

interessant sind seine Portraits nie, er schafft nie Individualitäten; und seelische Vertiefung ist seine Sache ebenso wenig wie Einfachheit, die auf die Dauer wirkt.

Mehr nach letzteren Eigenschaften hin strebt Angeli, der mit zwei Arbeiten vertreten ist. Seine Bilder schreien weniger, sind anspruchsloser und fordern deshalb weniger heraus. Dabei kommt ihm eine kleine Aengstlichkeit in der Zeichnung zu statten, die doch nicht unsicher wirkt und vielleicht von seinem Bemühen, zu exact sein zu wollen, resultirt; sie läßt ihn nie mit der Sicherheit des Auswendigkönnens arbeiten, sondern giebt seinen Gemälden den Reiz der erstrebten Wahrheit. Dieses Wollen allein macht ihn uns sympathisch.

Von der alten Garde kämpft Oswald Achenbach, der Italiener, immer noch im Vordertreffen und obgleich ihm oft alles Himbeer und Citrone ist, so bricht doch manches Mal seine ursprüngliche Kraft durch, und er weiß mit aller Poesie die südliche Natur auf seine Leinwände zu zaubern. Sein Bruder Andreas aber ist schon ganz „hinten runter gerutscht“, und längst zehrt er von vergangenem Ruhme.

Gegenüber einer in Preußisch und Pariser Blau gemalten Landschaft mit schwimmenden Eisblöcken, zerschellenden Schiffen, gen Himmel spritzenden Wogen, die so hart wie zerbrochenes Glas sind — von Andreas Achenbach, hängt ein kleines Bild von Daubigny, welches ein unscheinbares Stückchen Erde darstellt. Etwas Wasser links, eine Wiese, die sich in den Mittelgrund zieht, rechts, ein Dörfchen mit vereinzelt im Plane stehenden Bäumen im Hintergrund, und am Horizont flachhügeliges Terrain. Darüber silberne, blau-graue Luft und Wind, der die Wolken, Bäume und Gräser nicht ruhen läßt. Es prahlt nicht, schreit nicht „komm zu mir, sieh mich an, wie schön ich bin“; es ist schlicht und einfach, wie die Natur, die überall da zu sehen ist, wo Touristen nichts sehen, voll intimer Reize, die sich dem liebenden Auge nur entdecken und unendliche Empfindungen zum Tönen bringen.

Von Rousseau und Troyon, die in denselben Bahnen wandelten, sind ebenfalls zwei Arbeiten da, welche durch ihre Intimität der Stimmung und außerordentliche Feinheit der Farbe sich von ihrer Umgebung abheben. Sie wirken wie Nachtigallenschläge im Gezwitzcher der Spazgen; für seine Ohren eine schlimme Musik.

Robert Richter.

Don neuer Kunst.

Patriotismus und Kunst. Im Théâtre libre gab's bei der letzten Vorstellung einen Scandal, dessen Schilderung uns ganz freibühnenhaft anmuthet. Ist es in Berlin die Prüderie, die zwischen dem Stoff und der Form eines Kunstwerkes nicht unterscheiden kann, und die die Darstellung der Sittenlosigkeit mit der Sittenlosigkeit selbst verwechselt, so bedarf es gegenüber dem fortgeschrittenen Pariser schon eines stärkeren Erregungsmomentes: erst wenn man an seinen Patriotismus tastet, geht ihm aesthetische Einsicht und alle Ueberlegung zum Teufel. Daß der Cinakter „Les Chapons“ einen Sturm der Entrüstung geweckt hat, haben die Tagesblätter bereits gemeldet; aber vergeblich sucht der unbefangene Draußenstehende zu einem sicheren Urtheil über den Kunstwerth des Stückchens zu gelangen. Die Verfasser, Lucien Descaves und Georges Darien, zwei ehemalige Angehörige der Armee, haben durch Schilderungen aus dem Soldatenleben, welche die Gloire Frankreichs anzutasten geeignet schienen, Entrüstung geweckt; und man sagt ihnen jetzt nach, was man gewöhnlich auf dem Höhepunkt der sittlichen Entrüstung sagt: daß sie, der Eine mit seinen „Sous-offs“, der Andere durch seinen „Biribi“, Aufsehen um jeden Preis gesucht hätten, selbst um den des Scandals. Mit den „Chapons“ ist ihnen das vollauf gelungen, und so kurz das Stück ist, so einschneidend hat es gewirkt. Gegenüber den conventionellen Verfälschungen, welche die Darstellungen aus der Kriegszeit, jenseits des Rheines und diesseits, auszuzeichnen pflegen, ist dieses Werk allerdings gar nicht, was man so sagt, „von patriotischem Geiste durchweht“; es zeigt die Erbärmlichkeit des Philisteriums, unverändert durch Zeit und Stunde, durch den großen Krieg und den Aufschwung der Geister.

Wir sind im Jahre 1871, zu Versailles; ein biederes Ehepaar, bei dem drei Preußen einquartiert sind, treibt eine alte, verdiente Dienerin, weil sie einst erbitterte Drohungen gegen die Preussens ausgestoßen hat, in feiger und roher Weise aus dem Haus, in das schwere Unwetter hinaus, am frühen Morgen. Während die Alte sich entfernt, sehen die beiden Philister ihre Preußen vorbeimarschieren und erstaunt ruft der Eine, im Tone des Mitleids:

Wie, sie müssen bei solchem Wetter exercieren?

Freilich!

Die armen Leute!

Und der Vorhang fällt. Dies letzte Wort entfesselte einen wüsten Lärm; und als Antoine erschien, um die Namen der Autoren zu nennen, rief man erbittert: Nein, nein, Vorhang! Antoine blieb unbeweglich und wartete auf Ruhe. Aber man war entschlossen, ihn nicht zu hören. Nach geraumer Zeit fiel der Vorhang, wie man sagt, auf Anordnung des Polizeicommissärs. Er hob sich noch einmal, aber auch die Muse begannen von Neuem, und er mußte zum zweiten Mal heruntergehen, ohne daß Antoine im Stände gewesen wäre, die Namen der Autoren auszusprechen. Wären diese, wie bei uns in Berlin, selber gekommen, man hätte wohl auch, wie bei uns, gerufen: Naus!

Ueber das Wagniß Antoine's urtheilt Sarcey im Temps: „Sein Vorgehen ist nicht zu entschuldigen. Kein künstlerischer Grund verpflichtete ihn dazu. Das Stück hat keinen Schatten von Beobachtung, von Stil, noch von irgend welchem Talent.“ Im erbaulichen Gegensatz dazu sagt Henri Fouquier im Figaro: „Es ist in diesem Akt unendlich viel Talent. Das Stück ist in mancher Hinsicht eines der besten, die man im Théâtre libre gesehen hat, von einer persönlichen Führung.“ Mit einer seltsamen Bornehmheit (in der deutschen Studentensprache nennt man es kneifen) äußert sich Lemaitre im Journal des Débats: „Der Abend schloß mit einem Einakter, von dem ich nicht reden werde. Ob seine Schilderung wahr sei oder nicht, das Problem ist nicht da. So, wie er ist, finde ich es gleich verwerflich, ihn geschrieben und gespielt zu haben.“

M. Fouquier macht sich übrigens den Spaß, eine Scene hinzuzudichten, welche die patriotische Entrüstung über den Stoff hätte dämpfen können: der Unteroffizier bei den Ulanen, Griß, tritt auf, und durch eine große, kosmopolitische Pause, zu welcher seine Stellung als „Docteur à l'Université de Berlin“ ihn befähigt, bewirkt er, daß die arme Alte bleibt. Der Glaube an eine objective Kunst, an ein théâtre impersonel genügt hier nicht, meint Fouquier: „Der Künstler kann eine Wunde aufdecken, welche es sei. Aber wir müssen die Hand des Poeten mit dem rothen Eisen sehen, welcher sie ausbrennt. Die Kunst verlangt es.“ Das bezeichnet, rund und nett, einen der Gegensätze zwischen der Subjectivität der alten und der Sachlichkeit der neuen Schule, zwischen der zischenden Majorität der Idealisten und der applaudirenden Minorität der Naturalisten; und es verschlägt wenig, ob hinter dieser sacrosancten Forderung der „Kunst“ der verletzte Patriotismus steht, wie drüben, oder die verletzte Moralität, wie hüten.

Bekanntnisse. Auch den Pariser Führern des vieux jeu entschlüpft zuweilen eines jener unfreiwilligen Geständnisse, das die Situation kennzeichnet. M. Sarcey, der grau geworden ist in der Andacht vor den Beherrschern des Theaters, den großen Amüseuren Dumas und Sardou, sagt in seiner jüngsten Chronik über ein Stück von Bergerat-Caliban: „Es ist durchsetzt mit Tiraden à la Dumas, die aber weniger schmachhaft sind, als die von Dumas selbst; und man muß wohl sagen, daß auch die von Dumas selbst anfangs, aus der Mode zu kommen.“ Dumas aus der Mode — aber das ist es ja eben, M. Sarcey, was auch wir behaupten, wir Jungen drüben und hüten!

Emile Zola und Paul Lindau. Im jüngsten Heft von „Nord und Süd“ giebt Paul Lindau eine sehr ausführliche Besprechung der „Bête humaine“, die u. A. den interessanten Nachweis führt, wie Zola's Darstellung auf Lombroso's Theorien (in „l'homme delinquant“) fußt. Auch was Lindau über die verschiedenen Typen des modernen Verbrecher-

thums sagt, ist lehrreich; er steht hier auf eigenen, intimen Beobachtungen und verfährt mit einer inductiven Sachlichkeit, die man auch seinen kritischen Erörterungen wünschen möchte. Um so anfechtbarer sind die aesthetischen Bemerkungen; mit allem Aufwand an Fleiß ist hier nur eine jener Kritiken gegeben, in welchen dem Beurtheiler nichts weiter gelingt, als dieses: die engen Grenzen seiner eigenen Natur aufzudecken. Nicht eine Kritik Zola's, eine Selbstkritik Paul Lindau's erhalten wir. Bezeichnend für die Unfähigkeit, in eine fremde Individualität einzubringen, ist es schon, mit welch altväterischen Worten Lindau die leidenschaftliche Hingabe zweier Menschen aneinander schildert: „sie führen einen neckischen Krieg auf“, sagt er, wo ein heftiges sinnliches Begehren tobt, „sie verbringen selige Schäferstunden.“ Man sollte meinen, daß vom guten Gekner die Rede ist, nicht von Emile Zola. Severine, die Heldin, nennt Lindau mit tiefgehender Psychologie: ein „halb engelhaftes, halb satanisches Wesen.“ Zusammenfassend urtheilt er aber also: „Der Unflath ist durch Zola Litteratur- und salonfähig geworden. Er macht sich breit und erhebt sich und schamlos die Stirn.“ Daß ein Unflath sich breit macht, könnte freilich, als naturgemäß, noch hingehen; aber daß er gar die Stirn erhebt, daß er die Stirn hat, das zu thun — das ist wirklich ein starkes Stück. Wir sind aber noch nicht fertig; auf Zola folgen die Schüler: „Wir sehen prahlhänfige Jünger erstehen, die die Vornehmheit und den Adel im Ausdruck als geschneigelt und affig begeistern. Die Sauberkeit des Ausdrucks ist (ihnen) Hiererei, Feigheit und Lüge. Unsere jüngere Litteratur renommirt mit dem schmuckigen Hemde.“ Und als letztes stellt der Selbstbeurtheiler fest (nach reichlich gespendeter Anerkennung übrigens): daß Zola „die Erkenntniß des Schickslichen, das Unterscheidungsvermögen zwischen dem, was man sagen darf und verschweigen soll, überhaupt fehlt. Seinem schriftstellerischen Schaffen fehlt einfach der große aesthetische Regulator, der Geschmack.“ Das ist wirklich die Krone der Urtheilsverwirrung: ein Abgeleiteter, der Geschmack, wird zum Regulator des Primären gemacht, des Geniuss. Geschmack im Lindau'schen Sinne ist Sache der Bildung, jeder Schullehrer kann ihn haben; derjenige aber, der ihn bilden und wandeln hilft, ist der Dichter, und durch keine überlieferte Vorstellung der Salonschriftstellerei, durch keine Regel des „Schickslichen“ wird er die freie Himmelsgabe, schöpferische Kraft, binden.

Die Freie Bühne und ihr Hauswirth. Oscar Blumenthal hat in verspäteter und (für seine Verhältnisse) recht schamhafter Weise unsere Darlegung beantwortet. In dem officösen Organ für die Interessen unsrerer Bühnen, dem Berliner Courier, läßt er an den Prospect bei Begründung des Lesing-Theaters erinnern, in welchem es heißt: „Hier will ich, unabhängig von meinen eigenen kritischen Neigungen und Abneigungen, die zeitgenössische Bühnendichtung in allen ihren charakteristischen Erscheinungen partheilos zu Worte kommen lassen. Und an der Spitze dieses Unternehmens werde ich nur von dem einzigen Ehrgeiz erfüllt sein, zwischen der modernen Bühnendichtung und dem Berliner Publikum ein rühriger und vorurtheilsloser Vermittler zu sein.“ Der Redensarten entkleidet, heißt das nichts anderes als: ich will alle meine kritischen Grundsätze von nun an bei Seite lassen, und will aufführen, was Erfolg verspricht. „Erlaubt ist, was gefällt.“ Das ist der Standpunkt eines Geschäftsmannes, gegen den nichts einzuwenden sein wird. Seltsam ist nur, daß dennoch in Herrn Blumenthals Brust zwei Seelen wohnen bleiben: die eine will Geld verdienen, die andere eine „litterarische Stellung“ wahren. Sobald die eine glauben wird, daß Hauptmann's Stücke Erfolg versprechen, wird sie sich auch um sie bewerben, die doch sicherlich zu den „characteristischen Erscheinungen der zeitgenössischen Dichtung“ gehören. Und was könnte selbst der entsetzteste Beurtheiler von ihnen schlimmeres sagen, als Blumenthal von den Gespenstern sagte, von den Gespenstern, die er auführen möchte: daß sie einer „Seuchenzone“ entstammen und „mit roher Beherztheit Abscheulichkeit auf Abscheulichkeit thürmen.“? Einweilen aber glaubt die andere Blumenthal'sche Seele noch, daß mit Hauptmann nichts zu verdienen sei, und erschwerte darum unserer Freien Bühne, mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln, die Aufführung dieser Werke: „partheilos“, „vorurtheilslos“ ist diese Seele nicht. Ja, sie ist nicht einmal klug: denn wie mag man nur den Ast absägen wollen, auf den man selbst noch einmal sitzen kann?

Von Oscar Blumenthal bis zum Fall Clemenceau ist nur ein Schritt. In Dresden hat die löbliche Polizei das Stück, das in vielen Städten anstandslos (in des Wortes verwegenster Bedeutung) gespielt wurde, verboten. Die Rechtsungleichheit im einigen Deutschland, die hieraus wiederum spricht, sollte doch endlich beseitigt, und das Censurwesen, das heute pure Willkür ist, durch Reichsgesetz geregelt werden! Uebrigens hat grade Dresden, dem jetzt der „Fall Clemenceau“ höher gehängt wird, infolge jener Rechtsungleichheit, die bei uns verbotenen „Gespenster“ einst sehen dürfen: allerdings nur in einer öffentlichen Aufführung, durch die Meininger. Denn schon am nächsten Morgen wurde, auf Anordnung der Polizei, Frau Alving unwohl; dem armen Oswald aber, der sich in die rothen Zettel nicht gleich finden konnte, rief Herr Chronogk zu: „Ihre Frau Mutter ist krank geworden; wollen Sie es wohl gleich glauben?“ Und er glaubte es.

In schwungvollen Strophen besingt Julius Stettenheim in den „Wespen“ das Verbot des „Fall Clemenceau“:

Halbnacht steht da die unglücksel'ge Phryne,
Liest das Verbot der Polizei und fragt:
Giebt es in Dresden denn nicht Eine Bühne,
Die Lessing's edlen Namen trägt?

Hier wird von mir — nichts, nichts ist mir fataler —
Auch nicht ein einziges Geschäft gemacht,
Und an die 50 000 Blumenthaler
Hab' in Berlin ich eingebracht!

Im Berliner Theater giebt es jetzt abwechselnd Mitterwurzer-Abende und Barnay-Abende; was gespielt wird, ist Nebenache. Neulich aber thaten sich beide Sterne zusammen, um vereint zu leuchten, und man las in den Zeitungen: „Im Berliner Theater geht der „Probepfeil“ in Scene. Mitterwurzer spielt darin den Egge, Barnay auf Wunsch Mitterwurzer's die Rolle des Krasinski.“ An den gewöhnlichen Bühnen pflegen die Directoren die Rollen für die Mitglieder zu bestimmen; im Berliner Theater ist es also umgekehrt, Herr Mitterwurzer pfeift und Herr Barnay tanzt. Hoffentlich findet das gute Beispiel Nachahmung, und wir lesen bald im „Courier“: „Eine sehr interessante Vorstellung findet im Schauspielhaus statt; auf besonderen Wunsch seiner Mitglieder wird Graf Hochberg demnächst den weisen Nathan darstellen. Die Aufführung geschieht zu Gunsten der Bühnen-Genossenschaft. Daß jedoch Director Blumenthal, Frä. Petri zu Gefallen, nächste Woche die Mutter der Sta Clemenceau spielen wird (wie ein hiesiges Blatt gemeldet hat), ist vorläufig wohl nur eine müßige Combination.“



Ein Berichtigungs-Ersuchen.

Mit Bezug auf den Artikel „Der Freien Bühne erstes Kriegsjahr“ in Heft 20 überreicht uns Herr Rechtsanwalt Kolsen im Auftrage des Vorstands der Deutschen Bühne „ein Berichtigungs-Ersuchen“, in welchem die Herren Theateragent Georg Zimmermann und Genossen „in Abwesenheit des ersten Vorstehenden“ sehr barsch und mit Berufung auf § 11 des Preßgesetzes eine Berichtigung „verlangen“. Indem wir dieses Verlangen nicht als zu Recht bestehend anerkennen, lassen wir uns gern von Herrn Kolsen ersuchen, die einzelnen Punkte der Berichtigung mitzutheilen: Die Herren erklären zunächst, daß Herr M. G. Conrad der Gründung der Deutschen Bühne fernsteht; ein Factum, das wir nicht bestritten haben und das uns sehr gleichgültig läßt. Von einigem Interesse war es nur für uns, daß die Deutsche Bühne auf ihr Programm grade dasjenige Stück Conrads gesetzt hat, das dieser der Freien Bühne erfolglos ein-