

die eherne Nothwendigkeit — der eigentlich dramatische Impuls wird dadurch nicht ersetzt. Die Neueren leiden eben alle darunter, daß sie sich, jeder einzelne unter ihnen, ihr Drama von Anfang bis zu Ende erst noch zu erfinden haben, wobei ihre Kräfte so gründlich in Anspruch genommen und zersplittert werden, daß im entscheidenden Augenblicke immer etwas versagt und eine Lücke zurückbleibt. Shakespeare aber war besser daran. Die Stücke, die er wählte und durchgeistigte, waren bereits aus einer dramatischen Auslese hervorgegangen. Sie hatten meistens schon die Feuerprobe auf der Bühne durchgemacht und sich die Gunst des Publicums erworben, welche sich im allgemeinen doch nur Arbeiten zuzuwenden pflegt, in welchen ein dramatischer Kern latent enthalten ist, wenn er der feineren, künstlerischen Form auch noch entbehren mag. Shakespeare griff diesen Kern mit sicherer Hand heraus, um ihn auseinanderzuwickeln, ohne durch Nebenarbeit zur Ablenkung seiner Kraft gezwungen zu werden. So löst er fast spielend die schwerste Aufgabe des Dramatikers, und seine großen Gestalten, denen schier tausend Herzen die Brust schwellen, können energisch und gewaltig handeln, im Vollgefühl ihrer Kraft, und entriuen doch nirgends dem Zwange der Nothwendigkeit, dem strengsten Causalitätsgesetz. Schon Goethe hat hervorgehoben, wie einzig Shakespeare darin wäre, daß er das Sollen und das Wollen seiner dramatischen Gestalten unlösbar ineinander verkettete. Aber diese hohe Kunst verdankte der unvergleichliche Britte zum Theile dem Umstande, daß er selbst in einer großen Einheit lebte, in welcher alles voneinander abhing und doch jedes einzelne ein hohes Maß lebendiger Freiheit bewahrte. Das Theater stand im innigsten Contact mit den unbewußten Mächten des Volkslebens, und die literarische Tradition erleichterte dem schöpferischen Genie unendlich seine Arbeit, während der Dichter und der Dramatiker sich wechselseitig befruchteten. Nichts anderes, als diese große Einheit meint man offenbar, wenn man Shakespeare einen großen Regisseur nennt. Das ist eben das zweite Gesicht seines Januskopfes, welches wir in der Darstellung von Georg Brandes einigermaßen vermiffen.

Die Seccession.

(Zur ersten Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs in der Gartenbaugesellschaft am Parkring.)

I.

So eine Ausstellung haben wir noch nicht gesehen. Eine Ausstellung, in der es kein schlechtes Bild gibt! Eine Ausstellung in Wien, die ein Resumé der ganzen modernen Malerei ist! Eine Ausstellung, die zeigt, daß wir in Oesterreich Leute haben, die neben die besten Europäer treten und sich mit ihnen messen dürfen! Ein Wunder! Und dabei ein sehr guter Spass: denn es zeigt sich, daß man mit der Kunst, mit der reinen Kunst in Wien ein Geschäft machen kann. Dies muß den Mercantilisten von der Genossenschaft entsetzlich sein. Ein Geschäft, Herr Felix! denken Sie nur: ein Geschäft! Die Wiener, Ihre Wiener, Herr Felix, die Sie so gut zu kennen glauben, kommen in Häufen und kaufen, kaufen Kunstwerke, kaufen Schnopff, Herr Felix!

Es ist eine Lust, das Publicum zu sehen! Da hat es immer geheißt: ihr seid Narren, ihr kennt die Wiener nicht, die Wiener wollen von der Kunst nichts wissen! Und nun zeigt es sich, daß diese Wiener reif sind! Wie furchtbar ist an ihnen gesündigt worden! Aber ihr reines Gefühl ist lebendig geblieben. Geben wir ihm die Erziehung, die es verlangt, und wir brauchen uns in ein paar Jahren vor keiner Stadt der Welt mehr zu schämen.

Erziehung, ein bißchen Erziehung! Dieses Publicum ist so gut, seine Empfindung ist so rein: helfen wir ihr nur ein bißchen nach! Ich würde den Künstlern rathen, ein paar aus ihrer Mitte als „Führer des Publicums“ zu bestellen. Diese sollten nicht etwa Vorträge über die Bilder halten, sondern als Begleiter mitgehen und bereit sein, auf die Fragen, die die Leute stellen, zu antworten. Wie ich mir das denke, will ich an einigen Beispielen aus meiner Erfahrung zeigen. Ich habe mir notiert, welche Bedenken die Leute haben und wie man mit ihnen reden muß, um sie das, was der Künstler will, selber entdecken zu lassen.

Im zweiten Saal ist ein Porträt von Besnard. Die Leute haben gehört, daß Besnard in Frankreich sehr berühmt ist und daß er eine neue monumentale Malerei geschaffen haben soll. Nun sehen sie dieses Porträt und finden: „Das ist ja eigentlich gar nicht modern!“ Warum denn nicht? „Nun, die Modernen sind doch gerade die, die die Dinge aus der künstlichen Beleuchtung des Ateliers weg in ihr natürliches Licht, ins Freie stellen. Ein modernes Bild erkennt man doch daran, daß die Sachen in der Sonne stehen, nicht?“ Darauf sage ich: Ja und Nein. Es ist wahr, daß die modernen Maler die künstliche Beleuchtung des Ateliers verlassen haben. Damit hat's angefangen: sie sind in die Sonne gegangen. Aber warum denn? Um die Dinge in dem Lichte zu zeigen, das sie im Leben haben, in ihrem natürlichen Lichte. Nun sehen wir uns an, was der Besnard hier hat malen wollen. „Eine Frau in großer Toilette, offenbar eine sehr elegante Frau.“ Ja, also was man eine Mondäne oder eine Dame nennt. Nun, was ist das natürliche Licht, in dem eine Dame lebt? „Das ist verschieden; wenn sie spazieren geht —.“ Ah, pardon, wenn sie spazieren geht, hat sie keine große Toilette an, sondern ein einfaches Kleid, und wenn sie

statt einer großen Toilette nur ein einfaches Kleid an hat, ist sie ja eigentlich keine „Dame“ mehr. Will ich sie als Dame malen, so muß ich sie in der großen Toilette malen. Was ist nun das „natürliche Licht“ für die große Toilette einer Dame? Doch die künstlichen Beleuchtungen unserer Feste, nicht? Denkt die Schneiderin an die Sonne? Nein, sondern an das Gas und an das elektrische Licht oder an das Feuer vom Kamin. Eine große Toilette in der Sonne malen heißt sie denaturieren. Eine Dame ohne große Toilette heißt sie incognito malen. Wollen Sie ein Porträt einer „Dame“, so muß sie in großer Toilette und diese kann nur im künstlichen Licht das sein, was sie nach ihrem ganzen Wesen sein soll.

In demselben Saale ist ein Bild von Laermans. Es stellt einen Zug von Strikenden dar, die, in großer Ordnung, zum Neuzerker entschlossen, um eine Fahne geschart, marschieren. Auf den ersten Blick, bevor man in die Nähe gekommen ist, wirkt das sehr. Die Leute sagen: „Ja, da ist das Furchtbare, das Drohende, das heranziehende Massen haben!“ Treten sie dann aber hin, um es genau zu sehen, so fangen sie zu lachen an. „Die einzelnen Gestalten sind ja Caricaturen. Der sieht doch wie ein Bohou aus, wie ein Strizzi, und da diese Megäre! Und dieses grausliche Kind! Was will denn also der Maler eigentlich? Will er die Arbeiter verhöhnen? Dazu ist doch das Ganze zu ernst. Will er aber eine ernste Wirkung, wie kann er dann solche Strizzis malen?“ Haben Sie nie einen Straßentravall gesehen? Beobachten Sie dabei einmal die einzelnen Leute, die meisten sind komisch oder widerlich und das Ganze wird doch eine gewisse Größe haben. Das will dieser Maler offenbar ausdrücken. Er will zeigen, daß ein Strizzi und noch ein Strizzi und noch ein Strizzi plötzlich nicht mehr hundert Strizzis geben, sondern wenn sie unter einer Fahne marschieren, das heißt, wenn sie einer Idee folgen, auf einmal etwas ganz anderes werden, etwas Neues, etwas, das schön und groß ist. Er sagt also: Es ist bei einer Bewegung ganz gleich, wie der Einzelne ist; indem er in die Bewegung der Masse kommt, entsteht eine Schönheit von einer strengen, fast heiligen Art, die wie ein wunderbarer Glanz auf jedem Einzelnen der Masse liegt, aber gleich verflucht, wenn er aus der Reihe tritt, um wieder, wie er allein ist, der alte Bohou zu sein. Das ist das Geheimnis der Masse. Sie nimmt dem einzelnen das Mesquine oder Komische ab, das er für sich hat, und viele häßliche Menschen geben, wenn sie in Leidenschaft zusammentreten, eine Schönheit. Diese hat Laermans malen wollen.

Im achten Saal, Brangwyn. Da hört man meistens: „Nein, das ist mir doch zu modern!“ Das ist komisch, wenn man weiß, daß ihn in England seine Gegner beschuldigen, zu sehr „wie ein alter Meister“ zu malen. Was ist es denn eigentlich, was Ihnen an diesen Bildern gar so modern vorkommt? „Man weiß halt nicht, was man sich dabei denken soll.“ Denken? Haben Sie Teppiche gern? Nun, was denken Sie sich bei einem Teppich? „Bei einem Teppich braucht man sich doch nichts zu denken, sondern man freut sich über den schönen Klang der Farben.“ Nun und diese Farben, klingen die nicht auch wie tiefe, reine und unbeschreiblich milde Glocken? „Ja, das schon, aber ein Bild ist doch kein Teppich.“ Warum nicht? Wie, wenn der Maler uns mit seinen Bildern nichts anderes als dieselbe Freude geben wollte, die uns ein schöner Teppich gibt? Er ist in Brügge geboren, wo sein Vater, ein Architekt, eine Anstalt für kirchliche Stickerien leitete. Alte Kirchengewänder, Webereien, Stickerien betrachtend, ist der Knabe aufgewachsen. Später ist er in London zu William Morris in die Schule gekommen und hat da gelernt, wie er es selber nennt: „schöne Dinge zur Verschönerung der Wohnräume schaffen“. So definiert er ein Bild: es ist ihm ein schönes Ding zur Verschönerung einer Wohnung. Ein anderes Mal hat er gesagt: a decorative square of colour which within its frame should be a pleasant ocular entertainment. Er will also gar nicht Ihnen „was zum Denken“ geben. Er will Ihnen nichts erzählen; ein Teppich „erzählt“ auch nichts. Er will Ihren Augen eine Freude machen, indem er sie etwas schöneres sehen läßt, als sie in der Natur sehen können. „Aber warum malt er dann Figuren? Da muß man doch glauben, daß er erzählen will!“ Figuren können allerdings novellistische Zeichen sein, aber sie müssen es nicht sein; bei ihm sind sie Träger der Farben: er nimmt sie, um dem Leuchten einen Körper zu geben.

Das Größte, was man in dieser Ausstellung sehen kann, für mein Gefühl überhaupt das Größte, was die moderne Malerei geschaffen hat, sind die Sachen von Segantini. Die Leute fühlen wohl seine Kraft, aber sie finden: „er ist phantastisch“. Was finden Sie da phantastisch? „Man weiß bei diesen Bildern eigentlich nie, ob etwas ein Mensch oder ob es ein Stück der Natur ist; eines geht in das andere über, es hören alle Unterschiede auf. Das ist unheimlich.“ Warum ist das unheimlich? Ich will Ihnen sagen, was es ist: es ist die große Liebe, die dieser Maler hat, die alte Liebe, die die guten Heiden zur Natur haben. Das Christenthum redet immer von Liebe, aber von einer mitleidigen Liebe kleiner Menschen, die mit einer Erb-sünde geboren sind, weil sie von der Natur abgefallen sind. Die große und heroische Liebe haben nur die Heiden. Diese ist, in jedem Moment zu wissen, daß man dasselbe mit allen Dingen der Natur ist. Ich und die Sonne, ich und jedes Thier, ich und der höchste Gedanke, der sich ausdenken läßt, oder das beste Gefühl, das sich empfinden läßt, sind vom Anbeginn zum Ende aller Zeiten immer dasselbe. Wir und alles