

fehlt, aber solche Romane habe ich in ... Jahren reichlich ein Duzend geschrieben, wohl auch noch spannender und mit stärkeren Effecten. Wo aber ist das Kühne, Realistische, wo ist die Wahrheit, die so ungestüm gefordert wurde, wo ist das Neue?"

Wenn Einer der „Alten“, wenn Spielhagen sich so vernehmen ließe, man könnte ihm nicht Unrecht geben. Das Neue besteht wirklich nur in Keufertlichkeiten. In der ausländischen Schilderung der Scenerie, der Kleider, Mahlzeiten und Kahnfahrten und in der beneidenswerten Gabe Sudermanns, seine Personen natürlich sprechen zu lassen, ohne in Schrunken und Absonderlichkeiten à la Holz und Schlaf zu verfallen. Dadurch erreicht er es, daß man diese Personen, welche denken, fühlen und handeln, wie Personen des Romanes eben von jeher gedacht, gefühlt und gehandelt haben, für Menschen anzusehen geneigt ist. Das ist eine erprobte Täuschung, ein Kunststückchen, das er von dem Dramatiker gelernt hat. Der Dramatiker gibt seinen Figuren als wertvollste Mitgift kurze sorgfältig verhauchte Sätze und verlangt überdies von seinen Mitarbeitern, von Decorateur, Tapezierer, Schneider, daß sie Räume, Requisiten, Möbel, Kleider bis ins kleinste Detail getreu der Wirklichkeit nachbilden. In dieser peinlichen Nachbildung der Wirklichkeit kann er dann geschehen lassen, was ihm beliebt. Wenn auf der Bühne einem Manne im regelrecht bestaubten und zerknitterten Reiseanzug in einer mit allem Erforderlichen ausgestatteten Bahnhofrestauration die dampfenden Speisen, nach allen von den besten Kellnern beobachteten Gebräuchen, serviert werden, während von außen die verschleierten Bahnhofgeräusche vernnehmbar werden und wenn dieser Mann dann noch in kurzen, natürlichen Sätzen und selbstverständlich — fauend — spricht, so glaubt das Publicum einen wirklichen Menschen vor sich zu sehen, mag er in der Scene vorher auch noch so theaterüblich gehandelt haben. Der Dramatiker ist auch sonst noch in dem Roman zu spüren. Er zeigt sich in der musterhaften Deconomie, die nach zwei tragischen Capiteln schnell ein kleines heiteres Intermezzo bringt, die jedem, auch dem Unbedeutendsten, eine hübsche Scene, einen guten Abgang verschafft, die der Naiven mindestens ein Duzend der dankbarsten Mädchen in die Rolle schreibt. Der zu allen Concessionen bereite Dramatiker zeigt sich auch darin, daß er eine Hegebeinheit, die nur tragisch enden kann und darf, lieblich und heiter abschließen läßt.

Wie in seinen letzten Theaterstücken, so ist Sudermann auch in diesem neuen Roman bestrebt, es allen Parteien recht zu machen. Er bringt irgend ein Milieu in liebevollster Zeichnung, daß jedes literarische Herz seine Freunde daran haben kann, er bringt einige ungenierte Wendungen für diejenigen, welche haben wollen, daß man alles beim rechten Namen nenne und als Hauptsache bringt er mit weiser Vor sicht und pünktlichem Gehorsam das, was Seine Hoheit, das Publicum wünscht.

Seine Dramen sind gute, alte, wirksame Theaterstücke, die von den neuen Ideen, der neuen Richtung, den neuen Gebräuchen alle Keufertlichkeiten entlehnt, das angenommen haben, was auffallen muß und doch noch allgemein gefallen kann. Seine Romane, „Frau Sorge“, „Der Kassenreißer“, „Es war“, sind eigentlich nichts weiter, als die guten alten Romane des besseren Familienblattes, aber die Familienblattromane eines Mannes, der nicht nur Talent und Geschicklichkeit, der auch Geist und Geschmack und ein wenig Poesie besitzt, der mit klugen Augen in die Welt sieht, dessen Hang zu Sentimentalität durch einen scharfen Verstand controlliert wird, der es vortrefflich versteht, einen alten Stoff durch modernes Arrangement neu schillern zu lassen.

Ein Reformator und fühner Neuerer? Nein. Aber vielleicht der Erste der Compromisskünstler! Das ist immerhin auch etwas.

Gustav Schwarzopf.

Künstlerhaus.

Was sagen denn nun die Wiener zu diesen Seccessionisten? Schwärmen oder spotten sie? Wird es das Ende ihrer Ausstellung sein, daß sie jetzt auf die „neue Richtung“ schwören, oder werden sie nur noch conservativer wieder zu den alten Schablonen kehren? Wie werden sie wählen? Sagen sie Ja oder sagen sie Nein?

Sie sagen vorderhand noch lange nicht ganz Ja, aber sie sagen doch schon auch nicht mehr ganz Nein; sondern es gelüftet sie, sowohl ein bißchen Ja als auch zugleich ein bißchen Nein zu sagen. Vor der stillen, schlichten, braven Sachlichkeit von Kalkreuth oder Kuehl, vor der kaiserlichen Gewalt von Stud, ja bis an die Laumel und Trabouren von Albert Keller — da staunen sie, wollen es sich gar nicht gleich gestehen und können es doch schließlich nicht leugnen: „Das ist groß, das ist mächtig, das ist kühn! Was hat man uns denn da für Lügen und absurden Trug gesagt? Nein, das sind keine Verräther und Verderber, keine Banditen, Keger und Apostaten der Kunst, die so edel, ungemein und herrlich wirken. Man hat sie verleumdet. Wir lieben sie.“ Aber wenn sie dann vor die heftischen und uren Träume des Hofmann oder diesen Erster kommen, wo das Meer so unmöglich blau und das Kleid so unglaublich roth ist, da scheuen sie, lachen erst, zürnen dann, wehren sich ernstlich und sagen: „Nein, das geht doch nicht. Das ist zu dumm. Wir lassen uns nicht foppen. Das ist ja keine Malerei. Das ist ein Kebue. Da gehen wir immer noch unsere Herren Moll und Felix vor.“ Und endlich vergleichen sie diese Gefühle, das freundliche mit der Entrüstung, befähigen sie und schließen: „Es sind einige da, die uns sehr, und andere, die uns gar nicht gefallen. Man darf nicht so von einer modernen Malerei in Bausch und Bogen sprechen. Jeder malt doch anders, manche schön, manche schrecklich. Es sind in dieser

modernen Malerei drei, vier, fünf Malereien, die sich nicht vertragen. Man kann nicht für noch gegen alle sein.“ So meinen sie und sind es zufrieden, weil es ja mit jener müden Wiener Neigung stimmt, nie Partei zu nehmen.

Da möchte ich nun zeigen, daß man das nicht darf. Gewiß darf man diesen Maler über jenen stellen, weil er mehr kann oder sich dem eigenen Wesen nähert. Aber man darf nicht in einer nothwendigen und unvermeidlichen Entwicklung plötzlich halten und zaubern. Es gibt nur zwei Dinge: man will die moderne Malerei nicht — dann muß man schon gegen ihre Anfänge sein; oder man will sie — dann darf man auch ihre Folgen nicht fürchten. Man kann sagen: uns genügt die Malerei von gestern, wir brauchen keine andere. Gut. Aber wer sie je verläßt, um den ersten Regungen einer Malerei von morgen zu lauschen, der muß dann schon auch unaufhaltsam gleich bis an das Ende mit, weil ja nicht eine Laune der Künstler, sondern das innere Gesetz der Kunst ihren Verlauf, ihre Wandlungen lenkt. Das möchte ich zeigen. Ich möchte es gelassen, ja geflissentlich banal und nüchtern zeigen, in den nächsten hausbakenen Worten, um durch keine Bestechungen der Rede, sondern nur allein durch die Sache selbst zu wirken.

Die „moderne“ Malerei, die „neue Richtung“ begann, als einige junge Maler plötzlich anders malen wollten, als jene alten Maler malten. Das war unerhört. Sonst hatte man den jungen Maler erzogen, indem man ihm sagte: „Das ist die deutsche, das ist die italienische, das ist die holländische Malerei. Schau Dir sie gut an. Vergleiche sie und prüfe Dich, welche Deinem Wesen und Deinen Gaben am besten entspricht. Wähle Dir ein Muster. Ihm suche zu gleichen. Nach dem Grade Deiner Näherung an Deinen Meister wirst Du gelten und bedeuten.“ Und nun wollte der junge Maler das plötzlich nicht mehr, sondern betheuerte pathetisch, wie Millet, „lieber Maurer zu werden, als gegen seine Uebersetzung zu malen“. Das war der erste Schritt vom Wege der Tradition und nun war die Revolte nicht mehr zu halten.

Aber was meinten denn diese Trotzigen eigentlich, wenn sie so heftig sich wehrten, „gegen ihre Uebersetzung zu malen“? Sie fühlten es als Schande, sich in fremde Muster zu fügen. „Warum denn, riefen sie, warum denn immer nur die großen Meister üffen? Haben denn die großen Meister das gethan? Nein, es fiel ihnen nicht ein, nach den Gemälden ihrer Lehrer zu malen, sondern sie malten unbefümmert nach der Natur. Es gibt keine Schule der Künstler als die Natur. Es gibt keine Pflicht der Künstler als die Wahrheit. Lasset uns aus den Museen weg in die Wälder von Barbizon gehen!“ Wahrheit und Natur wurden die Lösung. Der vérité vraie baute Courbet seine freche Parade am pont d'Jena und wenn er prahlte: „Das Princip des Realismus ist die Negation des Ideals“, so war da „Ideal“ für „Tradition“ gesagt und es sollte nur heißen: wir wollen nicht mehr die alten Gemälde malen, die die großen Meister malten, sondern die Welt, wie sie ist.

Da saßen sie denn einsam, Empörer gegen alle Schulen, der Wahrheit allein ergeben, und eiferten, die Dinge zu treffen, wie sie sind. Aber es gieng ihnen wunderbar: indem jeder genau die Wahrheit, die ganze Wahrheit, nichts als die Wahrheit zu malen glaubte, zeigte es sich, daß jeder anders malte. Indem sie die Wahrheit suchten, fanden sie, daß es keine gibt. Sie wurden gewahr, daß es dem Menschen versagt ist, die Dinge zu fassen, wie sie sind, und daß er sich bescheiden muß, sie zu nehmen, wie sie ihm scheinen. Nun lernten sie ihren Streit gegen die Meister erst deuten: es war kein Streit zwischen Natur und Idee, sondern sie forderten das Recht, so persönlich zu sein wie die Meister, und ihren eigenen Schein statt jenen fremden wollten sie malen. Persönlich zu sein wurde jetzt die Lösung. Die Welt malen, nicht wie sie ist, sondern wie sie mir scheint, eben jetzt scheint, in der ersten Begegnung mit den Sinnen scheint, bevor noch der immer fälschende Verstand sie wieder aus allerhand Erinnerungen „arrangiert“, und unbefümmert, wie sie den anderen scheinen mag oder mir selber in der nächsten Minute scheinen wird. Der Naturalismus war dem Impressionismus gewichen.

Zuerst hatte es geheißt: Male, wie die alten Meister malten. Empörer riefen: Male nicht, wie die alten Meister malten. Man fragte: Wie sonst soll man denn also malen? Da hieß es zunächst: Male, wie die Welt ist. Aber es zeigte sich, daß das nicht geht. Nun sagte man: Male, wie Dir die Welt scheint. Natürlich reiste es jeden, daß ihm die Welt ganz besonders scheinen sollte. Anders als die anderen und recht persönlich zu sein wurde der Eifer. Die Maler giengen in sich, lauschten in ihre Tiefen hinab, haschten nach den raschesten Launen, und die versteckten Schätze seiner Stille, seine ganz intime Vision der Welt wollte jeder in die sinnlichen Dinge heben. Da mußte es denn unvermeidlich kommen, daß man sich endlich sagte: „Das thue ich denn da? Ich plage mich schrecklich, einen Schober zu malen, nicht wie er ist, auch nicht wie er mir scheint, sondern wie er mir eben jetzt in dieser Minute scheint und in der nächsten Minute nicht mehr und überhaupt nie mehr scheinen wird. Was soll denn das aber schließlich? Warum will ich denn diesen Moment gerade so lästern haschen? Um das Persönliche von mir an seiner Sache zu manifestieren. Ja wozu denn da erst so viele Geschichten? Brauche ich denn da erst den Schober? Gewiß kann er ein Mittel sein, meine Seele zu ver-rathen. Aber warum sie erst in ihn maskieren? Ich will ohne Schober gleich aus meiner Seele reden. Ich will nicht die Welt malen, wie sie