



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Pröltz, Robert: Zola und der Naturalismus auf dem Theater : (Schluß.)

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

tritt. Wir nehmen ebensowenig an, daß er den Reichstag auflösen wird. Wir stellen uns den Verlauf der Dinge etwa folgendermaßen vor. Die Regierung wird der Volksvertretung des Reiches vorerst nur den Etat des Reichshaushaltes zur Berathung vorlegen, vielleicht auch den Gesetzentwurf über den Bau des Reichstagspalastes. Dann wird man den Reichstag vertagen und den preussischen Landtag einberufen und demselben den kirchenpolitischen Ausgleich in Form von concreten Gesetzentwürfen zur Verhandlung und Beschlußfassung zugehen lassen. Hierbei wird sich zeigen, ob die Regierung imstande sein wird, mit ihren Zugeständnissen das Centrum zufriedenzustellen und zu gewinnen, und wie weit. Wird eine Verständigung erzielt, so wird der Kanzler den Versuch machen, mit Hilfe des Centrums und der Conservativen seine socialpolitischen Pläne in Gesetze zu verwandeln. Wird keine erreicht, so wird ein Stillstand in der deutschen Gesetzgebung, soweit sie Hauptfragen angeht, eintreten, und der erste geeignete Moment wird benutzt werden, den Reichstag aufzulösen und noch einmal an die Nation zu appelliren. Für diesen Fall sollten die Conservativen sich besser organisiren und unter einander zu verständigen suchen. Man nehme sich an den Fortschrittsleuten ein Beispiel. Mehr Disciplin, mehr Hingebung, mehr Eifer, zu rechter Zeit beginnen, und der nächste Wahlkampf wird bessere Resultate zeigen als der letzte.



Zola und der Naturalismus auf dem Theater.

Von Robert Pröls.

(Schluß.)



ola erwartet das Heil nur von dem neuen naturalistischen Drama. Er ist der Meinung, daß jede Epoche ihre besondere dramatische Form oder Formel (formule) verlange, daß wir uns schon lange in der Entwicklung einer neuen befinden und es dieser nur noch an dem Talente fehle, das für das Theater dasselbe vollbringe, was für den Roman schon durch Balzac geschehen sei. Also doch das besondere dramatische Talent! Oder warum vollbringt es Zola nicht selbst? „Ich bin überzeugt — schließt er diesen Theil seiner Betrachtung —, daß das Geld kein Genie hervorzubringen im Stande ist, noch irgend etwas dazu beitragen wird, daß es hervortritt. Gebt euer Geld, es wird der Mittelmäßigkeit, den Farceurs der Geschichte und des Patriotismus zu Gute kommen. Es wird vielleicht mehr Schaden als Gutes bewirken, aber es will doch jedermann leben. Die Zukunft wird sich aber nur durch sich selbst machen, ohne eures Schutzes, eurer Unter-

stützung zu bedürfen, durch die Evolution des Naturalismus, dieses Geistes der Logik und Wissenschaft, welcher die Gesellschaft bereits völlig umgestaltet.“

Auch auf dem Theater, „dieser letzten Schutzwehr des Conventionalismus,“ sieht er dazu schon die Anfänge in der Naturtreue und historischen Wahrheit der Decoration und des Kostüms. An der Entwicklung beider glaubt er überhaupt die Entwicklung des naturalistischen Gedankens nachweisen zu können. Beide seien Schritt für Schritt der Natur und Wahrheit immer näher getreten. Beide hätten zugleich immer dem Geiste der Zeit und ihrer Dichtung entsprochen. Auch in diesen Behauptungen aber vermisst man „die exacte Beobachtung der wissenschaftlichen Methode.“ Zola hat Recht, daß für das alte akademische Wohnzimmer-Drama eine realistische Ausstattung der Bühne gar nicht gefordert war. Sie würde die Unangemessenheit der Localität, das Lügnerische in der behaupteten Durchführung der Einheit des Orts sehr oft nur um so schärfer haben hervortreten lassen. In diesen Stücken, in denen nur der psychologische, nicht aber der physiologische Mensch zur Erscheinung komme, bewege sich, sagt er, die Handlung eigentlich ganz in der Luft. Ein bestimmter Ort sei gar nicht brauchbar für sie. Es genüge die conventionelle Localität.

Natürlich ist auch dies übertrieben, doch hat es immerhin seine Wahrheit. Wie aber verträgt es sich wohl mit der Thatsache, daß das gleichzeitige altenglische Drama, das seiner Natur nach ganz realistisch und besonders bei Shakespeare so überaus malerisch ist, damals von der Decoration und dem historischen Kostüm in einem noch größern Umfange als die Bühne Hardy's, Corneilles und Racines ab sah und absehen konnte? Sind es nicht gerade die Shakespeare'schen Dramen, welche dem heutigen Decorationsmaler und Kostümier die größten, reizendsten Aufgaben stellen? Nun wohl! sie wurden bereits vor fast dreihundert Jahren geschrieben! Shakespeares Dichtung war schon ganz realistisch und naturalistisch — freilich nicht in dem Sinne Zolas —, denn sie war dies ja nicht allein, sondern zugleich ganz idealistisch, symbolisch, phantasienvoll, romantisch, was dieser alles verwirft. Ihm standen zwar nicht die Hilfsmittel der exacten Naturbeobachtung von heute zur Seite, aber wer von den heutigen Dichtern hat ihn an Wahrheit und Tiefe der Beobachtung dessen, worauf es im Drama wesentlich ankommt, übertroffen oder auch nur erreicht? Gleichwohl sahen der Dichter und sein Publicum von der realistischen Decoration völlig ab, die nach Zola heute eine so nothwendige Consequenz „des realistischen Bedürfnisses ist, welches uns quält.“ Möglich, daß es so ist, obschon, wie ich glaube, die Einführung der realistischen Decoration sich zunächst mehr auf die Bühnenbetriebsamkeit zurückführen lassen dürfte, welche auf diese Richtung der Zeit speculirte und so ein Bedürfnis erzeugte, das man bis dahin noch nicht gekannt. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß man zu Shakespeares Zeit Decorationen von der naturalistischen Wirkung der heutigen nicht hervorzubringen vermocht haben würde, obwohl in Italien die decorative Kunst der Bühne bereits eine

bewundernswürdige Höhe erreicht haben soll und Inigo Jones sie von dort auf England übertrug, hier aber fast nur bei den Festen des Hofes und der Großen zur Anwendung brachte. Es schien damals zu sehr im Interesse der Bühnendirectoren zu liegen, den Aufwand der Bühnendecoration von sich abzulehnen, wogegen wir heute durch die Concurrnz gerade von ihnen in die entgegengesetzte Richtung getrieben worden sind. Noch heute übt von der Bühne aber das Schimmernde, Glänzende auf viele eine fast größere Wirkung aus als das Wahre, das sie in den meisten Fällen ja gar nicht zu beurtheilen imstande sind.

Ich will damit durchaus nicht in Frage stellen, daß Decorationen, in künstlerischem Sinne verwendet, die dramatische Wirkung eines Vorganges zu steigern und zu ergänzen vermögen. Gerade in dieser Beziehung ist den gemäßigten und einsichtsvollen Ansichten Zolas auch vollste Anerkennung zu zollen. Er ist ein entschiedener Gegner alles überflüssigen Prunkes. Eine Decoration, welche nur um ihrer eignen Wirkungen willen da ist, ist auch ihm, so interessant sie sein möchte, nichts als eine unkünstlerische Speculation, welche die Dichtung nur zu verderben geeignet ist. Er fordert sie nur als Ergänzung der psychologischen und physiologischen Charakteristik, als Ergänzung der äußeren Bedingungen, unter denen sich der Vorgang entwickelt und vollzieht. Er überfieht nur dabei, daß hierdurch die naturalistische Wahrheit der künstlerischen Angemessenheit untergeordnet und durch diese eingeschränkt wird, daß also sie der letzte Zweck des Kunstwerks nicht sein kann, wenn sie auch immer eine seiner nothwendigen Voraussetzungen ist. Denn ob die historische Wahrheit für viele auch unverständlich ist, so sollte der Mangel an ihr den Kenner doch niemals beleidigen oder stören; nur daß darum die decorative Kunst nicht für den Historiker oder den Kunst- und Alterthumsforscher gemacht erscheinen dürfte, sondern immer nur für den Dichter und seine dichterischen Absichten. Sie wird im Gegentheil alles zu vermeiden haben, was davon irgend ablenken könnte. Sie mit den möglichst einfachen Mitteln zu fördern, wird daher immer das wahre Ziel des Decorationsmalers und Kostümiere sein müssen.

Doch auch noch ein anderes wird von Zola hier, wenn nicht übersehen, so doch zu oberflächlich behandelt — die Thatfache, daß die Decoration, so wahr sie auch immer sein mag, die Convention der Bühne nie ganz überwinden kann, sondern immer Täuschungen mit sich führen wird, welche zum Theil bemerkt werden müssen und nun um so störender wirken. Die geschlossene Zimmerdecoration ist gewiß nicht das Bedeutendste, aber vielleicht das Vollendetste, was die neue Decorationskunst hervorgebracht hat. Durch sie erst kann ein häuslicher Vorgang den vollen vom Dichter beabsichtigten häuslichen Eindruck machen. Erst jetzt können sich die Personen annähernd wie in einem geschlossenen Raume bewegen. Ich sage nur annähernd, weil immer zugleich in Rücksicht auf die locale Anordnung der Zuschauer, eine Convention, der zu liebe ja auch die vierte

Zimmerwand fallen muß. Der geschlossene Zimmerraum bleibt noch immer ein nur scheinbarer, das so natürliche Spiel noch immer ein in dieser Beziehung conventionelles. Die Verschiedenheit der Bühnenoptik von der wirklichen wird zwar von Zola berührt, aber über die Unzuträglichkeiten, die sie bewirkt, wird völlig hinweggegangen. Die Bühnenoptik ist aber nur von einem bestimmten Platze gesehen eine ganz richtige. Auch wird es nie möglich sein, die Perspective der Person bei ihren Bewegungen nach der Tiefe der Bühne völlig in Uebereinstimmung zu bringen mit der Perspective der auf der Decoration dargestellten Gegenstände. Ein anderer Verstoß gegen die Wahrheit entspringt aus der Größe des Bühnenraums. Auch der größte Bühnenraum entspricht der wirklichen Größe eines Marktplatzes nicht, noch weniger freilich den Wohnräumen bürgerlicher Beschränktheit und den kümmerlichen Lebensverhältnissen der Armuth. Ein dritter Uebelstand tritt bei den landschaftlichen Decorationen hervor. Man hat ihnen durch durchbrochene Couliissen, Verjagsstücke und Zwischengründe einen außerordentlichen Schein von Realität zu geben verstanden. Die zwischen den Ausschnitten befestigte Gaze, welche von den nähern Plätzen ins Auge fällt, weist aber doch zu sehr auf die Täuschung hin, um nicht stören zu müssen. Noch schlimmer verhält es sich mit der Verbindung der Couliissen und Soffiten hierin, durch welche der Eindruck der Naturwahrheit völlig aufgehoben erscheint, was auch wohl nie ganz zu beseitigen sein wird. „Jeder Kampf für die Naturwahrheit auf der Bühne — sagt Zola — ist ein Kampf gegen den Conventionalismus derselben, und ein Werk erscheint um so größer, je siegreicher es aus diesem Kampfe hervorgeht.“ Gewiß giebt es Conventionen genug, welche in diesem Kampfe fallen können, fallen sollten, gleichwohl wird dieser Kampf seine Grenze finden, weil die Conventionen der Kunst zum Theil in dem Wesen und Mitteln der verschiedenen Künste begründet sind. Der Schauspieler wird z. B. die Illusion nie so weit treiben können, daß er die Wirklichkeit völlig ersetze; man achte nur auf die Verschiedenheiten der besten Schauspieler bei Darstellung derselben Rolle in Spielweise, Erscheinung und Rede. Auch wird jeder Fortschritt neue Conventionen nach sich ziehen, wie selbst noch das Beste mißbraucht werden kann. Sollte die so gepriesene Naturwahrheit hiervon eine Ausnahme bilden?

Die frühere Bühne dachte so wenig an sie, daß sie lange Zeit die Frauenrollen von Männern darstellen ließ. Hat der Naturalismus, dem die spätere Bühne gehuldigt, verhindert, daß nun umgekehrt Männerrollen durch Frauen dargestellt wurden? Gleich nach Aufnahme der Frauen auf die englische Bühne wurde eines der obseönsten Lustspiele derselben, *The parson's wedding*, nur von Frauen gespielt. Mrs. Bracegirdle war berühmt in Hosenrollen, Margaret Woffington in eigentlichen Männerrollen, darunter Harry Wildair, das Urbild der Klingsberge; selbst eine so große und ernste Künstlerin wie Sarah Kemble spielte gelegentlich „Hamlet.“ Der ältern Bühne war das Kostüm überhaupt

gleichgiltig. Melle Salé, eine berühmte Tänzerin, war die erste, welche im vorigen Jahrhunderte den Reifrock abzuwerfen wagte, doch nicht in Paris, sondern in London. Melle Clairon führte die römische und griechische Tracht zuerst auf der Bühne ein. Sie trieb die Naturwahrheit so weit, daß sie als Dido, im letzten Akte, wo sie von einem bösen Traume aus dem Bette gejagt wird, mit nichts als dem Hemde bekleidet auf der Bühne erschien. Man ist darüber niemals hinausgegangen. Aber erst Talma war es, der das historische Kostüm strenger auf Grund wissenschaftlicher Studien reformirte. Nicht ohne Widerspruch. Als er sich zum erstenmal als Brutus neben Mad. Vestris in einem vom Bildhauer David entworfenen Kostüm auf der Bühne zeigte, raunte ihm diese erschrocken zu: „Aber Talma — Ihre Arme sind nackt!“ „Wie bei den Römern,“ flüsterte dieser. „Aber Talma, wo sind Ihre Hosen?“ „Die Römer trugen ja keine.“ „Cochon!“ murmelte indignirt Mad. Vestris, indem sie ihm nothgedrungen die Hand beim Abgehen reichen mußte. „Cochon! wiederholt Zola — ganz recht, das ist der reactionäre Ruf in der Kunst. Wir sind alle Cochons, wir andern, die wir die Wahrheit wollen! Und ganz besonders ich — bin Cochon! Talma wollte ja nur die Beine, ich aber will den ganzen Menschen gezeigt wissen. Also Cochon! Cochon!“

Zola tritt keineswegs für die antiquarische Kostümtreue ein. Er will ja vom historischen Drama nichts wissen. Ihm ist die Gegenwart, wie das unmitttelbarste Object der Beobachtung, auch der hauptsächlichste Gegenstand der künstlerischen Nachahmung. Aus gleichem Grunde giebt er hierin wohl auch den niedern zugänglicheren Volksklassen den Vorzug. Er ist auch gegen jeden überflüssigen Kostüm- oder Toilettenprunk. Er verlangt auch hier nur die charakteristische Wahrheit. Er eifert gegen die Gefallsucht der Schauspielerinnen, die hierin so vieles verderbe, indem sie das Theater zu einer Schaustellung der Mode und der weiblichen Reize mache und an die Stelle des Interesses für die Charaktere das der Toilette setze, was von der Journalistik nach Kräften genährt werde. „Man wird mir hier einwerfen — fährt er fort —, daß der Schade nicht groß sei. Bitte sehr, der Schade ist aber groß. Unter einer nur erheuchelten Realität wird hier ein Erfolg gesucht, der mit dem Kunstwerke gar nichts zu thun hat.“ Auch hier will Zola die Illusion ganz von der dramatischen Zweckmäßigkeit abhängig sehen. Selbst das Malerische engt er und mit Recht hierauf ein. Und was das Nackte betrifft — die Bloßstellung der Noth und des Elends gehört mit hierher —, so sieht er wenigstens ein, daß die Bühne nie so weit als der Roman darin gehen dürfe. Also auch hier eine Schranke, welche er der Convention gegen die Naturwahrheit einräumen muß. Hätte dies alles ihn nicht überzeugen sollen, daß die Convention, wie sie ja in den verschiedenen Künsten eine verschiedene ist, in einem bestimmten Umfange im Wesen, in den Mitteln und in dem besondern Zwecke derselben begründet liegen müsse? Wäre es nicht richtiger gewesen, diese geforderte und

berechtigte Convention von der unberechtigten und mit ihr in Widerspruch stehenden zu unterscheiden und festzustellen?

Wie es nach Zola heute noch kein französisches Drama giebt, welches den Forderungen des Zeitgeistes, der naturalistischen Evolution, genügt, so giebt es in diesem Sinne, nach ihm, auch keine Schauspielkunst: Les planches du théâtre sont vides. Die conventionelle Tradition der Bühne habe die schauspielerische Wahrheit getödtet und die Schule des Conservatoire trage noch dazu bei, diese Tradition zu verewigen. Es sind aber doch noch verschiedene andere Ursachen, welche den französischen Schauspieler in die conventionelle Manier gedrängt haben. Den Grund dazu hat die Entwicklung des französischen Dramas selber gelegt, welches nicht von der Nachahmung der Natur, nicht von den volksthümlichen Antrieben des nationalen Geistes, sondern von der Nachahmung der Vorbilder der Alten und von deren mißverstandenen Regeln seinen Ausgang nahm. Dazu trat jene Methode des Geistes, welche Cartesius in Aufnahme brachte, und welche ebenfalls (nur in ganz anderer Weise) darauf ausging, die Wahrheit zu suchen und zu vollkommenem, reinem Ausdruck zu bringen. Sie legte fast das alleinige Gewicht auf die klare Uebersichtlichkeit und Proportionalität der äußern Anordnung, auf Glätte, Correctheit und Regelmäßigkeit. Das französische Drama, aller Volksthümlichkeit bar, von den Händen der Gelehrten entwickelt, gerieth fast gleichzeitig in den Dienst des Hofes und unter die Oberaufsicht der akademischen Schule. Der Gebrauch des gereimten Alexandriners entsprach diesem ganzen Gange seiner Entwicklung, sie schlug das französische Drama in die conventionellen Fesseln, aus denen es sich trotz aller Bemühungen dieses Jahrhunderts und trotz des völlig veränderten Geistes der Zeit noch heute nicht ganz zu befreien vermochte. Das Lustspiel ist naturgemäß davon freier als die Tragödie, und auch das neue Drama ist es dadurch geworden, daß es den Alexandriner mit der Prosa vertauschte. Der französische Schauspieler ist hier ein völlig anderer als in der Tragödie. Er ist wie verwandelt, sobald er den Alexandriner im Munde fühlt, er fällt, wie Zola es ausgedrückt hat, sofort aus der Natur in die Convention. Läßt sich an unsern Schauspielern doch etwas ähnliches beobachten. So viel freier der Blankvers auch ist, so sind doch auch sie wie vertauscht, sobald sie das Gebiet des Versdramas berühren. Ich bin manchmal erschrocken, wenn ich bei schon begonnener Vorstellung in das Theater eintrat und, noch ehe ich etwas sah, die Declamation und nicht einen einzigen natürlichen Ton hörte. Nicht daß ich den Vers verbannt wissen wollte oder unter der Natur der Rede des Schauspielers den Ton und die Sprache der Gasse verstände. Auch Zola, welcher die Sprache meisterhaft zu behandeln versteht, würde der letzte sein, der das wollte, obwohl sein Princip der Naturwahrheit, welches alles Reale, schon weil es wirklich ist, für unmittelbar künstlerisch brauchbar und jede Abweichung von der Natur und Wirklichkeit für Lüge erklärt, das letztere, sobald er die Gasse schildert, eigentlich fordern mußte.

Wenn es aber eine Angemessenheit giebt, der sich die Naturwahrheit unterzuordnen hat, durch was könnte sie wohl anders bestimmt werden, als durch Natur und Wesen der Mittel und Zwecke der Kunst? Ist doch schon der Mensch selbst in Wirklichkeit kein bloßes Product der Natur, sondern zugleich der Cultur; ist doch die Kunst ebenfalls eines ihrer Erzeugnisse, eine von ihren Formen. Nicht daß die Cultur etwas Unanfechtbares wäre, nicht als ob sie sich nicht ebenfalls mißbrauchen ließe wie alles andere. Dies geschieht jedoch immer nur, wenn sie von ihren eignen Zwecken abfällt, die jederzeit geistiger Art sind und denen sie die Natur zu unterwerfen hat, soweit sie dieselbe nicht zu ihnen erhebt. Die Sprache insbesondre ist ebenfalls schon ein Culturproduct, welches die Kunst nur zu einem neuen Culturzweck ergreift, und sie sollte dabei nicht diesem Zwecke gemäß behandelt und gestaltet werden dürfen? Der Franzose mag gut thun, den Alexandriner im Drama ganz für die Prosa aufzugeben, nicht weil er ein Vers, sondern weil er kein dramatischer Vers ist. Wir Deutschen werden aus dem entgegengesetzten Grunde besser thun, an unserm dramatischen Verse soweit festzuhalten, als er dem besondern dramatischen Zwecke entspricht. Nur würde es eben so thöricht sein, die Prosa davon ausschließen zu wollen, weil die Sprache der Bühne, selbst wo sie am volkstümlichsten erscheinen will, sich doch noch von der des gemeinen Lebens zu unterscheiden hat. Selbst im Vers und im Vortrag des Verses wird man die Natur aber durchklingen hören müssen, wird man Wahrheit der Empfindung und des Ausdrucks verlangen können. Hiergegen fehlt allerdings die Sprache der Bühne sehr oft. Ein affectirtes, gekünsteltes Pathos tritt an die Stelle des echten, eine pedantische schulmeisterliche Aussprache an die Stelle der natürlichen Reinheit und Schönheit, die musikalische Declamation an die Stelle der Beredsamkeit der Empfindung. „Man ist — sagt Zola — an das Falsche, an das Conventionele der Bühne so gewöhnt, daß das Publicum davon nicht mehr berührt wird. Alle falschen Effecte erregen keine Bewunderung. Es zollt ihnen Beifall, indem es darin die Wahrheit sieht und ist durch die Wahrheit beleidigt, die es als Uebertreibung verurtheilt. Das Urtheil ist durch eine hundertjährige Gewöhnung verdorben; daher die Hartnäckigkeit, mit der man an dem Hergebrachten festhält.“

Welches aber ist nun das Drama, das Zola von den Dichtern der Gegenwart und der Zukunft verlangt? Zunächst verwahrt sich derselbe dagegen, mit dem Worte Naturalismus etwas ganz neues bezeichnen gewollt zu haben, als ob man die Natur und die Wahrheit im Drama nicht schon früher gesucht hätte. „Gewiß — heißt es hier — habe ich keine neue Religion in der Tasche. Ich will nichts offenbaren, schon weil ich an dergleichen Offenbarungen nicht glaube. Ich erfinde nicht, weil ich es für nützlicher halte, den Impulsen zu folgen, welche die Menschheit bewegen, der ununterbrochenen Evolution, die uns mit sich fortreißt. Meine Aufgabe als Kritiker ist lediglich, zu untersuchen, woher wir kommen und wo wir sind. Wenn ich es wage, auch noch voraussehen zu

wollen, wohin wir gehen, so ist dies allerdings nur eine Speculation, eine logische Folgerung von dem, was vorausging, und dem, was ist, auf das, was da sein wird. Dies ist mein alleiniges Vorhaben. Es ist lächerlich, mir ein anderes unterlegen zu wollen, mich predigend und prophezeiend auf einen Felsen zu stellen, mich zum Haupt einer Schule zu machen, das mit dem lieben Gott auf dem Duzfuße steht." Wenn man das, was er lehre, bis auf Aristoteles zurückführe, so beweise man nur, daß es vortrefflich begründet sei. Auch glaube er in der That, daß die Natur der Kunst und der Dichtung immer zu Grunde gelegen, daß man fort und fort darnach gestrebt habe, derselben näher zu treten, in ihrer Nachahmung genauer und wahrer zu sein.

Gleichwohl sei ein Unterschied zwischen dem mittelalterlichen und dem neuclassischen Drama, wie zwischen dem heutigen und diesem. Das neuclassische habe zwei Jahrhunderte lang geherrscht, weil es so lange dem Geist der Zeiten entsprochen habe. Es sei erst allmählich durch den im vorigen Jahrhundert erwachenden und erstarkenden Geist der exacten Naturbeobachtung, des wissenschaftlichen Experiments, der physikalischen, chemischen und physiologischen Analyse verdrängt worden, welcher die Wirklichkeit an die Stelle der Phantasie gesetzt und später auch die Poesie ergriffen habe. Diese Evolution des Geistes sei es, welche sich erst in diesem Jahrhundert mit voller Macht entfalten konnte und in der wir noch lebten, welche er mit dem Namen des Naturalismus bezeichne, als dessen hauptsächlichsten Bahnbrecher er Diderot ansehe.

Ist diese Darstellung aber auch selbst ganz exact? Ich denke, daß die experimentale Naturwissenschaft, wie der Kampf für die Wahrheit der Natur und der Wirklichkeit gegen den Conventionalismus der Bühne, viel weiter zurückreicht und daß dieser Kampf auf noch ganz andre Ursachen als auf sie zurückgeführt werden muß. Schon Bacon wird als Begründer der experimentalen Naturwissenschaft genannt, und wenn man auch Shakespeare in seiner Verpottung des Euphuismus und in seiner Abkehr von den Nachahmungen des altclassischen Dramas nicht als einen Verfechter der Naturwahrheit gegen den Conventionalismus gelten lassen wollte, so wird dies doch von Molière jedenfalls zugegeben werden müssen, an dessen Bestrebungen sich etwas später der Kampf für die Neueren gegen die Alten, der Hinweis auf Shakespeare in Frankreich, sowie die hervortretende empfindsame Richtung in Dichtung und Drama angeschlossen. Destouches und La Chaussée, Lillo und Moore waren Vorläufer Diderots. Auch handelte es sich in dem Kampfe gegen das alte classische Drama noch um etwas andres als um die Naturwahrheit. Man begann zu erkennen, daß es demselben an dem wesentlichsten Elemente des Dramatischen, an Handlung fehle, also gerade an dem, was Zola jetzt wieder vom Drama ausgeschieden oder doch in ihm zurückgedämmt sehen möchte. Man fühlte, daß der Alexandriner eine Fessel für den dramatischen Ausdruck, und die höfische Etiquette eine andre für den der Empfindung überhaupt sei. Diderot war aber der erste, welcher erkannte,

daß hierdurch die Vortrags- und Spielweise der französischen Darsteller und Dichter in einen Conventionalismus und Schematismus gerathen sei, der das malerische Element der schauspielerischen Action völlig ausschloß. Er forderte die Wahrheit und das volle Leben der letztern auch um der malerischen Wirkung willen. Den größten Widerstand fand er aber gerade bei denen, die ihm dafür hätten danken sollen, bei den Schauspielern. Es war Mad. Niccoboni, die sich ihm mit einer besondern Schrift entgegenstellte und auf die Einrichtung der Bühne berief. „Wohl — erwiederte Diderot —, wenn diese wirklich die Darstellung einer wahrhaft dramatischen Handlung unmöglich macht, so ändert diese verkehrte Einrichtung der Bühne und das durch sie bedingte falsche System eures Vortrags.“

Das neue naturalistische Drama, das man auf diesen Schriftsteller zurückführt, war aber schon vor ihm da. Er stellte das bürgerliche Rährstück nur mit einer größern Entschiedenheit als neue Gattung der classischen Tragödie gegenüber. Mercier führte dann noch ein volksthümliches Element in dasselbe ein. Er bahnte hierdurch den Weg zu der Volkstragödie, die man im Melodrama der in der Revolution und unter dem Consulate und Kaiserreich wieder auflebenden classischen Tragödie entgegenstellte. Das romantische Drama hat hier seine Wurzel, aber hier nicht allein. Der Romantismus entsprang derselben Quelle, welcher die Sentimentalität schon entsprungen war, dem Subjectivismus der Zeit. Im Drama trat noch der Einfluß Shakespeares und der von ihm angeregten neuern deutschen und englischen Dichter hinzu. In der Epik und Lyrik schlug er zunächst eine rückläufige Richtung, im Drama dagegen eine vorwärtsdrängende, revolutionäre ein. Beide aber erklärten sich mit Entschiedenheit gegen den Geist des alten conventionellen classischen Dramas, gegen den höfischen Akademismus.

Zola leitet den Romantismus dagegen lediglich von der naturalistischen Bewegung der Zeit ab. Er ist ihm nichts als eine Exaltation, welche die Revolution in die von ihr erfaßten Gemüther geworfen habe. Diese Vorkämpfer der ersten Stunde, die ihm nichts als überspannte Träumer sind, fanden nach ihm rasch ihren Untergang, weil das Jahrhundert den Naturalisten, den echten Söhnen Diderots, gehören sollte, deren solide Bataillone ihnen folgten. Diderot stand allerdings an der Spitze der Bewegung, die Zola die naturalistische nennt, die alles bekämpfte, was Convention und Vorurtheil war und was sie so nannte, im Interesse einer Wahrheit, die eine ganz einseitige war, weil sie nichts als die äußere Sinneswahrnehmung in Betracht zog und hierdurch zu der schlechtthin mechanischen Weltauffassung führte, welche in dem heutigen Materialismus in ein System gebracht worden ist. Die dramatische Thätigkeit Diderots ist nur ein wilder Schößling seines philosophischen Wirkens und das romantische Drama Victor Hugos keineswegs unmittelbar der auf Wahrheit gerichteten Bewegung der Zeit, sondern vielmehr der Materialisirung des Lebens erlegen, welches

keine Ideale mehr kannte, sondern Gewinn und Genuß als die einzigen eines vernünftigen Strebens würdigen Führer erkor. Scribe war der erste, welcher für ein derartig gestimmtes Publicum schrieb und die Kunst ausbildete, die Schwächen und Fehler derselben in einer Weise zu bespötteln und zu geißeln, welche demselben, wenn auch nicht immer gleichzeitig schmeichelte, so es doch immer dabei zu unterhalten verstand. Scribe hatte unzweifelhaft ein weit größeres Publicum als Victor Hugo, da er nicht nur die Pariser Theater, sondern die Theater von ganz Europa beherrschte. Sene Kunst Scribes ist aber gerade von denjenigen der spätern Dramatiker, welche sich Naturalisten nannten, ergriffen und, indem man die möglichst frappante Naturähnlichkeit der geschilderten Gegenstände hinzubachte, weiter ausgebildet worden. Victor Hugo arbeitete ihnen aber in einer andern Art vor, indem er ein großes Gewicht auf die möglichst stimmungsvolle Behandlung der äußern Situation legte und das historische Colorit zu dramatischen und scenischen Wirkungen in Anwendung brachte. Was man auch gegen die Wahrheit dieses Kostüms und Colorits bei ihm einwenden mag, so ist es doch nicht weniger gewiß, daß er der Tragödie höhern Stils in Frankreich zuerst ein dramatisches Colorit gegeben, daß er es mit den Wirkungen desselben vertraut gemacht und zu dessen weiterer Entwicklung den Grund gelegt und den Weg gebahnt hat. Die neuen naturalistischen Dichter sind bei ihm nicht weniger, nein, vielleicht noch mehr als bei Scribe in die Schule gegangen. Sie haben von ihm nicht nur die malerisch stimmungsvolle Behandlung der dramatischen Action gelernt, sondern auch noch andre Anregungen von ihm empfangen, wofür ich nur auf eines ihrer bahnbrechenden Stücke *La dame aux camélias* und den Vergleich desselben mit *Marion de Lorme* zu verweisen brauche. Auch läßt sich ein Uebergang von der romantischen zu der heutigen naturalistischen Schule in Dichtern wie Alfred de Musset nachweisen, der neben seinen phantastischen Hängen schon eine sehr sorgfältige Beobachtung des Lebens zeigte.

Zola erkennt freilich die heutigen Vertreter des Naturalismus auf der Bühne gar nicht als echt an, und wenn er unter Naturalismus die Wahrheit versteht, wäre es auch nur im Sinne der Uebereinstimmung mit der Natur und der Wirklichkeit, auch vielfach mit Recht. Er hält Sardou für einen Nachfolger Scribes, insofern dieser die dramatische Action auf die Spitze getrieben, das Interesse völlig in sie verlegt und die Charaktere zu Marionetten gemacht habe. Sardous Kunst bestehe in seiner Beweglichkeit, welche den Glauben erwecke, daß seine Mechanik von wirklichem Leben bejeelt sei. Seine Lebensbeobachtung sei jedoch oberflächlich. Schon höher stellt er Dumas d. J. Einzelne Scenen desselben befriedigen ihn sogar völlig, da sie von einer bewunderungswürdigen Feinheit der Analyse Zeugniß ablegen. Die Tendenz und die Sucht, geistreich zu erscheinen, verleite denselben jedoch zu Ausschreitungen, zu Paradoxien und barocken Erfindungen. Alle seine Figuren seien geistreich, doch alle gleich geist-

reich wie er. Es lasse sich sagen, daß er die Wahrheit nur als Sprungbret benutze, um ins Leere zu springen. Am höchsten schätzt er noch Augier. Habe doch dieser die neue Bewegung wieder an das altclassische Drama geknüpft. Seine Lebensbeobachtung sei vorzüglich. Aber er halte an der Convention einer gewissen Wohlständigkeit fest, die ihn zur Schönfärberei seiner Charaktere verleite. Auch tadelt er nicht mit Unrecht an ihm die zauberartigen Verwandlungen des Lasters in Tugend. Allein diese Urtheile, welche der ersten der beiden hier vorliegenden Schriften Zolas entnommen sind, wurden von ihm in der zweiten um vieles verschärft. Er war inzwischen wegen derselben der Verunglimpfung der Ehre Frankreichs beschuldigt und jene Dichter waren Talente ersten Ranges genannt worden. „Ersten Ranges? — fährt er empor. Ich leugne das vollständig! Sagen wir zweiten, ja dritten!“ Mit Recht versteht Zola unter einem Dichter ersten Ranges nur einen solchen, welcher etwas neues hervor gebracht hat (créateur), welcher der Ausgangs- und Höhepunkt einer neuen Dichtungsepoche ist. Nach ihm ist Victor Hugo der einzige Dichter des Jahrhunderts, der eine neue Form (formule) geschaffen, wenn sie ihm selbst auch nicht ansteht. Der Geist der Form, die er fordere, sei die Wahrheit, aber die volle und ganze Wahrheit der Natur und der Wirklichkeit, wie sie sich aus der exacten physiologischen und psychologischen Analyse ergebe. Der Dichter soll nach ihm ganz hinter seinem Werke verschwinden, die Phantasie, ja die ganze Subjectivität davon ausgeschlossen bleiben, es soll nichts als ein getreues und vollständiges Protokoll der Natur sein und kein weiteres Verdienst, als das der exacten Beobachtung, des möglichst tiefen Eindringens in den Gegenstand, der logischen Verknüpfung der Thatfachen haben. Es kommt ihm dabei nicht auf den Gegenstand an, weil alles gleich würdig der Darstellung sei. Der Dichter sei auch durch nichts in der Form und dem Tone seiner Darstellung gebunden als durch den Gegenstand selbst und die Wahrheit der Darstellung. Wie sollte es also einer befondern Begabung für das Theater oder den Roman noch bedürfen? Da der Dichter nie mit seiner Meinung in die Darstellung irgendwie eintreten dürfe, könne man an ihn die Frage nach der Sittlichkeit auch gar nicht erheben. Er giebt nur die Thatfachen und überläßt das Urtheil dem Leser oder dem Zuschauer. Er erfüllt ihre Phantasie nicht mit täuschenden und verführerischen Vorstellungen vom Leben, er lehrt, wie das Leben selbst, durch die bittere Wahrheit des Wirklichen. „Wir sind nur Gelehrte, Analytiker, Anatomen, und unsern Werken ist die Sicherheit, die Solidität, die praktische Nützlichkeit der Werke der Wissenschaft eigen. Ich kenne keine Schule, welche moralischer und dabei strenger wäre.“

Das wäre nach Zola die Aufgabe des naturalistischen Dichters im allgemeinen. Wie nun aber im Drama? Nach seiner Ueberzeugung wird die naturalistische Form hier nichts andres sein als die auf den heutigen Zustand der Gesellschaft angewendete Form des classischen Dramas. Des classischen

Dramas? Das so ganz Regel und Convention, so ganz beseelt von den Begriffen eines hochfliegenden Idealismus war, was Zola doch alles eifrigst bekämpft? Das aber, worauf es demselben nicht minder ankommt, von Handlung so viel wie nichts hat wissen wollen, sondern alles Licht auf die psychologische Darlegung der Charaktere hat fallen lassen. Nur soll jetzt nicht mehr ausschließlich der psychische Mensch, losgerissen von seinen äußern Lebensbedingungen, sondern der volle Mensch, auch der physische, mit und in diesen letztern auf dem Schauplatz erscheinen. „Ich erwarte — heißt es hier u. a. —, daß man in Zukunft nur Menschen mit Fleisch und Knochen, unmittelbar wie man sie der Wirklichkeit entnommen und wissenschaftlich analysirt hat, auf die Bühne bringen wird. Ich erwarte, daß man uns endlich von den nur fictiven Personen, den conventionellen Symbolen der Tugend und des Lasters befreit, die niemals den Werth »menschlicher Documente« besitzen. Ich erwarte, die Personen der Bühne sodann von den Verhältnissen und Bedingungen, in denen sie leben, bestimmt und nach der Logik ihres Naturells und der äußern Thatsachen handeln zu sehen. Ich erwarte, daß es dann keine Art Täuschung, Escamotage und Taschenspielerkünste mehr giebt, welche Menschen und Dinge von Moment zu Moment von Grund aus verwandeln können. Ich erwarte, daß man uns keine unannehmbaren Geschichten mehr geben und richtige Beobachtungen durch romanhafte Einmischungen wird fälschen dürfen. Ich erwarte dramatische Werke, in welchen die hohle Declamation verschwunden sein wird, entsprungen aus großen Gedanken und Gefühlen, um die erhabene Moral der Wahrheit zu lehren und aus gewissenhafter Untersuchung in ihrer ganzen Furchtbarkeit hervortreten zu lassen. Ich erwarte, daß die Evolution, die der Roman schon seit Balzac genommen, sich nun auch auf das Theater übertragen wird, daß man auch hier auf die Quelle der Wissenschaft und der neuen Künste, das Naturstudium, die Anatomie des Menschen, die Photographie des Lebens in einem Protocolle (procès verbal) zurückgehen wird, welches um so eigenartiger und mächtiger erscheinen muß, als es bisher noch niemand gewagt hat, es auf die Bühne zu bringen.“

Stellen wir dieser emphatischen Rhetorik eine ganz einfache sachliche Betrachtung entgegen. Wir wissen bereits, daß die treueste Nachbildung die Natur in Bezug auf Wirklichkeit nie erreichen kann. Wir sahen, daß die künstlerische von dieser in einem bestimmten Umfange absehen muß und absehen will. Zwar hielt auch Aristoteles schon die Nachahmung und das Vergnügen an der glücklich erreichten Nachahmung für die Quelle der künstlerischen Thätigkeit und der Kunst. Entspringt nun dieses Vergnügen aus der Uebereinstimmung der Copie mit dem Original oder aus der Bewunderung der künstlerischen Geschicklichkeit? Gewiß kann und wird beides eine gewisse Befriedigung gewähren. Aber in vielen Fällen denken wir weder an den Künstler, noch an seine künstlerische Thätigkeit; in andern kennen wir nicht einmal das Original, das er copirte. Die Wahrnehmung einer gewissen Uebereinstimmung mit dem Leben mag zwar

selbst dann unsrer Befriedigung noch immer zu Grunde liegen, nur daß diese Uebereinstimmung dann nur von allgemeinerer Art sein könnte. Auch dürfte die Uebereinstimmung niemals so weit gehen, um uns völlig zu täuschen, da uns dies vielmehr in vielen Fällen erschrecken und abstoßen würde. Aristoteles selbst weist darauf hin, wenn er sagt, daß das, was uns in der Wirklichkeit Ekel und Abscheu erzeuge, dies in der Abbildung aufhören zu thun. Worauf beruht nun wohl diese Freude an dem Schein einer Nachahmung, dessen wir uns doch immer in einem bestimmten Umfange bewußt bleiben müssen? Ich glaube, nur darauf, daß die Erscheinung des Wirklichen hier zu etwas geworden, was ganz nur auf unsern Geist bezogen ist, und daß wir uns dadurch gleichsam der Sphäre der Wirklichkeit selbst entrückt fühlen. Gleichwohl hält Aristoteles diese Freude an dem Scheine der Nachahmung zwar für die Quelle der Kunst, aber noch ebenfowenig wie die bloße Nachahmung selbst schon für etwas künstlerisches. Was nach ihm den Nachahmenden zum Künstler macht (er spricht hier vom Dichter und zwar vom dramatischen Dichter), ist vielmehr erst die Erfindung. Erfindung ist ihm das wahre Kennzeichen des nachahmenden Dichters. Das Werk der künstlerischen Nachahmung verlangt daher nach ihm Phantasie und eine gewisse Umbildung, in der, ohne die Uebereinstimmung mit der Natur im wesentlichen aufzuheben, der Dichter sich doch als solcher erst zeigen kann. Ist diese Umbildung eine willkürliche, oder durch was wird sie bestimmt? Offenbar nur von dem Zwecke des Kunstwerks und durch die Gesetze der Natur des Gegenstands, den es darstellt. Das Kunstwerk wie die künstlerische Thätigkeit muß daher einen Zweck haben. Zola freilich schließt mit der Phantasie auch jeden Zweck der künstlerischen Darstellung aus, der nicht in der Uebereinstimmung mit der Natur, in der Naturwahrheit liegt. Sehen wir uns daher diese Naturwahrheit doch etwas näher an. Der Künstler hat es bei seiner Nachahmung nicht wie der Forscher mit der Wirklichkeit selbst, sondern immer nur mit der Erscheinung derselben zu thun. Diese hängt aber außer von einer Menge äußerer Zufälligkeiten auch noch von der Einrichtung unsrer Sinneswerkzeuge ab. Sie hat hierdurch nicht nur eine mehr subjective Bedeutung, sondern es ist diese auch nur von einem relativen Werth. Die Erscheinung eines Gegenstandes ist z. B. für das Auge mit jeder veränderten Entfernung eine andre. Ebenso verändert sich mit jeder Entfernung die Menge, zum Theil auch die Anordnung der in den Gesichtskreis fallenden Gegenstände. Mit der größern Entfernung verschwinden viele von diesen Gegenständen, andre treten hinzu, mit jeder größern Annäherung, geschieht das gleiche nur im umgekehrten Verhältnisse. Das Mikroskop eröffnete, jemehr es den Gesichtskreis des unbewaffneten Auges einengte, um so mehr den Einblick in eine ganz neue Welt, von der man vorher keine Ahnung gehabt. Trotz dieser unendlichen Verschiedenheit in der Erscheinung derselben Gegenstände ist jede einzelne doch gleich wahr, die Wahrheit einer jeden aber freilich nur eine ebenso relative als subjective. Und diese Wahrheit sollte für

uns bindend sein können, wo wir sie nur zu bestimmten Zwecken ergreifen. Auch die Kunst hat eine Wahrheit, eine Wahrheit, der, sobald sie sich nachahmend verhält, die Naturwahrheit zwar wird zu Grunde liegen müssen, nur daß diese allein noch gewiß nicht die ihre ist. Ich will nicht sagen, daß dem Künstler die Detailstudien des Naturforschers nicht nützen könnten, nur daß er sie nicht immer unmittelbar anwenden kann. Er würde meist gerade in Unwahrheit verfallen, wenn er es wollte. Wie weit z. B. ein Maler hierin mit Vortheil gehen kann, zeigt Meissonier. Daß es darin eine Grenze giebt, die, wenn überschritten, zur Unwahrheit führt, beweisen die Landschaftler, die uns auf ihren Bildern noch jedes Blatt, jedes Blümchen erkennen lassen, das in der Entfernung, in welcher sie uns dasselbe darstellen, nicht mehr sichtbar sein kann. Dagegen beweisen die alten griechischen Meisterwerke der Plastik wieder, daß es keiner so weitgehenden Kenntniß der Anatomie, keines Mikroskopes bedurfte, um wahr zu sein, da sie von den neuern Bildhauern trotz der vielleicht größern Kenntnisse dieser Art im wesentlichen an Naturwahrheit nicht übertroffen, an plastischer Schönheit und künstlerischer Wahrheit aber gewiß nicht erreicht werden. Schönheit würde der Naturalist, wenn er sich treu bliebe, überhaupt keine andre hervorbringen können, als die er in der Natur bereits vorfindet.

Der Dichter steht der Natur und Wirklichkeit vermöge seiner Darstellungsmittel zwar etwas anders, aber keineswegs vortheilhafter gegenüber als der bildende Künstler. Letzterer ist auf den Augenblick beschränkt, aber für diesen kann er die Wirklichkeit von seinem Standpunkte doch vollständig wiedergeben. Der Dichter stellt in der Zeit, zugleich aber auch noch das Räumliche dar. Im Drama überläßt er dies zwar in der Hauptsache den Schauspielern und der scenischen Darstellung überhaupt, wo er sich aber episch verhält, vermag er mit seiner Darstellung nicht mit den zeitlichen Veränderungen der Natur und Wirklichkeit Schritt zu halten. Er vermag das Gleichzeitige nicht anders als auf Kosten der Continuität der einzelnen Veränderungen, nicht anders als auf Kosten ihrer Vollständigkeit darzustellen. Er verfällt schon hierdurch in eine Unwahrheit, die eine conventionelle, aber in einem bestimmten Umfang künstlerisch berechtigte ist, weil sie in der Natur seiner Kunst und ihrer Darstellungsmittel begründet liegt. Niemand nimmt Anstoß daran, daß der Romanschreiber uns in dreißig oder vierzig Stunden das erzählt, was in Wirklichkeit viele Jahre umfaßt. Doch wenn der Naturalist dies auch auf dieselbe Zeit ausdehnen wollte, würde er mit den Mitteln des Erzählers wohl alles bis ins einzelste so zur Darstellung bringen können, als es sich in Wirklichkeit darstellte? Würde er behaupten können, das alles mit eignen Sinnen wahrgenommen, ja nicht bloß wahrgenommen, sondern auch noch studirt und analysirt zu haben? Behaupten können, daß er bei seiner Darstellung nicht noch andre Erfahrungen benutzt, hier einzelnes unterdrückt, dort durch etwas andres ersetzt und ergänzt habe? Glaubt er dies alles ohne Phantasie bewerkstelligen und niemals in Unwahrheit ver-

fallen zu können, wenn er die Studien von einem Individuum auf das andre oder die an verschiedenen Individuen über einen Seelenzustand, eine Leidenschaft, eine Krankheit gemachten Erfahrungen auf ein einziges überträgt? Es ist mindestens eine Selbsttäuschung, wenn Zola erklärt, die naturalistische Dichtung werde und könne nichts als die lautere Naturwahrheit geben, die Phantasie und Subjectivität des Dichters könne und werde völlig davon ausgeschlossen bleiben. Es ist mindestens eine Selbsttäuschung, wenn er der Naturwahrheit, die, was die Erscheinung betrifft, immer nur eine relative und subjective Bedeutung haben kann, einen absoluten und rein objectiven Werth beimißt — eine Selbsttäuschung, die aber für andre zur Täuschung werden und umsomehr einen Schwindel erzeugen kann, als sie dem Mißbrauch außerordentlich ausgesetzt ist. Oder ist es kein Mißbrauch der Kunst, wenn sie sich's vorzugsweise zur Aufgabe macht, nur das menschliche Elend, die menschliche Schmach, die menschliche Verworfenheit in ihrer ganzen Blöße aufzudecken und hierdurch die Phantasie unsrer Jugend, unsrer Frauen vergiftet? Wohl rühmt sie sich eines moralischen Zwecks damit, ich aber glaube, daß es die Menschheit nicht fördern heißt, sie mit dem Laster und der Schmach also vertraut zu machen. Diesem Spiegel des Lebens gegenüber wird sich auch der schon gesunkene noch für leidlich tugendhaft halten und in seiner leichtfertigen Moral noch bestärkt werden, umsomehr, als, wie schon Aristoteles zeigte, das Häßliche in der Abbildung einen Theil des Widerlichen, Ekelhaften verliert, das es in Wirklichkeit hat, und die künstlerische Geschicklichkeit ihm sogar noch einen unheimlichen Reiz zu verleihen vermag. Die Kunst würde auf diese Weise ihres vornehmsten Zweckes verloren gehen, die Phantasie des Menschen, diese in allem Guten und Bösen so gewaltige Macht, die unserm Willen zwar nicht völlig, aber doch seinem unmittelbaren Einfluß entzogen ist, zu entwickeln, zu läutern und zu veredeln.

Haben wir darum den Naturalismus, die Lehre Zolas, ganz und unbedingt zu verwerfen? Ich glaube das nicht. Es liegt ihr gleichwohl eine, wenn auch nur beschränkte Wahrheit zu Grunde. Sie ist nicht nur die Consequenz der materialistischen Weltansicht, nicht bloß eine ästhetische Verirrung, sie ist auch zugleich die natürliche Reaction, welche durch die Lüge, den hohlen Conventionalismus, die sinnlose Mechanik, die eitle Prunksucht, der die Bühne in den letzten Zeiten immer mehr verfallen ist, herausgefordert worden ist. Gewiß, die Wahrheit thut dieser letztern in mehr als einem Sinne noth, aber nicht nur die Wahrheit der Natur und der Wirklichkeit, obschon man diese in der That mit weit größerer Sorgfalt studiren und mit noch ungleich größerem Fleiß und größerer Gewissenhaftigkeit nachahmen sollte, sondern die Wahrheit der Ideale. Wenn den Naturalisten wirklich, wie Zola träumt, die Bühne der Zukunft gehört, so ist niemand mehr als diejenigen schuld, die sich heute auf ihr für Idealisten ausgeben. Es sind nicht die Ideale Schillers, Goethes und Shakespeares, es sind keine wahren, lebendigen Ideale, von denen die meisten von

ihnen begeistert zu sein vorgeben, es sind nur Scheinideale. Können wir uns wundern, daß ihre Menschen nur Marionetten sind, daß sie uns nicht ins Herz, ins Gewissen zu greifen, uns nicht mit sich fortzureißen vermögen?



Rubens in Italien.

Von Adolf Rosenberg.

2.



Is Rubens im Frühjahr 1604 von seiner glücklich ausgeführten spanischen Mission nach Mantua zurückgekehrt war, betraute ihn der Herzog endlich mit einer Aufgabe, die seinen Fähigkeiten entsprach, mit der Herstellung eines großen aus drei Theilen bestehenden Altarwerkes für die Jesuitenkirche in Mantua, welche sich der besondern Protection der herzoglichen Familie erfreute. Auf dem Mittelbilde sah man von oben die heilige Dreifaltigkeit, welcher die Kirche geweiht war, in einer Glorie und mit drei großen darüber schwebenden Engeln, in dem untern Theile knieten auf Betschemeln der Herzog Vincenzo und seine Gemahlin Leonore von Medici, sein Vater Wilhelm und dessen Frau Eleonore von Oesterreich. Das Bild zur Rechten stellte die Transfiguration, das zur Linken die Taufe Christi dar. Auch diese Gemälde haben ein beklagenswerthes Schicksal gehabt. Nach der Occupation Mantuas durch die Franzosen am 3. März 1797 wurde die Kirche als Fouragemagazin benutzt, wobei die Bilder aufs ärgste beschädigt wurden. Nur die Anbetung der heiligen Dreieinigkeit war von den Franzosen für würdig befunden worden, nach Frankreich übergeführt zu werden. Um das Bild bequemer transportiren zu können, hatte man es in mehrere Stücke geschnitten und dieselben zusammengerollt. Schon waren diese Stücke zur Versendung bereit, als die Akademie von Mantua noch zur rechten Zeit Einspruch erhob. Sie erhielt aber nicht mehr alle Stücke zurück. Das fehlende ergänzte der Maler Pelizza, doch blieb das Ganze merkwürdiger Weise in zwei Hälften getrennt: die obere Hälfte hängt heute an der einen, die untere an der andern Schmalwand des Bibliotheksaales in Mantua. Die letztere ist die vorzüglichere von beiden. Schon hier gab sich der ausgezeichnete Bildnißmaler zu erkennen, der mit breitem, sicherem Pinsel vornehme Personen in selbstbewußter Haltung darzustellen weiß. Sonst zeigt sich in der kräftigen Charakteristik und in der schwungvollen, feurigen Composition der Einfluß der Venetianer, insbesondere Tintoretto's, während die kalte, ins Braunrothe fallende Färbung aufs