



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Der Verfall der Theaters.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Himmel erhoben ist und auch nicht der Schatten eines Tadelns aufdämmert. Augenscheinlich haben die Rezensenten sich an den selbstbewußten Versicherungen des Verfassers genügen lassen — wenn sie überhaupt fähig gewesen sind, in eine Prüfung dessen, was er geleistet hat, einzutreten. Das ist ja die gewöhnliche Manier der „Kritik“ unsrer Tagespresse.

Dem gegenüber war es notwendig, in einem über den engen Wirkungsbereich einer Fachzeitschrift hinausgreifenden Journal den durchweg dilettantischen Charakter der Beyerschen Arbeit zu betonen und dies abweichende Urteil auch eingehend zu motiviren, insbesondre aber nachzuweisen, daß die verheißene, noch nicht dagewesene „national-deutsche“ Poetik in ihr nicht vorliegt. Westphals „Theorie,“ obwohl sie die antiken Termini beibehält und noch in weiterer Ausdehnung als gewöhnlich zur Anwendung bringt, ist in der Sache unendlich viel nationaler und von einer richtigern Einsicht in das Wesen der deutschen Vererbung durchdrungen. Mit Westphal mußte Herr Beyer sich vor allem auseinandersetzen und ihn, soweit er ihm nicht zu folgen vermochte, gründlich bekämpfen.

Es thut uns leid, in den wohlgemeinten Bemühungen des Verfassers weiter nichts als den großen Fleiß anerkennen zu können, mit dem er die gesamte deutsche poetische Literatur für seine Zwecke durchgeackert hat. Die deutsch-nationale Poetik soll aber noch geschrieben werden.



Der Verfall des Theaters.



err Dr. Paul Schlenther behauptet, das Berliner Hoftheater sei unter dem Intendanten v. Hülsen tief gesunken; E. Sierke hält ihm im 40. Hefte der Grenzboten einen Ausspruch Laubes entgegen, welcher mit Beziehung auf das Wiener Burgtheater den gleichen Vorwurf gegen Dingelstedt erhob, als dieser sich nicht mehr verteidigen konnte. Allerdings hat Sierke hierbei im Grunde nur die Absicht, seinen — ganz richtigen — Satz zu belegen, daß über den Verfall des Theaters stets und überall Klage geführt worden sei. Indessen erkennt er doch Laubes Urteil als richtig an und macht insbesondre die grundehrliche Natur des Richters geltend. Und wie er, so werden gewiß Unzählige in Gegenwart und Zukunft sich auf das Wort eines so ausgezeichneten Bühnenpraktikers beziehen, seine Ansicht zu der ihrigen machen. Und damit wird sich eine unter allen Umständen einseitige, vielfach schiefe Vorstellung von dem Zustande des

ersten Wiener Theaters in den letzten anderthalb Dezennien festsetzen. Denn es muß ausgesprochen werden: ein Kenner ersten Ranges und ein ehrlicher, ganz von seiner Sache erfüllter Mann ist Laube ohne allen Zweifel, aber nichts weniger als ein klassischer Zeuge, am allerwenigsten ein Geschichtschreiber. Das sollte man denjenigen, welche seine drei oder vier Bücher und seine zahllosen Zeitungsartikel über das deutsche Theater im allgemeinen und über die von ihm geleiteten Bühnen im besondern aufmerksam gelesen haben, eigentlich nicht zu sagen brauchen. Seine Darstellung beruht immer nur auf persönlichen Erinnerungen, seine Kritik ist Apologie der eignen, Beurteilung der Thätigkeit seiner Rivalen. Sein Buch, welches sich „Das Burgtheater“ nennt, behandelt die ganze ereignis- und ruhmreiche Zeit dieses Instituts bis zu seiner Übernahme der Direktion gewissermaßen nur als Einleitung in der oberflächlichsten, nirgends sich auf Quellenstudium stützenden Weise, feuilletonistisch im stärksten Sinne des Wortes; das liegt in seiner Natur, er hat ebenso dereinst eine Literaturgeschichte geschrieben und verläßt sich nicht minder bei der Erzählung seiner eignen Thaten und Erfahrungen viel mehr als nützlich ist auf sein Gedächtnis. Das ist übel, wo es sich um Daten, übler wo es sich um die Abschätzung künstlerischer Leistungen handelt. Von scharf, ja schroff ausgeprägter Eigenart, ist er niemals imstande gewesen, fremde Individualitäten unbefangen zu beurteilen; vielleicht hat er auch nie einen ernstlichen Versuch dazu gemacht. Schon oft ist bemerkt worden, daß er etwas von einem Parteigänger an sich hat; kühn, unternehmend, rasch im Handeln, immer selbst voran, mit unerschütterlichem Glauben an sich selbst, forderte er von seiner Mannschaft ebenso rastlose Thätigkeit, wie er sie entwickelte, und unbedingten Gehorsam. Diesem Zuge seines Wesens ist ein großer Teil seiner Erfolge zuzuschreiben, eben derselbe hat ihm aber auch, vorzüglich während der ersten Jahre in Wien, große Schwierigkeiten bereitet, ihn zu Ungerechtigkeiten als Direktor und als Schriftsteller verleitet. Die Schauspieler, welche er vorfand, zum Teil hochberühmte ältere Künstler, waren solche soldatische Zucht nicht gewöhnt und hatten keine Neigung, sich ihr zu fügen; aber er hatte einen härtern Nacken als sie und überwand sie mit Hilfe der jüngern Leute, welche er mitgebracht oder nach seinem System gedrillt hatte. Die Thatsache, daß das Publikum, anfangs durchaus auf der Seite der Alten, sich nach und nach an die Jungen gewöhnte und sie lieb gewann, befestigte ihn in der Überzeugung, daß eigentlich er das Ganze mache, die Schauspieler nur eine höhere Art von Marionetten in seiner Hand seien.

Das kam drastisch zu Tage, als er seine Entlassung erhalten hatte. Erbittert über teils wirklich erfahrenes, teils eingebildetes Unrecht, nahm er sofort auf dem Sessel des Kritikers Platz und behauptete steif und fest, daß dieselben Schauspieler, die er vor wenigen Wochen noch für die besten der Welt erklärt haben würde, sich nicht bewegen, nicht sprechen und vollends nicht eine Rolle auffassen könnten. Er war auch damals „grundehrlich,“ er glaubte das wirklich,

bemerkte nur, was er früher nicht hatte sehen wollen, und vermifste dasjenige, was er als Regisseur in den Proben angeordnet haben würde. Wieder am Ruder, in Leipzig und am Wiener Stadttheater, fand er vollends, daß Schauspieler dritten und vierten Ranges, zum Teil Personen, welche er einst, als sie noch in voller Kraft standen, nicht hatte engagiren wollen, ebenso bedeutende und bedeutendere Künstler seien als die Burgtheatermitglieder — natürlich, weil er sie nun am Schnürchen führte. Es ist etwas beneidenswertes um die Selbstzufriedenheit, welche sich auf alles das ausdehnt, was man sein eigen nennen kann; und so sah er auch jedesmal die Schauspieler an, die eben unter seinem Kommando standen und Ordre parirten. Ein Beispiel dafür, welches seiner Zeit in den theaterfreundlichen Kreisen Wiens begreifliches Aufsehen erregte, war folgendes. Wie bekannt, gehört zu den größten Vorzügen des Wiener Burgtheaters die Konservirung eines charakteristischen Lustspieltones, welcher sich zur Zeit Laubes in dem Schauspieler Karl Fichtner personifizierte. Er hatte diesen Ton von Korn übernommen, und von ihm selbst haben die Heutigen das Beste ihres Könnens gelernt. Aber so hoch man letztere in Wien und außerhalb feiert, es reicht doch keiner an ihn hinan, denn die seltene Liebenswürdigkeit des Menschen, welche sich in der persönlichen Erscheinung, in jeder Rede und jeder Geste Fichtners aussprach und geradezu unwiderstehlich wirkte, kann kein Studium ersetzen. Mit seinem Auftreten verbreitete sich sofort eine behagliche Heiterkeit im Schauspielhause, und man möchte sagen, andächtig gab sich der Zuschauer dem Genuffe des feinen Humors, der gemessenen Lustigkeit, der gutmütigen Schalkhaftigkeit in seinen Darstellungen hin, unbeschadet der Einsicht, daß einer oder der andre die Rolle vielleicht geistreicher, pointirter gegeben haben würde. Fichtner gehörte auch zu den wenigen Alten, welche keine mehr oder weniger feindselige Stellung zu dem Direktor eingenommen hatten, weshalb dieser ihm gelegentlich eine Rolle „auf den Leib schrieb.“ So den Titelhelden eines Lustspiels „Cato von Eisen,“ welches bezeichnend genug nur dort, wo Fichtner die Rolle gab, einen Erfolg davontrug. Am Wiener Stadttheater suchte Laube das Stück wieder hervor; weil er dort keinen Fichtner zur Verfügung hatte, ließ er seinen Cato von einem Komiker groben Kalibers spielen, der sich auf einer Vorstadt Bühne durch Zungengeläufigkeit, Beweglichkeit und Dreistigkeit hervorgethan hatte. Und ihm stellte später Laube das Zeugnis aus, er habe die Figur erst zu voller Geltung gebracht, Fichtner für diese nicht ausgereicht. Die Wiener trauten ihren Augen nicht. Fichtner und den Herrn K. in einem Atem zu nennen, war bis dahin niemand in den Sinn gekommen. Und mit Recht zog man den Schluß, daß das Urtheil eines Mannes, der einen solchen Vergleich anstellen konnte, sehr wenig Vertrauen verdiene.

Was seine Äußerungen über Dingelstedt anlangt, so enthalten sie ohne Frage Wahres, sind jedoch als Ganzes betrachtet wieder ungerecht. Das geht wieder sehr natürlich zu. Dingelstedt als Bühnenleiter besaß gerade die Eigen-

schaften, welche Laube stets abgegangen sind. Er war ein Dichter, welchen Namen Laube trotz seiner vielen Schauspiele und Novellen und bei all seinem schriftstellerischen und rhetorischen Talente nicht beanspruchen kann. Er war ein begeisterter Verehrer Shakespeares, über welchen Laube wenig anders denkt als Ehren-Benedix. Er vindizirte einer großen Bühne die Aufgabe, die klassische dramatische Dichtung aller Zeiten und Völker lebendig zu erhalten, während Laube nur die modernen Franzosen schätzt und ebenso überschätzt, wie Dingelstedt sie zu gering achtete. Endlich legte der eine großes, häufig zu großes Gewicht auf die Befriedigung des Auges im Theater, der andre legt es in einseitiger Verkennung des Begriffes Schauspiel ausschließlich auf das gesprochene Wort. Von dieser prinzipiellen Gegnerschaft aus, zu welcher sich auch vielfältig persönliche gesellte, fällt Laube seinen Spruch. Dingelstedts große Fehler sollen deshalb nicht geleugnet werden. Aber so verheerend hat seine Leitung nicht gewirkt, nicht wirken können, weil in dem Personal des Burgtheaters sich während des hundertjährigen Bestandes ein guter Geist fortgepflanzt hat.

So viel zur Steuer der Wahrheit gegenüber der jetzt weitverbreiteten Neigung, die wohlverdiente Autorität des Regisseurs Laube auch auf den Historiker zu übertragen.

Im allgemeinen ist es um die Geschichte der dramatischen Kunst ein eigen Ding. Auf welche Dokumente soll sie sich stützen? Auf Berichte über den Eindruck, welchen Vorstellungen auf diesen oder jenen hervorgebracht haben. Aber wenn Sierke geltend macht, daß die wenigsten Kritiker gerecht über eine Bühnenleitung zu urteilen vermögen, weil sie die Bedingungen einer solchen Thätigkeit, die tausend Hindernisse und Fesseln nicht kennen, so gilt etwas ähnliches für die Beurteilung schauspielerischer Leistungen. Zufälligkeiten, Stimmungen, von welchen wir vor dem Vorhange keine Ahnung haben, begünstigen oder beeinträchtigen das Spiel des Einzelnen und das Gesamtbild. Und den Stimmungen sind wir selbst unterworfen. Wem ist es nicht schon begegnet, daß er in einem Gedichte, welches ihn beim ersten Lesen entzückte, das zweitemal die Schönheiten nicht wiederfinden konnte? Dazu kommt der Wechsel der Empfänglichkeit und des Geschmacks mit den Jahren des Urteilenden und mit dem Laufe der Zeiten, dazu die Täuschungen des Gedächtnisses, dazu der Umstand, daß wir so gern die Gegenwart mit einer Vergangenheit messen, welche wir garnicht erlebt haben. Aus den Zeugnissen einer Periode von größerer Theaterfreudigkeit, größerer Genußfähigkeit, größerer Genügsamkeit bilden wir uns die Meinung über frühere Künstlergenerationen und sprechen von Echhof und Schröder, von Pfand und Fleck, von Corona Schröter und Charlotte Ackermann, als wäre es uns vergönnt gewesen, uns an ihren Gebilden zu erbauen. Der „große Ludwig,“ Ludwig Devrient, ist in aller Munde, und denselben großen Ludwig nannte Fürst Pückler-Muskau einmal „ausgezeichnet im Genre, ohne eine Ader eines tragischen Schauspielers.“ Wo ist nun die Wahrheit?

In der guten alten Zeit klagte man ebenso oft und so bitter über den Verfall des Theaters wie heute. Wer sich davon überzeugen will, blättere in den Briefen an Tieck, welche Holtei vor zwanzig Jahren herausgegeben hat. Tiecks eigne Meinung von der Sache ist bekannt, und vielleicht redete nur mancher von den Korrespondenten ihm zum Munde. Aber Thatsache ist, daß ihm fortwährend aus allen Himmelsgegenden die trostlosesten Berichte, die verächtlichsten Äußerungen über den Zustand des Theaters zugeschickt wurden. Hier eine kleine Blütenlese aus der Zeit von 1792—1853.

Wackenroder spricht sich bereits in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ganz wegwerfend über die damaligen Bühnenzustände in Berlin aus. 1817 klagt Matthäus von Collin, das Theater in der Leopoldstadt in Wien (das noch in den dreißiger Jahren hochberühmte Wiener Volkstheater, für welches Raimund dichtete) sei nicht mehr, was es gewesen, weil es „nach Bildung strebe“; und ein Jahr später bemerkt er nach verschiedenen Ausbrüchen des Mißvergnügens, er glaube trotzdem nicht, daß es um das Theater im allgemeinen „so schlimm stehe, als manche behaupten wollen.“ Friedrich Förster besucht 1817 das Hoftheater in Berlin sehr oft, weil er freien Eintritt hat, ärgert sich aber mehr, als er Freude erlebt. Hormayr schreibt 1826: „Das Theater macht Ihnen wohl noch hübsch viel Galle? Das ist nun einmal nicht anders. Die Wiener und Berliner Direktionen wetteifern darin mit einander, das Problem zu lösen, wie man mit einem Verein der ausgezeichnetsten Kräfte so wenig als möglich leisten könne.“ Und damals war der Dramaturg des Wiener Burgtheaters kein geringerer als Schreyvogel! Ebenso findet Hormayr 1827, das Theater in München bedürfe „einer kolossalen Reform.“ Karl Halling schreibt 1829 aus Berlin: „Unser Theater giebt meistens aus dem Französischen übersetztes schales Zeug.“

Hören wir ferner Immermann. 1831 begleitet er seine Trilogie „Alexis“ mit den bitteren Worten: „Die Erfahrungen der letzten fünfzehn Jahre [also seit den Befreiungskriegen!] müssen uns so weit belehrt haben, daß wir uns selbst im glücklichsten Falle eines sogenannten Erfolges, einer ungetrübten Freude kaum überlassen dürfen, die doch nur gerechtfertigt wäre, wenn die szenische Wirkung uns den dramatischen Wert des Dargestellten noch verbürgen könnte. . . . Obgleich ich auch den dritten Teil dramatisch zu bilden wenigstens beabsichtigt habe, so würden doch die Schauspieler, wie sie nun einmal jetzt sind, schon in der feierlichen Form und in den künstlicheren Mäßen desselben unübersteigliche Schwierigkeiten finden.“ Speziell über Berlin läßt er sich 1834 aus: „Der Sinn für Poesie und ein gewisser freierer Literaturgeist könnte sich der Natur der Sache nach nur durch ein bedeutendes Theater, welches sich wunderbare, neue, tiefsinnige Aufgaben stellte, wieder erwecken lassen. Und der ist nun, wie ich glaube, auf zwei Menschenalter hin methodisch verwüstet worden. Die Berliner Bühne hat keine Fehler mehr, sie ist negativ geworden, sie stagnirt. Ich

habe manches gesehen, was ganz gut gespielt ward, aber alles war Routine, Dienst, Reglement, und nirgends konnte ich den Funken eines Talentes, welches sich auf eigentümliche Weise Luft machen wollte, entdecken. Einiges, wie »Wallenstein« und »Kaufmann von Venedig,« war so schlecht und geistlos, daß ich mich schämen würde, es hier [nämlich in Düsseldorf, wo Zimmermann soeben die Theaterleitung zu übernehmen im Begriffe stand] so mit meinen Anfängen zu produziren.“ Und dennoch nehme das Publikum sogar an der Mittelmäßigkeit Teil; „es ließe sich also wohl hoffen, daß, wenn die Anstalt die Sache aus dem Gesichtspunkte der gegenwärtigen deutschen Kultur griffe, für eine Reihe von Jahren wieder etwas besseres dort entstehen könnte.“ Aber nach zweijähriger Bühnenleitung sind auch diese Hoffnungen schon herabgestimmt. Seine eignen Erfahrungen sprechen aus dem Seufzer: „Streng und hart nennen sie einen, wenn man darauf hält, daß sie wie Menschen reden, stehen und gehen sollen, und daß sie den Dichter nicht zu Fetzen zerreißen. Dieses Geschlecht will aber immer auf dem Seile tanzen, ehe es noch zu ebener Erde sich gerade halten kann. Die Elemente der Kunst sind vergessen, das ist das Haupt- und Grundübel; die Schüler meinen bei dem beginnen zu können, womit der Meister aufhört.“ Im Jahre 1840 läßt er sich noch einmal über Berlin vernehmen: „Die deutsche Bühne fährt fort, zu jedem Tage ihr Scherflein Unsinn beizusteuern.“

Ebendaher eine Stimme aus Schauspielerkreisen. Eduard Devrient sagt: „Der Beifall der Menge ist freilich ein gefährlich Ding, und ich fühle zu genau, wie der Schauspieler alltäglich sich die eigentliche Würde und Höhe seines Berufes vors Auge halten muß, um sich nicht der weichen Beifallswooge zu überlassen, die, wie Sie nur zu richtig sagen, durch so kleine Künste zu erreichen ist. So unähnlich der Künstler dem Prediger sein soll, darin muß er ihm gleichstehen, daß er den Leuten zeige, was sie erfahren sollen, nicht was sie erfahren wollen. Überhaupt giebt es vielleicht keinen Stand, von dem so sehr eine Fülle der Tugenden gefordert wird, als der unsrige. Selbstverleugnend sollen wir sein beim größten Anreiz zur Eitelkeit und Selbstsucht, uns aufgeben an das Totale einer Darstellung, wo es so leicht ist, sich abgesonderten Vorteil und Beifall zu verdienen, das Höchste und Vergeistigte immerfort anbieten, wo es wenig geschätzt, dagegen das Geringe und Gemeine begierig verlangt wird und reichlich gelohnt.“ Von einem Vereine der Schauspieler erwartete Devrient eine Zeit lang das Beste. Doch bald mußte er enttäuscht bekennen! „Ich dachte, dieser Verein sollte eine Gesinnung unter uns wecken, vergaß aber, daß sie für das Bestehen des Vereins schon vorhanden sein mußte. . . Im allgemeinen haben die Schauspieler keinen Respekt vor ihrem Berufe, und daher mißbrauchen sie ihn. Es scheint, der Mensch achtet nur, was ihm sauer wird; wenn die jungen Schauspieler arbeiten müßten, bevor sie zur Produktion zugelassen würden wie alle andern Künstler, so würden sie mit mehr Ernst und Achtung daran gehen, sie würden beim Studiren gelernt

haben, wie himmelweit wir immer von dem Ideale unsres Berufes entfernt bleiben.“

Damit auch Dresden, wo Eduard Devrient nachher noch viel schlimmere Erfahrungen sammeln sollte, nicht unvertreten bleibe, stehe hier ferner ein Zornausbruch Tiecks selbst. „Was könnte geschehen, wenn man allenthalben den guten Willen hätte, und die Herren Komödianten trotz des ewigen Kunstgeschwäzes ihre eigne kleine Person nicht weit höher als Shakespeare und Goethe schätzten; von Garrick und Schröder kann bei diesen verwöhnten Eitelkeiten schon gar keine Rede sein. . . . Glauben Sie mir, die allgemein Anerkannten dieser Profession, die Bewunderten sind heutzutage die unerträglichsten, an welchen Hopfen und Malz verloren ist. Sagen Sie einem dieses, er sei mehr als Garrick, Schröder, Talma, Baron, Fleck &c. — er dankt mit Kopfnicken und meint, das verstehe sich von selbst; ersuchen Sie denselben, er möge das Knie weniger krümmen, oder den Federhut in die linke statt in die rechte Hand nehmen, so ist er Ihr unversöhnlicher Feind. Die minder großen nehmen noch Lehre an.“ Wer gelesen hat, was Pröbß vor einigen Jahren aus dem Archiv des Dresdner Hoftheaters veröffentlichte, kann nicht in Zweifel darüber sein, daß zu diesem Porträt Emil Devrient geiffen hat. Und Carus meldet 1843 dem nach Berlin Übergesiedelten die Aufführung irgendeines Stückes von Shakespeare, nach welcher der Dichter sich gewiß dreimal im Grabe umgedreht habe. „Ich höre indeß, daß es bei Ihnen nicht besser geht.“

Schließlich noch ein Bild einer Wanderbühne. Moriz Heydrich hat als Schauspieler und Kapellmeister in Bremerhaven einen „wahrhaft grauenvollen“ Eindruck von dem Leben und Treiben solcher Zigeunerwelt gewonnen. „Sa wären es noch Shakespearesche Zettels, diese Schneider- und Schusterdirektoren — aber es sind eben nur Gauner und Gaukler. . . . Die Methode des Spielens war ziemlich holzhackermäßig. Früh sechs Uhr bekam man eine Rolle von zwei bis zwölf Bogen, die Probe war zehn Uhr, und die Vorstellung davon am nämlichen Tage. Dennoch spielten sie alle so, als wären sie Ludwig Devrients, und einige versicherten auch, ihr Genie werde schrecklich verkannt.“

Genug, zwei Menschenalter hindurch, in Wien, Berlin, Dresden, Düsseldorf und Bremerhaven, bei Hofbühnen und „Schmierer“ ist alles grundfaul, Intendanten, Direktionen, Schauspieler und Publikum — aber, wohlgemerkt, immer nur „jezt, heutzutage,“ dermaleinst ist es um alles dies besser bestellt gewesen! Und die Zeiten, aus welchen die klagenden, grollenden, zürnenden, verzweifelnden Stimmen zu uns herübertönen, sind dieselben, welche man uns als die goldenen im Vergleiche mit der Gegenwart schildert. Darnach wird wohl derjenige Recht behalten, welcher meint, daß auch in der Theaterwelt das Land Utopia zwar immer gesucht werde, aber immer ein Nebelbild bleiben werde; daß das Theatervölkchen jederzeit aus Menschen mit guten und schönen, mit schlechten und häßlichen Eigenschaften bestanden habe; daß man wohl thue,

beim Besuche des Theaters den idealen Maßstab zu Hause zu lassen oder aber — selbst zu Hause zu bleiben. Auf den Genuß an dramatischer Dichtung braucht einer ja deswegen nicht zu verzichten; denn — nichts für ungut! — den Faust und den Hamlet führen mir doch keine „Hof-“ und keine „Deutschen“ Schauspieler so auf, wie ich mir selbst im einsamen Zimmer!



Paris und die Franzosen.



ie müssen Vertrauen zum Volke von Paris haben, sagte Gambetta, als er in Versailles mit Erfolg die Rückkehr der Kammern nach der Hauptstadt befürwortete. Andre Redner versicherten der Versammlung, daß man keinerlei Unfug zu befürchten habe, daß man sich in Ruhe und Frieden werde beraten können, und daß das Volk der großen Stadt, weit entfernt von Gedanken der Störung, vielmehr darauf bedacht sein werde, die Herren vor Angriffen Übelgesinnter zu bewahren. Die Ereignisse vom vorletzten Sonntage werfen ein eigentümliches Licht auf diese Prophezeiungen: sie zeigen, daß in Paris eine Bevölkerungsklasse herrscht, der es ebenso sehr an politischem Verstand als an der gewöhnlichsten Höflichkeit fehlt, und der sich gleichwohl die Regierung mit Einschluß des Präsidenten bis zu einem gewissen Grade fügen zu müssen meint. Man beleidigte und verhöhnte einen Nachbarfürsten, der als Gast Frankreichs erschien, man verletzte den Stolz der Spanier, man reizte damit Deutschland, man entfremdete der Republik alle Monarchen und vollendete so die Isolierung derselben. Europa erkannte von neuem, wie schwach die Regierung Grévy's gegenüber der Unflughheit und Gemeinheit des Pariser Pöbels ist, diese Regierung gestand dies in der Entschuldigung, die sie an König Alfons richtete, selbst ein, nachdem sie es in der kühlen Haltung des Präsidenten beim Empfange des fürstlichen Besuches und in dem Wegbleiben des Kriegsministers von diesem Empfange schon sattfam bekundet hatte. Allerdings hat man sich entschuldigt, und Herr Thibaudin ist von seinem Amte zurückgetreten. Die Blamage aber, die Paris Frankreich wieder einmal zugezogen hat, wird bleiben, der Groll, den es in allen spanischen Parteien erweckt hat, gleichfalls, die Erkenntnis, daß hier sehr erbitterte Gegner der Monarchie und des Weltfriedens das Wort haben, ist gestiegen, und nicht leicht wird ein Nachbarfürst wieder wagen, den Franzosen durch Besuch ihrer Hauptstadt seine Sympathie zu bezeugen, nachdem der erste, der seit 1871 zu diesem Zwecke in Paris erschien, eine so schmachvolle Behandlung erfahren hat.

Man hat uns oft gesagt, Paris sei Frankreich. Nach den Auftritten des vorletzten Sonntags sollten alle Franzosen, die sich selbst achten, sich bemühen, der Welt den Beweis zu liefern, daß Paris nicht Frankreich ist. Es wird ihnen