

Schwiegerohn kam, die Parade der neuen russisch uniformierten Soldaten, die Ernennung Nikitas zum russischen Feldmarschall, gegen die die gleichzeitige Verleihung des serbischen Generaltitels bedenklich abfiel (der Mikado hatte es aus Taktgefühl unterlassen, den König Nikolaus zum japanischen Marschall zu ernennen) — so ziemlich erschöpft waren, stand noch immer die interessanteste Frage offen, wer eigentlich der Vater des montenegrinischen Königsgedankens sei.

Das Thema schien ein fetter Bissen für die Berichterstattung. Der heikle Charakter der Frage schloß auch aus, daß etwa ein Konkurrent in einem Interview mit dem König die Wahrheit schlankweg herausbringe. Und so blieb für Alle — etwas.

Der greifbarste Verdacht richtete sich natürlich gegen Wien. Oesterreich habe Serbien zu Troß und Schaden die Erhebung des feindlichen Bruders erforscht. Dazu kommt die über Nacht und Übergangslos vollzogene Schwankung der Wiener Presse, die gestern noch Hammeldieb schrieb und heute von der Staatsweisheit, der sigenreichen Tätigkeit der Staatspikete in Cetinje überfließt. Ja — einige offiziöse Blätter mit Eintagsgedächtnis gaben sogar das naive Märchen zum Besten, der eben erst ein glücklicher König gewordene Bulgare habe die Anregung für Montenegro geliefert. In der Politik muß man einen guten Magen haben, — mais on ne mange pas de ça . . .

Heute ist das Problem nun kein Geheimnis mehr.

Man weiß, daß Aehrenthal den Anstoß gegeben hat und daß Rußland aus dem österreichischen Gesichtspunkt diametral entgegengesetzten Gründen sofort zustimmte. Aehrenthal, weil er von dem gespannten Verhältnis zwischen Belgrad und Cetinje eine Spaltung der lästigen, großserbischen Agitation erwartet, Iswolsti, weil er darin eine Stärkung des antiösterreichischen Südslaventums sieht und aus Erfahrung weiß, daß Montenegro keiner Dankbarkeit für Oesterreich fähig ist. Lehrreich und interessant wäre es immerhin, diesem Günstakt der Habsburger Monarchie für seinen kleinen, aber verbissenen langjährigen Gegner — die Agenden der an Montenegro grenzenden Bezirkshauptmannschaft von Cattaro über die fortgesetzte Ausfuhr von Agitations- und Propaganda-

material aus Cetinje auf österreichisches Gebiet — entgegen zu halten.

Wer die wahren Gefinnungen des Völkchens der schwarzen Berge kennt, glaubt wohl kaum an einen günstigen realen Effekt im Sinne des Vaters des Königsgedankens . . .  
v. S.

## Der Sonderbund in Düsseldorf

Es wird immer ein eigenes Erlebnis sein, wenn man auf seinen Landstreichereien, nachdem man viele Städte gesehen, nach Düsseldorf kommt und nach wenigen Schritten von der Atmosphäre dieser Stadt eingehüllt und gefangen wird. Man greift sie in der Königsallee. Links die vornehme Ruhe einer mittleren Residenzstadt, rechts das diskret lächelnde Auf und Ab einer aufblühenden Handelsstadt, in der zugleich das reiche industrielle Hinterland lebt. Dieses gibt durch seine Stauffkraft dem künstlerischen Moment eine besonders ausgeprägte Haltung, die entsprechend der Gesellschaft zum Neuen, Neuesten tendiert. So hat der Sonderbund für seine diesjährige Ausstellung den geeigneten Boden, wenn er die jüngsten Bestrebungen der modernen französischen Malerei dem Impressionismus gegenüberstellt, ein Bemühen, das in diesem Umfang bisher in Deutschland einzigartig ist. Diese scharfe Konfrontierung zweier Kunstbestrebungen reizt zu einer prinzipiellen Klärung und Auseinandersetzung.

Der Impressionismus ist eine die Natur nachschaffende persönliche Haltung dem Kosmos gegenüber; und zwar unter Betonung der beweglichen Elemente von Licht und Luft durch einen tiefen einfühlenden und sensibeln Charakter. Bei dieser Beschränkung des Gegenstandes und des Schaffenden hat der Impressionismus einen Stil schaffen können; jedenfalls hat er durch die Bezirkung auf die Landschaft einen allgemeinen Stoffkreis geschaffen, wie ihn alle guten, fruchtbaren Epochen der Kunstgeschichte gehabt haben. Im Mittelalter bot die Kirche mit ihren Legenden diesen Stoff, und es gehörte zum Künstlertum die Fähigkeit, kraft seiner eignen Persönlichkeit diesen Legenden seelischen Gehalt zu geben und diese eigne Verlebendigung des Toten

kraft seiner formbildenden Phantasie ausdrücken zu können. Auch heute muß man noch beides sein, und die guten Impressionisten sind es: eine Persönlichkeit und ein Künstler.

Die Impression kann eine doppelte sein. Eine Empfindung des Monumentalen, in dem nur das Leben des Augenblicks liegt. Man wird dann die Art seiner Persönlichkeit beweisen durch die Zahl der Momente, die man im Augenblick wahrnimmt und ausdrückt. Ob man nur die Luft oder nur das Licht, oder ob man zugleich den leisen Wind, den spezifischen Geruch und feine Bewegungen zc. in malerischen Ausdruck umsetzen kann. Dann eine Empfindung des Momentanen, das die Variation des Allgemeinen ist, eine augenblickliche Äußerung, aber doch ganz Seele der Landschaft. Man könnte von einer Impression des Innern reden. Die Persönlichkeit wird sich diesmal in dem Grade der Einfühlung und Verlebendigung dieses unsichtbaren Herzens der Landschaft in jeder ihrer momentanen Veränderungen offenbaren. Im ersten Falle ist der Impressionismus mehr eine internationale, im zweiten mehr eine nationale Ausdrucksweise.

Während die Holländer dank ihres nationalen Instinkts ganz national geblieben, die Franzosen sich durch die Kraft ihrer künstlerischen Begabung in beiden Richtungen bewegten, sind die Deutschen ganz international, während sie nach der Veranlagung ihres nicht sehr beweglichen Auges ganz national sein müßten. Andererseits aber sind sie zu dieser Internationalität ihrer Motive gezwungen, weil im allgemeinen die deutsche Landschaft zu hart in den Lufttönen ist, zu unbeweglich und in den Bewegungen zu unwahrnehmbar und verdeckt. Aus diesem unglücklichen Zusammentreffen ergibt sich, daß im ganzen die impressionistische Bewegung in Deutschland verunglückt. Man kann es an den Düsseldorfern nachprüfen.

Brez, der etwas von der Eigenart des Niederrheins gibt, von der Schwermut der Ebene und ihrer Einsamkeit, der Einsamkeit, mit der ein weißes Haus gegen einen grünen Baum steht, mit der auf die weiße Tünche blaue Schatten fallen und die Hügel dieser Gegend sich kurven. — Brez ist nicht

Impressionist. Er betont fast nur das Dauernde und arbeitet darum mehr mit der Linie. Veränderungen durch kosmische Bewegungen sind ihm mehr Stimmungs- als Anschauungswerte. Clarenbach, der sich rein impressionistisch gibt, muß doch in den Landschaften des Niederrheins, wenn er etwas von seinem Charakter wiedergeben will, um eine Nuance nachgeben; und die Sicherheit in der Auswahl charakteristischer Motive, die einen starken nationalen Charakter bezeugen würde, ist noch weit bedeutlicher als bei Brez.

Man könnte noch einige Namen hinzufügen, ohne etwas im Resultat zu ändern. Es fehlt diesen Künstlern allen die starke Persönlichkeit. Sie haben zu wenig zu sagen bei einem Ueberschuß an technischem Vermögen. Sie stellen zu geringe Ansprüche an sich, sie sind zu selbstgenügsam. Dann fehlt ihnen entweder die unbefangene Ehrlichkeit oder der genügende Fleiß.

All dieses hat Liebermann, den sich die Düsseldorfer mit gutem Recht zum Meister gemacht haben, indem sie ihn zum einzigen Ehrenmitglied machten. Er ist ein fest umschriebener Charakter, ein fleißiger Künstler von kritischer Energie gegen sich selbst. Wenn man ihn einmal vor der Natur sucht, ihm dort nachgeht, kann man ihm leicht seine Stellung unter den Impressionisten anweisen. Es ist sein Gefühl für den Raum, für die monumentale Linie, die leicht grotesk wirkt, und für die Bewegung des Körpers, die ihn charakterisieren. Er gibt dies alles mit malerischen Mitteln weniger koloristisch als tonig. Er erobert sich Farbe für Farbe, doch so, daß er eine jede auf einen feinen Ton abstimmt, auf ein Grau, das er am Meere aufsucht, wo er es zu gewissen Stunden bei einem bestimmten Wasserstande findet. Seine Grenzen erreicht er, wenn er an die Gestaltung der Historie geht. „Samson und Delila“ ist auch diesmal verunglückt.

Von den Franzosen der Impressionistenschule ist Buillard vertreten, der seine sensibeln Impressionen der Gesamtschönung in dünnen Farbflächen auf den in die Wirkung einbezogenen Malgrund setzt. Und Signac mit 3 Bildern, in denen er die Auflösung der Farben am weitesten treibt. Gleich

## Kundschau

Mosaiksteinen sind die blauen, roten, grünen und gelben Farbtupfen nebeneinandergesetzt, um durch ihr kontrastierendes Gegeneinanderspielen der Stimmung, die Luft und das Licht der Natur in gesteigerter Deutlichkeit wiederzugeben. Man kam von der Natur und gelangte schließlich durch technische Mittel zur Dekoration. Denn wer denkt vor diesen Bildern nicht an Ravenna? Der Unterschied, daß hier ein Raum mitgestaltet wird, während die Mosaiken nur Flächen sind, ist vielleicht weniger entscheidend als das lockere Ausbreitetsein der Farben nebeneinander. Es fehlt hier die linear umreißende Linie der Mosaiken. Jede Synthese wird dem Reishauer überlassen. Aber bei aller Auflösung tritt sie in einer gewollten Entfernung ein, und die Natur behält dann ihren gegenständlichen Wert.

Die neue Malerei ist von vornherein bewußt eine dekorativ-flächenhafte; eine Dekoration, gewonnen aus den durch den Impressionismus erworbenen Farbanschauungen. Damit ist gesagt, daß die Natur jeden gegenständlichen Wert verliert und daß die in Farben schaffende Phantasie des Künstlers eine unbeschränkte, zügellose Freiheit gewinnt.

Ueber die Entstehung dieser Malerei hat Dr. Biermeyer im Vorwort des Katalogs folgendes gesagt: „Der Impressionismus wurde abgelöst (?) durch den Stil Cézannes, die logische Steigerung Manetscher optischer Synthesen, der die Malerei nach dem atmosphärischen Absolutismus der Landschaftskunst wieder als reine Farbschöpfung begreifen lehrte. Seine Kunst stellte der neuen Generation das Problem, die unfassbare Summe der optischen Scheinbarkeit des Naturbilds in einfach-klare, vom Hauch zarterer Kontraste innerlich durchwogte Farbflächen zusammenzuballen, die Funktionseinheit von Körpersein, Luft und Raum als geschlossenen Farbwert zu fassen. Seine eigenen Schöpfungen vermochten in diesen geheimnisvollen Farbschwebungen das optisch-geistige aller körperlichen Welt, das Immaterielle alles Materiellen zu offenbaren. Indem sie der zersplitterten Vielheit des Wirklichen den phantastisch fremden Schein des einfach Großen gaben, baunten sie im farbigen Wider-

bild die unergründliche Traumhaftigkeit der Dinge. Cézannes Malerei bedeutet in der wichtigen plastischen Konstruktion und Vereinfachung der Formen die Reaktion des tiefsten romantischen Gefühls gegen die deutlich nordischere Art des Impressionismus mit seiner subtilen Analytik der optischen Erscheinung. Hatte hier die Malerei die Vielheit und Bewegtheit des Naturganzen in der viel zerlegten Farbe und dem bewegten momentanen Auftrag reflektiert, so beantwortete das Bild Cézannes dem Natureindruck mit der Einheit des schwebenden Tons. Nach Cézanne gewann in allerjüngster Zeit Henry Matisse Einfluß auf die künstlerische Jugend, indem er aus den plastischen Konstruktionen Cézannes die linearen Essenzen zog.“ Und mit dem Eifer des Theoretikers für die neue Lehre eintrat. Auch seine Bilder wirken wie Schulbeispiele. Das Bild ist nicht mehr eine Fülle scheinbar willkürlich gesetzter Farbpunkte oder -flecken, sondern es wird in 2 oder 3 große Farbflächen aufgeteilt. Die künstlerische Kraft äußert sich in dem Rhythmus, in dem die Flächen gegeneinanderstehen und in dem die Körper auf sie gesetzt sind; dann in der Abstimmung der Farben, die einen besonderen Klang haben müssen, da man sie in großen Flächen sehen muß. Man will eine Form, aber nicht die natürliche, sondern die subjektiv-dekorative. So ist auch die Linie nicht formbildend, formausdrückend, sondern ein dekorativer Linienriß oder Binnenlinie, die in ihren Kurven den Charakter des Künstlers verrät.

Daß die Erzeugnisse, die auf dieser Basis entstehen, untereinander sehr verschieden sind, ergibt sich aus der bereits erwähnten subjektiven Freiheit. Wieviel man herausholen kann, zeigen im Gegensatz zu den trocken-nüchternen Bildern von Henri Matisse die des Russen Kandinsky (München). Seine Werke suchen den persönlichen Ausdruck einer persönlichen Stimmung in einer farbigen Komposition. So gibt er ein Presto in grünen, blauen, roten, ockfarbenen Tönen. Wenn das Publikum auch meint, daß nur ein Pathologe eine so gegenstandslose Sklererei (Frage: Was stellt das vor?) schaffen und verstehen kann - vielleicht. Aber die Bilder er-

innern an wundervolle nordische Wandbehänge. Das müßte man doch genießen. Man sucht aber immer Vergleichsmöglichkeiten mit der Natur, nachdem man notdürftig dazu erzogen worden ist. Hier verschwindet das Vorbild ganz, der Künstler empfängt seine Gesetze nicht mehr vom Objekt, der Spiegel in der Phantasie des Künstlers ist alles. Es schwindet wieder die Wissenschaft und das „Nachbilden“ zugunsten des „Neubildens“.

Es wäre freilich zu wünschen, daß diese neuen Bilder auch neu, d. h. ihrer inneren Forderung entsprechend gehängt worden. Sie gehören nicht in einem Rahmen auf die Wand, sondern ohne Rahmen in die Wand hinein.

M. R. Schönlank.

### Josef Kainz

Kaum zweiundfünfzigjährig, ist er auf einem kurzen qualvollen Krankenzimmer gestorben, nachdem er noch ein paar Wochen vorher, mit dem sichern Tod im Herzen, in seltsam gehobener Stimmung den Freunden versichert hatte, er fühle sich so wohl wie nie zuvor. Sein Hochgefühl entsprang der tröstlichen Gewißheit, daß er, der mit all seiner Berühmtheit manchmal bittere Not gelitten, so viel erworben hatte, daß er ein bürgerlich behagliches Leben führen und seinen Neigungen leben konnte. Und nun erfahren wir, daß er sechzigtausend Kronen (kaum fünfzigtausend Mark) in barem Gelde hinterlassen hat, daß sein Leben mit 50000 Kronen versichert war, daß eine Bibliothek zurückgeblieben ist, die angeblich einen Wert von vierzigtausend Kronen repräsentiert, und er einen van Dyck besaß, der auf fünfzigtausend Kronen geschätzt wird. Wie wenig reicht doch aus, einen Mann von starker Phantasie zufriedener zu machen! Als Kainz so kurz vor seinem Tode sich glücklich

pries, bestand zwischen ihm und dem Burgtheater ein vertragloser Zustand, und er hatte an den Pensionsfond der Hofbühne kaum irgendwelche Ansprüche.

Bemerkenswert ist auch, daß Josef Kainz, den die Nachrufe für den größten Mimen dieses Jahrhunderts erklärten, von seiner Kunst wesentlich geringer dachte und daß seine Neigungen auf einem andern Gebiet als der Schauspielerei lagen. Paul Schlenker hat uns von diesen Neigungen berichtet: Kainz hatte den Ehrgeiz, nicht selbst Komödie zu spielen, sondern den andern zu zeigen, wie es gemacht werden muß, die Regie zu führen, sich die Stücke selbst zu wählen, die er inszenieren wollte, und sie im Notfall selbst zu schreiben oder zu übersetzen. Er fühlte sich da zu mehr oder minder bedenklichen Göttern und Halbgöttern hingezogen, und da ihm Schlenker auf diesen Wegen nicht immer folgen mochte, kamen die beiden bald auseinander. Zumal Kainz kannte seinen Marktwert und seine Wirkung auf die Kasse zu gut, als daß er sich nicht hätte an Schlenker leicht rächen können. Eines Tags verlangte er von Schlenker eine so exorbitant hohe Gage, daß der Direktor ihm auch hier nicht folgen konnte. Eines andern schönen Tags gab es im Budget des Burgtheaters ein beträchtliches Defizit, und die Direktionskrise, die zehn Jahre latent gewesen war, wurde aktuell. Dann kam aus Hamburg Alfred von Berger — mit einem absolut festen Programm. Das Programm hieß: Kainz sollte von seinen Gastspielreisen reuig ans Burgtheater zurückkehren. Ich glaube,