

Frauenbildnisse

Autor(en): **M.W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **15 (1911)**

PDF erstellt am: **19.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-571489>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Im Laufe der Fahrt wollte man — aus Gewogenheit — den traumverfunkenen Papagei plaudern machen. Der Mönch fragte den schönen Melancholiker in nicht sehr mönchischem Ton. Der gute Kerl nimmt seine süße Miene an und stößt einen methodischen Seufzer aus und antwortet in pedantischem Ton: Ave ma sœur. Bei diesem Ave — man kann sich denken, was die Lachen mußten! Die ganze Gesellschaft macht sich im Chor über den armen Teufel lustig. So gesoppt, kam der bestürzte Novize in seinem Innern zu der Erkenntnis, daß er nicht wohl gesprochen hatte und daß die Weiberkumpanei ihm übel mitspielen würde, wenn er nicht die Sprache der Kumpane spräche. Sein von Haus aus stolzes und bisher nur mit süßem Weisrauch genährtes Herz vermochte seine ehrbare Beständigkeit unter diesem Ansturm beschimpfender Verachtung nicht zu bewahren. In diesem Augenblick — als er die Geduld verlor — verlor Vert-Vert seine ursprüngliche Unschuld. Von da an undankbar, verfluchte er in seinem Innern die teuren Schwestern, die es nicht verstanden hatten, seinem Geist das schöne Französisch beizubringen, mit seinen glänzenden Feinheiten, seinen nervigen Lauten und seinem Parfüm. Alle Mühe gibt er sich, sie zu erlernen, wenig redend, aber um das nicht weniger denkend. Da der Vogel nicht dumm war,

sah er gleich einmal soviel ein, daß er, um für neue Gespräche Platz zu schaffen, alle Gebete, mit denen sein Kopf vollgepfropft war, für immer vergessen mußte. Und binnen zwei Tagen waren alle vergessen. Soviel höfischer kam ihm die Dragonersprache vor als die der Nonnen!

En moins de rien l'éloquent animal
(Hélas, jeunesse apprend trop bien le mal!)
L'animal, dis je, éloquent et docile,
En moins de rien fut rudement habile:
Bien vite il sut jurer et maugréer
Mieux qu'un vieux diable au fond d'un bénitier;
Il démentit les célèbres maximes
Où nous lisons qu'on ne vient aux grands crimes
Que par degrés; il fut un scélérat
Profès d'abord et sans noviciat;
Trop bien sut-il graver en sa mémoire
Tout l'alphabet des bateliers de Loire;
Dès qu'un d'iceux dans quelque vertigo
Lâchait un mor... Vert-Vert faisait l'écho.

Dann klatschte die genannte Bande Beifall, und stolz und zufrieden mit seinem Talentlein fand er an nichts mehr Geschmack als der traurigen Ehre, der verführerischen Welt gefallen zu können. Sein edles Organ erniedrigend, ward er zum gemeinen Profanredner. Ist es auch recht, daß das verführerische Beispielspiel ein junges Herz vom Himmel dem Teufel soll zutragen können?

(Schluß folgt).

Frauenbildnisse.

Mit drei Kunstbeisagen und sieben Abbildungen im Text.

Wer war es nur, der — ein bekanntes Goethewort seltsam variierend — den Ausspruch tat: „Wie einer ist, so ist seine Auffassung vom Weibe“? Jedenfalls war er kein Frauenverächter und jedenfalls ein Mensch, gewohnt das Leben von der positiven Seite aufzufassen und nach seinen aufbauenden Einheiten zu durchforschen, und jedenfalls enthält sein Wort Wahrheit. Das beweist uns auf jeden Schritt das Leben, das alltäglich praktische und das höhere, intensiver gelebte, die Kunst. Besonders die Kunst. Man mache einmal den Versuch, die Frauengestalten der bildenden Kunst nach ihren Schöpfern auszuforschen, und man wird staunen, wie genaue Auskunft sie zu geben verstehen. An der Entwicklung des Aphroditetypus zum Beispiel läßt sich die Entwicklung der griechischen Kunst viel klarer darstellen als etwa an der Apollon- oder Zeusreihe, da diese Kreationen der schöpferischen Phantasie weit über das Formsprachliche hinaus Einblicke in die Seele der Künstler und die kulturellen Zusammenhänge ihrer Zeiten gewähren; denn das Frauenbildnis des Künstlers hat immer konfessionellen Charakter wie das Selbstbildnis, da Wunsch und Neigung, diese untrüglichen Symptome des Temperamentes, in beiden besonders stark zum Ausdruck kommen. Am reinsten aber vielleicht im Frauenbild, dem Absicht und Berechnung des Selbstbildnisses fernbleiben. Und man klopfte beim einzelnen Künstler an. Was wüßten etwa Michelangelos Frauengestalten, diese gewaltig herrlichen Weiber, die anmuten wie die Verförperung aller mütterlichen urzeugenden Erdenkraft, von den tiefen Schöpferträumen und -qualen dieses größten Genius zu erzählen! Oder die Tizianerinnen in ihrer unverfälschten Lebensfülle und ihrer in alle Schönheit getauchten Sinnenfreudigkeit, oder Botticellis flüchtige Mädchen mit der glühenden Ascese und der verhaltenen Leidenschaft in den ewig vibrierenden Nerven oder Van Dycks Damen mit den schmachenden Augen unter träumerschweren



Max Buri, Brienz. Bildnis der Gattin des Künstlers.



Ferdinand Hodler, Genf.

Frauenbildnis (1910).

Bildern, mit den heißen Lippen und dem fiebernden Blute unter der kühlen weißen Haut — was hätten sie uns alle zu verraten von den Geheimnissen ihrer Schöpfer! Und zwar nicht allein die Idealbildnisse, auch die wirklichkeitsgetreuen Porträts sind aufschlussreich; denn nicht nur das ist charakteristisch, wie der Künstler sich das weibliche Idealbild träumt, sondern auch die Art, wie er die Frauen seiner Gegenwart aufsaßt, was er aus ihnen herausholt, was er in sie hineinlegt. Da ist die Mona Lisa, ein Bildnis von solcher Lebenskraft und überzeugender Wahrheit, daß man sein Urbild zu kennen glaubt und deshalb durch Jahrhunderte am Rätselwesen der Gioconda herumdeutete. Würde uns aber diese Frau wohl ebenso geheimnisreich und unergründlich erscheinen, wenn es nicht Leonardo wäre, der uns ihr Bild vermittelt? Das dämonisch Verwirrende in ihrem Antlitz ist ein charakteristischer Zug in Leonardos Wesen, und keiner kann heute sagen, wie weit dieser Zug der wirklichen Gioconda zukam, wie weit er bloß Echo der Künstlerseele ist. Aber eines ist sicher, hätte ein Ghirlandaio das Bild der edeln Frau geschaffen, für uns wäre sie heute nichts weiter als eine vornehm züchtige Gentildonna von der Art seiner Lucrezia Tornabuoni, und hätte Raffael uns ihr Bild gemacht, sie trüge wohl die Züge der ruhigen Abgeschlossenheit und beschwichtigten Empfindsamkeit, wie wir sie an seinen Madonnen und seiner „Maddalena Doni“ kennen. Das dämonisch Verückende aus dieser Frau herauszuholen blieb dem dämonischen Leonardo vorbehalten; denn wie einer ist, so

schafft er sein Werk, und auch das getreueste Bildnis bleibt immer noch ein getreueres des Bildenden als des Abgebildeten. Das gilt nicht etwa nur von jenen großen eigenwilligen Geistern, die in ihrem starkgeprägten Stil die Welt nach dem eigenen Bilde sich formten, auch an einem so ganz und gar dem Objekt hingegebenen, wirklichkeitsgetreuen Meister wie Anton Graff, dem berühmtesten Schweizerporträtisten des achtzehnten Jahrhunderts, läßt sich diese Wahrheit erkennen. Ihm fiel das schöne Los, daß er fast alle großen Schweizer und Deutschen seiner großen Zeit porträtieren konnte, und mit solch liebevoller Hingabe und seinem psychologischen Verständnis hat er dies getan, daß jene Menschen uns in seinen Bildern lebendig und gegenwärtig erhalten blieben auf alle Zeiten. Aber freilich, was der tüchtige farbblinde Schweizer in jenen Großen suchte und zur Darstellung brachte, das war vor allem das Menschliche, der Charakter, und seine Bildnisse sagen uns weniger davon, daß wir es mit großen Geistern als daß wir es mit festgeprägten Charakteren, mit tüchtigen Menschen zu tun haben. Seine Dichter sehen wir wohl im bürgerlichen Leben stehen und handeln; doch als Dichter und Propheten hat er sie uns nicht gezeigt. Vor allem aber sind es die Frauenbildnisse, die seine helle tüchtige Natur widerspiegeln, sodaß sie fast ausnahmslos klarzünftig und wohlverständlich vor uns erstehen, sicher, lebenskräftig und voller Munterkeit wie die weiblichen Gestalten Meisters Gottfrieds. Und allen voran steht seine Gattin Guste, die Tochter des berühmten Nesthetikers Sulzer; ihre kluge, liebevolle Verständigkeit hat er uns immer wieder geschildert in seiner klugen

und vernehmlichen Art.

Mit dem reizenden, besonders auch durch die zarte und doch wundervoll klare und sichere Modellierung des Kopfes hervorragenden Jugendbildnis der Guste (S. 5) eröffnen wir heute unsere kleine Sammlung schweizerischer Frauenbildnisse, die wir eigentlich nach dem Gesagten unsern Lesern am liebsten ohne weiteren Kommentar zu eindringlicher Betrachtung und deutender Durchforschung überlassen möchten. Doch da man es von uns verlangt, sollen ein paar erklärende Worte neben den Bildern stehen; aber Geheimnisse werden sie keine verraten, da wir es nicht wagen, mehr als ein paar Streiflichter auf diese Zeugen einer lebendigen Gegenwart zu werfen; alles Weitere mag der Leser selber tun.

Der große Teil der Frauen, deren Bildnisse wir hier bringen, gehören dem freien, tapfern, großzügigen Stand der Künstlersgattinnen an, und da es sich zudem um Schweizerinnen handelt, mag man sich nicht wundern, daß uns fast von jedem Blatt ein frischer Hauch ruhiger Tüchtigkeit und gesunder Lebensbejahung entgegenkommt. Da ist die Gattin Ernst Stielerbergs (S. 6), die Frau mit dem feinen Zug des Nackens, mit dem klaren Profil, mit der weichen Mütterlichkeit einer Dürerschen Madonna, lieblich und lebenswahr und doch in der ganzen Auffassung, zumal in der Tracht, des Meisters gelegentliche Bugenscheibenschwäche nicht verhehlend. Pulswarm und reich wie das Leben selbst erscheint das Bildnis der Frau Berta Koller (S. 7). In breitem, warmem Vortrag hat der

Künstler des stärksten Naturempfindens diese herrlich heitere Frau, von der er einst selbst rühmte, daß sie sich durchs Leben lache, hingestellt, sodaß das köstliche Bild gleichermaßen ein Denkmal ihrer Frohnatur wie seiner frischen Kraft und grenzenlosen Liebe für alles Lebendige bedeutet. In seiner feinen, sensiblen Art ist Wilhelm Balmer, der zart sinnige Interpret der Kinderseele, wie kaum ein zweiter dazu geschaffen, uns die Frau als Mutter zu malen. „Eine Mutter“ nennt er das stille Bild unserer zweiten Kunstbeilage, das uns die Gattin des Künstlers mit dem Söhnchen auf dem Arme zeigt und das eine so selten innige Darstellung des Mutterglückes be-

deutet. Das restlose Aufgehen der mütterlichen Seele in derjenigen des Kindes malt sich in dem schlichten, in seiner weltabgewandten Versunkenheit rührenden Frauenantlitz, und alle Sorgen und Wonnen, mit denen die junge Mutter das frei aufsprießende Leben umgibt, legen eine feine Glorie darum. Zart wie in der Empfindung ist dieses moderne Madonnenbild auch in Vortrag und Farbenwirkung. Resolut und fast derb stellt dagegen Max Buri das Bildnis seiner Gattin vor uns hin (S. 9), den gewichtigen Körper der vollerblühten Frau mit festgefügtten Linien eng umschließend; aber auf dem halb abgewandten Gesicht mit den warmen Lippen und den von



Euno Amiet, Oichwand.

Bildnis der Gattin des Künstlers (1910).
Original im Karauer Kunstmuseum,

zartgeröteten Lidern überschleierten Augen liegt ein Schatten von wehmütiger Melancholie und sehnüchtigem Verlangen. Es ist dies ein Zug, der tief unter der Oberfläche, dem intimen Beobachter aber wohl vernehmlich in Boris Kunst steckt und der seinen klarlichtigen, realistischen Werken hie und da einen verwirrenden, nachdenklichen Unterton verleiht. Daß dieser halbversteckte Zug in den Bildnissen der Gattin (noch in höherem Grade in einem hier nicht reproduzierten) sich so vernehmbar ausdrückt, ist übrigens ein neuer Beweis für den dem Künstler kaum bewußten konfessionellen Charakter des Frauenbildnisses.

Zu den Künstlersgattinnen, die das wichtigste Modell ihres Mannes sind und uns immer und immer wieder aus seinen Bildern entgegentreten, gehört Frau Cuno Amiet. Freilich wird dies den wenigsten auffallen, da ja Amiets Kunst zumeist ganz andere Wirkungen anstrebt als Porträtähnlichkeit. Nur hie und da tritt uns das Modell mit den feinen Proportionen und weichen Linien als Persönlichkeit entgegen. Ich erinnere mich da besonders an ein Frühbild Amiets, das uns die junge Frau in Bernertracht mitten in einer blühenden Löwenzahnwiese zeigt. Es war ein Bild von einer damals unerhörten Leuchtkraft der Farben, zugleich ein rührendes Bekenntnis des jungen Gemannes, dem nur die glanzvollste jubelndste Welt gut genug schien, um sein Liebste hineinzustellen. Etwas Ähnliches finden wir in dem auf Seite 11 wiedergegebenen neuesten Bildnis. Auch hier ein wirkliches Porträt, aus dem die frische, heitere und tapfere Persönlichkeit der Frau wohlverständlich zu uns spricht, und auch hier die Gestalt von einem herzbezwingenden Farbenjubiläum umgeben, der im gelbroten Hute von der Farbe der Kapuzinerblüte sich konzentriert und in den fabelhaft fein abgestimmten Tönen des Hintergrundes und des weißen Kleides verflingt, aber in dem neuen Bilde bei allem Glanz und Feuer eine Farbenwirkung ohne Grellheit und Härten, sondern vollklingend und warm und von fast feierlicher Einheitlichkeit. Dieses in seiner Farbigkeit so wichtige Bild in Schwarzweiß wiedergeben zu wollen, wäre ein Unsinn, wenn es nicht über die koloristischen Qualitäten hinaus noch bedeutsam genug wäre durch die schlichte, beruhigte Festigkeit der Komposition, durch die wohlthuende Klarheit der Linien und eben durch die erfreuende Anmut der dargestellten Persönlichkeit. Mit diesem Bildnis ist die Reihe der Künstlersgattinnen unserer kleinen Sammlung abgeschlossen, und es tut uns nur leid, daß wir sie nicht um ein Werk von Albert Beldi bereichern konnten. Aber der Leser mag Band VII und X (S. 490 und 380/81) unserer Zeitschrift nachschlagen und sich dort an den nach Stoff und Form gleich großzügigen prächtigen Frauenbildnissen erheben.

Keine Künstlersfrau, sondern eine elegante Weltbabe zeigt uns Charles Girons Bildnis auf der dritten Kunstbeilage, das eine bekannte Beauté der waadtländischen Kapitale darstellt. Es ist das elegante Werk eines virtuosen Porträtkünstlers: wie der weiße fein modellierte Hals aus den dunkeln Flören herauswächst, wie das scharfe Profil sich abhebt und die schwarzen Haare mit den schweren Tönen des Hintergrundes zusammenfließen, das ist ungemein pikant gegeben und mit einer raffinierten Eleganz, die sowohl für den Künstler wie für das Modell charakteristisch sein dürfte. Recht pikant wirkt auch das Frauenbildnis des andern welschen Porträtkünstlers: Ernest Biéler (S. 13). Freilich bedeutet dieses idealisierende Bildnis keine vollgültige Probe seiner Porträtkunst, dafür ein um so wichtigeres Dokument der dekorativen Seite seiner immer mehr einer intarsienhaft vereinfachenden Art sich zuwendenden Malweise. Die wundervoll geschweifte Nackenlinie, das feine Zusammengehen von Kopf und Hintergrund und die subtile koloristische Abtönung sind die Qualitäten, auf die es bei diesem in seiner ausgerechneten Einfachheit reizvollen Bilde ankommt.

Um über Ferdinand Hodlers Frauengestalten etwas irgendetwas Aufschließendes sagen zu können, bedürfte man eines

breiteren Raumes, als er uns hier zur Verfügung steht, da seine Frauen immer noch den unverstandenen Teil seines Werkes ausmachen. Schwerverständlich zunächst, weil sie ungewöhnlich charakteristisch und doch weit über das Persönliche, Zufällige hinaus ins Typische gesteigert erscheinen, mehr aber noch, weil sich in ihnen ein kompliziertes, dem gemeinen Alltag fremdes Gefühlsleben in einer ungeläufigen Sprache ausdrückt. Aber dieses Leben ist in ihnen und würde sich uns offenbaren, wenn wir uns nicht allzusehr daran gewöhnt hätten, in diesen Gestalten bloße Träger des künstlerischen Rhythmus, bloße Ausdrucksmittel parallelistischer Prinzipien zu sehen. Gewiß, die vielbesprochene „Heilige Stunde“ des Zürcher Kunsthauses ist in erster Linie Rhythmus und Farbenklang; aber sie ist auch noch etwas anderes. Oder hat man denn wirklich die feine seelische Stufenfolge der verdrängten, verhaltenen, gelösten und sehnüchtersvoll auslangenden Leidenschaften in diesen vier Frauen nicht empfunden? Ein Sichverlieren in Hodlers Frauengestalten, die der Künstler so gerne zu Trägerinnen der Empfindung macht, würde uns in manchem Aufschluß über diesen immer noch schwer zu fassenden künstlerischen Genius geben, vielleicht auch würden sie den ersten Protest gegen jene Formel der *peinture cérébrale* einlegen, in die man neuerlich die Kunst Ferdinand Hodlers einspannen will. Doch dies sei bloß eine Andeutung. Das Frauenbildnis, das wir S. 10 bringen, ist auch innerhalb Hodlers Werk eine singuläre Erscheinung durch das ganz Persönliche dieses faszinierenden Kopfes mit den lockenden Augen und dem eigentümlich verwirrenden, flüchtigen und bestrickenden Lächeln um den siegesgewissen Mund.

Und nun zum Schluß unserer Frauenbildnisse noch eine Besonderheit, das Selbstporträt einer großen Künstlerin. Das Bild von Ottilie W. Roederstein, das unsere erste Kunstbeilage wiedergibt, war an der letzten nationalen Ausstellung in Zürich zu sehen, leider unglücklich placiert, in einer bunten und unintimen Ecke, während gerade dieses intime Werk, um sich völlig ausdrücken zu können, eines kleinen Raumes für sich bedurft hätte. Aber es wirkte dennoch, fesselte eben durch den aparten und fremden Reiz, der es von seiner Nachbarschaft isolierte. Eine ganz andere Malweise, als wir sie an den frühern, technisch alten Traditionen folgenden Bildern der Künstlerin kennen*, zeigt dies neueste Werk mit dem breiten, saftigen, frischen Pinselstrich, eine Technik, die in ihrer sichern und lebendigen Art so ganz der Roedersteinschen Kunst entspricht, in der alles sichere Lebendigkeit, ehrliche Klarheit und Kraft ist. Und was Ottilie Roederstein vom Geiste der alten Meister in sich hat, das kommt auch in der neuen Malweise voll zur Geltung, da es sich nicht um angenommene Neußerlichkeiten, sondern um innere Wesensverwandtschaft handelt. So liegt es gewiß auch nicht an der Neußerlichkeit der Färbung, an dem gewissen „Gelldunkel“ des Bildes, wenn uns sein Anblick den Namen Rembrandts auf die Lippen bringt. Die stolze Sicherheit des Vortrages, die Klarheit des Aufbaus, die weiche, doch bestimmte Modellierung des prachtvoll aus dem dunkeln Grund herleuchtenden Kopfes, die einheitliche tiefe und doch sprühend lebendige Zusammenstimmung der Farben, schließlich die psychologische Erfassung des Charakters in seiner Totalität sind Eigenschaften, die sich nicht ablernen lassen, sondern die in der eigenen Meisterschaft, der eigenen Persönlichkeit begründet liegen. Leider wird unsere Reproduktion den koloristischen und formellen Qualitäten des Originals nicht ganz gerecht, da das mechanische Verfahren unmöglich alle Feinheiten dieser im letzten Grund doch ganz delikaten Nuancierungskunst wiederzugeben vermag. Der Kopf scheint sich hier mehr vom Hintergrund loszulösen, als es im Original der Fall ist, die Modellierung der Stirne erscheint aufdringlicher, der Übergang zum Haar etwas härter, der ganze Farbenklang trüber, das Blau weniger durchleuchtet. Dennoch vermittelt die Reproduktion im ganzen Großen eine

*) Vgl. „Die Schweiz“ VII 1903, 392–401.



Charles Giron, Morges.

Damenbildnis (1901).

recht gute Vorstellung vom Urbild, und vor allem gibt sie uns unverfälscht das Porträt der großzügigen Künstlerin, dieser hervorragend intellektuellen, durch und durch wahren und klaren Frau, der feinen Psychologin mit dem durchdringenden Blick und dem sichern Urteil. Ein Jammer ist es, daß wir dieses Gemälde, das ein Meisterbildnis im doppelten Sinne darstellt,

nach Schluß der Nationalausstellung wieder über die Grenzen unseres Landes zurückziehen und dem schweizerischen Kunstschatz wohl für immer entgehen lassen mußten. Derlei gehört zu den schmerzlichen Erfahrungen in unserm Kunstleben, die uns hoffentlich mit der Zeit immer mehr erspart bleiben.

M. W.

Der schlesische Porzellanmaler.

Erzählung von Karl Heinz Ammann, München.

Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck verboten.

An nachfolgendem Lebensläuflein will dargetan werden, daß nicht selten einer an seiner Tugend, oder wie er nun nennen mag, zugrunde geht, und zwar bei jungen Jahren und unter reinigen Selbstanklagen nach einem dürftigen und ängstlichen Dasein, wohingegen das Laster fröhlich seines Weges zieht, zu Jahren kommt und ohne Reue dahinzufahren pflegt. Damit diesem aber sein Ruhm werde, muß es groß und königlich einhergegangen sein, nicht als Großendieb oder Wildschlingenleger; die Tugend indes mag zu dauerbarem Gedächtnis kommen, auch wenn sie nach ihrer Art bescheiden, Schrittchen vor Schrittchen setzte, und die Geschichte solch kleiner Heiligen ist zuweilen der Aufzeichnung nicht weniger würdig als die der Gewalttätigen und der Könige, wenn schon diese dem breiten Geschmache geläufiger ist.

An einem schönen Frühlingsnachmittag ließ sich ein noch nicht dreißigjähriger Mensch von bescheidener Art und Kleidung die leere Stiebelkammer in einem ältern Hause zeigen, die er zu mieten gedachte, wenn sie seinen geringen Ansprüchen genügen würde. Er durchforschte, während ihn die Vermieterin musternd im Blick behielt, den kahlen, graugestrichenen Raum, prüfte das Kanonenöfelein mit dem abnehmbaren Deckel, der wohl einem Kochtopf Raum bieten konnte, öffnete die Tür in der Wand zur Rechten und betrat ein durch das Ziegeldach abgegrägtes Nebenrümchen, worauf er zurückgekommen sich an das einzige Fenster des Hauptraumes stellte und die Aussicht betrachtete, die einen kleinen Platz, die Baumwipfel des nahen Kurgartens und die heitere Weite des blauen Sees umfaßte und wohl das erste war, was dem jungen Menschen an dem Zimmer gefiel; wenigstens hielt sie ihn wohl eine Viertelsminute dort fest. Er versäumte nicht, das Fenster zu öffnen, schloß es dann wieder, prüfte, ob es sich überall gut in den Rahmen einfüge, und kehrte hierauf zu erneuter Untersuchung des Öfeleins zurück; denn zum Durchforschen fand er weiter nichts in dem Raume. Nach einigem Fragen und Zeiltschen wurde er mit der erwartungsvollen Haus-

wirtin auf sieben Mark Miete monatlich einig; darauf empfahl er sich mit dem Bemerken, er werde noch im



Ernest Bieler, Savèse.

Frauenbildnis.

Laufe des Nachmittags das Zimmer beziehen; sie möge den Schlüssel nur gleich stecken lassen. Als die Frau aber weg war, zog er ihn selber ab, wiewohl aus dem leeren Gelaß nichts wäre zu entenden gewesen, das Öfelein abgerechnet, das aber an der Türe wie ein grauschwarzes Zwerglein Wache zu stehen und seinen Posten gar treu zu halten schien.

Der verheißene Einzug fand eine halbe Stunde später auch schon statt. Der unbekannte Mieter ging neben dem von einem Knaben gezogenen Handwagen her mit einem Tisch, der oben an der kürzeren Seite der Platte ein seltsames Gerüstlein aus drei Brettchen hatte und vom Einzügling an den beiden vorderen