III.

Malerei.

1.

Malerisch.

Der Kustos an der Münchner Pinakothek, Herr Richard Muther, schon durch fleissige, gescheidte Werke namhaft, hat jetzt eine „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“ geschrieben, im Verlage von G. Hirth. Das ist ein köstliches Buch, das man gar nicht genug rühmen, nicht genug empfehlen kann, Kennern zur Lust, Laien zur Lehre. Es nützt, klärt, verbindet, kann viele Zweifel lösen, kann rathen und führen. Sonst gibt es ja noch keine Geschichte der modernen Malerei und es gibt noch keine moderne Geschichte der Malerei. Es gibt Register mit vielen Namen, den wichtigen Daten und etwa noch einer pedantischen Schilderung der Gemälde, gute Kataloge, aber Geist und Sinn der Entwicklung fehlen. Erst hier wird die Malerei genommen, wie wir seit Taine und Brandes gewohnt sind, die Litteratur zu nehmen als Zeichen der *Vie morale:* im Werke wird der Künstler, im Künstler wird die Zeit gesucht und hier ist der Kritiker, den Maupassant verlangte: *«il faut que, sans*

parti pris, sans opinions préconçues, sans idées d'école, sans attaches avec aucune famille d'artistes, il comprenne, distingue et explique toutes les tendances les plus opposées, les tempéraments les plus contraires et admette les recherches d'art les plus diverses.»

Ich möchte nicht ungebührlich loben, wie es leicht in der ersten Freude geschieht. Es scheint neuer, wirkt neuer, als es ist. Wer ein bisschen in der Kunst lebt und auf die Reden der Künstler hört, kennt es schon. Es sagt nur öffentlich, was diese sonst lieber verschwiegen. Sein Motto könnte sein, was einst Hermann Helferich von sich schrieb: „Auszusprechen ist versucht worden, was auf den vorspringendsten Atelierdächern die Spatzen pfeifen, aber was von den Kathedern der neueren Kunstgeschichte herab zunächst noch nicht und selten von den Männern der öffentlichen Meinung gesagt wird.“ Das will es unter die Leute bringen. Eine glückliche Sprache, die an Stil zu streifen scheint, und die besten Illustrationen helfen. Es liest sich wie ein Roman und sieht wie ein Bilderbuch aus. Das ist sein Verdienst.

Man darf von ihm hoffen, dass manche Gedanken der „guten Europäer“ jetzt unter die Menge, in das gemeine Denken kommen. Einige werden doch den Glauben an den ewigen Fluss des Geistes, den keine Normen und Gesetze bannen, an die ewige Flucht der alten, an die ewige Geburt von neuer Schönheit lernen. Man wird merken, dass jede Zeit aus ihrem anderen Leben ein anderes Gesicht, Gefühl der Welt und so die Forderung einer anderen Kunst hat. Man wird die süsse Lust verstehen, aus Werken auf Menschen zu rathen, fremde Sinne, fremde Nerven zu gewinnen und so, mit hundert Augen schauend, hundert Ohren horchend, hundert Händen greifend, in hundert Wesen verhundertfacht zu leben, und der Liebhaber wird dem Historiker folgen, wie er ihn schildert: „Der Historiker von heute

will nur Protokollführer des künstlerischen Schaffens sein, der sich hineinarbeitet in die Individualitäten, im Nachfühlen und Verstehenkönnen der Kunstwerke seinen Beruf sucht. Er glaubt nicht an ewige Gesetze, sondern ist der Ansicht, dass jeder epochemachende Künstler mit seinem Werk ein neues Gesetz aufstellt. Er weiss, dass die Kunst ein ewig rollendes Rad ist, wandelbar wie die Menschen selbst, und dass dasselbe Naturgesetz, nach dem im Juli andere Blumen blühen als im Mai, auch jeder Kunstepoche ein anderes Gesicht gibt. Er sagt nicht: die Kunst soll, sondern wartet bescheiden ab, was die Kunst will. Er glaubt nicht an ein absolutes unbedingtes Kunstideal, sondern hegt in rein naturwissenschaftlicher Betrachtungsart die Ueberzeugung, dass jede Kunstweise eine zeitliche und räumliche Begrenzung, innerhalb derselben aber ihr volles Recht besitze. Das Individuelle eines Werkes ist für ihn dessen Schönheit. Schnappt die Vernunft auch einmal über und gebiert etwas Bizarres oder Tolles, so ist es immer noch weit interessanter als der Abklatsch eines noch so guten Schulrezeptes.“ So werden die Laien allmählig doch lernen, über Malerei zu denken wie Maler. Und hoffentlich werden sie mit der Zeit dann auch lernen, malerisch zu denken. Das wäre eine Erlösung.

Es ist wunderlich, wie Wenige heute malerisch fühlen. Wer nicht musikalisch ist, lässt die Musik, und keiner wird von Musik eine andere als musikalische Wirkung verlangen. Vom Sänger fordert man Gesang. Der Poet sei poetisch. Niemand tadelt den Dichter, wenn er nicht malen kann. Niemand will, dass der Musiker philosophire. Aber der Maler soll denken und dichten, alle Künste, Wissenschaften üben, Zeichner und Erzähler sein, und nur das Malerische gerade wird verschmäht. Man höre, wie in Ausstellungen die Menge vor Gemälden redet, oder höre die üblichen Recensenten,

die aus dem gemeinen Verstande an den gemeinen Verstand sich wenden. Da wird immer gefragt: was stellt es dar? Es soll etwas sagen, soll erzählen, und wer keinen Sinn erkennt, wird es schelten. Der malerische Werth wird vergessen.

Wenn man von einem Walzer verlangen würde, dass er eine Geschichte erzählen solle, fragen würde, was er denn eigentlich meint und sagt, tadeln würde, dass er keinen deutlichen und klaren Sinn hat, müsste jeder lachen. Ein Walzer ist doch keine Novelle. Was braucht ein Walzer Vernunft und ethische Bedeutung? Wenn er nur klingt! Er soll schöne Töne schön gesellen, dass der Fluss dem Ohre schmeichle. Das ist sein Um und Auf. Ob sich dabei auch noch was denken lässt, ist gleich. Es kann ja sein. Es kann geschehen, dass er in uns den Tanz von Elfen oder Flüge von Libellen, also dichterischen Traum oder wirkliches Leben weckt. Das gibt ihm dann zu seinem musikalischen noch einen anderen unmusikalischen Reiz. Aber seinen musikalischen Werth wird es nicht ändern, nicht mehren. So soll das Bild nur schöne Formen, schöne Farben schön gesellen, dass ihr Wurf und Guss dem Auge schmeichle. Weiter nichts. Wie sie glänzen, klingen und verschmelzen, ist sein Zauber. Wenn es ihm glückt, mit dem bunten Zwiste und der magischen Versöhnung dieser Formen, dieser Farben auch noch Gedanken, Wünsche, Erzählungen zu bringen, desto besser. Seine malerische Geltung trifft es nicht. Es ist dann eben noch mehr als Gemälde. Als Gemälde gilt es nur durch die Farbe allein.

Das wussten freilich lange nicht einmal die Maler selber, über hundert Jahre lang. Ueber hundert Jahre hatte die Malerei sich vergessen. Sie war alles, bevor sie dachte, doch endlich wieder Malerei zu werden. Sie war eine Zeit Moral, die Gesinnung, Würde, Schwung gewähren, „bürgerliche Tugenden wecken“

wollte, wie es die Pariser Jury von 1793 als ihre Pflicht verkünden liess. Sie war Philosophie, mächtige Gedanken und die menschlichen Räthsel suchend. Sie wurde Anekdote, mit Geist, Witz und Spott. Sie wurde Photographie, den treuen Schein des Lebens zu gestalten. Jetzt hat sie sich endlich besonnen, kehrt in sich und will jetzt nichts anderes mehr sein, als was sie heisst: Malerei, Lust und Leid, Rausch und Zauber, Orgie und Magie von Farben.

Das ist der geheime Sinn, der letzte Trieb der ungestümen Neuerung, die eine Zeit Impressionismus, Luminismus hiess und jetzt Symbolismus, Neuidealismus heisst und immer nur das gleiche will: alle Reize der Farbe fangen, in Luft und Licht und allen Stimmen der Palette schwelgen, endlich wieder malen. Sie ist gar nicht neu. So haben die grossen Meister immer gemalt, und gegen den blinden Winckelmann, dem nur die „edle Contur" in seinem Wahne der verkannten Griechen galt, schrieb der kluge Herder: „Im Unterschiede von der einheitlichen Harmonie der Form in der Plastik hat die Malerei ihre harmonische Einheit in Kolorit und Beleuchtung . . . . Dies geistige Lichtmeer der Gottheit, diese Zauberwelt der Haltung ist Sache der Malerei, warum wollen wir der Natur widerstreben und nicht jede Kunst thun lassen, was sie allein und am besten thun kann." Und man braucht ja doch bloss auf Turner und Tiepolo, Goya oder Watteau, Rubens oder Tizian zu schauen, um in jeder Zeit den gleichen Sinn der Malerei zu treffen. Die Maler wollen Farbe; Saft, Schwung und Brunst der Farbe; bunten Reiz. Dass die Farbe schliesslich Gestalten gibt, die sich deuten lassen, ändert nichts. Sie sind nur die Träger der Farbe. Die Farbe herrscht, wie im Gobelin, wie im Teppich. Das ist im Wesen der Malerei, das nur unter der Despotie des Kartons eine Weile vergessen war, hundert Jahre, die nicht malten, sondern färbten.

Jetzt haben die Maler sich endlich besonnen, die Franzosen und Whistler voran, die gefangene Farbe aus der braunen Kruste, dem grauen Schleier lösend, aber dann auch tapfere Deutsche. Whistler in verwegenen Thaten wie in drastischen Reden — „nur der ist Maler, der aus dem Zusammenklange farbiger Massen die Anregungen für seine Harmonien schöpft". So nennt er Bilder: Harmonie in weiss, Note in blau und opal, Nocturne in schwarz und gold. Und er träumt eine glückliche Zeit, „wenn einmal das Publikum gar nicht mehr Gegenstände verlangt, sondern nur an Tönen, an zusammenklingenden Farbenverbindungen sich sättigt — keine Figuren, keine Landschaften mehr, nur Klänge!" Man denke an Ludwig v. Hofmann und Edvard Munch.

Es fehlt jetzt nur noch, dass der Laie dem Maler folgt. Der Maler hat gelernt, malerisch zu schaffen. Jetzt muss der Laie lernen, malerisch zu geniessen. Dann haben wir wieder Malerei. Es mag freilich noch eine Weile brauchen, weil wir durch Pedanten verbildet, auf die Linie gedrillt sind. Da wird dieses deutliche und beherzte Buch mit guten Diensten helfen.

2.

Bildende Kunst in Oesterreich.

I. Die Kunst und der Staat.

Als ich von langer Wanderung durch Europa wieder nach Wien kam, mit fremden Sitten vertraut und darum für die heimischen erst empfänglich, da hat mich schmerzlicher nichts erstaunt, als dass es

hier eigentlich keine bildende Kunst gibt. Es gibt Künstler, es gibt einzelne Werke, es gibt auch wohl manchmal Liebe und Verständniss von Farben und Formen. Aber eine öffentliche Angelegenheit ist die bildende Kunst hier nicht, und sie ist kein allgemeines Bedürfniss. Man gibt sie jeder Laune preis. Wen es freut, der mag sie treiben. Aber es gehört nicht zur nothwendigen Bildung. Vom Theater muss Einer wissen, wenn er sich nicht blamiren will, und muss Antheil wenigstens heucheln. Aber alle Feinheit und Würde der Malerei mag er verkennen. Im Repertoire der Comédie Française ist er fest, und die wichtigeren Liebhaber der grossen Sarah weiss er genau, deutlicher als die Reihe der deutschen Kaiser. Aber man spreche ihm von den Grössten der ausländischen Malerei, von Moreau, Besnard, Boldini, Whistler, Khnopf, Zorn, um die sonst in allen Städten ein heftiger Streit der Meinungen ist, und er wird verwundert, doch ohne Scham gestehen, dass er nicht einmal die Namen kennt. Man darf Malerei verachten. Ihre Liebe ist hier keine Pflicht.

Die Folgen sind klar. Ich meine nicht nur die Folgen für den Geist, und wie schimpflich es ist, in der Arbeit um die Cultur hinter allen anderen Staaten zu sein. Ich meine auch die ökonomischen Folgen. Man hat kein Gefühl für die Malerei: darum hat man für sie auch kein Geld. Weil man Bilder nicht liebt, kauft man auch keine. Wien ist kein Markt. Die fremden Künstler schicken uns nichts, weil es keinen Sinn hat. Die eigenen wenden sich zur Industrie von Fächern und Trommeln, oder wer zähe und unbeugsam ist, verzichtet nach vieler Noth und geht fort. Es wird bald nur noch in Paris und München österreichische Maler geben. In einer Ecke neben dem Interesse, ungepflegt und verwildert, kann die Kunst nicht gedeihen. Ohne Begeisterung um sich verdorrt

sie. Aber nun rechne man, welches Geld den Händlern und Wirthen jährlich die grosse Ausstellung nach München bringt, und was die Amerikaner jeden Monat an die Pariser Auctionen zahlen. Man rechne die Gäste, die jeder Pariser *«salon»* versammelt. Man rechne den Ertrag der Colonien, welche in München und Paris die Schüler der grossen Meister bilden. Das Alles sind Ziffern, schwere und trächtige Ziffern.

Man wird mir nun freilich sagen: Ja, das Alles ist ja sicherlich sehr wahr und ist sicherlich sehr traurig; aber wer kann es ändern? Wer kann dafür, wenn die Wiener für die Malerei nichts empfinden? Wer kann dafür, wenn sie „die tiefen Töne" eines neuen Couplets über die hellen Farben des freien Lichtes stellen? Wer kann dafür, dass ihnen der Geschmack der bildenden Kunst nun einmal versagt ist? Wir sind eben einmal malerisch nicht begabt; wir sind es nur musikalisch.

Ich höre das oft, aber ich mag es nicht glauben. Es ist eine übliche Fabel, die unbesonnen Einer dem Andern nachsagt, weiter gar nichts, dass der malerische Sinn in Oesterreich fehlen soll, jetzt auf einmal. Man lausche doch nur der Sprache des Volkes, wie da Alles von Farben strotzt und nach Bildlichkeit drängt. Man sehe doch nur die Geberden des Volkes, wenn es redet, wie immer die Finger gleich die Worte zeichnend begleiten. Man denke doch nur an unsere Vergangenheit in der Kunst, die freilich an Fülle nicht, aber im Werthe getrost sich mit den rühmlichsten messen darf.

Nein, die Einrede gilt nicht. Malerischen Sinn haben wir genug. Es fehlt nur an seiner Erziehung und Pflege. Er verkümmert, weil die heimlichen Anlagen nichts weckt, bestärkt und entfaltet. Er verkümmert, weil nichts für ihn geschieht. Er verkümmert, weil Jeder an ihm seine Pflicht versäumt: der Staat

und die Kritik, und die Künstler selber am allermeisten.

Ich verlange vom Staate kein gewaltsames Wunder. Ich weiss, er kann auch nicht hexen. Ich bin nicht von Jenen, die gleich in jeder Noth nach seiner Hilfe rufen. Wo nichts ist, vermag seine künstliche Zucht nichts. Das mürrische Wort des Arno Holz behält am Ende Recht, dass die Kunst vom Staate nichts braucht, als was Diogenes von Alexander: Geh' mir aus der Sonne!

Der Staat kann keinen Dichter erzeugen; alle emsige Dressur mit Stipendien, Prämien, Preisen nützt nichts. Aber er soll nur wenigstens sorgen, dass man lesen kann. Die Dichter müssen von selber kommen. Aber er soll sorgen, dass sie nicht unter Analphabeten gerathen. Talente kann er nicht schaffen. Aber er soll für die Bedingungen sorgen, dass sie zu wirken vermögen. Das ist sein Beruf, eine für die Kunst empfängliche Cultur zu bilden. Das allein brauchen die Dichter von ihm. Das brauchen die Maler.

Es fehlt an der Liebe zur bildenden Kunst, weil es an ihrem Verständnisse fehlt. Niemand hat recht gelernt, Farben und Formen zu fühlen. Niemand weiss zu sehen. Niemand hat erzogene Augen. Hier ist die Pflicht des Staates.

In Frankreich hat jedes Nest von dreissig-, vierzigtausend Bewohnern seine Galerie. Sie gehört der Stadt und wird von der Gemeinde verwaltet. Der Staat schickt jedes Jahr Geschenke, die er im *«salon»* kauft. Sie ist ganz bescheiden, fünf, sechs schmale Säle: die alte Malerei der Italiener, Spanier, Holländer, Deutschen in anständigen Copien, dann die letzten hundert Jahre der französischen Entwicklung in Originalen, endlich ein Winkel der localen Kunst. Meisterwerke sind es nicht. Aber die Wandlungen des Geistes und der Technik werden gerade an diesen Schularbeiten deutlich,

welche nichts Eigenes, sondern nur die Mode jener Tage geben und die Manier der Lehrer gern noch etwas unterstreichen, wohl selbst carrikiren. Man geniesst mässig, aber man lernt, weil sie keine Persönlichkeit, sondern die jeder Epoche geläufige Art beweisen. Die künstlerische Wirkung ist gering, aber die erziehliche Kraft ist gross. Der Laie erwächst an diesen Kleinen zum Begriff und Verständniss der Grossen.

Das hat zwei Folgen: es gibt den Laien eine Schule und gibt den Künstlern einen Markt.

Der Knabe, der das erstemal in das Museum seiner Provinz kommt, sieht hier einen Wald nach Salvator Rosa. Er denkt: aha, so sehen also gemalte Wälder aus! Aber dann sieht er nebenan einen Wald nach Claude Lorrain, einen nach Watteau und einen aus der Schule des Corot. Jeder ist anders. Welcher ist der rechte? So wird er zu Vergleichen und endlich zur Prüfung an der Natur selber geführt und bildet sich, indem er die vielen Verhältnisse der Maler zur Natur erfährt, am Ende sein eigenes. Er lernt, indem er sich unwillkürlich jedes Bild auch in die anderen Manieren und zuletzt in seine besondere Wirklichkeit übersetzt, sehen: das Malerische sehen, den einzelnen Maler sehen und die Natur sehen. Er erfährt, dass der Wald im Bilde anders und anders in der Natur erscheint. Er erfährt, dass er jedem Geschlechte anders erscheint. Er erfährt, wie er ihm selber erscheint. Er wird sich der fremden Vergangenheit und der eigenen Gegenwart bewusst. Er wird, indem er recht historisch ist, modern.

Und die andere Folge: die Künstler haben einen verlässlichen Markt. Der junge Maler kann sich sagen: „Da ist ein Stück Natur, das auf mich wirkt. Da sind die Mittel, welche mein Talent braucht. So will ich mit diesen Mitteln diese Natur gestalten. Vielleicht passt es den Launen des zahlenden Pöbels nicht. Aber

wenn es nur, auch gegen die Wünsche der Händler, ein aufrichtiges und künstlerisch sittliches Werk ist, wird es ja doch vom Staate gekauft.“ Er kann frei und unbekümmert schaffen.

Das fehlt uns. Es fehlt uns jede Schule des Geschmackes für die Laien, die von selber immer ein Markt für die Künstler werden muss. Es fehlt die Erziehung zur Kunst. Man muss nur in die Provinz gehen und sich so einen Abiturienten ansehen von Linz oder von Marburg! Er hat eine ganze Menge gelernt. Er ist sieben Stunden täglich zwischen den Büchern gehockt, acht lange Jahre. Er kennt die heimlichsten Kniffe jeder Wissenschaft. Er hat auch gelernt, wann Rafael geboren und gestorben ist, ganz genau, und die sämmtlichen Titel seiner Bilder, und weiss aufs Wort, was Herr Gindely von Rubens und Velasquez hält. Aber er hat sein ganzes Leben noch kein rechtes Bild gesehen. Er hat höchstens zur Noth ein bisschen gezeichnet, dass er sich vielleicht gewöhnt, Formen zu fassen. Aber nichts hat ihn erzogen, Farben zu schauen. Und dann wundert man sich, wenn er ohne Sinn für die Malerei ist! Dann wundert man sich, wenn er später als Mann einmal vor ein Bild tritt, dass er so lächerlich rathlos gafft und schwätzt, was ihm gerade das letzte Feuilleton seiner Zeitung soufflirt!

Die Wiener haben freilich eine Galerie, eine der schönsten in Europa. Aber erziehlich kann auch sie nicht wirken. Sie gehört dem Kaiser, nicht dem Staate. Sie ist privater, kein öffentlicher Besitz. Darum erwirbt sie nach persönlichen Wünschen, nicht nach künstlerischen Gründen. Es ist viel Glanz und ewige Herrlichkeit in ihr. Aber die Entwicklung der letzten hundert Jahre kann man aus ihr nicht lernen, die heimische nicht und nicht die fremde.

Wir brauchen, um den Malern empfängliche Laien zu erziehen, eine staatliche Galerie der neuen Kunst

in Wien, und wir brauchen in allen Provinzen städtische Galerien, welche der Staat von Jahr zu Jahr mit deutlichen und wirksamen Beispielen der neuesten Malerei versorge, dass jede wie ein Archiv der sämmtlichen Wandlungen im Schönen werde. Das würde nicht einmal gar so viel kosten. Man müsste nur freilich sorgen, dass das Geld nicht wieder unkünstlerisch verwendet würde, ganz gegen seine Bestimmung. Nämlich nichts ist komischer, als wenn sich der Staat bei uns einmal entschliesst, etwas für die Kunst zu thun. Dann geschieht es regelmässig, dass er Talent und Bedürfniss verwechselt. Er schreibt Preise aus, aber nicht das beste Bild, sondern der ärmste Künstler erhält sie. Nicht nach dem Werthe der Malerei, sondern nach der Noth des Malers wird entschieden. Nicht wer es verdient, sondern wer es braucht, wird unterstützt. Nicht die Kraft des Pinsels, sondern die Zerrissenheit der Sohlen ist die beste Empfehlung. Wenn einer bei uns einen Preis erhält, darf man nicht etwa meinen: der muss aber was können! Man darf nur schliessen: dem muss es aber schlecht gehen! Das ist unsere menschenfreundliche, aber sehr kunstfeindliche Gewohnheit . . . .

Ich verlange vom Staate gar nicht, dass er die Künstler fördere, weil er leicht mehr verderben als nützen kann. Ich verlange nur, dass er die Bildung der Laien fördere. Er sorge nur, dass das Volk sehen lerne. Er wecke den Sinn für die Form und die Farbe. Er lehre es die Sprache der Künste. Die reden dann schon für sich selber.

II. Die Kunst und die Akademie.

Ich habe gezeigt, wie der Staat der Kunst schon helfen könnte, wenn er nur, statt eine gewaltsame Zucht von Künstlern zu versuchen, lieber den

Laien eine stille, sichere Bildung zum Genuss des Schönen gewährte.

Ich möchte jetzt ein bisschen von der Akademie reden, welche sehr verlästert wird, als eine schlimme Gefahr und Schande für die Kunst, und möchte überlegen, ob sie nicht am Ende ganz leicht in etwas Nützliches zu verwandeln wäre.

Man schimpft viel auf die Akademie. Nicht bloss die jungen Stürmer, die überhaupt den Zwang und jede Schule verachten — auch besonnene und reife Leute schmähen sie. Und man hört immer wieder die Geschichte von Makart, der als unfähig entlassen wurde, ein recht deutliches Beispiel, wie sie, statt zu fördern, zu entfalten, nur verkennt und hemmt. Doch mag sie sich trösten: es geht anderswo nicht besser; die Schulen sind überall im Verruf und überall klagen die Künstler über die verlorene Zeit. Sie sagen es in Paris, Berlin und München fast mit den nämlichen Worten.

Ueberall tadelt man die Schulen und die Schulen dauern doch überall. Jeder schilt, aber Keiner wagt die Meinung, dass man sie entbehren könnte. Gerade in der bildenden Kunst ist das Technische so wichtig und sein Erwerb ist so schwer, dass der Einzelne die Führung durch erfahrenen Rath kaum entbehren kann, wenn er nicht lange irren und viele Kraft vergeuden will. Der Grosse wird sich freilich auch ohne Hilfe finden: er schafft die Mittel selbst; aber er muss es mit manchem Opfer an Hoffnungen und Plänen bezahlen. Kleines, zärtliches und dürftiges Talent gar, das doch zu erfreulichen Thaten geleitet werden könnte, verkümmert ohne Schule.

Das fühlt Jeder, und darum wird der Kampf nirgends sachlich, gegen die Akademie, sondern überall immer persönlich, gegen die Akademiker geführt, als ob eine sonst lobenswerthe, heilsame und unentbehrliche

Sache nur nicht den rechten Personen anvertraut wäre. Das ist ein ganz guter Instinct, wenn er auch freilich die Spur dann gleich wieder verliert, und vorbei schlägt: denn es sind nicht die einzelnen, gerade der Herr X und der Herr Y, sondern die Gattung ist schuld, welche an die Schulen der Malerei berufen wird. Man nimmt die Lehrer der Kunst immer aus den Künstlern, und gerade Künstler dürften sie niemals sein, alles Andere eher.

Ich glaube, das ist der Fehler der Akademie, dass die Lehrer der Kunst dort Künstler sind, weil, was der Lehrer soll und was der Künstler muss, sich durchaus nicht vertragen mag. Gerade den Beruf des Lehrers kann die Natur des Künstlers nicht leisten. Eines schliesst das Andere aus.

Was soll denn der Lehrer? Mit der Kunst ist es ja nicht wie mit einer Wissenschaft. Er kann sie Keinem geben, der sie nicht schon hat. Sie ist das Vermögen, Einer für sich und besonders zu sein, anders als die Anderen, von einer eigenen Empfindung der Natur, mit einer *vision particulière* der Menschen und der Dinge. Das kann nicht gelehrt werden, nicht gelernt werden; wenn es einem Anderen übertragen würde, wäre es eben schon wieder verloren. Die Kunst muss im Künstler sein. Der Lehrer soll ihm nur helfen, sie zu finden, sich ihrer recht bewusst zu werden, alles Fremde zu scheiden, das Persönliche in eine wirksame Formel zu drängen und die rechten Mittel zu gewinnen, welche es ausdrücken und mittheilen, aus ihm heraus und in Andere hinein. Der Lehrer soll ihm nur die technischen Behelfe reichen, welche gerade seine Natur verlangt. Der Lehrer soll nur der kritische Verstand des naiven Künstlers sein.

Das ist es, was jeder Künstler braucht. Und das ist es, was kein Künstler vermag. Jeder Künstler braucht einen Psychologen, der in ihn geht, sich selber

vergisst und ihn annimmt, um aus ihm heraus seine Bedürfnisse zu schätzen und mit der gehörigen Technik zu rüsten. Und kein Künstler kann selber je ein solcher Psychologe sein. Die Pflicht des Künstlers, für sich besonders zu empfinden, und diese Pflicht des Psychologen, nach Anderen und aus Anderen zu empfinden, sind unverträglich.

Man muss einen Künstler nur sehen, wie rathlos und verlassen jeder vor dem Bilde eines Anderen ist. Ein Laie findet sich viel eher zurecht. Der Laie, wenn er halbwegs verständig ist, fragt: „Was will denn das Bild eigentlich, was ist offenbar seine Absicht, was soll es?“ Und wenn er aus den Farben und Formeu und etwa noch aus den Erklärungen des Künstlers die Absicht vernommen hat, wird er sagen: „Ja schön, aber da müsste, damit es deutlich und wirksam werde, Dieses doch anders sein und dann fehlt mir noch Jenes.“ Er geht wenigstens auf den Sinn des Künstlers ein und misst die Arbeit an ihrem Plan, was sie will und was sie kann. Aber der Künstler fragt vielmehr: „Was muss an diesem Bilde eines Anderen geschehen, damit es ein Bild von mir wird?“ Er sieht sofort, was er selber aus dem Thema gemacht hätte, und dieses eigene Bild ist die Vorschrift, nach welcher er das Bild des Anderen corrigirt. Es liegt in seiner Natur, eben weil er eine besondere unabänderliche Empfindung der Dinge für sich hat, keine andere gelten zu lassen. Es liegt in seiner Natur, nicht über sich hinaus zu können. Es liegt in seiner Natur, dass er Alles in die eigene Subjectivität zwingen will. Er wäre kein Künstler, wenn er sich in eine fremde Empfindung fühlen könnte. Er wäre kein Künstler, wenn er ein Lehrer wäre.

Je eigener Einer seine besondere Welt für sich allein hat, je heftiger dieses Gefühl in ihm nach aussen drängt, und je naiver er es empfindet, als etwas ganz

Selbstverständliches und Nothwendiges, das gar nicht anders sein kann, und nicht etwa bloss seine persönliche, sondern überhaupt die einzige Wahrheit ist, desto wirksamer wird er als Künstler und desto verderblicher wird er als Lehrer. Er wird das Eigene des Anderen, was gerade die Künstlerschaft des Schülers ausmacht, nicht bloss verkennen; er wird es hassen, bestreiten, vernichten, weil es gegen seine Eigenheit und weil es neben seiner Wahrheit Lüge ist; und er könnte ihm auch mit dem besten Willen die nöthigen Mittel nicht geben, weil seine Mittel aus seinem Gefühle erwachsen und für jedes andere Gefühl untauglich sind. Gerade die grössten Künstler sind die schlechtesten Lehrer.

Es ist eine alte Erfahrung: die grossen Meister erziehen nur gute Copisten ihrer eigenen Bilder. Stümper fördern sie. Talente hemmen sie. Dem Stümper geben sie einen Schein von Künstlerschaft, weil sie ihm die äusseren Geberden ihrer Natur leihen. Dem Talente schaden sie, weil sie seine Triebe in fremde Formen zwingen. Es liegt ja in der Sache selbst. Man denke sich: wenn der junge Bourget zu Zola oder Zola zum Vater Dumas gekommen wäre: „Bitte, Meister, wie macht man Romane?“ Jeder weiss doch nur, wie man seine Romane macht, das Verfahren seiner Natur, das einer anderen nichts nützt.

Der naive Künstler, der gar keine Ahnung hat, dass die Schüler nicht seine, sondern ihre Bilder malen sollen, richtet als Lehrer noch den geringsten Schaden an. Er sagt einfach: „Da schauen Sie her! So male ich — so müssen Sie malen!“ Und der Schüler, der ein bisschen was ist und sich halbwegs fühlt, erwidert: „Ich will aber nicht Sie malen, sondern die Natur“ (indem jeder sein Gesicht der Natur für die Natur an sich nimmt), und läuft ihm davon. Die kritischen und nachdenklichen Künstler, welche den Beruf des Lehrers

erkennen, sind viel schlimmer. Sie begreifen, dass jeder seine besondere Wahrheit und Schönheit hat, und möchten dem Schüler gern zu einer eigenen helfen. Aber es gelingt ihnen nicht, weil sie doch selber Künstler sind, die nicht aus sich heraus und sich nicht vergessen können. Alle Mühe nützt nichts. Sie rufen umsonst die Natur an, die sie doch gleich wieder mit ihrer persönlichen Note fälschen uud während sie den Schüler ehrlich an der Natur zu erziehen glauben, ist es doch wieder nur ihr eigenes Temperament, das sie ihm zeigen. Sie geben vor, seine Malerei nicht an ihrer Malerei, sondern an der Natur zu corrigiren, aber es ist eine unvermeidliche Folge ihrer Künstlerschaft, dass sie die Natur nur in ihrer Malerei und überall in der Natur nur ihre Malerei finden. Sie wirken noch schädlicher als die Anderen, weil der Schüler die Gefahr nicht merkt. Wir haben ein Beispiel an einem vortrefflichen Künstler und ausgezeichneten Menschen, an Leopold Müller, der wie kein Anderer die Pflichten des Lehrers verstand und doch die Schüler verdarb, weil er sie unbewusst immer dressirte, mit Müller'schen Augen eine Müller'sche Natur zu sehen. Verstand und Wille können da eben nichts; der rechte Künstler wird nie ein rechter Lehrer.

Man rede nur mit den Schülern von Munkacsy. Man frage Angeli, wie er sich als Professor gefühlt hat. Man denke sich Makart als Lehrer. Der Künstler ist Einer für sich. Der Lehrer soll für die Anderen sein. Der Künstler sei unabänderlich und entschieden. Der Lehrer muss sich für jeden Schüler wieder verwandeln. Der Künstler zwingt herrisch Alles unter seine Natur. Der Lehrer soll den Anderen zur Freiheit dienen.

Ein Lehrer war Piloty. Er hat Makart, Defregger, Gabriel Max und Benczur gebildet. Er hatte Alles, was zum Künstler gehört: den technischen Verstand

und auf den Wink gehorsame Hände — nur die eigene Note fehlte ihm. Er wusste selber Nichts zu sagen; er musste es sich von Anderen leihen, aber dann schlüpfte er geschmeidig in sie und diente mit seinen Mitteln ihrer Natur. Er hatte Alles, was zum Künstler gehört, nur keine persönliche Künstlerschaft. Darum war er der grosse Lehrer.

Der Lehrer sei Psychologe, der fremde Naturen, wenn sie selber noch irren und schwanken und sich nicht finden, schon aus ganz kleinen, leisen, unscheinbaren Zeichen zu vermuthen, zu errathen und zu sich zu bringen weiss. Er sei, was die Franzosen einen Dilettanten nennen, der ohne persönliche Entschiedenheit der Gefühle geschmeidig sich selber verlässt, in Andere schlüpft und ihre Nerven, ihre Sinne annimmt. Er sei Techniker, der über alle Mittel verfügt, welche in der Geschichte der Kunst die Einzelnen bereitet haben. So war Piloty. So ist Julian in Paris, der die Bashkirtseff und die Breslau bildete. So müssten an der Akademie, wenn sie ihrem Berufe, den sie heute kläglich verfehlt, genügen soll, die Lehrer sein, Interpreten und Pädagogen von Kunst, nicht Künstler.

III. Die Kunst und die Künstler.

Der Staat versäumt die Erziehung der Laien. Die Akademie versäumt die Erweckung der Künstler. Niemand lernt eine persönliche Empfindung der Menschen und der Dinge. Niemand lernt die Mittel, sich selber auszudrücken, mitzutheilen. Die Laien, an das gute Glück gewiesen, das sie etwa einmal vor dieses oder jenes Bild bringt, gewinnen nur so ein Ungefähr von grauer, schwanker, unentschlossener Meinung. Die Künstler erwerben nur die gemeinen Mittel der Schablone. Das Persönliche fehlt, das persönliche Wollen und das

persönliche Können. Keiner hat sein eigenes Gesicht der Dinge, Keiner sucht seine eigene Gestalt der Dinge, sondern es ist eine schlaffe Ergebenheit in das Gewöhnliche, in eine so beiläufige, ungefühlte Kunst, die einen recht hübschen und angenehmen Schein hat, aber nichts aus innerer Noth, nichts aus dem Gesetze eines unvermeidlichen Zwanges ist. Nur entschiedene Werke grosser und starker Naturen, welche sich Freundschaft oder Feindschaft und eine unzweifelhafte Erwiderung des Geschmackes erzwingen, könnten helfen.

Das braucht die Kunst in Oesterreich. Es ist heimlich viel künstlerischer Sinn in den Laien, aber er muss geweckt und bewusst werden. Es ist manche Kraft in den Künstlern, aber sie wagt sich nicht heraus und vertuscht sich. Alles geht im Schlendrian unentschieden weiter. Ein heftiges und gewaltsames Ereigniss, an dem man nicht vorüber könnte, ohne sich deutlich zu stellen, so oder so, für oder gegen, müsste geschehen.

Es brauchte nicht einmal ein sehr grosser Künstler und eine sehr grosse Kunst zu sein. Es müsste nur neu und besonders sein, anders, als man es gewohnt ist. Es müsste ein Schlag gegen das Geläufige sein, der reizen und wirken würde. Die Leute duseln so dahin, mit einer vagen nnd halben Dämmerung von Kunst, und halten sich nur eben an die Gewohnheit: was aussieht, wie sie es hundertmal gesehen, gefällt; was aus dem Herkommen tritt, wird getadelt; was irgendwie auf wirksame Eigenart angelegt ist, beleidigt gleich. Es gälte also ein Werk, das so ungestüm eine eigene Schönheit und seine besondere Weise hätte, dass es Jeden zur Entgegnung und damit zur Besinnung auf sich selbst und so recht eigentlich erst zur Entdeckung seines persönlichen Geschmackes zwänge.

Man verstehe mich recht, was ich eigentlich sagen will. Ich meine: der ganze Jammer unserer Kunst kommt daher, weil das Persönliche fehlt, in dem

Geschmacke der Laien und in den Werken der Künstler. Durch Widerspruch, scheint mir, könnte es geweckt werden. Ich denke mir etwa eine Ausstellung von radicalen Impressionisten der Franzosen, wo recht geflissentlich alle üblichen Begriffe verkehrt sind. Nicht um für den Impressionismus zu agitiren, durchaus nicht, sondern um zu entrüsten und zu empören, weil Hass immer schon besser als diese müssige Unempfindlichkeit wäre, und um die Entrüsteten zu zwingen, ihren eigenen Geschmack herauszuholen und gegen diese Kunst der Impressionisten die andere und bessere Kunst ihrer Wünsche zu stellen. Zuerst wäre nur ein grosses Geschrei: „schändlich, grauslich, verrückt!", während die Enthusiasten jauchzen würden: „grossartig, himmlisch, famos!" Aber dann würde Jeder doch von dem Anderen verlangen, es mit Gründen zu beweisen, und Jeder müsste seinen Geschmack formuliren.

Ausstellungen von sehr persönlichen Werken scheinen mir das einzige Mittel, um die stumpfen Bedürfnisse unserer Laien zu schärfen, ihren trüben Geschmack zu klären und die Künstler zur Entschiedenheit zu reizen. Es ist heute wahrlich kein Mangel an solchen Werken. Nie war in der europäischen Malerei der Einzelne mehr auf die besondere Note bedacht, auf das „Anders als die Anderen und Einer für sich sein". Naturalismus, Freilicht, Impressionismus, Luminismus, Intentionismus — es sind nur viele Namen für das gleiche Ding, für den heftigen und ungestümen Drang, sich in einer besonderen Sprache auszudrücken und Neues neu zu sagen. Das Persönliche um jeden Preis ist die grosse Leidenschaft der Zeit. Nie war, was uns fehlt, bei den Anderen so reichlich.

Ueberall sonst tritt heute die Originalität um jeden Preis trotzig gegen alle Ueberlieferung und Lehre. In London ist es die „Neue Galerie", in Paris der „Zweite Salon", in München sind es die „Jungen"

und sogar die Berliner, die doch in der Kunst immer die Letzten sein müssen, haben neuestens schon auch ihre Secessionisten. Es ist noch zweifelhaft, ob es in der Entwicklung der Kunst einen Gewinn bedeutet und wie viel am Ende davon bleiben wird. Aber es ist unzweifelhaft, dass es den Künstler von der Ergebenheit an fremde Muster löst und auf sich selber stellt. Es ist unzweifelhaft, dass es gerade das ist, was wir in Oesterreich zur Erweckung des Geschmackes brauchen, dem das Persönliche fehlt.

Es ist mir ein Räthsel, dass die Genossenschaft der Künstler das nicht begreifen will. Sie muss doch selber fühlen, dass es so nicht dauern kann. Sie muss doch selber fühlen, dass, wenn Niemand kauft, Niemand was versteht und Niemand die Kunst liebt, es bei uns in fünfzig Jahren überhaupt keine Malerei und keine Maler mehr geben wird. Sie muss doch selber fühlen, dass nur das entschieden und unerbittlich Persönliche da helfen kann. Warum also vervehmt und ächtet sie, was irgendwie die Schablone verlässt?

Ich habe nicht die Absicht, den Vorstand der Genossenschaft zu beleidigen. Ich zweifle nicht, dass er es sehr gut und ehrlich meint. Aber wenn ich seine Thaten sehe, da kann ich mir wirklich nicht helfen: sie machen den Eindruck, als ob die Leute ein Interesse hätten, die Unbildung der Laien geflissentlich zu erhalten und jedes starke Talent, das sich irgendwo in der Künstlerschaft regt, geflissentlich zu drücken, bis es entweder verdrossen geht, nach München oder Paris, oder auf seine besondere Note verzichtet und sich in die Schlamperei des üblichen Handwerks ergiebt.

Die Wiener Kunst würde, um das verlorene Interesse der Laien zu wecken und dem Geschmacke der Laien, der sich keinen Rath weiss, zum Bewusstsein zu helfen, sehr persönliche Werke brauchen. Die Wiener Künstler

müssten also das Persönliche auf alle Weise fördern, eher sogar ein bisschen übertreiben (was später schon wieder ausgeglichen würde) und, wenn die eigenen Kräfte nicht reichen, ausländische Experimente holen. Aber die Wiener Genossenschaft schädigt vielmehr das Persönliche in der eigenen Kunst, wo sie es nur treffen kann, und versperrt sich ängstlich gegen die fremde Kunst.

Die paar Leute, die bei uns was Eigenes sagen und was Neues suchen möchten, die es drängt, modern zu sein — es sind so nicht viele, und sie sind es schüchtern und behutsam genug — sind bei der Genossenschaft in Verruf. Man refüsirt sie, wenn es irgendwie geht. Man hängt sie so schlecht als möglich, mitten unter schwarze Schinken in der gewissen alten Sauce, wo sie natürlich roh und grau erscheinen. Man schliesst sie von den Wahlen aus. Man scheut kein Mittel, ihnen das Leben zu erschweren und zu verbittern. Es genügt, dass Einer in den Geruch eines eigenen Talentes kommt, um ihn für alle Zukunft unbeliebt zu machen.

Mit den Ausländern verfährt man nicht anders. Wie lange hat man gezögert, uns Uhde und Stuck zu zeigen! Wie lange wird man noch zögern, uns Thoma und Klinger zu zeigen? Wie lange wird man noch zögern, uns Raffaëlli, Claude Monet, Besnard, Puvis de Chavanne, Cazin, Lagarde, Forrain, Boldini, Whistler, Zorn und Munch zu zeigen? Ich nenne absichtlich nur die ersten Namen der europäischen Malerei, welche überall berühmt, aber in Wien unbekannt sind.

Ich weiss wie die Genossenschaft sich vertheidigt. Sie sagt: „Gewiss, das sind ausserordentliche Künstler, und gewiss ist es schade, dass man ihre besondere und mächtige Kunst in Wien nicht zeigen darf: aber man darf sie nicht zeigen, man muss sie vielmehr ängstlich verstecken, weil dem Wiener jede Bildung zu ihrem Verständnisse fehlt: es gäbe bloss einen Riesenscandal.“

Das ist der verderbliche Zirkel: man wagt nichts Persönliches, weil die Laien dafür nicht reif sind, und die Laien können nicht reifen, weil das Persönliche fehlt.

Ich glaube, wie die Dinge heute einmal trostlos sind, bei diesem Mangel an Liebe und Theilnahme und Verständniss, müsste man den „Scandal“ gelassen riskiren. Da ist es vielleicht gerade der „Scandal“, den wir brauchen, der heftige und wilde Zwist von Meinungen, den sehr besondere, eigene und neue Naturen in der Kunst erregen. Da ist es gerade die Wuth vor ungewohnten und gegen alles Herkommen trotzigen Dingen, die noch helfen kann und heilen.

Die Genossenschaft, welche berufen wäre, die Künstler zu fördern, ist vielmehr ihr schlimmster Feind, indem sie die Laien geflissentlich in Unbildung, ohne Interesse und fern von jeder Erneuerung des Geschmackes hält und den Künstlern beharrlich das Persönliche verwehrt. Dabei sollen ihre Verdienste jedoch keineswegs geleugnet werden. Nur sind es keine künstlerischen, sondern gesellige und kulinarische, um die Küche, um den Keller und um das Gedeihen der Feste.

IV. Die Kunst und die Kritik.

Der Staat versäumt die Bildung der Laien. Der Akademie fehlen die Lehrer, die den suchenden Instincten der Künstler auf die rechte Spur verhelfen könnten. Und die Künstler selber thun auch nichts und raisonniren nur beim Biere und schmähen die schlechten Zeiten.

Aber das ist alles noch nicht das Schlimmste. Man könnte immer noch hoffen und sich mit einer besseren Zukunft trösten, wenn wenigstens ab und zu Tadel, Warnung und Rath gehört würde. Man brauchte noch nicht zu verzweifeln, wenn es wenigstens eine Kritik geben würde.

Der Wiener Kunst fehlt die Kritik. Das ist ein hartes Wort, und ein Fremder möchte es kaum glauben, aber es lässt sich aus tausend Beispielen beweisen. Man gehe nur bei den Künstlern herum und frage, wer kritische Förderung und Hilfe erfahren hat; man wird da nette Dinge hören, in viel heftigeren und derberen Klagen, als ich mir je erlauben würde, der gern das Persönliche vermeiden und nur in der Sache, wenn es geht, ändern, bessern und bekehren möchte.

Ich lasse darum auch, was die Künstler immer zuerst und mit Leidenschaft verhandeln, das Thema von der bestechlichen Kritik. Dass ein Kritiker sein Urtheil nach der Zeile für Cigarren oder auch, wenn es einem bequemer ist, für baares Geld verkauft, ist gewiss nicht schön. Aber es beweist nichts gegen die anständige Kritik, neben der überall Erpresser sind, wenn sie sich auch freilich anderswo wenigstens nicht in die erste Reihe drängen.

Ich will vielmehr nur von der anständigen Kritik sprechen, die es ehrlich meint und ernst nimmt und doch ihren Zweck verfehlt. Ich will suchen, was sie um allen Erfolg bringt und verdirbt. Und ich will sagen, wie ich mir denke, dass ihr geholfen werden könnte.

Was muss denn der Künstler von der Kritik verlangen?

Nehmen wir an: Ich habe einen Freund, der malt. Ein neues Bild ist fertig, und er ruft mich. Ich soll meine Meinung sagen. Ich komme und schaue. Es ist ein Kellner aus unserem Café, den er gemalt hat. Ich kann mir aber nicht helfen: die zierlichen Marquisen des Watteau, das rosige Fleisch verliebter Schäferinnen von Boucher und die verschämte, sanfte Bürgerlichkeit des Greuze sind mir lieber. Ich schwärme für das Rococo. Was soll mir das tägliche Leben auch noch in der

Kunst? Gerade was es nicht hat, will ich von ihr. Ich will was Zärtliches und Feines, das die Nerven streichelt. Das kann mir der Kellner meines Freundes nicht geben. Es ist entschieden kein Bild für meine Bedürfnisse. Ich kann es entschieden nicht loben. Ich muss entschieden bedauern, dass ich von seinem Talente, von seinem Eifer nichts habe, die mir, besser verwendet, manche Freude machen könnten. Aber Kellner mag ich nicht. Ich will Marquisen. Und ich gehe ärgerlich, und mein Freund weiss nur das Eine, dass er mir nie mehr ein Bild zeigen wird.

Es ist klar: Wenn er mich ruft und fragt, will er nicht eine Verhandlung über das Rococo und über die Wünsche meines Geschmackes, sondern über Erfolg oder Niederlage seiner Absicht. Er fragt nicht, ob man Kellner malen soll oder nicht. Er fragt nicht, ob man sie im künstlichen Lichte auf eine wirksame Farbe hin oder lieber in der natürlichen Luft ihres Metiers malen soll. Das Alles ist ihm schon entschieden. Er hat nur Sorge, ob es ihm gelungen ist. Er fragt nicht, was ich von einem Bilde will. Er fragt nur, ob er in diesem Bilde kann, was er hier will. Er lacht mich mit meinen Marquisen aus. Wenn ich mich nicht zu seinem Kellner entschliessen kann, soll ich lieber schweigen. Anderes wollen, als der Künstler will — das ist kein kritisches Verfahren.

Das ist aber das Verfahren der Wiener Kritik. Da hat Jeder seine Marquise. Und den Kellner des Malers lässt man nicht gelten. Wie wenn mich ein Koch fragen würde, ob er den Hasen richtig bereitet hat, und ich wollte sagen: Nein, er schmeckt mir gar nicht; ich bin Vegetarianer; warum machen Sie keine Linzertorte? Wie wenn Jemand den Weg auf die Westbahn wissen möchte und ich sage ihm: Gehen Sie nur hier; da kommen Sie auf die Südbahn; die führt in eine viel hübschere Gegend.

Der Künstler muss von der Kritik verlangen, dass sie ihre Marquisen vergisst und sich auf seinen Kellner stellt. Sonst giebt es bloss verdriessliches Gerede, das am Ende doch nichts ändert. Rath und Lehre muss an seine Natur gepasst sein. Was der Künstler will, ist seine Sache allein. Nur ob er es kann, und wie er sich etwa mit besseren Mitteln nähern möchte, hat der Kritiker für ihn zu entscheiden. Der Kritiker müsste sein Lehrer sein, wie ich ihn geschildert habe, der sich ganz in die Natur des Schülers versenkt, aus ihr denkt und sich der rechten Mittel für sie bewusst wird. Dann erst, wenn er dem Einzelnen so zu sich selber verholfen hat, mag er an der Entwicklung des Ganzen, wie er sie aus vielen Zeichen zu erkennen glaubt, den Werth und Unwerth eines Jeden messen. Freilich müssten da die Kritiker manches sein, was sie jetzt nicht sind, und manches nicht sein, was sie jetzt sind. Sie müssten ein bisschen Psychologen, die aus sich selber und in eine fremde Natur zu gehen wissen, und im Technischen sicher, damit sie Jedem gleich sein Verfahren weisen könnten, und auch in den anderen Künsten, in der Wissenschaft empfindliche Horcher sein, die jeden neuen Drang des Geistes, wie er sich regt, vernehmen. Und sie müssten etwas weniger Historiker sein, die im Vergangenen befangen sind, etwas weniger Kenner der antiquarischen Methoden und nicht jene Liebhaber mit der fertigen und unabänderlichen Aesthetik.

Unsere Kritiker wissen eine Menge. Es ist bei uns immer noch besser als draussen. Ein grosser Berliner Verleger hat mir einmal gesagt, und für Berlin scheint es giltig: „Man hat immer Leute zu versorgen, Neffen oder Waisen; wenn da einer sonst zu gar nichts taugt, gibt man ihm die Kritik der Theater; ist er aber dafür auch zu dumm, so lässt man ihn in Gottesnamen über Malerei und solche

Sachen schreiben.“ So weit sind wir doch noch nicht. Die Bildung unserer Kritiker ist ernst und ehrlich. Nur ist sie leider falsch und ungehörig. Sie sind historisch, antiquarisch, ästhetisch gebildet. Nur gerade kritisch sind sie nicht gebildet. Und so kommt es in der Wirkung fast auf das Nämliche hinaus.

Man glaubt es ganz besonders gut zu treffen, wenn man einen Mann zum Kritiker nimmt, der recht viel gelesen und eine profunde Gelehrsamkeit in der Geschichte der alten Malerei hat. Er kennt alle Namen mit den Zahlen, wann sie geboren und gestorben sind, und genau die Titel ihrer sämmtlichen Werke und das lange Schicksal eines jeden, wie es zuerst für diesen Prinzen gemalt, im Kriege verschleppt, endlich wieder bei einem Trödler entdeckt, aber verkannt, dann von dem Gelehrten X. bestimmt, durch den Grafen Y. an das Museum Z. gebracht wurde. Er ist ein treues Lexikon von allen Daten, die man braucht, und auf solche Fragen, ob die Holbein'sche Madonna von Dresden oder von Ulm das erste Original ist, hat er verlässlichen, unanfechtbar gerüsteten Bescheid. Was vorgestern und gestern war, weiss er trefflich; aus dem Heute das Morgen zu ahnen, hat er sich nie bemüht. Fertige Thatsachen sammeln und ordnen ist ihm vertraut; schwanke Triebe errathen und fördern war nie seine Sache. Er ist irgendwo Docent und wird, weil sein Name glänzt, in eine Zeitung gewählt, und nun soll er plötzlich die ringenden Jünger der neuen Schule richten, von denen er kaum noch recht gehört hat; aber wer ein Buch über Albrecht Dürer geschrieben hat, dem muss es doch, heisst es, eine Kleinigkeit sein, die Engelhardt uud Goltz zu verstehen. Man vergisst nur, dass es ein Anderes ist, heute ein Leben Goethe's und die Entwicklung seiner Werke zu schreiben, und ein Anderes, mit dem Lebenden damals, als er vom Götz zum Tasso wollte,

über die rechte und seiner Art gemässe Form zu rathen.

Andere Kritiker wieder sind vom Schlage der Kenner. Sie haben ein besonderes Talent, die Weise jedes Malers zu erkennen und an den leisesten und kaum vernehmlichen Spuren zu merken. Es geschieht nicht durch den Verstand. In Worte können sie es meist nicht fassen. Sie riechen es gleichsam und wittern es mit dem Instincte. Für Sammlungen sind sie unentbehrlich. Da erwerben sie leicht einen Namen und werden auf diesen Namen in eine Zeitung berufen, wo sie dann, die ganz nur Merker äusserer Zeichen sind, auf einmal als Psychologen und Psychagogen wirken sollen.

Noch öfter sind sie endlich Liebhaber, Aesthetiker und Dilettanten, was meist nur heisst: verdorbene Künstler. Sie sind die gewissen Rafaels nach Lessing, die ohne Hände geboren wurden und Alles möchten und es nur nicht können. Sie empfinden gross, aber es gibt ihnen keine Gestalt. Sie fühlen für die Kunst wie Künstler; nur ist es ihnen versagt, sie zu üben; es gelingt ihnen nicht, oder sie wagen es nicht einmal zu versuchen. So malen sie in Gedanken und Träumen, schwärmen viel und formen ein festes, fertiges Ideal, das sie mit Leidenschaft lieben, aber freilich nicht bewähren können. Es ist klar, dass sie nicht die besten Kritiker sein werden. Sie sind, weil sie nicht können, was sie wollen, dem Glücklicheren wenig günstig, der es kann, und gar, wenn er kann, was sie nicht wollen, hat ihr Zorn kein Mass. Sie haben alle ungerechte Einseitigkeit der Künstler, nur noch mit einer heftigeren Note von Verbitterung und Hass. Sie können die That des Künstlers an der Absicht des Künstlers nicht messen, sie dringen nicht in seinen Geist, um aus diesem seine Form zu berichtigen, sie horchen immer nur auf die eigene, ungestillte Begierde und achten sonst kein Gesetz.

Von dieser Kritik hat der Künstler nur Hinderniss und Aerger. Er kann aus ihr nicht lernen und befördert werden. Dazu müsste sie sich entschliessen, was ihr versagt ist: mit seinen Gedanken zu denken, mit seinen Sinnen zu erleben, mit seinen Wünschen zu gestalten, intensiver, logischer, bewusster als er selbst, und ihn so gleichsam aus seinem eigenen Gemüthe, das nur in ihr erst deutlich und mit der ruhigen Einsicht aller Mittel gerüstet würde, zu entscheiden. Dann müsste sie freilich, um nicht bloss den Einzelnen erziehlich zu sich zu bringen, sondern auch seinen Platz im Ganzen zu bestimmen, jeden mit den anderen vergleichen, an den Bedürfnissen der Laien messen und aus ihren schwanken Wünschen und noch verhohlenen Instincten die Triebe der Entwicklung suchen. Das wäre dann, nach der individuell-pädagogischen, auch noch eine social-prophetische Kritik.

Ich denke mir ihr Verfahren sehr einfach. Es ist irgendwo eine Ausstellung von fünf, sechs, hundert, zweihundert Künstlern. Sie nimmt die Bilder vor und sucht, was jedes will, und bestimmt an der Absicht des Künstlers Tadel und Rath; die eigenen Wünsche darf sie nicht hören. Sie fragt nicht, ob es ihr gefällt, sondern ob es im Sinne dieses Malers und als Ausdruck seiner Natur taugt; ja, sie muss sogar, was ihr gefällt, ungescheut tadeln, wenn es nicht aus seiner Natur kommt, sondern von der Fremde eingeführt ist. Sie untersucht: was will der Künstler? Wie viel davon kann er schon und was fehlt ihm noch, um sich ohne Rest auszudrücken, mitzutheilen? So findet sie aus den Verhältnissen von Absicht und Erfolg die Werthe. Dann erst werden die Absichten selber geprüft und ihre Geltung an den Bedürfnissen der Zeit erwogen. Es wird in den anderen Künsten und in der Wissenschaft gefragt, wohin der Geist treibt und wie künftig der Geschmack sich wohl entwickeln möchte. Wer

dieser Entwicklung dient, und wäre es auch nur mit einem geringen Vermögen, fördert die Kunst mehr, als wer sie mit Meisterschaft hemmt, und so wird diese zweite Kritik zuletzt einen Künstler, der vielleicht ohne Kraft und um die rechten Mittel verlegen ist, vor seinen wirksameren Rivalen rühmen, weil in ihm der Wunsch der Zeit vernehmlich ringt.

Leicht wird man ja einen solchen Kritiker nicht finden. Er braucht eine Empfindsamkeit und Wandelbarkeit der Nerven und der Sinne, welche selten sind. Albert Wolff und jetzt Gustave Geffroy, in einiger Distanz auch Hermann Helferich und Cornelius Gurlitt, mögen als Muster gelten. Man sollte wenigstens streben, von ihnen zu lernen. Man sollte, so viel ein Jeder es vermag, ihrem Beispiele folgen.

Aber nicht nur der Geist, auch die Form der Kritik ist zu ändern. Die Presse muss von der Kunst nicht bloss verständiger handeln: sie muss vor Allem mehr von ihr handeln. Dazu braucht es gar nicht erst psychologische Feinheit und pädagogisches Geschick. Es genügt der gute Wille. Von aller möglichen und unmöglichen Thorheit, die kein Mensch liest, wird in den Zeitungen breit und behaglich geschwätzt; nur die Kunst darf höchstens gelegentlich einmal ein paar knappe, rasche Sätze verlangen. Man vergleiche sie mit dem Theater. Ich bin gewiss ein Enthusiast der Bühne, aber wenn ich messe, welchen Raum die Presse der Schauspielerei und welchen sie den Malern gewährt, das ist doch gar kein Verhältniss. Man nehme ein Jahr irgendeiner Wiener Zeitung und zähle, wie oft da Herr Kornau und wie oft Meister Tilgner genannt ist. Ich schätze den sympathischen und begabten Episodisten der Josefstadt sehr, aber der geniale Bildnisshauer möchte doch vielleicht die gleiche Achtung verdienen. Von der Dio ist in einer Woche mehr als von der Wisinger-Florian in einem Jahr die Rede.

Wenn Fräulein Kallina für Fräulein Hruby oder gar Frau Lewinsky für Frau Bauer spielt, dann berichtet die Elite der Wiener Kritik noch in der Nacht das unendlich wichtige Ereigniss. Nach den Malern wird das ganze Jahr nicht gefragt, und wenn die Ausstellung kommt, sollen zwei, drei Feuilletons den Sinn ihrer langen und einsamen Arbeit erschöpfen.

Diese Gewohnheit, von den Malern überhaupt nur bei Ausstellungen und dann gleich von allen zusammen in Bausch und Bogen zu handeln, ist schändlich. Da hängen drei- bis vierhundert Bilder, und man hat im besten Falle neun, zwölf Spalten; den grösseren Theil nehmen natürlich auch noch die grossen Namen der fertigen Meister, die es gerade am wenigsten brauchen würden, und die lauten Treffer, die *clous*, welche die Neugierde reizen. Die Jugend, welche sucht und Rath und Hilfe möchte, die stille Arbeit, die noch bange zögert, wird in engen Zeilen mit dürftigen Adjectiven abgethan, wenn sie nicht gar in die letzte Spalte rutscht, wo man am Ende geschwind eine Liste verzeichnet, auf gut Glück und kunterbunt durcheinander, dass es den Leser nur betäuben und verdriessen kann.

V. Meister Tilgner.

Grau liegt der Garten und ganz stille; kaum dass einmal ein rascher Schritt im Sande knistert. Helle, sanfte Schleier weben zwischen den Zweigen, und ein milder, süsser Hauch, wie eine leise Ahnung naher Blüthen, tänzelt neckisch. Vögel zwitschern ungestört.

Da ist, im Schwarzenberggarten, sein Atelier, wo auf mächtigen Gerüsten viele Hände schaffen. Es gibt, wenn man den trüben Schmutz der Arbeit und die fleckigen Gesellen in den grauen Kitteln sieht, eine Stimmung von Mühe und Trotz und Geduld, wie

unverdrossen schlichte Kraft die trägen Stoffe zwingt; man mag sich an die proletarischen Bilder des Roll erinnern. Aber über der Noth des harten Kampfes lacht von den Büsten herab, die sich drängen, eine stille Heiterkeit und edle Anmuth, wie ein leichter Flug aus allen irdischen Banden in die selige Freiheit des Schönen. Es sind auch gleich zwei Symbole der beiden Stimmungen da. Das mächtige Denkmal des Werndl wächst, und die himmlisch schlanke Grazie des Mozart ist daneben.

Man fühlt sich gleich heimisch. Man merkt, dass der Meister die Pose nicht kennt. Hier ist nichts für den Fremden, für den Gast gerichtet. Das Theater vor dem Besuche, welches die Franzosen gerne üben, die Potemkin'sche Künstlerschaft der modischen Ateliers fehlt. Er gibt sich ohne Zwang, ungebunden, nur dem Gefühle, jeder Laune, jeder Anwandlung gehorsam, wie ein argloses Kind, das Verstellung, bedachte Haltung noch nicht weiss. Er ist sehr wienerisch in seiner Art, in den schnellen, mit Eifer malenden Geberden, die aus jedem Worte gleichsam kleine Puppen kneten, in der drastischen Rede, welche Bilder und Vergleiche häuft, die verbrauchten blassen Wendungen des üblichen Verkehrs lässt und aus der urwüchsigen Sprache des Volkes schöpft. Aber man hört in den derben Sätzen immer den hellen Schlag einer edlen Begeisterung, des gierigen Dranges nach der Schönheit durch. Er ist wie seine Kunst: schlicht, wienerisch und edel. Sie kommt ohne Muster, ohne Absicht, ungemacht aus dem Gemüthe, trägt allen holden, weichen Reiz in sich, der unserem Volke gehört, und weiss ihn durch die Gnade einer reinen und seligen Natur zu verklären.

Ich darf die trotzigen Arbeiter, die für den Werndl gehören, und darf den Mozart bewundern und er zeigt mir allerhand: Büsten, ein Grabmal, Entwürfe. Ich sage ihm, wie mich an dem kleinsten Werke, das

er schafft, immer das ewige Geheimniss ergreift, dass nichts aus dem Kopfe erdacht, Alles aus dem Gefühle erlebt ist. So kommen wir auf die Kunst und was das in Oesterreich für ein Elend ist. Aber wie soll man helfen? Davon wird — ein bisschen im Zickzack — mit Eifer geplaudert.

„Mein Gott! Alles Reden ist ja umsonst und nützt nichts. Mit den besten Gedanken kommen wir nicht vorwärts. Die Leute kümmern sich nicht um die Kunst, und die Künstler leben so dahin, jeder für sich, und arbeiten brav und fleissig — ja, gewiss! Aber schrecklich mittelmässig. Was uns fehlt, ist ein grosser Maler. Das wäre die Hauptsache. Ein grosser Maler, der zugleich eine bedeutende und mächtige Natur ist, die die Leute packt, und ein gutes Kind dabei, das jeder lieb haben muss — wie der Makart war, so einen brauchen wir. Da möchten sich die Leute gleich wieder für die Kunst interessiren, da wär' eine Anregung für die Künstler da, da wär' erst wieder ein Leben! Freilich, einen Makart findet man nicht so leicht. Aber man müsste halt suchen. Man hätte schauen müssen, den Lenbach zu gewinnen. Ich weiss, er hat auch seine Fehler. Er hätte eine Menge Feinde. Aber das macht nichts. Er ist doch wenigstens wer. Und er wär' die grosse Persönlichkeit, an der man sich nicht vorbeidrücken kann. Er möchte das Ganze schon aufmischen. So einen brauchen wir. Alles Andere kommt dann von selber. Davon wollen die Maler natürlich nichts hören, weil sie ihren eigenen Vortheil nicht verstehen. Sie glauben, das könnte ihnen schaden, und sie möchten daneben eine schlechte Rolle spielen. Gerade im Gegentheil! Es würde jedem Einzelnen nützen. Das hat man ja zur Zeit des Makart gesehen. So einen finden wir freilich nicht wieder: denn da hat es keinen Widerstand gegeben — der war wie ein Wunder — man kann's gar nicht sagen; eben wie einer von den

alten Meistern. Und dabei naiv, das reine Kind! Das ist ja auch der grosse Fluch, dass das immer mehr verloren geht. Aber ohne das gibt es keinen Künstler. Jeder grosse Künstler ist ein Kind. Ja, noch mehr: überhaupt jeder grosse Mensch ist ein Kind. Ich sage Ihnen, ich kenne doch eine Menge Menschen, bedeutende Menschen, die was sind. Und wenn ich einen porträtire, das können Sie mir glauben: den knöpfl' ich mir auf, den zieh' ich mir bis auf die Hemdärmeln aus. Und ich sage Ihnen: je grösser einer wirklich ist, desto kindlicher bleibt er sein ganzes Leben. Ohne das kann man nicht schaffen. Desswegen gefällt mir der Uhde so — die Leute haben ja geschimpft, weil sie ihn gar nicht verstehen — und dann sind wir halt auch noch an die alte Malerei auf die decorative Wirkung gewöhnt! Aber was hat der Mann für eine Empfindung! Zum Beispiel in dem: Herr, bleib' bei uns, denn es will Abend werden! Ja, das ist wie ein frommes Kind, das beten thut. Ich bin überzeugt, der denkt nicht erst viel nach — der hat das eben da drin. Dagegen schauen Sie: zum Beispiel der Stuck ist gewiss ein famoser Kerl, sehr viel Talent — aber das nützt nichts, das ist halt Alles mit dem Kopf gearbeitet. Und da ist es schon aus. Das kann dann nicht wirken. Das Raffinirte bringt die Kunst um. Naiv, kindlich! Ja, aber woher denn — bei der heutigen Erziehung? Da wird ja Jeder mit so viel Gelehrsamkeit angepamft, dass kein unbefangenes Gefühl mehr bleiben kann. So werden wir immer gescheidter, immer gescheidter, enorm gescheidt, und keine Kunst kann mehr gedeihen."

„Ja ich glaube auch, dass unsere verrückte Erziehung ein rechter Jammer ist."

„Na! Zuerst wird einer zehn Jahre dressirt, und dann braucht er noch einmal zehn Jahre, bis er es wieder vergisst, und dann kann er erst wieder von vorne anfangen. Dabei geht alle Individualität und

Persönlichkeit flöten. Das schrecklich viele Lernen! Und zuletzt kann keiner was! Was nützt denn die ganze Gelehrsamkeit? Die Kunst hat gar nichts davon. Künstler sind doch keine Gelehrten — ich möcht' fast sagen: gerade das Gegentheil! Die Bildung, die man ihnen gibt, ist ganz verkehrt und falsch. Ich weiss es doch aus eigener Erfahrung. Ich war schon ganz verzweifelt. Dreimal hab' ich zum Militär wollen, weil ich das Gefühl gehabt habe: es ist nichts, es wird nichts aus dir, es ist dir nicht mehr zu helfen. Erst nachher ist mir auf einmal der Knopf aufgegangen — plötzlich, an ein paar französischen Sachen. Da hab' ich mir gesagt: das ist ja das, was du immer willst, und wo es immer heisst, dass man das nicht darf. Dann ist es allmählig gegangen."

„Sie halten also nicht viel von der Akademie?"

„Es ist schade um die Zeit. Gerade was ihr eigentlicher Beruf wäre, die Schüler das Handwerk zu lehren, gerade das leistet die Akademie nicht. Mit dem Studium der Antike wird begonnen, die für den blöden Anfänger, der überhaupt noch gar nicht sehen kann, ganz unverständlich ist. Da muss einer schon ein reifer Künstler sein, um die Antike zu fassen. Der Schüler wird nur verdorben. Er nimmt gehorsam ein paar Aeusserlichkeiten an, und wenn er dann vor die Natur kommt, macht er immer nur mechanisch das Gelernte wieder, das er schon in den Fingern hat. Umgekehrt; mit der Natur müsste angefangen werden, um die Vorrathskammer der Phantasie zu bereichern, bis der Schüler alle Schwierigkeiten überwindet und ebenso genau weiss, wie ein Pferd aussieht, als wie sich ein Cylinderhut verschneidet. Das war das Geheimniss des Piloty: er hat seine Schüler gleich vor die Natur geführt. Ich erinnere mich an einen guten Freund, den Gustel Wertheimer, den Sie ja auch kennen werden — wie der hier angefangen hat, natürlich

gleich die kolossalsten Sachen, Meeressturm, ganz michelangelesk. Es war immer ein Talent drin, aber es war halt doch nie was, weil er nichts Ordentliches können hat. Da hab' ich seinem Vater zugeredet, dass er es noch einmal versucht und ihn nach München schickt, zum Piloty. Wissen Sie, was der Piloty mit ihm gemacht hat? Vor ein Brettel hat er ihn gestellt, vor ein ganz gewöhnliches, gemeines Brettel. Und „Das copiren Sie mir genau" hat er gesagt. Und das ist der einzige Weg etwas zu lernen. Alles machen, was es in der Natur überhaupt gibt. Ich weiss schon: der Mensch bleibt immer das wichtigste und edelste Ziel. Aber damit einer sehen lernt, damit er das Handwerk lernt, damit er sich mit einem gewissen Vorrath füllt, aus dem er dann schöpfen kann, da gibt es nichts als: ein Stückel der Natur nach dem andern hernehmen — was man nur findet. Da war ich einmal in Berlin, beim alten Menzel, und da kommt die Red' auf Wien, und er zeigt mir sein Skizzenbuch. Sie, da hab' ich g'spitzt! Da hätten Sie g'schaut! Was da alles war! Alles, überhaupt Alles, was er gesehen hat, Alles hat er notirt: Monstranzen aus der Stephanskirche und daneben die Falte von einem Kleid, wie sich das bauscht, wenn eine geschwind über die Gasse lauft, und dann wieder ein altes Thor, Alles! Natürlich, da ist es dann leicht, so Einer kommt nicht in Verlegenheit, dem fällt immer wieder was ein. Aber wenn Einer immer bloss griechische Nasen gemalt hat, woher soll er's denn nehmen? Ich habe mich halt auch geplagt und hab' einfach Alles gemacht, was mir in die Hand gekommen ist. Eine Zeitlang hab' ich Krippenfiguren gemacht, wissen Sie, so ganz kleine, oft zwei, drei den Abend, und dann — da waren die ungarischen Zeichnungen von Geiger modern, wunderschöne Sachen, da hab' ich lauter winzige Figuren danach gemacht. So bildet man das Auge, so bildet man die Hand.

Aber bei uns kommen die Leute aus der Akademie und können gar nichts. Wenn sie einen Tisch oder einen Sessel malen sollen, sind sie in der grössten Verlegenheit."

„Aber warum sagen Sie denn das den Herren von der Akademie nicht, den Professoren? Sie kennen sie doch . . ."

„Ja — wir stehen auch ganz gut, aber was glauben Sie denn? Das sind gelehrte Herren! Einmal war ich dort, da bin ich mir vorgekommen wie ein Fiaker unter den Weisen Griechenlands. Nein, da ist nichts zu machen. Da würden wir eben auch wieder den gewissen grossen Maler brauchen, der uns fehlt. Der müsste das gute Beispiel geben. Der fehlt uns an allen Ecken und Enden. Sehen Sie, da könnte das Publikum auch lernen, dass man einen Künstler und sein Werk im Atelier sehen muss, nicht in einer Ausstellung, wo einer den anderen erschlägt. Das wäre auch ein wichtiger Punkt. Keine Ausstellungen mehr, sondern die Leute sollen in die Ateliers gehen. Und so noch tausend Sachen! Ueber das Thema könnten wir drei Tage lang reden. Und dann hätten wir das Wichtigste wahrscheinlich erst noch vergessen. Es ist unerschöpflich."

Ich schlendere noch lange zwischen den köstlichen Werken und schaue und schwelge. Aber dann ruft er mich, der schon an der Thür ist, wieder zurück. „Aber nicht wahr? Das bleibt doch Alles unter uns? Ihr seid schreckliche Leute; man darf Euch gar nichts sagen; den anderen Tag steht's in der Zeitung. Das wäre mir sehr unangenehm. Wenn Sie was von meinem Geplausche brauchen können, so drucken Sie es meinetwegen — aber, bitte, ohne meinen Namen! Nicht wahr, das versprechen Sie mir?" Und er gibt nicht nach. Ich muss es ihm mit einem feierlichen Eide geloben.

VI. Alexander D. Goltz.

Es ist ein reizendes Vergnügen, sich einen Künstler aus seinen Werken oder die Werke aus einem Künstler vorzustellen. Man wird da immer wunderlich getäuscht. Vermuthetes trifft selten zu. Die Menschen sind ganz anders, als wir sie aus ihren Thaten denken müssen. Und psychologisch ist's oft gar nicht zu erklären.

Ich erinnere mich noch sehr deutlich, wie ich Goltz das erstemal sah, vor Jahren, bei einem Maskenfeste der Akademie, auf dem Kahlenberge. Ich wusste damals noch nichts von ihm, kannte kein Bild und hatte kaum flüchtig den Namen als eines bekannten Spassvogels und Lustigmachers gehört. Da sah ich ihn nun als Don Quixote auf einer schundigen, elenden, niederträchtigen Mähre, die eher einem verwetterten spanischen Esel glich, den ganzen Tag, die halbe Nacht mit tausend lauten Possen durchs Gewühle, an Witz und bunten Narreteien unerschöpflich. Er war unbändig ausgelassen, und das Lachen wich nicht von seiner Seite. So recht ein Beispiel des Malers, den man sonst nur noch in den Romanen und auf der Bühne findet: flott, toll, ein bisschen leicht, im Kerne brav und immer froh — wie in der „Goldprobe" der Maler Spiegel beiläufig. Bilder einer gesunden, heiteren und starken Männlichkeit, die gerade auf die Dinge geht und derb das volle Leben packt, hätte ich von ihm erwartet.

Ich kam dann fort, vergass ihn, und als ich später auf der Berliner Jubiläumsausstellung von ihm ein Bild fand, dachte ich erst gar nicht, dass es der nämliche wäre. Es hiess „Christus und die Frauen" und hatte eine unsäglich milde Güte gläubig zärtlicher Gefühle; man mochte etwa an Feuerbach, der freilich strenger, feierlicher, grösser, der männlicher ist, oder besser noch an Cazin und Lagarde denken. Es war, wie

sein „Volkslied“, das jetzt im Museum ist, der reine, sanfte Ausdruck einer stillen, von der Welt geschiedenen, in scheuen Heimlichkeiten zaghaften Natur, die einsam in guten, feinen, fast klösterlichen Gedanken träumt. Als einen empfindsamen Eremiten von leicht verletzter Weiblichkeit der Nerven, die jedes heftige Gedränge der Menschen und der Dinge fliehen, mochte man sich den Schöpfer denken.

So wunderlich spielt der Mensch den anderen ein fremdes Wesen vor und mag es selber kaum merken, dass er, was er täglich zeigt, nicht ist, und was er ist, nicht zeigt. Oder man könnte auch meinen, dass vielleicht in dem Schaffenden erst andere neue Kräfte unvermuthet sich regen, die ihm selber sonst, bevor er durch die Fieber der künstlerischen Empfängniss exaltirt und über sich selber getrieben ist, versagt und fremd sind. Man könnte meinen, dass in dem Künstler zwei Menschen sind, die einander wenig gehören: dieser gewöhnliche und jener der Weihe.

Er wohnt weit weg von der Stadt, in Nussdorf draussen. Ein helles Häuschen; im Hofe springt ein munterer Pudel. Und hell und munter, von einer lichten, stillen, innerlichen Freude ist dieses weite, hohe Atelier, das glänzt. In der Mitte drei grosse Bilder neben einander und rings Studien, Anfänge und Skizzen, Arbeiten seiner Schüler, wie diese sinnige und milde Landschaft von Bobies, die zur Ausstellung soll, und manches Geschenk von Freunden, eine tolle Parodie auf Puvis de Chavanne des sonst so strengen und gemessenen Hirschl, und eine Mappe des Mediz, eines jungen baierischen, bei Lefebre geschulten Naturalisten, der die trotzige Innerlichkeit und den gewaltsam schlichten Zug des Leibl hat; und dazwischen jagt mit einem ausgelassenen, katzenhaften Hündchen eine junge, schöne Frau herum, und überall ist Sonne und ist Lachen.

Das in der Mitte der drei Bilder heisst „Die Weihe des Dichters“. Er hat den Stoff schon einmal gemalt, und es war als *«le poëte»* voriges Jahr im Pariser Salon. Nun ist der schlanken Muse, die für den Schwärmenden, Verklärten vom Baume die jungen Blüthen bricht, mehr Bewegung und Freiheit noch gegeben; die Farben scheinen unter der sanft verklingenden Sonne noch weicher, inniger gestimmt. Es ist ein gutes Beispiel seiner Weise, die von einer redlich naturalistischen Bildung aus doch über die tägliche Wirklichkeit will und erlebte Schönheiten der Seele sagt. Wenn es in der Ausstellung nicht das Pech hat, gerade zwischen so zwei alte schwarze „Schinken“ zu gerathen, die es ins Graue und ins Schmutzige verfärben, wird es wirken.

Dann rechts das Bildniss einer Dame, die aus braunen Augen schelmisch blickt, und links in jenem schillernden Mauve, an dem Besnard seine Künste gerne zeigt, vor dem Clavier, träumerisch ein wenig geneigt, wie um auf fromme Klänge aus der eigenen Brust verzückt zu horchen, eine blonde, junge Frau, sehr rührend und zugleich sehr chic, wie eine ungemein mondaine „heilige Cäcilie“, die gerade ihren Jour hat.

Er schlendert gemächlich auf und ab, die weiche Mütze auf das rechte Ohr gerückt, die Cigarre schräge im linken Winkel der Lippen, die Hände in den Taschen, mit hellen frohen Blicken hinter dem Zwicker hervor, der schief auf der kurzen, scharfen Nase sitzt, Spott und Neckerei am Munde kaum versteckt, der lustig plaudert, rasch und ungebunden, mit der sprudelnden Verve des erprobten Tischredners, der seine Schlager und Spässe zu placiren weiss. Er ist gern ein bisschen studentisch und burschikos, mit leichten und verwegenen Reden. Aber man hört aus dem Eifer seines streitbaren und kämpferischen Tones immer einen leidenschaftlichen Ernst heraus, den er sich lieber nicht merken lassen möchte.

Wir sprechen von dem Worte, das mir Tilgner neulich gesagt hat, dass uns ein grosser Maler fehlt, der einen Hof von Laien und von Künstlern um sich hätte, wie damals Makart. Er verehrt Tilgner und liebt ihn. Aber dieser Meinung kann er nicht folgen. „Es ist ja erklärlich: Tilgner denkt und spricht noch immer im Zauber von Makart. Aber er vergisst, dass die Zeiten andere geworden sind, und dass es eine ganz andere Malerei ist, um die es sich heute handelt. Die Pracht der Farben thut es jetzt nicht mehr. Wir suchen Innerlichkeit und einfache, schlichte, redliche Empfindung. Das schliesst von selber die Wirkung auf die grosse Menge aus. Für decorativen Prunk kann sich am Ende jeder begeistern. Die Zahl der Kenner, die mit Liebe den Sinn der neuen Bilder fassen, ist gering, und ihre ganze Weise erlaubt jene turbulente Bewunderung nicht; sie geben nur stillen, besonnenen, ungeschwätzigen Genuss. Was sollen die reichen Leute, die schönen Frauen, die Lebemänner, welche die Mode machen, mit der edlen und feierlichen Einfalt des Uhde? Je grösser heute einer ist — nämlich im Sinne gerade der „Modernen“ — desto stiller wird er wirken. Und ich weiss nicht einmal, ob es anders wünschenswerth wäre. Das ist ja sehr schön, wenn ein Künstler über eine ganze Stadt herrscht — wie damals. Nur folgt dann leicht eine schlimme Ernüchterung und Enttäuschung. Als der Taumel um Makart aus war — das war beiläufig wie der Krach nach dem Aufschwung. Es gab einen entsetzlichen Katzenjammer, und die Leute behandelten auf einmal die ganze Malerei überhaupt als Schwindel. Nein, das ist es nicht — der grosse Maler vom Tilgner könnt' uns auch nicht helfen.“

„Na also, was denn? Oder soll es einfach so bleiben, wie's ist? Halten Sie das vielleicht für einen idealen Zustand?“

„Ja freilich! Gerade — wie ich schon bin! . . . Aber junge Leute brauchen wir. Junge Leute müssten wir haben. Wirkliche junge Leute, wie es in München und in Paris gibt. Da fehlt es. Mit dem Publikum ist es gar nicht so schlimm, wie man thut, und mit den verlästerten „Alten“ auch nicht. Die ältesten „Alten“ sind bei uns die „Jungen“. Das ist unser besonderes Pech. Die muss man hören! Nur um Gotteswillen nichts Neues und nur um Gotteswillen keine Ausländer, damit nur um Gotteswillen die Leute nicht den Geschmack verändern, und nur immer schön im alten Schlendrian weiter, heute wie gestern, morgen wie heut! Sie haben eine unbeschreibliche Angst, dass die Schablone ein Loch kriegen könnte. Und überhaupt nicht erst viel reden und keine langen Geschichten machen mit der Kunst — nett und verträglich und ein guter Gesellschafter sein und nur keinen Scandal — das heisst: nur nichts Eigenes, nichts Persönliches, sondern schön langsam immer die alte Leier fort, wie es immer war! Ja, da kann man es dem Publikum dann wirklich nicht verdenken, wenn ihm mit der Zeit die Geschichte zu fad wird und es schliesslich von der ganzen Malerei überhaupt nichts mehr wissen will. Die Jungen sind schuld, weil nirgends ein Leben ist, keine Bewegung, kein Schwung!“

„Recht hübsch und erfreulich schildern Sie Ihre Collegen — das muss man sagen!“

„Na, mein Gott, wissen Sie — so schlimm ist es ja nicht gemeint. Sie kennen mich doch, dass ich gern ein bisschen stark auftrage! Aber sagen Sie selber: wie soll sich denn da noch Jemand für Einen interessiren, wenn immer nur das Alte unverändert wiederholt wird? Die Leute haben ja ganz Recht, wenn ihnen das endlich zu dumm wird, und die Maler dürfen sich nicht beklagen, weil sie selber schuld sind.“

„Aber was thun?“

„Den Ehrgeiz und Wetteifer wecken, Ausländer bringen, Norweger, den einen oder den anderen von den jungen Franzosen — vielleicht wird die nächste Internationale da helfen . . .“

„Ja, wenn wir es durchsetzen könnten wie in München . . .“

„Na, jetzt wissen Sie — gerade München möchte ich nicht als Beispiel empfehlen. Das könnt' Einen eher misstrauisch machen. Diese Streiterei! Und zuletzt hat jetzt keiner was. Aber das liesse sich schon vermeiden, und gerade bei der Wiener Gemüthlichkeit, wo ja doch unter den Collegen ein wirklich reizender Ton herrscht, hätte es keine Gefahr. Uebrigens denke ich gar nicht an solche grosse Ausstellungen, wo den einzelnen doch immer die Masse verschlingt, sondern vielmehr an kleine, intime von wenigen, die zusammengehören. Die Genossenschaft hätte jetzt Einen, der das ausgezeichnet besorgen würde: den Ribarz, der jetzt am Oesterreichischen Museum ist. Der hätte von seiner Pariser Zeit her die Verbindungen und den Namen und die Stellung im Auslande. Warum nützt man das nicht besser aus?“

„Es ist halt auch schwer — gerade jetzt — was soll man den Leuten eigentlich zeigen? Wir sind ein bisschen gar zu weit zurück hinter den anderen. Sollen wir sie jetzt mühsam auf den Naturalismus dressiren, der sonst überall schon wieder überwunden ist?“

„Wissen Sie, aufrichtig gesagt, das mit der Ueberwindung — ich halte das für ein ganz falsches Schlagwort. Natürlich, wenn einige geglaubt haben, dass der Naturalismus die ganze Kunst und dass die Kunst nichts als Naturalismus ist, das war immer thöricht. Aber der Künstler muss naturalistisch beginnen. Später, wenn er die Natur einmal hat, dann wird er freilich aus sich selber schöpfen und durch die aus der Natur erworbenen Mittel das eigene Gefühl gestalten wollen.“

„Das wäre also sozusagen Ihr ästhetisches Bekenntniss, Ihre Theorie?“

„Mein Gott, wenn Sie wollen, aber — Theorie hab' ich eigentlich gar keine. Ich glaube auch: dabei schaut nicht viel heraus. Aber es ist meine Erfahrung, und ich kann es mir einfach gar nicht anders denken, als dass Einer zuerst in die Natur geht und aus der Natur lernt, aber dann freilich, wenn er die nöthigen Mittel erworben hat, mit ihnen und durch sie sein eigenes Gefühl erzählt, wie er die Menschen und die Dinge sieht.“

3.

Franz Stuck.

Wir sind in Wien weit hinter der modernen Malerei, jämmerlich weit zurück. Die Wiener Maler leisten nichts für sie. Die Kritik und die Laien wissen nicht einmal recht von ihr. Man glaubt, es handle sich immer noch um den verlästerten Naturalismus, der doch lange rings abgethan und verwunden ist. Die Entwicklung über den Naturalismus und zu einem neuen Stile, in einen mystischen Symbolismus primitiver Grösse, kennt Niemand.

Darum muss für Wien Franz Stuck mehr als jeder andere Name dieser vortrefflichen Winterausstellung im Künstlerhause bedeuten. Manche werden schwelgen, Viele werden toben. Aber alle können lernen, weil hier das erstemal wie an einem demonstrativen Beispiele für den Schulgebrauch alle Wandlungen der neuen

Malerei verzeichnet sind, wie unvermeidlich jede Phase die nächste ergibt.

Seine Anfänge sind naturalistisch, in der Weise des Bastien Lepage und des Raffaelli, die einen Moment der Wirklichkeit erhaschen will. Es wird durch das Bild seiner Mutter bewiesen. Da taucht der Künstler in die Sache unter und will mit allen inneren Kräften nur der äusseren Wahrheit dienen Er copirt die Welt; er schreibt die Dinge ab; von sich selber sagt er nichts aus. Er wetteifert mit der Photographie. So hat er als verlässlicher Reporter der Wirklichkeit begonnen.

Dabei wird er ein heimliches Unbehagen nicht los. Es bleibt ein unbefriedigter Rest in ihm. Seine Natur möchte heraus, gerade das Besondere an ihm, das in der anderen Wirklichkeit kein Gleichniss hat. Es wächst der Drang, sich selber, die Heimlichkeit der eigenen Seele zu verkünden. So wird sein Naturalismus zur Caricatur, welche nichts als von Persönlichkeit unterstrichene Sachlichkeit ist. Romantische Naturen werden von der naturalistischen Technik immer in die Caricatur gedrängt; man denke an Manet, Forain und die japanischen Maler.

In der Caricatur wächst und schwillt seine Eigenheit, bis sie zuletzt den naturalistischen Zwang bricht. Sie kann sich endlich mit der äusseren Wirklichkeit nicht mehr vertragen. Gerade die naturalistische Bildung stösst sie in das Phantastische. Er ist zu lange und zu gründlich Naturalist gewesen, als dass er in die fremde Wirklichkeit so nebenbei die eigene Persönlichkeit vermischen könnte, nach der früheren Weise. Er muss, um sich selber auszudrücken, zuerst das Wirkliche verlassen, und nur im rein Phantastischen, wo jede Erinnerung an die äussere Welt verzehrt ist, kann er sich gestalten.

So ist er ins Phantastische, ins Symbolische, ins Mystische gerathen, wie die letzte Malerei und die

letzte Litteratur der Franzosen. Er malt in irren, dunklen Zeichen die Schauer und Ahnungen, das Unsägliche an Lust und Leid, alle Räthsel jenseits des Verstandes. Er malt den tiefen Kern des einsamen Gemüthes. Aber er malt seine Eigenheit nicht mit seinen eigenen Mitteln. Er drückt sich selber mit den Ausdrücken von Anderen aus. Die Sprache, in der er sich erzählt, ist entliehen. Seine Bilder sind eine Sammlung aus allen phantastischen Malern. Da ist (in der „Pieta", in der „Kreuzigung") die wunderliche Liebe starrer, hagerer Geraden von Puvis de Chavannes. Da ist (in der „Vision des heiligen Hubertus" und im „Forellenweiher") der Schleier einer leisen und schmerzlichen Farbe über den matten Schatten der Welt wie bei Lagarde, Cazin, Carrière. Da ist (im „Verlorenen Paradies") Max Klinger. Da ist (in der „Medusa", in der „Sünde", in den „Faunen, Centauren und Nymphen", im „Mörder", der einfach nach einem Böcklin'schen Bilde gemalt ist, in den „Rivalen" und im „Orpheus") Böcklin.

Also ein Maler unserer nervösen und hysterischen Romantik, der aus der Deutlichkeit der Dinge weg in das Räthsel und den Traum des Geistes will, aber das Eigene nicht aus dem Eigenen, sondern nach erlernten Mustern gestaltet.

4.

Neue Zeichen.

Ich habe letzten Frühling, letzten Sommer der Reihe nach die Jahresausstellung in unserem Künstlerhaus, die Berliner Ausstellung der Elf, den alten und den neuen Salon von Paris, in London die Royal

Academy und die New Gallery und endlich allerhand von den belgischen Symbolisten gesehen. Da ist mir das Wunderliche wieder passirt, dass die nämliche Kunst, der nämliche Stil, ja das nämliche Bild auf die nämlichen Sinne, die nämlichen Nerven an jedem Orte anders wirken. Hier gefällt, was dort beleidigt; dort verschwindet, was hier bedeutet; der nämliche Geschmack stellt hier andere Forderungen, gibt hier andere Entscheidungen als dort. Jedem Lande scheint sein besonderes Maass der Schönheit eigen, das Jeder, ohne es selber recht zu merken, wie ein unvermeidliches Gesetz empfängt. Die nämlichen Werthe gelten anders.

In Wien prüft man, ob der Maler das Malen gelernt hat, mit Schmerzen, ein wenig oder gar nicht. Wer da könnte, was er will, zählte schon unter die Grossen. Wenn einmal, während rings das elende Vermögen hinter der entlaufenen Absicht hinkt, Wunsch und That sich träfen, würde man vor dem Wunder verweilen. Wo ein Herr der Technik wäre, der dürfte Meister heissen. Nach der Näherung an dieses Ideal, das heute sich keinem gewährt, werden alle geschätzt. Technisch gut zu malen — das ist die Forderung, bei uns und in Berlin.

In Paris setzt man voraus, dass der Maler malen kann. Das ist dort selbstverständlich. Sonst lässt man ihn gar nicht zu. Alle kennen das Metier. Was Einer will, das muss er auch vermögen, und so schlecht, an der Vergangenheit oder gar an den scheuen Begierden der Zeit gemessen, so schlecht dieser alte Salon im Palaste der Industrie heuer ist, er wäre nach jenen Wiener Begriffen, welchen die technische Güte genügt, vortrefflich; vor jedem Bilde müsste der Wiener halten, weil jedes ohne Einwand ist. Aber dort wird gefordert, dass der Maler einer für sich und ein Entdecker sei, der Neues bringt, sein besonderes Gesicht der Menschen

und der Dinge, das vor ihm noch keiner geschaut, gefühlt, erlebt hat. Welche neue, ungekannte, fremde Note ein Bild zu geben weiss, das entscheidet. Darum schelten sie jetzt den alten Salon, der nirgends die Schablone verlässt. Neu zu malen — das ist dort und in Belgien die Forderung.

Auch in London setzt man voraus, dass der Maler sein Metier weiss. Sie haben nicht alle verschmitzten Kniffe der Pariser. Aber sie vermögen immer noch mehr, als sich die Weisheit unserer behäbigen Genossenschaft träumen lässt. Und sie bringen Neues. Freilich suchen sie es nicht gewaltsam; sie stürmen und drängen nicht. Doch erschrecken sie auch nicht leicht, verkriechen sich nicht gleich vor jedem Zeichen. Wenn man sie genau prüft, gilt ihnen alt und neu, dunkel oder hell, jede Mache gleich, wenn sie nur gut englisch ist. National verlangen sie Alles. Es soll eine englische Marke haben und in die heimische Weise taugen, welche Gewohnheit ihnen verklärt. An der fremdesten Madonna ihrer Schwärmer für Fiesole ist doch immer, in den schmalen, langen, hellen Händchen, im Schritte von *garden party,* in der hydropathischen Haut — ist immer etwas von der Miss. Weil ihm der Geruch des Landes fehlt, haben sie Turner, den Grössten ihrer Geschichte, immer verkannt. Englisch zu malen — das ist ihre Forderung.

Es folgt: Ein Wiener Bild, das hier den ersten Preis verdient, braucht in Paris, wo technische Meisterschaft gemein ist, noch lange nicht zu wirken; aber Pariser Werthe, welche technisch immer vollkommen sind, müssen hier gelten; englische werden, ausser Bildnisse etwa, wo das Nationale auf den Stoff gerechnet würde, den Pariser und unseren Geschmack immer befremden.

* * *

Es ist jetzt überall unter den Künstlern viel von der „neuen Malerei“ die Rede. Was will sie, was soll

sie? Bei uns, wo man die Bildung aus den Fliegenden Blättern holt, wird ja noch immer geglaubt, dass sie naturalistisch ist. Nur einige, die ganz Gescheidten, haben wohl auch schon einmal vom Symbolismus läuten und trommeln gehört. Aber Begriffe fehlen.

Die rauhe Malerei der Wirklichkeit, der gemeinen nackten Wahrheit von der Strasse, ist schon wieder vorbei. Aber auch über die hageren, hektischen und frommen Träume nach Puvis de Chavannes drängen die Jungen heute weg. Anderes schwellt ihre Triebe. Sie ringen und können die Losung nicht sagen. Sie wissen nur einige Namen, die ihre bange, irre, fragliche Hoffnung stärken. Whistler, Carrière, Forain, Burne Jones, Khnopff sind diese Namen.

James Mac Neil Whistler. Ein Amerikaner, der in London lebt, der Menge durch heftige wilde Schrullen verhasst, welche geflissentlich die Sitte gern beleidigen, stolz, herrisch, einsam, mit einem herrlichen Dünkel des Künstlers, den er wie einen erlauchten Priester, wie einen Kaiser über die Menschen hebt. Das Bild seiner Mutter, das jetzt im Luxembourg ist, und der Sarasate, der 1886 im Pariser Salon, heuer in der Ausstellung der Craftonstreet war, sind bekannt. Man kann da von Naturalismus nicht sprechen, weil sie nur wie gespenstische Scheine, wie Schatten wirken, wie hastige Gedichte, die von schwülen Lippen im Fluge verdampfen, mit jenem unsäglichen Leuchten, das die tiefe Dämmerung hat. Aber man kann auch von Symbolismus nicht sprechen, weil sie nicht Träume, sondern das Leben geben, freilich ein entleibtes Leben, gleichsam nur seine Seele, die fliegt. Es ist, wie man oft Einen schildern möchte, viele Zeichen nennt, aber sich wieder berichtigen muss: „Das Alles ist es nicht, sondern er hat vielmehr ein gewisses Etwas . . . ein ich weiss nicht was . . . etwas Unaussprechliches, und dennoch Unvergessliches, zu flüchtig, um erhascht, zu

wichtig, um verkannt zu werden" — gerade diesen raschen Athem der Menschen und der Dinge malt Whistler.

Eugène Carrière, der erst seit 1889 Ruhm hat. Er malt die schmalen Freuden, stillen Kummer kleiner Leute, die ängstlichen, leisen, scheuen Zeichen von verhaltenen Gefühlen, ein bleiches Fältchen an müden Lippen, das Sinnende des Blickes, flehentliche Gesten, und malt Alles immer wie in Rauch und Nebel. Ein Witzbold hat gefragt, ob er denn in einer Dampfkammer schaffe? Die Formen vergleiten, es scheint Hauch und Dunst, der gleich entrinnen wird. Was an einem Bilde für unerlässlich gilt, verschweigt er. Geringes, Nichtiges, Vergängliches, das sonst nicht geachtet wird, hält er.

Forain. Der grösste Zeichner der Franzosen, der jetzt auch die *légion d'honneur* empfing. Den könnte man ja noch etwa unter die Naturalisten rechnen, weil er in derben, rauhen, grausamen Griffen das tägliche Leben packt; aber man könnte ihn auch unter die Symbolisten rechnen: wenn er einen Bankier zeichnet, wird es immer gleich das ganze Kapital. Er gibt nur den Zug, der entscheidet: vom Viveur nichts als die wüste Linie des schlaffen Bauches, und den stumpfen Rücken der Dirne und die verkümmerte Brust der hysterischen Tugend.

Edward Burne Jones. Er malt nur die Augen. Der Rest von diesen hageren, primitiven, schmerzlichen Gestalten, oft in trübes Grau versunken, oft in bunten Flammen, ist decorativ. Alles Wesen gibt er in die Augen, die jeden Hunger der Erde, jede Gnade des Himmels sagen.

Khnopff, der in Brüssel lebt. Alles grau, düster, verhängt, in Rauch und Nebel, Räthsel. Man weiss es nicht zu deuten. Aber seltsame Dinge, eine wunderlich gestreckte Gerade oder ein dumpfer Fleck, der keinen Sinn hat, geben Stimmungen, die bleiben. Es ist, wie wenn ein tiefer Geist aus bösen Träumen lallte.

Man könnte auch noch den Norweger Munch, den Deutschen L. v. Hofmann nennen, die in diesen Schlag gehören.

Allen ist gemein, dass sie verschmähen, was sonst galt, und suchen, was nicht geachtet wurde. Was sonst die Maler zeigten, verhüllen sie. Und sie gestalten, was sonst leer und dunkel war.

Vor einem Menschen, den sie formen wollen, sagen sie sich: „Der Masse fällt seine kräftige Nase, dieser Bug der Wangen, dieser Wurf der Lippen auf. Das würden die Anderen machen. Aber der Mann bliebe, wenn man ihm das Gesicht verbinden würde, doch immer der gleiche. Es ist eine eigene Luft um ihn, sein persönlicher Geruch. Das wollen wir versuchen.“ So verfahren sie mit jeder Stimmung, mit jedem Gefühle. Sie malen, was man nicht gewahr wird.

Es ist die Weise sehr verfeinerter, welker, erkrankter Nerven, welche zu viele Vergangenheiten an zehrenden Erfahrungen, tödtlichen Genüssen haben, um Natürliches zu dulden, und nach fremden Reizen lechzen, die peitschen könnten. Wer von solchen zärtlichen, selig erschöpften Sinnen ist, wird ihre schwülen Künste lieben. Aber der Haufe, der glücklich gesunde Haufe mit den derben Stricken auf der unschuldigen Seele, wird als Narren sie verlachen, als wüste Narren, und lieber die Bücher des Herrn Nordau kaufen.

5.

Die dritte Wiener Internationale.

(März 1894.)

Ein Gast, der in diese absurden, mit unnützen Dingen gestopften Säle kommt, ist paff und kann es sich nicht deuten. Er wird sagen: es ist eine Schande, so sehr alle Pflichten einer Ausstellung zu versäumen;

wer das wagt, muss sehr unwissend von der Malerei sein; wer es sich gefallen lässt, muss sehr indifferent in der Kunst sein; jede winzige Sammlung bei Gurlitt oder Goupil ist doch reicher; ich hätte nicht gedacht, dass die Leute hier so dumm sind. So würde der Fremde sagen, der von den Wiener Dingen nichts weiss, wenn er durch diese wirre, rathlose, die Zeit verleugnende Ausstellung geht. Aber wer ein bisschen die Wiener Dinge kennt, spricht anders. Er versteht, dass diese Ausstellung nicht eine Dummheit, sondern ein mit Fleiss gesuchtes Werk von kluger Rechnung ist, das vielmehr Bewunderung verdient.

Allerdings, sie ist die Karikatur einer Ausstellung von heute. Was heute in der Malerei gilt und bedeutet, alles Wesentliche wird von ihr versteckt. Nur der Tross, der hinter der Entwicklung läuft, ein paar Lakaien, die den Grossen folgen, sind hier. Die Holländer allein versuchen in deutlichen Beispielen, durch Israels, Mesdag, Koster, Breitner, Koning, den Stand ihrer Kunst zu melden, wenn auch leider Torop fehlt, und einiges Englische verdient Achtung, Orchardson, Herkomer, die böcklinische Marianne Stokes, Millais und Walter Crane, wenn auch freilich die Gipfel fehlen: Burne-Jones, Watts, Strudwick, Melville, Lavery und der Meister aller Meister, Whistler. In Spanien sind alle Trompeter der alten Schablonen da, aber die drei, die was können, Pradilla, Checa und der köstliche Gandara fehlen. In Belgien, wo, um nur mit Noth zu füllen, der Barnayite Lybaert wieder seine heilige Elisabeth hat, die schon 1882 hier war, fehlen Stevens und der grosse Khnopff. In Amerika fehlen Stewarts bunte Analysen des Mondänen, Dannats spanische Künste und die Virtuosen des Lichtes, Harrison, Sargent und Dewing. Die nordische Ehre retten der glitzernde Thaulow, die Ancher und Salmson, der schwedische Liebermann, aber es fehlen Bergh und

Zorn. Und es fehlt, was heute den Stolz der Deutschen und die Geltung der Franzosen macht; diese beiden bringen Rumpelkammern ihrer abgelegten Kunst von vor zehn Jahren. Böcklin fehlt, Uhde fehlt, Stuck fehlt, Klinger fehlt, Thoma fehlt, Hofmann fehlt, Moreau fehlt, Cazin fehlt, Carrière fehlt, Raffaelli fehlt, Boldini fehlt, Forain fehlt, Willette fehlt, Besnard fehlt, Degas fehlt. Es fehlt, was in der Kunst von heute gilt. Nur was an Resten die Kunst von heute stört, ist da.

Und die Pflicht der Ausstellung war doch deutlich und war leicht. Die Wiener kennen die Malerei von heute nicht. Die ganze Entwicklung der letzten zehn Jahre von Manet zu Whistler, die Erlösung vom Carton der Epigonen, diese mächtige Schöpfung einer neuen Kunst ist ihnen fremd. Kaum von den Anfängen, von ihrer naturalistischen Phase haben sie geringe und schüchterne Zeichen vernommen. Das alles war in deutlichen und wirksamen Exemplaren zu zeigen, indem man behutsam wählte, Experimente vermied und nur die reifen Endungen nahm. Es kostete keine Mühe. Man brauchte bloss aus 1892 und 1893 die Treffer vom Champ de Mars, von der New Galery und von den Secessionisten zu holen. Das war deutlich und war leicht. Man versteht gar nicht, wie sie es verfehlen konnten, wenn man nicht weiss, dass sie es verfehlen wollten.

Sie wollten es verfehlen. Sie wendeten allen Witz und Eifer an, geflissentlich zu meiden, was sie suchen sollten. Statt die moderne Malerei zu zeigen, wollten sie zeigen, dass es keine gibt. Sonst fürchteten sie nämlich für ihr Geschäft. Was der künstlerischen Bildung nützte, würde ihrem Handel schaden, der von der Dummheit der Laien nur lebt. Man würde dann die Schande und klägliche Verfassung der heimischen Kunst erkennen und die breite Herrlichkeit der colorirten Anecdoten wäre aus. Das wollten sie um jeden

Preis verhindern. Sie wollten zeigen, dass es nirgends eine bessere Kunst gibt, dass sie sich gelassen mit Europa messen dürfen und dass dieses müssige Gerede von Moderne nur in ein paar unruhigen und missvergnügten Köpfen spuckt, die selber nicht wissen, was sie wollen. Und das zu zeigen, war doch wirklich eine Kunst. Es ist ihnen gelungen. Man muss sie bewundern.

Ich sage da nicht etwa eine Vermuthung von mir. Man braucht nur die Ordnung der Bilder zu sehen, um es selber zu wissen. Die Frau mit der Ziege von Liebermann hängt so hoch, dass sie jede Wirkung verliert. Aquarelle von Dettmann und Koner stecken in einer finsteren Kammer, die sonst nur als Passage dient. Anna Ancher, Michael Ancher, Hugo Salmson sind oben hinten in einen entlegenen Winkel versperrt, den man nicht findet. So wird der Schein, dass es nicht bloss in Oesterreich, sondern heute überhaupt keine Malerei gibt. So geschieht es, dass die Wiener Malerei „sich sehen lassen kann“, die doch eine Schmach ist; denn sie hat unter fast zweihundert Nummern hier kaum ein halbes Dutzend von künstlerischen Werken: einen schönen Akt des jungen Meisters Engelhardt, der unangefochten durch allen Neid und Hass immer kräftiger und deutlicher wächst, ein Portrait der Olga von Boznanzka, dann Jettel, Delug, Hörmann und einen neuen Namen, den man sich wohl bald merken wird, Lenz.

Man darf also nicht sagen, dass die Ausstellung nicht gelungen ist. Sie dient dem Plane der Aussteller: ihre eigene Ohnmacht betrügerisch zu verstecken. Man nennt das hier patriotisch, wenn man den Leuten die Augen verbindet und wer nach Licht ruft, wird vervehmt.