

ist zum vegetarischen Regime verurteilt, und zwar aus gutem Grunde. Von dem Matrosen, der den Affen ein Doctor Halsfar verkauft hat, erfährt dieser, die Negier auf der Insel Kaminion — Golo's Heimat — geben keinem Affen Fleisch zu essen, denn wenn der Affe an Fleisch gewöhnt würde, freße er seinen eigenen Schweiß auf, der ihm besonders gut munde. Aus diesem Volksglauben zieht Charpentier weitgehende Schlüsse und meint, der Mensch habe den Schweinefäkalien verloren, weil sein äffischer Vorfahr eben auf besagte Art seine Gourmandise befriedigte, wodurch nach und nach auf dem Wege der Entwicklung und Vererbung der erhabenen Hauptes dahergehende Mensch sich von dem thierischen Merkmale gänzlich befreite. . . Golo begreift, daß er auf manches, was die Natur ihm versprochen habe, verzichten müsse, aber er lebt sich mit Resignation in die Rolle hinein, die des Doctors Marotte ihm auferlegt. Sein Charakterbild ersticht uns klar, wenn wir über die Manier, wie er sein Nachtgitarre bezieht, erfahren: „Der Stolz auf verlorene Armbänder, das Andenken an den Urwald, wo man auf der Suche nach einem geschützten Ruheplate unter mittem nächtlichen Himmel Halt machen muß, liegen in seinem Geiste die Tage seiner ersten Kindheit neu erwachen. Mechanisch, beim Lichte des Mondschimmers, begab er sich in sein Bett. Die Wärme der Decken, die Weichheit der Matrasen, milderten die Bitterkeit seines Schmerzes. Er begriff, daß der Schutz gegen das Wetter's Unbill das erste Stadium einer civilisirten Race bedeute und das Aufgeben einer oft lästigen Unbehaglichkeit verlohne. Seine Augenlider senkten sich merklich; sein ganzes Wesen gieng in den Halbtrödel des Schlafes über, während eine leichte Kraste seine Gesichtsmuskeln bewegte, die unbewußte Kraste einer dem Wohlleben unserer Tage gewonnenen Seele. . .“

Golo ist der Vermittler zwischen Halsfar und den wenigen Personen, mit denen dieser umgeht. Madame Bertrand besucht ihn, weil sie angeblich neugierig ist, den Affen, von dem sie so viel erzählen gehört hat, persönlich kennen zu lernen. Und wenn Felix Yvonne mit seiner Geliebten Clara Wilschne bei Halsfar frühstückt oder zu Mittag isst, so nimmt Golo als vierter an der Tafel theil, benimmt sich geistlich und wohlgezogen, und nachdem man bemerkt hat, daß er in Madame Bertrand unglücklich verliebt ist, kam Clara nicht mehr zu ihm, daß er nicht zu ihr eine tiefe Neigung gefaßt habe. . . Diese Clara Wilschne genügt übrigens als Zeugin für Charpentier's ungewöhnliche Begabung. Ihrer Eltern, die reich waren, dann aber materiell zugrunde giengen, früh verheiratet, lebte sie als Waise mit ihrem greisen Großvater, der, wie sie sich vorgenommen hat, unter dem Kinn des Hauses nicht leiden darf. Sie macht die höheren Lehrerinnsprüngen, ertheilt scheinbar Privatlektionen, um sich und den alten Mann zu ernähren, verschafft sich aber in Wirklichkeit Einnahmen durch weitgehende gewerbmäßige Liebeshörigkeit gegen alle ihr begegnenden Zeitgenossen männlichen Geschlechtes. Dabei ist von Frivolität und Tölpelhaftigkeit nicht die Rede, und ihre erotisch-geschäftlichen Bemühungen verhindern sie nicht, ihre Studien mit Eifer und Ernst zu betreiben; und mit den Herren, die ihr in den Weg kommen, unterhält sie sich, falls sie die hierzu nötige Bildung besitzen, mit Vorliebe über römische und griechische Classiker. Yvonne, die sie liebt, wartet gebuldig ab, bis sie bereit sein werde, ihn zu heiraten, und da er ein vernünftiger und einsichtsvoller Mann ist, kann er gegen Clara's Existenzmittel nichts einwenden. Zum Schlusse erbt Clara 20.000 Francs, er findet eine Anstellung in Tombuktu und wandert mit Clara dahin aus, hoch erfreut, daß das Mädchen seiner zarten Neigung nicht länger gegen Kretzi und Metzi Gefühle heucheln müsse, die es nicht hege. . . Kola und Maupassant haben ähnliche Gestalten skizzirt; so fast ausgeführt, wie Charpentier, hat keiner sie.

Unser Hauptinteresse aber bleibt dem Menschenaffen zugewendet, der unter anderen uns erheiternden Eigenheiten eine förmliche Melomanie an den Tag legt. Als sein Herr ihm zum erstenmale etwas auf der Drehorgel vorgespielt, wurde Golo von namenloser Angst erfasst und verbarg sich tief bestürzt. Nach und nach gewöhnte er sich an das harmonische Geräusch, lernte die Skurkel des Feierfestens zu drehen, und schließlich konnte er kein größeres Glück, als wenn Halsfar ihm erlaubte, auf der Drehorgel zu concertieren, etliche Male auch in Gegenwart von Madame Bertrand. Wenn diese anwesend ist, erwacht seine ganze Eitelkeit, seine ganze Bitterlichkeit; er geht ihr bis an die Wohnungstür galant entgegen, wenn er sie an ihrem Läuten erkennt, er reicht ihr den Arm. Nachdem er herausbekommen hat, daß sie in intimen Beziehungen zu Doctor Halsfar steht, wird der Arme von Tag zu Tag melancholischer. Aber so lange er sich und seine Neigung noch nicht ganz und gar verloren gab, setzte er seinen Ehrgeiz darein, sich so menschlich, als ihm nur irgend möglich war, zu geben; und er ertrug die Waschungen und Töndchen, die er sich früher nur widerwillig hatte versehen lassen, mit einer wahren Kammsgebild, er hielt sich reinlich zur Coquetterie, stand stundenlang vor dem Spiegel und machte die Bewegungen nach, die er seinem Herrn abgesehen hatte. Er konnte er sich allein und unbeobachtet, so zog er eine Photographie Madame Bertrand — er hatte das Bildnis dem Doctor gestohlen — aus einem Versteck hervor und versenkte sich minutenlang mit verzückten Augen in dessen Betrachtung. Vor Halsfar hätte er das nie gewagt.

Heberans dröckig sind Charpentier's Berichte über die öffentlichen Spaziergänge, die Golo, auf den Hinterhänden stolz einhergehend mit Halsfar, Felix und Clara unternimmt. Die lustigste Episode des Buches liegt in dem Theaterbesuche, an dem Golo mit seinen drei intimen Fremden theilnimmt. Als die vier Personen — Golo betrachtet sich gewiss auch als eine solche — vor dem Theater dem Wagen stiegen, sagten einige Leute: „Da ist der Schauspieler, den den Affen gibt.“ Auf dem Wege zur Loge trug Golo artig den Hut und das Opernglas Claras, dann setzte er sich neben sie, und die Vorgänge im Hause, die Ankunft der Besucher, das Präsidium im Orchester beschäftigte ihn sichtlich. Manchmal wehte er sich mit den Näheren Kühlung zu, wie er es von Clara gesehen hatte. So weit ging alles gut. Aber nun hob sich der Vorhang, im Urwald hüpfte ein Drang-Utang von Ast zu Ast, und kaum hatte Golo diesen Colosseus bemerkt, als er vor Vergnügen zu heulen anfieng, sich an der Loge brüskelnd aufstellte und darüber hinausgesprungen wäre, hätte ihn nicht Halsfar und Clara an den Beinen, Yvonne an der Blouse festgehalten. Golo's Kaufbahn als Theaterbesucher fand ein jähes Ende. Die Komödie wurde aus dem Musentempel hinausgewiesen, und ähnelndes Malheur verfolgte sie, als die Polizei ihnen erklärte, Golo dürfe mit ihnen nur an der Kette spazieren gehen, nicht aber frei und zwanglos, als sei er ein Bürger des dritten Republik. . . So ergeben sich in Golo's halb menschlichem, halb äffischem Dasein vielerlei komische Zwischenfälle, bis dieses Dasein in der bewußtesten Weise tragisch endet. Während des Todeskampfes erreicht Golo sogar einen Grad der Menschlichkeit, auf die Halsfar in seinen kühnsten Stunden nicht zu hoffen gewagt hat: er findet für einen ständigen Moment die menschliche Sprache — er stößt den Namen des Weibes, das er liebt, hervor, das Weib „Yvonne“, freilich nicht deutlich, beiläufig, „E—i—e“. Das ist schon sehr viel. Mr. Warner wäre damit sicherlich zufrieden, den wir aber sind jedenfalls dem amüsantesten Affen vorgestellt worden, den man sich denken kann, und daß er für die Dame seines Herzens geklopft ist, stößt uns weniger Entsetzen als Reiz ein und führt dem unglücklichen Golo unsere ganze Sympathie zu. Glücklicherweise und andererseits, wer durch Liebe endet!

Theater.

(Aus einem Vortrage in der „Grillparzer-Gesellschaft.“)

Goethe hat einmal in seiner gelassenen und trocken resümirenden Weise gesagt: „Das Theater ist eine merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt“; und je mehr man sich, als Theilnehmer, Kenner oder Liebhaber, mit dem Theater beschäftigt, desto mehr fühlt man wie wahr das ist. Ist es nicht ein wenig, das Theater in den Himmel zu heben, und oft wieder, es in die Hölle hinein zu verdammen. Es sagt man sich: so edel, so rein, so mächtig ist doch keine andere Kunst. Und oft sagt man sich wieder: so gemein, so absurd, so verneht ist doch nichts auf der Welt; wer da nur den schlechtesten Instincten der Menschlichkeit, ist Herr und König. Und so rettet man sich von dem, was das Theater ist, zu dem, was das Theater sein soll, und fragt die Philosophen um ihre Meinung und kennt sich dann schließlich erst recht nicht aus; denn jeder Philosoph hat eine andere Meinung und das Theater bleibt doch, was es ist, und man weiß am Ende noch immer nicht mehr, als daß es eben „eine merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt“ ist.

Ich glaube, mit Definitionen ist dem Theater nicht beizukommen, sondern man muß seine Anschauung aus der Erfahrung holen. Wie diese Erfahrung lehrt, daß, wie das Theater sich auch verändern und verändern mag, vier Momente ihm treu bleiben, die das eigentliche Wesen des Theatralischen auszumachen scheinen: das Theater soll aus einzelnen Fall aus dem menschlichen Leben darstellen, u. zw. mit der angenehmen Freiheit, die der bloße Schein, das Spiel hat, und es soll von diesem einzelnen Falle aus den allgemeinen Sinn des Lebens zu Gefühle bringen, u. zw. eben den Sinn, den die Zuhörer nach ihrer Bildung und Erziehung dem Leben zu geben gewohnt sind.

Diese vier Momente muß immer im Auge behalten, wer Fragen der Bühne lösen will. Was sie trennt, schadet der Bühne. Der Grund ihrer Verbindung bestimmt den Wert der Bühne.

Fragen der Bühne sind viele. Aber an der Thüre stehen drei die lösen muß, wer in das Innere will. Ihre Verhandlung ist der Prolog jeder Dramaturgie.

Soll der Schauspieler nur sich selber spielen oder muß er sich verwandeln?

Boutet de Monvel, der große Genosse und Rivale Talmas, sagt: „Der Schauspieler darf nicht er selbst sein, sondern muß tragisch ganz in der darzustellenden Person aufzugehen.“ Schröder sagt: „Er mag sein, daß jede meiner einzelnen Rollen von einem Schauspieler übertroffen wird, den seine Persönlichkeit oder seine nähere Bekanntschaft mit dem geschilderten Verhältnisse mehr als mich für sie begünstigen. Aber es ist keine eigentliche Kunst, sich selbst zu spielen. Das muß jedem verständigen Nichtschauspieler gelingen, der gut zu sprechen und sich anständig zu benehmen weiß.“ Und so sagt Jarno im Willkürmeister: „Und bei mir ist es doch so rein entschieden, daß, wer sich nur selbst spielen kann, kein Schauspieler ist. Wer sich nicht dem Sinn und der Gestalt nach in viele Gestalten verwandeln kann, verdient nicht

diesen Namen.“ Ebenso Goethe selbst: „Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten, der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umformen lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen.“ Auch Laube ist dieser Meinung, der an Ebe einmal den „Mangel an Verwandlungsfähigkeit“ tadelt und klagt, daß er „gar zu stereotyp in seinem Wesen“. Und das Publicum folgt in diesem Punkte den Autoritäten willig; ja, es ist geneigt, die Gabe der Verwandlung zu übersehen und zu glauben, daß, wer nur gut Stimmen und Gesten copieren kann, deswegen schon ein großer Schauspieler sei. Kenner und Laien scheinen hier sich also zu treffen. Doch sprechen zwei Erfahrungen dagegen: die Erfahrung, daß es Schauspieler gibt, die ohne diese Gabe der Verwandlung sehr stark auf uns wirken, und die Erfahrung, daß andere Schauspieler, sehr groß und geschmeidig im Verwandeln, gar nicht auf uns wirken. Man denke an Baummeister oder die Duse, welchen bei aller Größe und Kraft doch gewiss die Gabe fehlt, „sich unkenntlich zu machen“. Und bei anderen, die diese Gabe in hohem Grade haben, werden wir doch das Gefühl nicht los, etwas fehlt, das Rückgrat, der Kern, der Hintergrund einer großen Natur. Wir bleiben kalt und fühlen nichts und sagen uns schließlich doch, daß, wenn der Schauspieler selber gar nichts ist, sondern nur den Weisungen seiner Rolle folgt, ja Niemand recht hat, der ihn einen „vollkommenen Affen“ nennt. Ist dem das ein Künstler, der nur die Töne hergibt, die ein anderer verlangt, wie ein Instrument, wie ein Klavier? Am besten wird also wohl der Schauspieler sein, der so groß und reich ist, daß er, indem er viele zu spielen scheint, doch immer nur sich selbst, aber jedesmal einen anderen Theil seiner Natur spielt.

Soll der Schauspieler die Leidenschaften und Gefühle, die er darzustellen hat, auch selber fühlen oder nicht?

Der Laie ist ohne weiteres geneigt, diese Frage zu bejahen. Es scheint ihm plausibel, daß der Schauspieler nur das gut spielen wird, was er selber empfindet. Wie Voltaire sagt: „Um uns weinen zu machen, müßt ihr selber weinen!“ Merkwürdiger Weise sind die Autoritäten nicht dieser Meinung. Diderot hat die Frage ausführlich behandelt und die Maxime aufgestellt, die man das Paradox von Diderot nennt: „daß am meisten bewegt wird, wer selber ganz unbewegt bleibt; daß der Schauspieler auch in den Momenten der größten Leidenschaft ganz kalt zu sein hat; daß nur, wer immer Herr von sich ist, verlässlich wirken kann.“ Kecklich schreibt Schiller: „Nun behaupte ich, daß der Schauspieler nur das durch die Darstellung erreicht, alles durch Kunst und nichts durch Natur hervorbringen müsse, weil er sonst gar nicht Künstler ist; und ich werde ihn bewundern, wenn ich höre oder sehe, daß er, der einen wüthenden Gneiss weiserhaft spielte, ein Mensch von sanfterm Charakter ist.“ So sagt Guizot: „Um eine Leidenschaft wirksam darzustellen, muß man freilich fähig sein, sie zu fühlen; ja man mag sie wohl auch einmal wirklich gefühlt haben; aber es ist nicht notwendig, sie im Momente der Darstellung selbst zu fühlen, sondern das schadet mehr, als es nützen kann.“ Ebenso der große Schauspieler Regnier: „Seinen Kopf zu bewahren, während man sein Herz hingibt, ist das Geheimnis der großen Schauspieler.“ Und endlich am schärfsten Coquelin, der der Frage eine ganze Brochure gewidmet hat: „Ich halte das Paradox von Diderot für wahr und bin überzeugt, daß nur der ein großer Schauspieler ist, der sich selbst beherrscht und fähig ist, nach seinem Belieben Leidenschaften darzustellen, er nicht fühlt, die er nie fühlen wird, die er nach seiner ganzen Natur überhaupt gar nicht fühlen kann. Das allein ist es, was unser Metier zur Kunst macht, und das allein berechtigt uns, von uns zu sagen, daß wir schaffen.“ So die Autoritäten. Für sie spricht auch die Erfahrung. Erstens die Erfahrung, daß es sehr große Schauspieler von sehr großer Wirkung gibt, die dieselben Rollen hundertmal nacheinander spielen, wobei es doch unwahrscheinlich ist, daß sie an hundert Abenden immer pünktlich und halb nehmend denselben Schmerz, dieselbe Eifersucht, dieselbe Hoffnung wirklich fühlen sollten. Zweitens, die andere Erfahrung, daß ein Schauspieler, der einmal zufällig wirklich fühlt, was er darstellen hat, schlechter spielt, als wenn er es nicht fühlt. Der wirklich Eifersüchtige spielt die Eifersucht schlecht; wer einen wirklichen Schmerz hat, kann Schmerz nicht darstellen.

Autoritäten und Erfahrung sprechen sich also dahin aus, daß die Darstellung mißlingt, wenn der Darsteller das Darzustellende selber empfindet. Das kommt uns nun, wenn wir aufrichtig sind, sehr merkwürdig vor. Etwas in uns wehrt und sträubt sich. Wir fragen: „Wie? In allen Künsten ist es das Gefühl allein, das schafft und wirkt! Und nur der Schauspieler sollte ohne Gefühl schaffen und wirken können? In allen Künsten ist es das Gefühl allein, das schafft und wirkt! Und nur der Schauspieler sollte ohne Gefühl schaffen und wirken können? In allen Künsten ist es das Gefühl allein, das schafft und wirkt! Und nur der Schauspieler sollte ohne Gefühl schaffen und wirken können? In allen Künsten ist es das Gefühl allein, das schafft und wirkt! Und nur der Schauspieler sollte ohne Gefühl schaffen und wirken können?“

Dieser Widerspruch ist nur scheinbar. Er kommt daher, daß wir beim Schauspieler etwas thun, was uns bei den anderen Künsten nicht einfällt: wir verwechseln zwei Momente, die Production mit der Reproduction, das Schaffen und das Ausführen, die Geste mit der Execution. Gewiss muß der Schauspieler, wie jeder Künstler, empfinden,

wenn ihm seine Rolle wird; aber er braucht keine Empfindung mehr, ja sie wird ihm nur stören, wenn er die gewordene Rolle dann macht. Dagegen, wenn er schafft, soll er fühlen; auf der Bühne, die nur die Execution bringt, darf er, ja soll er ganz kalt sein. Diese Trennung vergißt man immer. Man vergißt, daß wir den Schauspieler ja nicht im Zustande des Schaffens auf der Bühne sehen, wo er freilich fühlen muß, sondern im Zustande der Reproduction, wo er uns nur die Resultate seiner Gefühle darzustellen hat. Er schafft ja seine Rolle nicht auf der Bühne, sondern auf der Bühne soll er nur copieren, was er daheim geschaffen hat. Zum Schaffen braucht er freilich Ersta; aber der Technik, die das Geschaffene dann auszuführen hat, soll er so Herr sein, daß er keine Stimmung und keine Laune mehr braucht. Wenn man diese zwei Zustände nach Gebür trennen und sich hüten würde, beim Schauspieler Production und Reproduction zu verwechseln, würde manche Verwirrung gelöst und man wäre dann auch imstande, zwei Lasten der deutschen Bühne zu begreifen, die viel Verdruss und Schaden stiften. Man wäre dann imstande, dem Schauspieler zu begegnen, „der abends alles bringt“, und dem Schauspieler, „der eine gewisse Illusion braucht.“ In seinem letzten Lustspiel hat Yvonne den Schauspieler, der abends alles bringt, sehr ergötlich gezeichnet und im Deutschen Volkstheater hat Herr Phil damals eine köstliche Figur daraus gemacht. Sie ist nicht, wie man wohl glauben könnte, eine Caricatur, sondern eine wahre Plage der deutschen Bühne, die man immer damit entschuldigt, „daß der Künstler halt Stimmung braucht“. Diese Ausrede darf man nicht gelten lassen: denn nur zur Production, die daheim zu geschehen hat, braucht der Schauspieler Stimmung, nicht zur Reproduction, die auf der Bühne geschieht, so wenig als ein Dichter Stimmung braucht, um seine Werte ins Reine zu schreiben. Solange der Schauspieler noch im Schaffen ist, solange er mit einer Rolle noch nicht fertig, solange auch nur eine Linie noch ungewiss ist, solange sollte man ihn überhaupt nicht auf die Bühne lassen. Davison hatte die angenehme Gewohnheit, seine Schüler nachts durch einen Schuß aus dem Schlafe zu wecken und die Erfahrenen anzuschreien: Richard III., 4. Act, Scene so und so viel! Und Coquelin verlangt von Schauspieler, daß er, beim Bier und rauchend, jeden Moment auf Befehl jeden tragischen Schrei zu bringen vermöge. Und Davison und Coquelin haben Recht. Solange ein Schauspieler seine Kunst nicht commandieren kann, verdient er diesen Namen nicht.

Eben das gilt auch von der berühmten „Illusion“, mit der die Schauspieler so wichtig thun. Gewiss braucht der Künstler zum Schaffen Illusion. Ungezügliche Kräfte, die sonst schlafen, sollen ja da von ihm entbunden werden; das können manche nicht ohne ungewöhnliche Mittel, Reize, Behelfe. Wenn ich also von Mounet-Sully höre, daß er ein ganzes Jahr, bevor er den Hamlet spielte, immer im Wams und mit dem Degen herumgieng, denke ich einfach: der Mann braucht das — gut! Und gerade so kann einer Cognac, faule Aepfel, seidene Schlafrocke brauchen — ausgezeichnet, solange er mit dem Cognac, den faulen Aepfeln und den Schlafrocken daheim, beim Produzieren, bleibt. Aber in das Theater darf er nur mit dem Cognac, den seidernen Röcken und den ominösen Aepfeln nicht kommen, weil es da nicht mehr Production, sondern bloß Reproduction allein gilt, die keine Stimmung und Illusion braucht. Danach ist auch der Fall zu entscheiden, der diesen Winter hier so lebhaft erörtert wurde, weil es sich um eine sehr edle und mit Recht beliebte Sache dabei handelte, um das Klaffen. Man kennt den Fall. Eine Schauspielerin weigerte sich, einen Schauspieler wirklich zu küssen, wie es dieser, der Illusion wegen, verlangte. Man hat nun damals sehr viel hin und her gestritten, hauptsächlich über das Moralische der Angelegenheit, und hat darüber die schauspielerische Seite ganz vergessen. Wenn ich da Director gewesen wäre und die Zwei wären zu mir gekommen, so hätte ich gesagt: „Was das Moralische der Angelegenheit betrifft, da, meine Herrschaften, bin ich leider nicht competent. Mein Gott, zu einem Director gehören ohnedies schon so viele unmögliche Eigenschaften, daß man nicht auch noch Tugend verlangen kann. Da bin ich Laie. Was aber das schauspielerische betrifft, da muß ich doch sagen: ich wundere mich und kann es gar nicht glauben, daß ein so vortrefflicher Schauspieler zur Illusion solche Behelfe brauchen sollte. Ist dem jedoch in der That so, dann kann man sie ihm ja nicht gut verweigern. Dann soll er in Gottes Namen wirklich geküßt werden und ich will Sorge tragen, daß er künftig auch wirklich geprügelt, geohrfeigt, vergiftet, erdolcht, erstickt und immer ganz so wirklich behandelt werden soll, wie es eben jedes Mal die Rolle mit sich bringt.“ So hätte ich als Director gesprochen und hätte dem sonst so klugen Schauspieler auf diese Weise scherzhaft angedeutet, wie unbedeutend seine Forderung ist, daß sie in ihren Konsequenzen ganz unwahrscheinlich und daß es schließlich noch gar nicht ausgemacht ist, ob denn nicht ein markierter Kuss viel künftlicher wirkt, weil es sich auf der Bühne nicht darum handelt, möglichst wirklich, sondern, goetheisch zu reden, möglichst bühnenhaft zu sein.

Das führt zur dritten Frage, die heute von Vielen als die Cardinalfrage der Bühne überhaupt betrachtet wird, die Frage nämlich, ob der Schauspieler bloß die Wirklichkeit copieren oder mehr als bloße Wirklichkeit geben soll. Es ist die Frage des sogenannten Naturalismus, der seit etwa sechs Jahren von Paris und Berlin aus als eine notwendige Revolution der Bühne verkündet wird. Er knüpft in Paris an den Namen Antoine's, in Berlin an den Namen Emanuel Schickels