

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 vergeiten, 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* empfangt. 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 wunderbar 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 bleibe, 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, welcher, 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 puff und kann es sich nicht deuten. Er wird sagen: es ist eine Schande, so sehr alle Pflichten einer Ausstellung zu versäumen;