

gleichen Symptome. Wenn dieser intimste Rapport eintritt, sind auch die Heilverordnungen der Somnambulen besond. (Sam. *)

Weil nun das Dd der Krankheitsträger, und die somnambule Diagnose auf obiger Vermischung beruht, erklärt es sich, daß die Somnambulen bei gewissen Krankheiten eine heftige Abneigung vor der Verührung empfinden. Larby hat schon vor 100 Jahren beobachtet, daß die Somnambulen, wenn man sie in solchen Fällen nötigt, in Krämpfe fallen. Seine Somnambule litt sehr, wenn sie Patienten berührte, deren Krankheit mit ihrer eigenen verwandt war, und sie bewies dadurch die Wichtigkeit ihrer Vorchrift, daß der Magnetiseur keine Kranken berühren sollte, die an der gleichen Krankheit, wie er selbst leiden.**) In beiden Fällen werden eben die bereits vorhandenen Symptome noch obdich gesteigert. (Muscique befrug seinen Somnambulen Nictet, der bei Consultationen mehrmals selbst krank wurde, welche Krankheiten am leichtesten auf Somnambule übergehen. Dieser gab seine Antwort schriftlich und führte an: Epilepsie, Diarrhöe, Scorbut, Paralyse, Gicht und Syphilis***) Bei Dr. Teste kommt eine Somnambule Caria vor, die, als ein Kranker sie berührte, einen durchdringenden Schrei ausstieß und in Krämpfe fiel; drei Tage später starb der Kranke.†) Dr. Sieners sagt, daß gewisse Kranke auf die Somnambulen schon im Wachen einen widerlichen Eindruck machen; im magnetischen Schlaf ist dann diese Empfindung bestimmter.††) Eine Frau, die an Gicht litt und den Mund nicht mehr öffnen konnte, wurde mit einer Somnambulen in Rapport gesetzt. Diese nahm die Diagnose vor, beklagte sich aber, die Symptome gerbt zu haben, und diese zeigten sich noch nach dem Erwachen. Eine andere Somnambule, die einen Ictoten berührt hatte, blieb einige Tage stumpfsinnig. Professor Schorowicz, welcher dieses anführt, fügt bei: „Ich schäme mich, gestehen zu müssen, daß, als ich diese Stelle bei Du Potet las, ich an den Mund ein Fragezeichen und zwei große Ausrufezeichen setzte. In diesem Augenblicke befeigte ich sie.†††) Beiläufig sei noch bemerkt, daß auch die Thierdiagnose vorkommt. La Fars ließ sein Pferd durch eine Somnambule untersuchen und diese entdeckte mit Leichtigkeit die Natur des Übels, wie Dr. Foissac berichtet.*)

(Fortsetzung folgt.)

Malerei 1894.

Die dritte Wiener Internationale, die zwei Pariser Salons, die Neoimpressionisten in der Rue Lafitte, eine Sammlung von vierzig Manets bei Durand Ruel, der erste Versuch der Brüsseler Sociétés des Beaux Arts, die Exposition universelle des Beaux Arts in Antwerpen, Münchener Glaspalast und Seceffion, die neuen Sachen im Luxembour und in der Pinakothek, und manche Wanderung in Ateliers — das gibt so an die sechzehntausend Proben der Malerei von heute, die ich diesen Sommer sah. Es ist gerade genug. Die Sinne schwindeln und man möchte vor Hast und Zwist von tausend wankenden Gefühlen fast verzagen. Furcht, Ärger, Hoffnung, Trost und Zweifel streiten. Es dauert, bis sich leise aus dem Lärm doch endlich verlässliche Gedanken regen.

Man erschrickt vor den vielen Copisten. Das ist das erste Gefühl. Alle copieren. Alle ahmen alle nach. Das ist so in Paris und ist in Brüssel so und ist in München nicht anders. Jede Note wird gleich Manier, wird Schablone. Niemand bleibt allein, für sich. Gleich ist immer eine Gruppe, ein Gefolge, eine Schule um jede Art. Das Experiment von heute ist morgen schon Mode. Diese malen die schmerzlichen, kranken Dämpfe des Carrièrs, wo in fahlen Scheinen hufschend müde Seelen zuden; jene malen in den weichen und verschleierte Accorden der Puvie und Cazin; oder, in rapiden Sprüngen greller Flecken, die Ertasen und Verjüngungen der Sonne, nach Besnard; oder jene schauerlichen, wilden, gleichnerischen Märchen von Moreau; oder die dunklen und entrückten Frauen des Rosetti und Burne Jones mit den schweren Dolben rother Vöden und jenem Dunkel der jähren und hämischen Rippen. Alle malen Plagiats, technisch ohne Tadel und dem Muster nahe, aber die doch, weil die stille Gnade einer ehrlichen Gestaltung fehlt, nimmer wirken mögen; es fehlt der Saft der eigenen Empfindung. Das macht, daß sie verkümmern, ohne Mächte über das Gemüth, und gibt eine Kunst nach der Kunst, statt nach dem Leben, die, statt Gefühle, nur Erinnerungen zu gestalten und so auch, statt Gefühle, nur Erinnerungen zu wecken weiß. Wie denn etwa der amerikanische Saal in Antwerpen ein Ausverkauf aller europäischen Stile war, in allen beliebigen Techniken, Methoden und Marken, ohne Wahl — Stewart bald Fortuny, bald van Beers, aber in zwei fleckigen Acten Koll; Charles Sprague Pearce, sonst in den Spuren des Jules Breton, mit seiner „Verklindigung“ plötzlich Point oder Henri Martin und in der grauen „Witwe“ gar thynopffisch düster und verhängt; Walter Mac Ewen in der „Madelaine“ Heilbutz und Aublet, in der „Gespenshergeschichte“ Israels, Liebermann, Kuchl, in der „Hexe“ Gallait und Piloty. So öffnen alle fremde Gärten, reden in künstlichen Sprachen und weil sie alle Stile können, haben sie schließlich keinen. Schein und

Maskerade ist alles und es nicht treffen. Man glaubt ihnen nicht, was sie machen, wenn es eben ist, aus Verstellung, Faune, Bravour, ungefühl, ohne Egriffenheit, Ernst und Treue. Man merkt immer gleich, es könnte auch anders sein. Es kommt ihnen nicht vom Herzen. So kann es nicht zwingen.

Aber noch mehr und was wunderlicher und was schlimmer ist: das gilt nicht nur von den vielen Copisten, es gilt jetzt auch schon für die Meister selbst. Die Meister selber wirken jetzt oft wie Copisten, wie ihre eigenen Copisten. Man möchte vor diesem letzten Puvie, diesem letzten Besnard, diesem letzten Böcklin eher meinen, daß sie nur in der Manier des Puvie, Besnard, Böcklin von genauen, knechtlich kümmerlichen Epigonen sind, die mit Sorge die geheimen Mittel, Kisten, Kisten jener Lehrer, den ganzen Apparat, nur leider ihre Seele nicht haben. Man sieht den üblichen Stempel, die Geste, die Schrift; aber der innige Geist ist weg. Es scheint: auch die Meister können nicht mehr fühlen, sie denken jetzt nur noch an die Gefühle von einst. Was damals in Bonne, Leidenschaft und Schauer unverlangt und unbewußt, ja wie nachtwandlerisch empfangen war, das müssen sie jetzt mühsam, peinlich mit dem Verstande erpressen. Es quillt nicht mehr. Gefühlte Werke, diese unvermeidlichen Taten der Natur, Bergewaltigungen der Künstler durch das Leben fehlen.

Was helfen da alle technischen Reize? Die kann man ja freilich nicht leugnen. Sie melden sich vernehmlich. Es ist kein Zweifel: nie wurde besser gemalt. Da sind ein paar Zauberer und verrückte Akrobaten, Degas, Boldini, Born, Dannat, Kolschoven, Sargent, daß an Magie der Mache die Japaner selbst sich kaum vergleichen dürfen. Unmögliches ist ihnen banal und sie tanzen in den feinsten, schlimmsten, heimlichsten Problemen. Und es ist auch kein Zweifel: nie wurde gerade von der Menge besser gemalt; der Stämper kann jetzt mehr als sonst der Virtuose — selbst die Wiener fangen schon an. Die „Avantagen der Zeit“, göttlich zu reden, sind unendlich. Aber das tröstet wenig. Was hat denn schließlich die Kunst von diesen Künstlern? Was nützen alle Kräfte, wenn niemand sie nötig? Sie verlangen und warten, daß ein mächtiges Gefühl ihnen gebiete, Wunder zu thun, und das mächtige Gefühl will nicht kommen.

Eher mag ein anderer Trost gelten, der immer deutlicher wird. Immer deutlicher wird ein tapferer Drang der Malerei, nichts als Malerei zu sein. Das ist neu. Das war sie sonst nicht. Sie war sonst allerhand. Nur gerade Malerei war sie nicht, hundert Jahre nicht, seit dem Ende des Rococo. Sie war eine Zeit Moral, welche Gesinnung, Größe, Schwung gewähren, „bürgerliche Tugenden wecken“ wollte, wie es die Pariser Jury von 1793 als ihre Pflicht verkünden ließ. Sie war Philosphie, Erhabenheit und Lösung aller Räthsel suchend. Sie war Anekdoten, witzig und weinerlich. Sie war Politik, patriotisch oder revolutionär. Sie war Photographie, treuer Schein des Lebens, wie es täglich ist. Nur, was sie heißt, was sie nicht: Malerei, Lust und Leid, Rausch und Zauber, Orgie und Fest von Licht, Ernte, die in Farben lallt. Das will sie jetzt endlich wieder werden. Wie der Sänger singen und der Dichter dichten, so soll der Maler malen — das hat sie jetzt endlich wieder gefunden. Wer von einem Maler verlangt, daß er erzählen soll, und fragt, was er denn eigentlich meinen und sagen will, und tadelt, daß er keinen deutlichen und klaren Sinn hat, wäre lächerlich. Ein Maler ist doch keine Novelle. Was braucht ein Maler Verwundt und ethische Bedeutung? Wenn er nur klingt! Er soll schöne Töne schön gefellen. Ob sich dabei auch noch was denken läßt, ist gleich. Es kann ja sein. Es kann sein, daß ein Maler den Tanz von Elfen oder Flüge von Libellen, also dichterischen Traum oder wirkliches Leben in unserem Sinne weckt. Er hat dann eben außer seinem musikalischen noch einen anderen, unmusikalischen Reiz. Seinen musikalischen Wert wird das nicht ändern. Und so weiß man jetzt auch endlich wieder, daß ein Bild nur schöne Farben schön gefellen soll. Wie sie glänzen, klingen und verschmelzen, das macht seinen Wert. Wenn es ihm glückt, mit diesem bunten Zwiste und dieser magischen Verführung der Farben auch noch Gedanken, Wünsche, Erzählungen zu bringen, desto besser. Seine malerische Geltung trifft das nicht. Es ist dann eben noch mehr als Gemälde. Als Gemälde gilt es nur durch die Farbe allein. Diese hundert Jahre verlorene Wahrheit hat man jetzt endlich wieder. Es ist das Verdienst des Naturalismus — unwissenschaftlich allerdings. Seine Poesie, das Tägliche, die jähre Flucht der Dinge, den Moment zu fassen, trieb jene Philosophen, Allegoricien, Mythologien weg, wo eine dürftige und lahrende Malerei sich in präherischen Plänen versteckte. Seit man nur noch Köben, Heu und Schweine malte, lernte man wieder malen, weil doch Köben, Heu und Schweine nicht durch sich, sondern nur ihr Licht, ihre Farbe, ihre Luft gefallen, wirken konnten. Da gab es keinen Schwindel mehr, keine Täuschung durch bedeutende oder doch angenehme Stoffe, welche Mängel der Mache decken. Malerische Werte und Verdienste allein machten diese wichtigen, ja oft unerträglichen Dinge möglich. Nur das Malerische konnte an ihnen gelten.

Und endlich, was auch immer deutlicher wird: die Malerei ist auf dem Wege, sich wieder dem ewigen Wesen der Kunst zu nähern. Noch ein Verdienst des Naturalismus, wieder unwissenschaftlich, ja gegen seinen Willen und Verstand, zum eigenen Schaden und Verlust. Nämlich, wenn man den Flug der Erscheinungen fassen, die momentane Wahrheit wollte, mußte man verzichten, ihre ganze Fülle mit allen

*) Du Potet: Manuel pratique 106.

**) Turdy de Montevot: Essai sur la théorie du somnambulisme. Correda und 100.

***) Charpyon: Physiologie du magnétisme animal. 217.

†) Tard: Manuel pratique. 267.

††) Sieners: Erfahrungen über Lebensmagnetismus. 355.

†††) Schorowicz: de la suggestion. 207.

*) Poissac: rapports et discussions. 458.