

wenn Strindberg in seinem letzten Roman „I Hassbandet“ Front gegen seine eigenen demokratischen Sympathien machte. Dieser Zweifel verstummt vielleicht für eine Weile in dem sublimen Gedicht „Der ringende Jakob“, das der Glanzpunkt der „Legenden“ ist, aber er erhebt wieder das Haupt in dem letzten Werk des Dichters „Nach Damascus“, mit dem er aufs neue als der Meister in unserer Literatur dasteht. Der Zweifel hat Strindberg von Standpunkt zu Standpunkt getrieben und wird vielleicht nie aufhören, ihn weiterzutreiben, weil er sein innerster Lebensnerv ist.

Räthselhafter denn je, reich, wechselvoll, selbstwiderprechend und doch stets er selbst, steht August Strindberg unter uns als ein fünfzigjähriger Mann mit ungebrochener Mannes- und Dichterkraft. Periodenweise hat er den wechselnden Strömungen der letzten dreißig Jahre intensiver, heftiger, tiefer und rücksichtsloser Ausdruck verliehen als irgend einer. Einmal hätte er alle um sich sammeln können. Er verschmähte es, und anstatt dessen kann man jetzt bei einem Rückblick auf sein Werk sagen, daß in ihm sich alles sammelt. Vielleicht liegt gerade darin etwas von der Erklärung des Räthfels in dieser seltsamen Natur.

Der Gedanke an August Strindbergs fünfzigsten Geburtstag ruft die Erinnerungen an alles wach, was unsere Generation in einem Vierteljahrhundert an geistigem Leben durchlebt, und der Tag mag nach des Dichters Wunsche geräuschlos gefeiert werden. Aber alle, die wissen, was Strindberg war und ist, werden ihn an diesem Tage in ihren Gedanken ehren, und dies Jubelfest wird größer sein als die meisten, bei denen der Champagner schäumt und die Wogen der Reden hoch gehen.

Es feiert auch einen Mann, dessen Schicksal dem anderer Menschen ebensowenig gleicht, wie seine Persönlichkeit und sein Genie Stockholm. Gustaf af Geijerstam.

Secession.

(Dritte Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs, Wienzeile 1.)

Tritt man jetzt in den grünen Saal der Secession, wo die Sachen von Theo van Rysselberghe sind, so glaubt man rein in die Sonne zu treten. Farben von solcher Furie und Lust haben wir noch nicht gesehen. Man meint, im Feuer zu stehen; es flammt von allen Seiten. Nie hat ein Künstler uns das Licht mit dieser Beheerung gezeigt. Wir reißen die Augen auf; wir haben das Gefühl, daß wir blind gewesen sind, und jetzt dürfen wir zum ersten Mal sehen! In einer tiefen und schrecklichen Nacht ist alles hinter uns versunken; jetzt ist es erst vor uns hell geworden, jetzt ist es Tag geworden, die Sonne ist aufgegangen! Ja, nur so kann man vielleicht diese ungeheure Wirkung anfangen: man denke sich einen, der immer in der Finsternis gewesen ist, und jetzt geht zum ersten Mal die Sonne auf! Er erschrickt, er zittert, es schwindelt ihn, er kann es ja noch nicht begreifen, aber er möchte niederknien und weinen, weil ja doch jetzt sein ganzes Leben anders geworden ist: er hat die Sonne gesehen, nie kann er mehr die Sonne vergessen! Dieses Leuchten, dieses Brennen, dieses Lodern — nein, wie arm ist unsere Sprache! Wir haben noch kein Wort, zu nennen, was Rysselberghe uns sehen läßt. Faites entrer le soleil, ruft der Claude in O'Neuve aus, laßt die Sonne herein! Hier ist es geschehen: die Sonne ist da und wir dürfen ihr ins Angesicht schauen. Wir baden uns im Licht, wir trinken die Strahlen! Was ist denn mit uns gewesen? Wir können es uns gar nicht mehr denken. Haben wir in einem Sarg gelegen? Ist denn unser Leben in einem Keller gewesen? Mit ihren Augen sehen die Menschen nicht, es muß immer erst ein Maler kommen. Aber jetzt ist der Nebel gefallen, die Dämmerung ist entwichen, die Sonne ist da!

In Wien hat man Rysselberghe einen Pointillisten genannt. Das ist falsch. Er selbst und seine Freunde, der jung verstorbene Georges Seurat, Lucien Pissarro und Paul Signac (derselbe, den Rysselberghe im Boot am Steuer gemalt hat), wollen Neo-Impressionisten heißen sein. Das ist kein bloßer Streit um Worte. Hört man von Pointillisten sprechen, so muß man die rothen, grünen und blauen Punkte, die man auf diesen Bildern in der Nähe sieht, für das Wesentliche halten. Das sind sie aber nicht. Diese Punkte sind eine Manier, der Neo-Impressionismus ist eine Methode. Das Wesentliche ist an ihm, daß er etwas ganz anderes will, als vor ihm die Maler gewollt haben. Sagen wir es mit den rohesten Worten, die jeder verstehen wird. Früher, bis zu Delacroix, den wir immer mehr, in seinen Absichten, als den ersten Impressionisten erkennen lernen, haben die Maler das malen wollen, was von den Dingen aus ihren Erscheinungen in uns bleibt. Wenn ich sage: Ich habe einen Baum gesehen, was heißt denn das? Damit fasse ich in einem Worte tausend Operationen zusammen. Ich habe den Baum tausend Mal gesehen und in jedem Moment ist es ein anderes Bild gewesen, niemals ist derselbe Baum in seiner Erscheinung zwei Mal derselbe gewesen. Wenn ich in jedem der tausend Momente jedes Mal aufnehmen könnte, was ich momentan jedes Mal sehe, um die tausend Abbilder der tausend Momente dann zu vergleichen, so würde jedes anders sein, nicht zwei würden dieselben sein. In mir bleibt aber, wenn ich mich erinnere, etwas zurück, das ich in

allen Momenten, doch niemals rein, gesehen habe. Wenn ich die Augen schließe und zu mir sage: jener Baum, so steht vor mir ein Bild, das ich so noch niemals und das ich doch immer gesehen habe: eben das in allen Momenten gleiche, in keinem Momente reine, das gemeinsame der tausend Abbilder, die ich empfangen habe. Dieses Bild haben die alten Maler malen wollen, bis auf Delacroix. Die Impressionisten haben ihren Namen daher, daß sie nicht mehr das in allen Abbildern gemeinsame Bild, sondern eines der Abbilder selbst, nicht das in den Momenten Dauernde, in der Erinnerung Bleibende bewahren, sondern einen der Momente selbst dem Leben entreißen wollen. Das Momentane, mit dem ganzen Zauber des Momentes, ist ihre ungeheure Leidenschaft gewesen. Daher ihre Angst, weil ja der Moment gleich wieder verfliehet; daher die Hast ihrer heftigen und rabiaten Art. Man kann es auch so sagen: Früher hat man malen wollen, was wir sehen, die Impressionisten wollen malen, was wir erblicken. Aber das Erblicken selbst zu malen, das ist erst die Forderung der Neo-Impressionisten geworden. Den Impressionisten genügte es noch, den Moment zu nehmen und zu halten; aber indem sie ihn hielten, war er in ihren Händen starr und kalt geworden. Nun hatte man das Gefühl, daß das eben auch wieder nicht die Wahrheit war. Nicht bloß den Moment wollte man jetzt; nein, man wollte jetzt das schönste an ihm: sein Entstehen selbst. Nicht ein Bild, das einen Moment aufgenommen und festgehalten hat, sondern eines, das fähig wäre, diesen Moment immer von neuem erst wieder entstehen zu lassen. Wer hat nicht erlebt, daß die Schönheit, wenn er sie ergreifen will, ihm sogleich unter den Händen entweichen ist? Sie scheint ein Wesen zu sein, das nicht verweilen kann, sondern im Vorbeigehen ist. Wer hat nicht empfunden, daß das Anschauen nicht hält, was das Erblicken verspricht? Erblickend sind wir oft wie vom Blitze getroffen; im Anschauen scheint es uns dann nur zu entriemen. Das Erblicken ist wie eine Explosion. Diese wollen wir vom Maler: ein Bild, das jedes Mal wieder explodieren soll, ein Bild, das uns nicht zeigt, was schon ist, sondern es eben unter unseren Augen erst werden läßt, ein Bild, das kein Denkmal einer Erscheinung, sondern so momentan wie die Erscheinung selbst ist. Das wollen wir, weil wir erfahren haben, daß das Glück des Menschen, seine Schönheit der Welt, nur im Eintreten des Momentes ist, darin, daß alles, was ist, für uns doch immer durch unsere Sinne erst wieder erschaffen wird. Diese Seligkeit soll uns der Maler spüren lassen. Das ist der Sinn des Neo-Impressionismus.

Dies ist die Absicht. Welches ist das Mittel? Um zu bewirken, daß das Bild den Reiz der Erscheinung behalte, eigentlich gar nicht sei, sondern unter unseren Augen jedes Mal erst von neuem werde, sozusagen erst, wenn es angeblickt wird, durch unseren Blick erwache, müssen die Neo-Impressionisten die Farbe „zerlegen“. Unter diesem „Zerlegen“ verstehen sie: „Erstens, die Ausnützung des Mischungsprocesses, der sich bei vollkommen reinen Farben (das heißt bei Farben, die denen des Sonnenspectrums am nächsten kommen) auf der Netzhaut unseres Auges vollzieht. Zweitens, das Getrennhalten der verschiedenen Elemente, welche die einzelnen Nuancen ergeben, also der Localfarbe, der Beleuchtungsfarbe, der Reflexfarbe u. s. w. Drittens, die Abwägung und die Ausgleichung dieser Elemente gegen einander (nach den Gesetzen der Contrastwirkung, der Abschwächung und der Strahlung). Viertens, die Verwendung von einzelnen Pinselstrichen, deren Größe in einem richtigen Verhältnis zur Größe des Bildes selbst steht, so daß sie beim erforderlichen Abstand mit den angrenzenden Pinselstrichen im Auge eine Mischung eingehen.“ Indem der Neo-Impressionist die Farben zerlegt, „ist er aber kein Pointillist, denn die ‚Farbenzerlegung‘ verlangt durchaus keinen punktförmigen Farbauftrag, sie bedeutet nur die Anwendung von reinen ungemischten Farben, die so aufgetragen werden, daß sie in ein richtiges Gleichgewicht zu einander treten und beim rechten Abstand zusammenschließen . . . Der Maler, der die Farbe ‚zerlegt‘, unterzieht sich nicht der langweiligen Aufgabe, seine Leinwand mit vielfarbigen Pünktchen zu betupfen. Er geht von dem Contrast zweier Töne aus — er stellt auf jeder Seite der Grenzlinie seine einzelnen Elemente einander gegenüber und gleicht sie aus — bis ihm ein anderer Contrast zum Motiv einer neuen Combination wird. Und in dieser Weise füllt sich seine Leinwand, ohne daß er auch nur eine Minute lang nur mechanisch gearbeitet hätte. Er spielt mit den sieben Farben des Prismas, wie der Componist bei der Orchestrierung einer Symphonie die sieben Noten der Tonleiter handhabt . . . Da ihm jeder breite einheitliche Farbensleck kraft- und lichtlos scheint, so sucht er jeder kleinsten Ecke eines Bildes durch das Nebeneinanderstellen vieler kleiner Farbenslecke Abwechslung und Leben zu geben.“

Diese Schilderung der neoimpressionistischen Technik ist in einem Aufsatze von Paul Signac*) enthalten. Er vertheidigt sie da, und das liest sich wie eigens für unsere guten Wiener geschrieben. Was nämlich jetzt von unseren Weisen gesagt wird, ist in Paris schon vor dreizehn Jahren gesagt worden (in der Ausstellung der Impressionisten von 1886 stellten die Neo-Impressionisten zum

*) Pan, erste Hälfte des IV. Jahrgangs, erstes und zweites Heft, 1898.