

weg zum phantastischen. Der Verismus hat Boulerott gemacht; man hat gesehen, dass, um mathematisch zu sprechen, Abstand der realistischsten wie der phantastischsten Werke von der Natur unendlich groß ist, daher die Differenz zwischen beiden im Verhältnis zu ihr nicht in Betracht kommt. Man hat den Versuch aufgegeben, ein Stück Natur mit absoluter Treue darzustellen, denn es hat sich gezeigt, dass verschiedene Talente die Natur so verschieden auffassen, dass von einer absoluten Nichtigkeit überhaupt nicht die Rede sein kann. Man ist dahin gelangt, wenn auch vor der Hand erst in tappenden Versuchen, das Individuelle des Talentes für das Wesentliche zu halten und das ist auch die einzig echt künstlerische Ansicht, denn sie gestattet uns, alle Manieren, sofern sie nur mit Talent angewendet werden, gleicherweise zu würdigen. Und so ist unsere Zeit weit entfernt davon, gleicherweise natürliche Nichtigkeit von einem Kunstwerk zu verlangen. Man fordert vielmehr jene künstlerische innere Wahrheit, die im Organismus des Kunstwerkes selber begründet ist, jene Wahrheit auch im Unwirklichen, wie sie uns in den Phantasielandschaften von Böllin, in den Fabelwesen von Stuck, in den zielichen oder grotesken Erfindungen von Klinger entgegentritt, wie sie seinerzeit in den stilistisch-keuschen Tafeln der Quattrocentisten, den bunten, fleißigen und phantastischen Arbeiten der alten deutschen Meister oder dann wieder in den Farbenschlachten eines Rubens, den Lichtkünstlern eines Rembrandt sich offenbarte. Zu allem diesem hat die Natur freilich die Anregung gegeben, aber auf dem langen Weg vom Auge durch den Arm in den Pinsel geht nicht nur viel verloren, es kommt auch viel dazu, und zwar das Beste. Denn die Kunst ist die individuellste Blüte menschlichen Geistes, und in diesem Sinne von der Natur unabhängig, wenigstens die nachahmende ihre Formen entlehnt. Sie ist nur ihrer selbst wegen da und kennt keine Zwecke und Tendenzen. Ihr Ursprung und Sitz sind die schöpferische Kraft des menschlichen Geistes und daher kann man ihre Art durch neue Vorbilder, die man ihr bietet, ebensowenig ändern, als man eine Taube zum Falken machen kann, indem man ihr Fleisch zu fressen gibt.

Das wollten wir allen denen sagen, die dieses Unternehmen zu unterstützen bereit sind, welches seinen Veranstaltern und Sönnern Ruhm und Popularität bringen, vielleicht der Wissenschaft schätzbare Errungenschaften liefern kann, aber nie und in keiner Weise in stande sein wird, auch nur den geringsten Nutzen für die Kunst zu erzielen.

A. F. S.

Adele Sandrock.

Die Sandrock hat neulich als Maria Stuart im Burgtheater debütiert. Der Erfolg war sehr groß und der alte Meister der Wiener Kritik, der immer durch die Wolken von Verstimmungen und Launen doch am Ende die gute Sonne seiner festen, tiefen und gerechten Weisheit brechen lässt, dieser letzte Herold und Schachhüter der edlen Kunst, schrieb: „Man schien allgemein zu empfinden, dass Fräulein Sandrock mit Zeit und Weile dem Burgtheater viel werden könne. Das stark zerrüttete classische Repertoire des Burgtheaters muss in der nächsten Zukunft von Grund aus wieder aufgebaut werden. Bei diesem so notwendigen Werke wird man auf Fräulein Sandrock's Talent rechnen und bauen müssen.“ Er hat damit die Meinung aller Kenner ausgesprochen und ihre Wünsche in eine Urkunde gebracht. Sie wünschen, dass die Sandrock hier nicht eine „interessante Sensationschauspielerin“ zur Verblendung der lästernen Menge sein, sondern im treuen und frommen Dienste der reinen Schönheit dem Burgtheater sein Amt und seine Würde zurückgeben, es zu sich selber zurückbringen und so zu seinem alten Glanze zurückführen soll. Das hoffen sie innig. Und das ist, wenn man es recht bedenkt, eigentlich sehr merkwürdig, dass sie das jetzt von ihr hoffen dürfen.

Man denke doch nur ein wenig an ihre Entwicklung. Die ist wunderbar. Man weiß, dass es ihr nicht leicht wurde. Sie war lange verkannt, galt nichts und hat Ungemach, Noth und Demüthigungen leiden müssen, viele Jahre. Sie probte vor Wilbrandt und er schickte sie weg, während er ihre Schwesler nahm. In Meiningen weigerte sich Kainz, mit ihr aufzutreten. Dem Director Bucovics war sie hundert Gulden monatlich nicht wert. Nachträglich mag es komisch scheinen, aber das ist jetzt sehr billig und sie können sich damit entschuldigen, dass ja das Publicum damals auch nicht gefehlet war; es wollte von ihr nichts wissen; sie gefiel nicht. Sie spielte in den Provinzen damals alle Rollen der classischen Stücke, die Julien, Emilien und Luise, und wirkte gar nicht; sie spielte sie offenbar schlecht. Das dauerte bis zur Iza im Wiedener Theater, die ihr mit einem Schlage den Ruhm einer ungemessenen, ja genialen Künstlerin gab, aber freilich nur im Modernen, Nysterischen und Nervösen. Classisches, hieß es noch immer, kann sie nicht; aber das Decadente, Perverse, die Berirrungen und Entartungen der Sinne und der Nerven spielt ihr niemand nach. In diese Formel sperrte man sie jetzt ein und konnte es gar nicht fassen, als sie sich plötzlich verwandelte, die „blonden Bestien“ satt bekam und nur noch erhabene und reine Geschöpfe idealischer Dichter darstellen wollte. Die Kenner tabelten und warnten. Es schien ihnen bloß wieder zu beweisen, wie doch die Künstler nie sich kennen und immer wollen, was sie nicht können. Sie hätten sie gerne belehrt, ließen es nicht an Rätthen und Mahnungen fehlen und ermbeten nicht, ihr die Kategorie der „Sandrockrolle“ mit Eifer darzulegen, jener zerrütteten und Verführten, die

im Trümel der Sensation leben. In jede Stimmung, jeden Drang der Dinge, jeden Reiz von außen an und von Launen, statt von Gefühlen, von Ballungen, statt von Wünschen getrieben werden. Aber es half ihnen nichts, es zu definieren; die Sandrock fuhr fort, gegen jede Sandrockrolle sich zu sträuben. Drei Jahre hat man diesen närrischen Streit gesehen: wie sie immer aus den Rollen weg wollte, die Kenner und Laien ihr empfahlen, und obstinat zu anderen Rollen hin wollte, die ihr Kenner und Laien versagten. Sie gab nicht nach und so ist sie jetzt, gegen die Zuflüsterungen von Freunden, nicht als Magda noch Fedora, sondern in der classischen Gestalt der Stuart an die Burg gegangen und hat Recht behalten. Was sonst kaum ein paar Sonderlinge schon bei sich meinten, kann man jetzt allgemein schon öffentlich hören. Alle sagen: ihre Stuart ist besser, als man ihr je zugeraut hätte. Viele sagen sogar: ihre Stuart ist besser als jene berühmten Hysterien und Nervösen. Ja die Kenner sagen auf ihre Stuart hin, dass man das classische Repertoire des Burgtheaters auf ihre Stuart bauen soll. Ist das nicht seltsam? Eine Schauspielerin, die zuerst gar nicht classisch ist, im Modernen glänzt, aber es trösig verlässt, sich von ihren Erfolgen abwendet und gerade dort, wo sie immer versagte, am Ende zu den besten Wirkungen kommt — wie will man das deuten? Ist es nur der krumme Nebenweg einer eben launischen und irren, ungeraden Natur? Aber es könnte schon auch die rechte und wesentliche Bahn der ganzen Kunst von heute sein, die alle gehen müssen, wenn es auch freilich nur erst wenige merken.

Warum hat sie damals die classischen Rollen schlecht gespielt? Was trieb sie dann von den „Bestien“ weg? Und wie kommt es endlich, dass sie, wieder im Classischen, jetzt plötzlich kann, was sie nie konnte? Sollte sich das nicht in eine Folge, unter ein Gesetz bringen lassen? Sollte es nicht die anderen Künstler, die Nachstrebenden, allerhand lehren?

Sie stand offenbar anfangs vor den classischen Rollen, wie damals die jungen Dichter vor Goethe und Schiller, die jungen Maler vor Rafael oder Leonardo standen. Diese jungen Dichter, diese jungen Maler kamen mit innigen und ungestümen Gefühlen, welchen das tägliche Leben nicht genügen konnte, heiß an die Kunst heran und verlangten von ihr eblere Reize, jürllicheren Formen, tiefere Erhasen, als die Natur gibt. Das Leben war ihren Begierden nicht gewachsen und wo es versagte, riefen sie die Kunst an. Sie sollte reicher, üppiger, tropischer sein, ein Garten der buntesten Freuden, und sie stamnten sehr, sie so schant, so kühl, so targ zu finden, ernst und schweigsam. Sie wußten noch nicht, dass man erst die Sprache des Lebens verstehen muss, um seine Schrift der Kunst zu lernen. Unter Liebenden kommen oft banale Sachen, gemeine Gesten, nichtige Worte zu großen Bedeutungen, weil sie aus einer seligen Stunde stammen. Da wird in der Schwärmerci, im Kausche etwas gesagt oder gethan, das sonst gar keinen Wert hat, als eben in der Schwärmerci, im Kausche gesagt und gethan zu sein und so ewig eine Mahnung an die Schwärmerci, an den Kausch, die lange verflagen, zu bleiben. Die Liebenden hegen es wie einen Talisman, der stets die Lust von damals aus dem Schlafe wecken kann. Was in der Suite ihres Glückes war, behält für sie die Kraft, so oft es genannt wird, das Glück zu beschwören. Ein Fremder kann es natürlich nicht verstehen, und diese Sachen, diese Gesten, diese Worte, die sie als Zeichen jener Seligkeiten lieben, haben für ihn gar keinen Sinn. Sie sind ja an sich nichts; sie bedeuten nur durch ihre Beziehungen auf etwas, das er nicht kennt. Er müßte selber damals dabei gewesen sein, in jener seligen Stunde. Diesen Liebenden gleichen die Künstler: wenn sie schwärmen, bewahren sie aus den Verzückungen allerhand und hegen es innig, nicht um seiner selbst willen, sondern als Kräfte, die Verzückungen stets zu wecken. Das sollen ihre Werke: nicht selber was sein, sondern nur sich gut beziehen. Natürlich muss man aber selbst dabei gewesen sein; sonst können sie nicht wirken. Was einer nicht selbst schon gefühlt hat, können sie ihm nicht geben. Sie können nur erinnern. Aber es ist das Wesen der Epigonen, dass sie nicht dabei gewesen sind, selber nichts gefühlt haben und sich nun an Siegel halten sollen, die ihre Beziehungen verloren. Sie sind gleichsam eine zweite Ehe der Kunst und alle Zeichen, die sie ihnen liebend macht, können ihnen nichts sagen, so lange sie jene selige Stunde mit ihr noch nicht hatten. Darum muss jeder neue Künstler mit der Verachtung und dem Hass der alten Kunst beginnen. Darum sagte Velasquez, als er aus Rom kam: „Rafael, um Euch die Wahrheit zu gestehen, denn ich bin gern freimüthig und offen, gefällt mir gar nicht.“ Darum nannte Kuckin Rafael einen „Apostel der Routine, der Kunst mit Pose verwechselt“. Darum behauptete Courbet, dass „die alten Meister uns nichts bieten können“. Darum schimpften die jungen Dichter auf Schiller. Darum konnte die Sandrock Classisches nicht spielen. Sie mußten durch das Leben erst der Kunst die Zunge lösen. Sie mußten auf ihre Art erst fühlen, schwärmen, schmelzen. Sie mußten erst die selige Stunde suchen. Man kann zur Kunst nie durch die Kunst, sondern nur vom Leben aus kann man zu ihr kommen.

Nachdem die jungen Künstler durch den Naturalismus sich der alten Kunst entledigt hatten, tauchten sie in das Leben, vertrauten sich den Sinnen und den Nerven an und wollten fühlen, nur noch fühlen, alles fühlen, alle Kraft und alle Güte, das Große und das Folde, die wildesten und die stillsten Dinge. Es kam die Zeit der „Sensationen“, da man um die Bette lebte, wer mehr genießen, listiger und tiefer spüren, sich frenetischer berauschen konnte. Man hatte gar nicht mehr