeit unmerklich fast zur Herrin. Es begnügt sich nicht mehr, bloß zu begleiten, es offenbart seine schaffende Kraft. Eine dienende Herrin? Es ist schließlich nicht widerwärtiger als ein schaffender Spiegel. Und gerade weil das Klavier in seiner Vollendung sich längst nicht mehr begnügt, bloß zu dienen, sondern herrlich geworden ist, holt es aus dem Spieler um die Wette den ganzen Einsatz seiner Kraft heraus. Battistini hat seinen Bechstein einmal „il mio collaboratore dei miei successi“ genannt. Er drückt damit vortrefflich die Verwandlung des Klaviers aus einer Dienerin oder allenfalls Begleiterin in eine Genossin aus, die zuweilen schon Miene macht, die Herrschaft anzuprechen. Die großen Pianisten werden sich tüchtig wehren müssen, sonst kann es noch geschehen, daß das Klavier Forderungen an sie stellt, vor denen sie versagen.