



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Verjudung des deutschen Theaters.

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

Gymnasien so in Ordnung sei, daß nicht auch in ihnen, wie in so vielen Dingen dieser unvollkommenen Welt, hie und da gebessert werden könnte. In der That kann gewiß durch Vervollkommen der Methode, durch das Abwerfen manches Ballastes, der nur in futuram oblivionem gelernt wird, durch Strenge bei den Klassenversetzungen, durch Beschränkung der Schülerzahl in den Klassen und dergl. manches geschehen, was den Weg, den unsere Gymnasialjugend geführt werden muß, wenn sie nicht in einen leichten Dilettantismus oder in eine einseitige Fachdressur gerathen soll, ebener und bequemer zu gestalten im Stande sein würde. Es würde sich empfehlen, wenn man, einem schon oft von einsichtsvollen Schulmännern gemachten Vorschlage und dem Beispiele süddeutscher Gymnasien und dem der Stadt Braunschweig folgend, den Anfang des französischen Unterrichts aus der Quinta in die Tertia verlegte; nicht überflüssig ist es auch, daß die Directoren beständig darauf achten, daß nicht gut gemeinter Eifer oder auch Mangel an Einsicht hie und da über das Ziel hinausfahren. Dies alles betrifft aber nicht den in einer Jahrhunderte langen Entwicklung und Erfahrung entstandenen und bewährten Organismus dieser Anstalten. Ihr Knochengeriüst, ihre edelsten, Leben und Gedeihen bedingenden Organe sind gesund; was Anlaß zu begründeten Ausstellungen geben kann, sind nur geringere Gebrechen, zu deren Heilung es nicht des Messers und Brenneisens bedarf, es sind Mängel, die bei gutem Willen durch das Zusammenwirken der Behörden, Lehrer und Eltern, wo sie sich zeigen, ohne große Mühe sich hinwegschaffen lassen, Mängel jedenfalls nicht von der Art, daß das deutsche Volk die Erziehung der Jugend in seinen Gymnasien als „unnatürlich und ungesund“ anzusehen Ursache hätte. Und weil dies so ist, so hegt der Verfasser dieser Zeilen die feste Hoffnung, daß trotz aller bereits erfolgten und noch zu erwartenden Angriffe und Anklagen die humanistischen Gymnasien in ihrer jetzigen Organisation mit Gottes Hilfe das bleiben sollen, was sie bisher im Großen und Ganzen gewesen sind: die Zierde unseres Vaterlandes und eine der Hauptstützen seiner geistigen und sittlichen Gesundheit.

Wolfenbüttel.

Friedrich Koldewey.

Die Verjudung des deutschen Theaters.

„Es ist verfault“ — so hört man den Polen sagen, wenn er von einer Geschäftsbranche oder einem Handwerk spricht, welches sich in Juden Händen be-

findet. Er meint damit, daß es nutzlos sei, dasselbe zu betreiben, man müßte denn als Handlanger jüdischer Unternehmer dienen wollen, welche den Gewinn einstreichen und der bildnerischen Hand kaum einen dürftigen Tagelohn gewähren. Dies Wort: „Es ist verfault“ tönt gleichmüthig von seinen Lippen; er zuckt dabei mit den Achseln und legt sich gähnend auf die andere Seite. Wozu sollte er sich mühen und quälen, um sein Handwerk, seine Kunst zu üben und zu vervollkommen? In einem Lande, wo man am Sonnabend weder kaufen noch verkaufen kann, weil die Juden den gesammten Geschäftsbetrieb in den Händen haben und denjenigen Polen, der es wagen wollte, an ihrem Sabbath etwa einen Koffer oder ein paar Stiefeln herzugeben, mit dem äußersten Terrorismus verfolgen und „in die Grube des Verderbens“ stürzen würden, ist eben alles „verfault“. Die Ehrbegriffe sind geschwunden, Selbstachtung, Ansehen und Schaffensfreude sind dahin. Die tüchtige, redliche Leistung sieht sich als solche weder anerkannt, noch gefördert. Der jüdische Mittler, der den Vertrieb der fertigen Arbeit an sich reißt, versteht nichts davon und hat auch nicht die Absicht, andere als billige Pfscharbeit auf den Markt zu bringen. Die sogenannten „Kinder des Landes“ haben sich jeder Annäherung zu enthalten und müssen mit dem zufrieden sein, was ihnen der Jude zu den höchsten nennbaren Preisen bietet. Ein alter Rock kostet in Polen relativ mehr als ein neuer in Paris.

Das also ist es, was dieses stereotyp gewordene polnische „Es ist verfault“ zu bedeuten hat. Nur wenn er an Kasimir den Großen denkt, dann treten dem Polen ein paar Thränen ins Auge und er trinkt ein Glas Brantwein mehr beim sogenannten „Gemeindesesser“. Denn jener Kasimir der Große ist der Repräsentant des goldenen Zeitalters, welches auch die polnische Nation erlebt hat. Das war eine glänzende üppige Vergangenheit. Polen war es, das sich dem Fluthströme der türkischen Invasion entgegenwarf und dem ganzen Europa als Schutzwehr diente, Polen war die größte Militärmacht im Abendlande und dictirte den Völkern die Politik. Aber indem es diesen Gipfel des Ruhms erreichte, sog es auch schon den Tod mit vollen Zügen ein. Eben jener berühmte Kasimir der Große, welcher die Welt zu seinen Füßen sah, zog auch die Pest ins Land, das geldmächtige Judenthum, welches dann das Mark jenes einst so tüchtigen Volkes verzehrt, Acker und Feld, Wald und Wiese, Haus und Hof in sein Zinsjoch gelockt und ihm die Fähigkeit zu jedem Eigenregiment zerstört hat.

Es ist auch uns wahrlich nicht leicht ums Herz, wenn wir die „polnische Wirthschaft“ vor Augen sehen, welche in den verschiedensten Zweigen des gewerblichen Lebens auch in Deutschland um sich greift, und wenn wir beobachten müssen, wie auch bei uns das Judenthum die eine wirthschaftliche Function nach der anderen in seine Kreise zieht und unter den Bann des Wuchers nimmt, nachdem es den organischen Zusammenhang derselben zerstört und den befe-

benden Geist billiger Gemeingefühle verdunkelt oder ausgetrieben hat, so daß das deutsche Volk, mit Blindheit geschlagen, nichts vermag, als gegen sein eigenes Fleisch zu wüthen.

Leider können wir weder den Polen noch unserer eigenen Nation den Vorwurf ersparen, daß sie den Weltgesetzen gegenüber eine zu große Unbefangenheit besitzen. Wir weisen von vornherein die Auffassung von uns ab, als ob wir meinten, dem Judenthum zürnen zu sollen. Die ihm innewohnende vegetative Potenz, mit welcher es in einer uns nicht sympathischen, vielfach sogar unbegreiflichen Art und Weise nach den guten Dingen dieser Welt, nach Licht und Luft, nach Reichthum und Herrschaft strebt, fordert uns zu einer wesentlich anderen Auffassung auf, als wie sie den sogenannten Judenfreßern innewohnt. Wir möchten uns aus dieser Beschränktheit auf einen naturphilosophischen Standpunkt retten, der die Toleranz in keiner Weise ausschließt, und erklären, auch für den Fall, daß uns einmal der Appetit anwandeln sollte, dennoch selbst den besten Braten in der landesüblichen Sauce nicht goutiren zu können. So ausgehungert sind wir eben noch nicht. Die Lebenskraft, welche im Judenthum steckt, ist uns ehrwürdig, sie fordert sogar vielfach unsere Bewunderung heraus. Wir wollen daher auch nicht Haß, Hader und Neid mit der folgenden Betrachtung wecken, sondern nur darthun, daß eben unsere bisherige Unbefangenheit, dem Judenthum selbst zum Schaden, dessen Ueberwuchern herbeiführt, und daß wir auf dem Wege der antisemitischen Regungen den Unterschied aus den Augen verloren haben, welcher zwischen einer wohlberechtigten eigenen Regsamkeit zum Zweck der Selbsterhaltung und Selbstbestimmung und der bloßen scheelsüchtigen, alle bessere Kraft lähmenden Unduldsamkeit besteht. Wenn der Pole sich mißmuthig auf die Seite wälzt, sich dem Trunke ergiebt und in der Unthätigkeit verharret, weil er seine nationalen Güter dem Judenthum verfallen sieht, so sollten wir bestrebt sein, alle die vielen unserem Fleische anhaftenden Fehler abzulegen, welche einen solchen Verfall auch bei uns unvermeidlich machen zu wollen scheinen. Wir haben das Ueberwuchern der einen Potenz lediglich der Indolenz der anderen zuzuschreiben. Und zwar ist diese Indolenz vor allen Dingen in einem Zustande des Gemüths zu suchen, der uns stumpf macht gegen unsere eigene Schwäche uns trotz aller Erkenntniß in Hader und Kleinlichkeit versinken und deshalb machtlos erscheinen läßt gegenüber dem „Genius“ des jüdischen Volkes.

Unsere Literatur, vor allem der wesentliche Theil derselben, welcher mit der Bühne zusammenhängt, tritt uns in erster Linie als Behikel der Gemüthswelt unseres Volkes entgegen. Man kann ein Volk an seiner Bühne erkennen. Es gab eine Zeit, wo für die Bühne zu wirken auch bei uns als eine der ehrenvollsten Aufgaben der leitenden Geister der Nation angesehen wurde. Das

classische Alterthum ging in dieser Beziehung sogar noch weiter, das Schauspiel — weit entfernt von einer eifersüchtigen Priesterschaft verdammt zu werden — diente vielmehr selbst dem Cultus der Götter, und so sicher wie ein Tempel war in jeder größeren griechischen Stadt auch ein Theater zu finden. Das Theater des Dionysos zu Athen, an den Felsen der Akropolis angelehnt, faßte 30 000 Menschen. In Rom gab es Schauspielhäuser, in denen 40 000, ja 80 000 Zuschauer Platz hatten. Die Kunsttrichter, Feldherren, Staatsbeamten, die Consuln und Vestalinnen saßen in der Proedria auf Ehrenplätzen. Dithyramben und gottbegeisterte Gesänge wurden angestimmt, und ein besonderes Logeion und Theologeion wurde errichtet für die höchsten Offenbarungen der Weisheit oder des Fatums. Zwei Jahrtausende haben diese Bühneneinrichtungen überdauert. Der Staat sorgte für die Schauspieler, die den Dichtern unterstellt wurden, ja die Dichter selber sprachen ihre Verse vor dem Volke. Es war jedem Staatsbürger Ehrensache, das Theater zu unterstützen und ein Ehrenamt der Aristokraten und später der Plutokraten, die Leitung und Einübung der Vorstellungen zu übernehmen; der Staat zahlte das Eintrittsgeld für die Unbemittelten. So waren die antiken Theater wirkliche Kunsttempel und dem Volke offen wie heutzutage die Kirche. Man spielte nicht um Gewinn, sondern um des Cultus halber. Als dann das Volk der Hellenen, vom Orient überwuchert, den Weg alles Fleisches ging, als die Aristophanische Laune, die in jedem Griechen pulsierte, die Zeiten des Zerfalls durch Wit und bittere Kritik erhellen mußte, als die Ehren der Bühne zur Decoration cäsaristischen Größenwahns wurden und Nero mit einem Gefolge von Claqueurs die Provinzen durchzog, um selber als Gott vor den beglückten Völkern zu paradiren, da war es mit diesem Cultus vorbei. Ein neuer Cult beherrschte die Gemüther, der im Verborgenen zu blühen begann und dem jeder, den die Inbrunst anwandelte, in der Einsamkeit des Gebetes huldigen konnte, seinen unsichtbaren Gott allein zum Zuhörer. Müde und matt versielen die Mäusen in einen Jahrhundertwährenden Schlaf. Panem et circenses! schrie die Menge. Thierkämpfe, raffinirter Mord, zerfleischte Sklaven in den Tagen reißender Bestien waren die letzten Kunstgenüsse, welche den selbst zur Bestie gewordenen Römer noch befriedigten, und als die Lehre des „Menschensohnes“ zur Macht gelangte, wurden diese Cirken geschlossen. Die Völkerwanderung fegte die letzten beaux restes hinweg. Jahrhunderte lang war das Theater nur noch ein Wort, kein Begriff mehr.

Auch die christliche Bühne verleugnete den Beruf nicht, dem Volksgemüthe zum Ausdruck zu dienen, wenn sie sich auch meist auf die pomphafte Darstellung der Leiden des Menschensohnes beschränkte, also die vielseitige Entwicklung der antiken Bühne ausschloß. Diese Intoleranz und Unfähigkeit mußte noth-

wendigerweise der Entstehung der weltlichen Bühne Vorschub leisten. Die antike Bühne hatte der Einführung des Thespiskarrens und der närrischen Muse Raum geboten. Sie hatte dem Volke das weinende und das lachende Gesicht gezeigt. Die antike Weltanschauung stand dem Natürlichen so nahe, daß die heitere Muse ohne die ernste zu beeinträchtigen mit ihr auf demselben Podium wandeln konnte. Der Mysteriesbühne wohnte eine gleiche Duldsamkeit nicht inne. Das Theater als solches galt für profan. Den Hütern des Christenthums und seiner alle Natur-Anschauung und -Entwicklung unterbindenden hierarchischen Gestaltung lag es vor allen Dingen daran, die weltliche Bühne von ihrem eigentlichen Berufe fern zu halten. Ein Bischof war es, der im Anfang des 16. Jahrhunderts die Pantomime, die Comedia dell' arte erfand. Wenn das Volk ein Theater für alle Tage haben sollte, so durfte es wenigstens kein bedeutungsvolles sein. Das Kind kam stumm zur Welt. Columbine gurrte und pirouettirte, Pantalon und Harlekin machten ihre Späße, die Schaulust, vielleicht sogar die Lachlust fanden ihre Befriedigung, der Verstand aber erhielt keine Anregung.

Erst die Reformation stellte das Theater wieder auf die Beine und löste den Pantomimen die Zunge. In dieser Hinsicht hat sogar der deutsche Hanswurst eine reformatorische Bedeutung. Der deutsche Harlekin machte sich zum Interpreten der kritisch gesinnten öffentlichen Meinung. Auch Pantalon mußte sich auf einige gute Einfälle besinnen, und Columbine ihrer Kehle lyrische Laute entlocken, denn ein Wort giebt das andere, auch in der Kunst; genug die vielgeschmähte Improvisationscomödie wurde ein wahrer Brömmen natürlicher Anschauung. Der Bann der höfischen und pfäffischen Verknöcherung wurde gebrochen und der Wiegegeburt einer wirklichen Bühnenkunst, einer Renaissance der antiken Musen, in Deutschland durch sie der Boden geebnet. Hans Wurst stand Pathe an der Wiege von Lessing, Goethe und Schiller; er öffnete Shakespeare, Calderon, Moreto die Thore. Er war ein wahrer Blutsverwandter Moliere's, er war der rechte Musaget zu einer Zeit, als das Volk noch kaum das Stammeln der Kunst sich zu verstehen getraute.

Diese Renaissance — so hoch wir uns auch über unsere mittelalterlichen Vorfahren erhaben dünken mögen — ist noch lange nicht zu Ende. Die antike Bühne, welche zwei Jahrtausende lang die Geister beherrschte, fand in den Mysteries ihr Grab. Die moderne Bühne steht noch in der Kindheit, insofern nämlich als die Bühne auch in Zukunft dem Cultus höchster Ideale und aller zum Gemeingut gewordenen Ueberzeugungen dienstbar gemacht werden soll.

Unsere Classiker hatten dazu bereits ein unerschütterliches Fundament gelegt. Schon durch sie ist die Bühne wieder ein Altar geworden, an welchem der Tugend und Tüchtigkeit, dem Muth, der Duldung und der Ausdauer, der

Treue, der Pietät und der Vaterlandsiebe gehuldt wird. Sind dies doch die im Geiste wiedergeborenen Göttergestalten der antiken Welt, die von den Ariern Griechenlands in naiver Unmittelbarkeit auf Postamenten in Marmor und auf dem Cothurn in Versen verherrlicht worden waren. Unter dem lorbeerumwundenen Scepter unserer Classiker schien sich in der That eine vollgiltige Resurrection der Bühne im nationalen Sinne vollziehen zu sollen. Die deutschen Fürsten nahmen sich der edlen, auf unserem Boden neuen Kunst mit Hingebung und Aufopferung an. Sie bezahlten Dichter und Mimen aus ihrer Chatouille, die Vorstellungen waren auf Erhebung der Geister berechnet, die Eintrittsgelder für die Menge nur nominelle — kurz die Bühne wurde in dem Sinne ihrer wahren Aufgabe geleitet, daß sie nicht dem Vergnügen und der Schaulust dienen solle, sondern einem Cultus. Der hohe, edle Geist, der von ihr ausströmte, belebte alle Gemüther, machte unser Volk großherzig und erfüllte es mit einer Kraft, welche Deutschland neugeboren aus der erwürgenden Umgarung des Corsen hervorgehen ließ.

Und heute? Es ist kaum ein halbes Jahrhundert verflossen, seit Altmeister Goethe die Augen schloß, und zehn Jahre mehr als ein volles Jahrhundert, seit Lessing seine Dramaturgie schrieb. Zwischen diesen beiden Daten liegt eine Periode der höchsten Blüthe der Schauspielkunst. Daß beide Heroen unserer Literatur Grund hatten, mit der Bühne ihrer Zeit persönlich unzufrieden zu sein, daß sie beide ihre Thätigkeit als Kritiker und Regisseur aufgaben, beweist nichts weiter, als daß es eben allezeit in Bühnenangelegenheiten menschlich herging. Wir müssen vermuthen, daß auch die griechischen Mimen und Dichter nicht immer ihrer Eifersucht oder ihrem Eigensinn die nöthigen Schranken setzten. In der Totalität aber tritt uns das Bild der griechischen Bühne als das einer nationalen Institution entgegen. Und so war es auch mit der deutschen Bühne unserer Classiker und ihrer Nachseiferer Iffland und Immermann. Es war eine deutsche Bühne — nicht aber eine Judenbühne, wie es das Theater in Deutschland heutzutage ist, wo, nachdem alle Auspicien uns betrogen zu haben scheinen und das Loch größer geworden ist als die Rechnung, selbst Richard Wagner nicht ohne seinen Satelliten Davidsohn Athem schöpfen kann.

Noch Lessing sagt in einem der ersten Abschnitte seiner Hamburgischen Dramaturgie, ein Jude werde es nie wagen können, als Darsteller die Bühne zu betreten. Sein Gang, seine Sprache und Sprechweise, seine Gesten sind nicht die des Germanen, und das Volk verlangt auf der Bühne doch sein Vorbild zu sehen. Es ist ihm nicht zuzumuthen, orientalische Manieren in diesem Sinne aufzunehmen. Wir wüßten auch nicht ein einziges Beispiel, daß in dieser Zeit der Blüthe der Schauspielkunst selbst ein Nathan oder ein Schewo von einem Juden wäre dargestellt worden. Goethe hatte bekanntlich eine persönliche Antipathie gegen

die Juden, der er in allerstärkster Weise Ausdruck gegeben. Er sagt im „West-östlichen Divan“:

Denn zuletzt ist unerlässlich,
Daß der Dichter manches hasse,
Was unlieblich ist und häßlich,
Nichts wie Schönes leben lasse.

Das jüdische Wesen galt eben nicht als schön, mindestens nicht als ästhetisch berechtigt auf der Bühne. Ebenso wenig wie man das semitische Gelispel auf der Kanzel leiden mag, wollte der gerade und unverdorbene Geschmack jener Zeit seine Helden mit den charakteristischen Merkmalen einer uns befremdenden, in seiner Gesinnungsweise unverständlichen Rasse ausgestattet sehen.

Die Bühne wurde von den Schöpfern unserer Literatur als eine Bildungsanstalt errichtet, als die Repräsentantin des Volksgemüths. Es war ein Cultus, dem auch das moderne Theater, wie einst das antike, dienen und in dessen Dienst sie sich fortbilden sollte. Sehen wir nun zu, welche Richtung ihre Entwicklung genommen und wohin sie nach einem halben Jahrhundert gelangt ist. Kein Augenblick kann günstiger dazu sein, als der jetzige, wo die Resultate der „Mustervorstellungen“ in München noch in aller Gedächtniß leben.

Offen gestanden: wir haben von diesen „Mustervorstellungen“ einen traurigen Eindruck mit nach Hause gebracht. Wir haben selten den Dilettantismus sich krasser und ungereinter auf das Piedestal stellen sehen. Goethe sagt in seinen Aphorismen „Ueber den sogenannten Dilettantismus“: „Der Dilettant überspringt die Stufen und beharrt auf gewissen Stufen, die er als Ziel ansieht. Er nimmt den Stoff für die Kunst. Er setzt sich in die Nothwendigkeit, nach falschen Regeln zu handeln, weil er die echten objectiven Regeln nicht kennt. Er nimmt der Kunst ihr Element und verschlechtert ihr Publikum, dem er den Ernst und den Rigorismus nimmt. Alles Vorliebnehmen zerstört die Kunst. Der Dilettant bringt sich auf Unkosten der echten Künstler in Ansehen, befördert das Gleichgiltige, Halbe, Charakterlose, zieht den Künstler zu sich herab, kann keinen guten Künstler neben sich leiden. — Der schlimmste Fall ist bei der Schauspielkunst.“

Nun, diesen schlimmsten Fall und alle seine von Goethe hervorgehobenen Consequenzen haben wir bei den „Musterschauspielern“ in München kennen gelernt. Warum? — Weil die Hauptaufgabe der Bühnenkunst, das Zusammenwirken, das Ensemble, das Aufgehen in dem darzustellenden Kunstwerk, von diesen Musterschauspielern in jeder Hinsicht vernachlässigt wurde und sich überall das zur Manie gewordene aufdringliche jüdische Virtuositenthum breit machte.

Die Münchner Mustervorstellungen wurden von dem jüdischen Bühnentrümmvirat Bossart-Barnay-Friedmann vollständig beherrscht. Alle drei sind bekanntlich

Gastspielreisende ohne Ruh und künstlerisches Gleichgewicht, die den Vorbeer aushängen als Lockschild für das kassenfüllende Publikum. Kein Wunder, daß ihr jüdisches Geschäftsgenie alle bescheidenen, d. h. die echten Kunstbestrebungen überwucherte und sie auf ihr eigenes niederes Niveau beschränkte, auf welches sich die ebenfalls jüdischen Koryphäen Lewinsky, Robert, Sonnenthal, Wolter bereitwilligst herabließen.

Es wurden im ganzen zwölf Vorstellungen gegeben, unter anderen Wallenstein (Barnay), Macbeth (Barnay und Wolter), Hamlet (Sonnenthal), Nathan (Lewinsky), Tasso (Robert), Egmont (Robert), Clavigo (Sonnenthal). Da der „Wallenstein“ zwei Abende füllt, so haben wir hier schon acht Vorstellungen, welche vollständig dem jüdischen Genie zum Opfer fielen. Im „Wintermärchen“ spielte dann Barnay wieder den Leontes und Frä. Wolter die Hermione, in „Cabale und Liebe“ Robert den Ferdinand, im „Clavigo“ Possart den Carlos. Auch als Octavio Piccolomini machte er sich neben Herrn Krastel bemerklich, der, obgleich kein Jude, dennoch als May das Publikum durch sein echtes Naturell im Sturme nahm und, obwohl man nicht wußte, wie dieser Sohn zu solch einem offenbar gar nicht indogermanischen Vater kam, dennoch überzeugend zu wirken vermochte. Ganz entgegengesetzt wirkte Herr Oberländer, der die Rollen des vielleicht besten Schauspielers deutscher Zunge in Pacht nahm oder sich doch in dieses Fach mit Herrn Dr. Förster aus Leipzig theilte. Wir meinen Baumeister in Wien. Durfte u. a. dieser bei Mustervorstellungen fehlen? Oder waren es vielleicht gar keine? Aber auch die glücklichen Besitzer von Nicht-Gastspiel-Rollen, z. B. von Rollen zweiter Liebhaber wie Buenco im „Clavigo“, der als „der beste und tugendhafteste Bürger“ in Spanien avisiert wird, auch diese kleinen Größen spielten krampfhaft „Muster“. Sie bemühten sich, wie jener Hungerige, der ein kleines Beefsteak durch ein Mikroskop betrachtete, ihre kleinen Rollen zu ungeahnter Bedeutung zu bringen. Sie statteten das gleichgiltigste Beiwerk des Stückes mit Gesten, Seufzern und Betonungen aus, daß man eine ganze Tragödie damit hätte drapiren können. Kenner haben Thränen gelacht bei diesen Anblicken. Jeder wollte mindestens mit Friedmann und dem berühmten „Mauernweiler“ Friedrich Haase, die sich die fetten Chargen reservirt hatten, concurriren. Unsrer treffliche Künstlerin, Frä. Blandt, wurde allgemein von der jüdischen Kritik als „zu blond“ verurtheilt, was sie nach unserer Kenntniß ihres echten Künstlercharakters unter dem allgemeinen Virtuosen-gelichter auch war. Wir gestehen offen, daß wir erst durch Frä. Blandts „Julie“ für dieses liebeathmende Poem den richtigen Gesichtspunkt gefunden haben, und nun ist sie — zu blond! Es scheint sich eben seit Corona Schröter, deren Blondheit gerühmt wurde, der deutsche Geschmack vollständig in sein Gegentheil verwandelt zu haben, so daß wir umgekehrt wie die Römer, welche eben das

Blonde liebten, nur noch das schwarze Haar des Orients als bühnenfähig betrachten. Auch die Damen Wessely, Ramlo und Ellenreich, selbst Frä. Ulrich, mußten natürlich der Wolter zu Liebe als „zu blond“ im Wesen hingestellt werden.

Und doch, was ist trotz der Wolter das Ende vom Liede gewesen? Was hat trotz der jüdischen Genies Boffart, Lewinsky, Friedmann, Robert, Barnay — die alle Damison etwas abgesehen haben, aber auch nur dies — diese gesammte Musterveranstaltung für einen Eindruck hinterlassen? — Nun, man hat nur nöthig, das erste beste Zeitungsblatt jener Tage zur Hand zu nehmen. Die gesammte Kritik war über das Resultat einig, so sehr auch jeder Einzelne aus Localpatriotismus seine speciellen Darsteller lobte, so sehr auch hier und dort die krasse preussische Natürlichkeit eines Krause als Dorfrichter Adam oder eines Berndal als Extra-Muster-Oberförster, die kalte Schönrednerei eines Dettmer mit Devrient'schen Allüren und die aristokratische Glätte eines Sonnenthal verhimmelt wurde, niemand leugnete, daß selbst die besten Vorstellungen, selbst die des „Hamlet“ oder des „Clavigo“, doch nur ein zerissenes Bild von den Intentionen des Dichters, der Totalität des Stückes gegeben haben. Alles, was man darstellte, war — man selbst und nebenbei eine künstlerische Unmöglichkeit, gleich einem Mischmasch von Del, Aquarell, Gouache und Mosaik, von Hypernatürlichkeit und Unnatur, Meiningerthum und Dürftigkeit. Wahre Kenner — und die meist jüdischen Kritiker, welche den jüdischen Gastspielvirtuosen Handlangerdienste leisten, gehören durchaus nicht zu diesen — haben einen wahren Degout vor dem Münchner Gebahren mit nach Hause genommen.

Wenn dieser Degout nicht mitspräche, würde man angesichts der Alleinherrschaft, die das Judenthum jetzt auf der deutschen Bühne einnimmt, annehmen müssen, daß das jüdische Genie sieg- und glorreich das deutsche in den Schatten stelle und daß der Deutsche überhaupt nichts vom Bühnenwesen verstehe. Es hätte nur noch gefehlt, daß statt der Stücke von Lessing, Goethe, Schiller etwa eine Auslese aus den classischen Werken von Lubliner, Lindau und Jakobsohn zur Darstellung gekommen wäre. Daß aber die zu den „Mustervorstellungen“ dienenden Dramen schließlich doch deutschen Geistern ihren Ursprung verdanken, verbunden mit dem Umstande, daß uns Vorstellungen im Gedächtniß schweben, die wirklich musterhaft waren, obgleich sich kein einziges jüdisches Genie daran betheiligte, und mit der Thatfache, daß unsere Eckhoff, Schröder,IFFland u. s. w. Söhne schlichter deutscher Eltern gewesen sind, zwingt uns denn doch, die Ursachen dieser Judenhegemonie in unseren Kunsttempeln auf einem anderen Gebiete zu suchen.

In der That, so lange die Blüthe der deutschen Bühnenkunst gewährt hat, so lange die Bühne wirklich als eine nationale Institution mit andern Institutionen lebenskräftig sich erhielt, blieb der Jude hinter den Coulißen. Erst

als der Personencultus den der Kunst verdrängte und der Cancan begann, wagte sich der Jude hervor. Und umgekehrt: als es dem Juden gelang, die Bühne zu besteigen, da prostituirte er sie und inaugurierte den Cancan, die Claque und die lobhudlerische Kritik, d. h. den Personencultus. Als die Bühne aufhörte eine Bildungsstätte zu sein und den Nebenzwecken der Lüsternheit zu dienen anfang, da fand sich der Jude als geeigneter Vermittler. Er wurde hie und da „Director“. Man war unbefangen, und der Jude wagte es noch nicht seine volle Annahmung zu entfalten. Der Jude „Cers“ — alias Hirsch — führte schon lange das Scepter im alten Königsstädtischen Theater in Berlin, als Angeli noch in einem seiner lustigen Dramen das anstürmende Judenthum charakterisirte und dem Gelächter Preis gab. Man glaubte damals nicht an die Möglichkeit, daß die deutsche Bühne dereinst fast ganz in die Hände der Juden gerathen würde, daß man nur noch Novitäten von jüdischen Genies zu sehen bekommen würde, daß nur noch das süße Lispeln und die Eloquenz der breiten Zunge des Semiten uns die Gedanken Schillers und Shakespeares, die Musik der Worte Goethes interpretiren würden, daß nur noch durch Vermittlung jüdischer Agenten der Weg zur Bühne deutschen Künstler sich öffnen und der jüdische Millionär als einziger Mäcen die deutsche Novize in seinen Schutz nehmen würde, daß nur noch jüdische Directoren und Censoren über die Aufführbarkeit von Lustspielen und Tragödien deutscher Dichter zu Gerichte sitzen würden.

Wohl nie ist in ärgerer Weise der Bock zum Gärtner gemacht worden. Die Juden sind stets neidische Kritiker unserer Dichter gewesen. Selbst ein Lessing, der den vielmißbrauchten und wenig verstandenen „Nathan“ schrieb, wurde von einem Börne mit dem Roth seines Witzes beworfen, Goethische Lyrik von einem Heine umgearbeitet und vergiftet, so daß sie zur Verseuchung der Jugend dient, Schiller von einem Hebbel nachgehudelt mit Bombast und bitterer, das Herz mit Haß erfüllender Phrase; ein Saphir schwang sich zum maßgebenden Kritiker auf, obwohl er nichts im Sinne hatte als seine epigrammatischen Affensprünge an dem Kolos der deutschen Dichtung zu vollführen, so daß die Andacht schwand und man den Affen schließlich für die Hauptsache hielt. Kurz „unsre Deut“ kamen zu Ehren. Man sprach von ihnen, belachte sie, schließlich fing man an, sie zu bewundern, und das Geld that das übrige — der bezahlte Chorus, die ins Parket getriebene Claque, die feile Judenpresse, der Cäsar Mammon, welcher gleichzeitig alle socialen und politischen Institutionen untergrub und verjüdelte, bestieg endlich auch das Podium und haranguirte „das Volk“.

Wahrlich, die Todten reiten schnell. Es hat keines halben Jahrhunderts bedurft, um die deutsche Bühne in die Erde zu stampfen und eine jüdische Bühne als Alleinherrscherin an ihre Stelle zu setzen. Das Gelüsten derer, deren Pflicht es wäre, die Bühne hoch zu halten, fand offene Beutel und Ohren. Wo die

Corruption sich einschleicht, da ist der Jude bei der Hand, sie auszubeuten. Er ist oft genug selber Träger des Miasmas und erzeugt, wie der Wilderer seinen Opfern Anis streut, die Gelüste, die ihm dienen. Seitdem das Gewerbe frei und die Bühnenkunst ein Gewerbe geworden, ist die Herrschaft des Judenthums auf der Bühne und der jüdischen Tendenz in der Bühnendichtung eine besiegelte unabwendbare Thatfache. Jedes Land verträgt eben nur einen gewissen Grad von Freiheit in wirthschaftlicher Hinsicht, und was man auch immer für Argumente gegen die nothwendigen und wohlthätigen Schranken, welche ehemals das deutsche Wesen schützten, berufen möge, der Punkt, wo Freiheit in ihr Gegenheil umschlägt, nämlich in Judenthym, ist in unserem Vaterlande längst überschritten. Das ganze Volk ist sich dessen bewußt. Die Kunst ist ihm gleichgiltig geworden. Wo ein ganzes Volk sich in den „Abgrund des Verderbens“ gelenkt sieht, ist es ihm der Mühe nicht werth, die Schabracke zu retten — den Schein einer nationalen Kunst, wie Richard Wagner sie jetzt in Verzweiflungsmusik setzt. Sie ist uns leer und hintergrundlos, diese Kunst, da das Volk, um sie zu pflegen, zu verstehen und zu beherzigen die Ruhe verloren hat. Wenn der Löwe schläft, stiehlt der Schakal die Knochen. Ein Degout vor der Bühne, deren Ideal die Lüge, die Gleißnerei ist, vor dieser „Poesie“, die keine Zeile zu uns spricht, ohne daß wir es deutlich empfinden, in wessen Solde sie steht, vor dieser Muse, welche im Rothe der Halbwelt sich wälzt, vor dieser Giftmischerin, welche dem zahlenden Publikum zum Lohne den Becher der Lustseuche darreicht, hat jedes redlichen Mannes Herz erfaßt; der Dunst der Fäulniß trifft ihn, und er wendet sich ab. So geht es jetzt unserer Bühnenkunst, welche in die Hände des Jodberthums und seines Anhangs gerathen und gleichsam bei lebendigem Leibe „verfault“ ist.

(Schluß folgt.)

Die deutsche Politik in den Reichslanden.

Es mögen etwa vier bis fünf Monate her sein, daß in der deutschen Presse, und zwar zuerst in der „Badischen Landeszeitung“ — einem Blatte, das den Vorwurf oppositioneller Gelüste von vornherein ausschließt — ein Angriff gegen die Politik des deutschen Reiches in den Reichslanden Elsaß-Lothringen erhoben wurde, der weniger durch das Gewicht seiner sachlichen Gründe als durch eine gewisse objective Sicherheit der Ueberzeugung und einen hohen Grad nationaler Wärme sich auszeichnete. Das letztere war selbstverständlich bei einem