



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Das Feuilleton auf dem Theater.

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

eigenartig," wie sie nach einem Ausspruche Julius Schnorrs von Carolsfeld (S. 454) in der Kunst und in seinem Verhältnisse zum Volke war.

Richter hat uns ein reiches Erbe hinterlassen, als Künstler wie als Mensch. An uns wird es sein, dasselbe zu wahren und zu mehren; möge uns sein Beispiel immer unvergessen bleiben!



Das Feuilleton auf dem Theater.



er je das Unglück gehabt hat, der unfreiwillige Zeuge eines Theatergesprächs zu sein — und das kann auch dem Meider ästhetischer Zirkel in jedem Café oder Restaurant begegnen —, dem wird jedenfalls das mysteriöse Wort „Dialog“ durch die Aufdringlichkeit, mit der es sich die Schallwellen des Vereines immer wieder dienstbar macht, unangenehm aufgestoßen sein. Ich nenne das Wort absichtlich mysteriös, denn so oft und in so verschiedenartigen Verbindungen es wiederkehrt und in so reicher Abstufung der Empfindung von geheimnisvollem Seelenverständnis bis zu begeisterter Exaltation es ertönen mag, niemals wohl wird er zu der Erkenntnis gelangen, welche die Eingeweihten offenbar mit diesem Schall verbinden. Dialog ist ein griechisches Wort und bedeutet Unterredung. Plato hat ihm zu hohen Ehren, Lucian zu einem pikanten Interesse verholfen. Aber mit dem Theater hatte es nichts zu thun; die Unterredung, welche die Helden des Kothurns und sogar die des Soccus auf der Bühne führten, schien den Griechen in eine andre Sphäre gerückt als die profaische Belehrung und Unterhaltung. Erst in später Zeit nennt man die Spiele nicht mehr bloß dramatisch (vom Handeln), sondern auch wohl dialogetisch (vom Reden). Aber das Wort Dialog braucht man auch dann noch in diesem Sinne. In des Aristoteles Poetik, diesem Kodex sophokleischer und aristophanischer Kunst, wird man beides vergeblich suchen. Da ist nur vom „Drama“ die Rede, und unter den sechs Erfordernissen, die man dazu für nötig hielt, heißt das auf die Sprache der Handelnden bezügliche nicht Dialog, sondern *λέξις*, Stil.

Was wollen also jene dunkeln Ästhetiker mit ihrem geheimnisvollen griechischen Worte? Wie in aller Welt sind sie dazu gekommen, es zu einem Schiboleth der „Kenner des Theaters“ zu machen? Es sei erlaubt, auf solche an den Peripherien dieser Kreise sicherlich oft genug aufsteigende Fragen eine kurze Auskunft zu erteilen.

Zu Anfang der siebziger Jahre gingen als Nachzügler des siegreichen deutschen Heeres eine Reihe deutscher Schriftsteller über den Rhein und erbeuteten dort als geistiges Pendant zu den fünf Milliarden die unerschöpflichen Schätze, welche die Dramenfabriken des Bürgerkönigtums und des zweiten Kaiserreichs hier aufgestapelt hatten. Es wäre Ungerechtigkeit, ihnen vorzuwerfen, daß sie mit dem importirten Kapital schlecht gewirtschaftet oder es unzweckmäßig angelegt hätten. Im Nu hatten wir in der Hauptstadt des neuen deutschen Reiches eine Bühne, welche sich die Pflege seiner Interessen zur einzigen Aufgabe machte, die bekannte Universalbibliothek übernahm in mehr oder minder schlechten Übersetzungen den Detailvertrieb in den Provinzen, und in der Presse, nicht bloß in der belletristischen, sondern auch in den untern Regionen der gesamten politischen, wimmelt es seitdem von den Fachausdrücken der neuen dramaturgischen Börse, von der „großen Szene“ (der scène à faire), dem Aktluß, dem Dialog.

Es liegt uns fern, die schätzenswerten Qualitäten der Pariser dramatischen Firmen seit Scribe u. Co. und Dumas fils zu übersehen. Ohne Frage steckt in ihnen ein gutes Teil jenes genialen Blickes für die mise en scène in Politik, Kunst und Gesellschaft, der die Nation bis auf den heutigen Tag zur Beherrscherin der Mode, ein gutes Teil jener feinfühligsten Kenntnis des Publikums und seiner Bedürfnisse, die ihre Schriftsteller zwei Jahrhunderte lang zu Beherrschern der europäischen Literaturen gemacht hat. Bekanntlich beruhte dies literarische Prestige zum größten Teile auf ihrem Theater. Das Theater des Corneille und Molière und das „Theater des Herrn Diderot“ (um die Vertreter des bürgerlichen Dramas in einem Namen zusammenzufassen) hat zweimal Epoche gemacht in der europäischen Literatur und vornehmlich in der deutschen. Beide verdanken ihren Erfolg eingestandenenermaßen hauptsächlich den Spitzen und Feinheiten, der Anmut und Lebendigkeit, dem Pathos, der hinreißenden Gewalt des — Dialogs.

Ja die Franzosen, die nach Gottsched „heutzutage das sind, was dazumal die Griechen waren,“ die Franzosen haben sich wahrscheinlich aus diesem Grunde die Freiheit genommen, das alte Wort umzuprägen und es in ihren dramaturgischen Sargon einzuführen. Sie verwendeten, selbständiger als wir Deutsche, für die eigentliche Bedeutung ihr eignes Wort *entretien*, für die λέξις des alten Weisen aber, dessen Namen sie ihrem zum Teil selbstgeschaffnen dramatischen Vogelgeschreck als Autoritätsmäntelchen umhängten, brauchten sie das nach ihrer Ansicht bezeichnendere Fremdwort *dialogue*.

Unglaublich viel ist schon in der ältern französischen Poetik die Rede vom *dialogue* und seinen Feinheiten, von seinen großen Meistern in den beiden Genres, Corneille und Molière, die durch diese bewunderungswürdige Kunst über die bedenklichsten ihrer Pläne und Entwicklungen hinwegtäuschten. Man streitet sich darüber, ob die Kunst des *Dessinirens* oder die des *Dialogirens* größer sei, man formirt für beide besondere Talente und findet, daß sie sich selten in

demselben Individuum vereinigen, man untersucht, welche geistigen Fähigkeiten vorzugsweise zur einen oder zur andern disponiren, und gelangt zu dem Schlusse, daß die erstere mehr Phantasie und Geschmack, die letztere mehr Witz und Beobachtungsgabe voraussetze. Über ihre praktische Bedeutung jedoch war man sich damals noch durchaus klar. „Leute, die sich eines feinem Geschmacks bestrebten, behaupteten, daß diese Art zu dialogiren zuviel Deklamatorisches habe und mehr in Erstaunen setze als bewege. Sie wollten lieber Auftritte haben, in denen man sich so scharf nicht unterhält, wirkliche Auftritte, in welchen mehr Empfindung als Dialektik herrscht.“ Diese Leute waren „in ihren Racine vernarrt,“ und der Autor dieses Urteils, Diderot, „gesteht, daß er es auch sei.“ Als aber mit Alfred de Musset die reine, nackte causerie in die Pariser Theater und sogar in das Théâtre français triumphirend ihren Einzug hielt, als die bestreikende Kunst pifanter Unterhaltung sich fähig erwies, die Kosten eines Theaterabends allein zu tragen, da war ihre Prærogative entschieden; da war nicht mehr bloß „in diesen kleinen Stücken,“ den proverbes, der Dialog Selbstzweck und „von einer Handlung füglich nicht mehr die Rede,“ da steckte sie auch das bei Dumas sich noch so breit und umständlich ausdrückende Sensationsdrama der Boulevards an, und aus der Chrysalide Scribe entfaltete sich der herrlich schillernde Schmetterling Victorien Sardou.

Es hat also wirklich den Anschein, daß es der Dialog und nur der Dialog sei, mit dem das neueste Drama der Franzosen es uns Deutschen angethan hat! An Stoffen und Motiven waren ja unsre Iffland und Kogebue ihre Muster, und Goethe bemerkt im Gespräche mit Eckermann, „daß sie sehr lange daran werden zu pflücken haben, bis alles verbraucht sein wird.“ Freilich kommt dazu noch die gerade in Deutschland entscheidende Macht des Fremden, und zwar des „Französischen,“ und der nirgends seine Wirkung verfehlende Reiz des Äquivoken, des moralisch und gesellschaftlich „Unmöglichen,“ das durch jene bewundernswürdige Kunst der mise en scène auf der Bühne doch möglich, ja ganz natürlich gemacht wird. Erfreut sich doch aus diesen Gründen das französische Kassenstück der kräftigsten Art bei einem Institute wie dem Wiener Hofburgtheater schon seit vielen Jahren der rührendsten, hingebendsten Pflege. Es scheint uns ein glänzendes Verdienst des Berliner Schauspielhauses, das vielleicht gerade aus diesem Grunde so konsequent übersehen wird, daß es in diesem Punkte seinen vornehmen Traditionen und dem hohen Bewußtsein seiner Stellung auch noch nicht einen Augenblick untreu geworden ist. Auch das deutsche Publikum hat seinen gesunden Sinn in dieser Hinsicht noch nicht gänzlich eingebüßt. Es war uns eine wirkliche Freude, bei der ersten Aufführung eines derartigen Stückes in einem Theater, dessen stolzer Titel zu der Bevorzugung dieses Genres in eigentümlichem Kontraste steht, zu erleben, daß die darin gestellten Zumutungen einem einhelligen Zischen begegneten. Man muß dem deutschen Michel eben hagebüchen dick kommen, bis er etwas merkt. Meistens denkt er: Was schadet

es, wenn ich einmal hingeh? Was dies „einmal“ aber auch hier für Folgen hat, das bedenkt er nicht.

Was hat dies alles aber mit dem Feuilleton zu thun? hören wir fragen. Mehr, als ihr glaubt. Wir müssen, um diese Zusammengehörigkeit zu erklären, wieder auf die bewußten deutschen Schriftsteller zurückgreifen, die im Anfange des vorigen Jahrzehnts über den Rhein gingen. Diese jungen Leute standen sämtlich unter dem Banne des Feuilletons, das ihnen von der Heimat her nichts Fremdes war, das sie aber hier an seiner eigentlichen Geburts- und Blütestätte bewundern konnten. Es fehlte ihnen nicht an Wiß und Unterhaltungsgabe, auch nicht an jenem verständigen Spürsinn, der sofort das Unterscheidende, besonders aber das Zweckmäßige an den Dingen erspäßt. Sie hatten es sofort heraus, was es mit dem französischen Drama auf sich habe, und was in ihm für ihre lieben Deutschen zu verwenden war. Der Dialog — das ist es, was uns bis jetzt gefehlt hat, das ist es, was die deutschen Stücke so plump und langweilig macht: sie haben keinen Dialog. Und den können wir ihnen geben, das ist es ja gerade, worin wir excelliren, denn wie wir uns die Sache vorstellen, ist sie nichts andres als unsre hochgerühmte Kunst des Feuilletons. Hören wir, wie sie sich die Sache vorstellten. Der immerhin Bedeutendste unter ihnen, der schon einmal zitirte Paul Lindau, schildert in seinem Alfred de Musset (S. 215 f.) „diese Art von Dialog“ folgendermaßen: Er giebt „das reizvollste Bild von dem anmutigen Klatsch in den aristokratischen (und wohl auch andern) Salons.“ „Es ist da von allem möglichen die Rede, was die Pariser Gesellschaft interessirt oder wenigstens was sich als Stoff zu einer graziösen und eleganten Unterhaltung darbietet: von dem neuen Tenor, der bei den Italienern aufgetreten ist, von einer interessanten Fastenpredigt, von neuen Kleidern, von lieben Nächsten — mit einem Worte: von allen denkbaren Gegenständen.“ Es wird uns ferner gesagt, daß die Unterhaltung „bei dem Geiste der Beteiligten nicht bei langweiligen und oberflächlichen Stoffen verharret (!), sondern sich allmählich vertieft, daß sie sogar (!) psychologische Probleme berührt und an ernsthaften Konflikten vorüberstreift.“ Zu Ehren Paul Lindaus sei hier gleich vorweg bemerkt, daß er bei dieser Art von Dialogstücken nicht stehen geblieben ist, daß er sich vielleicht nicht zu seinem äußerlichen Vortheil Mühe giebt, sich allmählich zu vertiefen, daß er sogar psychologische Probleme berührt und an ernsthaften Konflikten vorüberstreift. Wir wollen ihm sogar zugestehen, daß er diese Art Dialog von dem großen szenischen Dialog Mugiens und Sardous zu scheiden wußte. Leider aber kennt er wie das Gros seiner Mit- und Nachstrebenden in seiner Praxis nur jene erste Art und spinnt aus ihr vieraktige Stücke, wozu die Franzosen sie nur in den seltensten Fällen für ausreichend halten dürfen.

Denn unsre jungen Feuilletonisten bedachten nicht, daß es mit dieser Kunst des Dialogs auch im französischen Drama nicht abgethan sei. Es wäre eine Ungerechtigkeit gegen eine Nation, der Goethe „einen so großen Teil seiner

Bildung zu verdanken“ bekennt, wollten wir hier nicht diejenigen Eigenschaften ihres Dramas namhaft machen, die weniger hervorstechend, aber edler und bedeutender als die oben angeführten uns gerade zu stets beherzigenswerthem Beispiel, zu fruchtbringendem Studium für alle Zeit dienen könnten. Dies Studium hat selbst der nicht verschmäht, der uns einst mit Riesenarmen für leider nur kurze Zeit von der Autoritätslast der französischen Bühne befreite, Lessing. Die Frucht desselben ist seine Emilia. Er lernte bei den Franzosen die prägnante Fassung der Fabel, des *μῦθος*, der bei ihnen zwar einförmig, aber stets interessant gewendet und so durchgeführt ist, daß er in der Handlung bis aufs Haar aufgeht, er lernte hier die weise Ökonomie in der Anwendung der Mittel, die sichere Logik in der Durchführung der Motive und vor allem, was dies sämtlich voraussetzt, den Fleiß, den großen, unnachsichtigen Fleiß, der hinter dem in lebendiger Selbstverständlichkeit dahin rollenden Ganzen verborgen liegt und oft gerade vom geringfügigsten Detail so bitter herausgefordert wurde. Freilich auch er war nicht Dichter genug, um den Hauptbedingungen des lebendigen Dramas zu genügen, mannichfaltiger, individueller Charakteristik, wahrer, selbstgewordener Empfindung. Es fehlt ihm also wie den Franzosen bis auf den heutigen Tag in Figuren und Sprache das, was die antike Dramaturgie mit *ἦθος* und *λέξις* bezeichnet, sie ersetzen es aber reichlich durch die für die szenische Wirkung eigentlich entscheidende Kunst der Verwicklung und Lösung des Knotens (wahrscheinlich die *διάνοια* des Aristoteles). Schon diese zwingt sie, sobald die Handlung einmal im Gange ist, aus dem Dialog alles wegzulassen, was nicht absolut zur Sache gehört, wovor sie übrigens schon ihr feiner ästhetischer Takt bewahren würde. In der Emilia ist diese Ökonomie geradezu bewunderungswürdig.

Aber unsere Feuilletondramatiker und Lessing, seine Emilia und ihre Plauderstückchen! Wie es sich da behaglich breit macht, das öde, geschwäßige Nichts „unterm Strich,“ wie sie anmaßlich pirouettiren, die guten Witze, welche die undankbare Alltäglichkeit schonend begraben würde, stolz auf das Relief, das ihnen das bezaubernde Lachen, die siegreiche Komik der Darstellerinnen und Darsteller verleiht; wie sie uns schadenfroh angrinst, die philiströse Trivialität des Tages, die uns so oft das Herz beengt, vor der wir uns flüchten wollten zur befreienden Ironie, zur erhebenden Tragik der Szene. O wie sind sie so erstaunlich geschickt, so „affenmäßig behend,“ so immer auf dem Plage, unsere Feuilletonisten der Bühne, wie wissen sie den neuesten Klatsch vom kleinsten Anekdotchen bis zum größten Skandalchen so semmel frisch auf den Theatermarkt zu bringen, so frisch, daß — Triumph der Kunst! — das Publikum der ersten Aufführung (der „Premiere“!) bereits Anspielungen auf den Skandalprozeß der letzten Woche im neuesten dramatischen Kunstwerk seines Leibfeuilletonisten begrüßen kann. Und was für interessante Dinge werden da von der Bühne herab verkündigt! Geht uns, ihr Pariser, mit euren Tenören, Fastenpredigten und

Roben! Bei uns handelt es sich um weit solidere Gegenstände, um Rundreisegeschente, Medaillons und Rippesfigürchen, um Schlafzimmereinrichtungen, Bugenscheibenerker, Cacaotrinken, lithographirte Verlobungsanzeigen, ja um die russische Revue.

Die russische Revue. Da wären wir ja angelangt beim neuesten Bühnereignis der deutschen Reichshauptstadt. Und wenn es das nicht wäre, ohne Frage wäre, würden wir uns hüten, die Leser dieser Blätter damit zu behelligen. Was liegt ihnen daran, daß, wie schon immer im Frühjahr die Zeitungen triumphierend verkünden, der „espritvolle“ X-Korrespondent-Feuilletonist-Kritiker des Y-Blattes beim Z-Theater ein Stück eingereicht, dasselbe im Anfange des Winters zur Aufführung gebracht und damit den „Erfolg der Saison“ erzielt hat. Aber diesmal scheint es ernsthaft. Der große Mann hat ein Schauspiel geschrieben, ein wirkliches Schauspiel, er hat es gewagt, die „Voreingenommenheit des Publikums gegen ernste Stücke“ zu durchbrechen, sich damit den Weg zu „den Höhen des Dramas“ zu bahnen, und das mit solchem Glück, daß bereits von „klassischen Präntionen“ die Rede sein kann. Ei, ei! Ein ernstes Stück, welches von Cacaotrinkern und Schlafzimmereinrichtungen handelt, ein Schauspiel auf den Höhen des Dramas, das den sonnigen Titel „Ein Tropfen Gift“ führt und durch das zugleich „die in der deutschen Literatur so lang unbesezt gebliebene Stellung (so!) eines Lieblings der Grazien“ wieder ausgefüllt worden ist, ein klassisches Werk von Oskar Blumenthal. Das also bearbeitete Publikum denkt: so etwas muß man sich so schnell als möglich ansehen. Und es strömt hin und sieht und wundert sich im Stillen für sein teures Billet nichts andres zu finden, als das Feuilleton seines X-Blattes, welches man ihm unter den vielbewunderten Titeln „Probepfeil“ und „Große Glocke“ schon einmal vorgesetzt hat. Aber da wird es ja gespielt, das Feuilleton, da ist die schmucke Bühne mit der prächtigen Einrichtung, in der man sich im Geiste wie zu Hause bewegt, da ist der famose Engels, die lebenswürdige Sorma, der feinsinnige Friedmann und vor allem die unvergleichliche Niemann-Raabe, und man applaudirt der unvergleichlichen Niemann-Raabe, bis „nach den Hausgesetzen des Theaters“ — der bei keiner Aufführung fehlende „Dichter“ erscheint und Nachpremieren feiert.

Und dann die russische Revue mit ihrem Artikel über die Berliner Gesellschaft, die russische Revue des Grafen Daschka, die, obgleich sie russisch ist, alle Damen des Stückes lesen können, die einer der schon aus den vorhergehenden Stücken bekannten Blumenthalschen „Aristokraten“ der Baronin, die sie ihm geliehen, auf dem Rout zurückbringt, und deren Verleumdung die Existenz einer hochgestellten Familie nicht bloß in der Gesellschaft, nein auch bei der Regierung vernichtet, trotzdem daß ihr der wahre Sachverhalt von Anfang an bekannt ist! Ist das nicht „aktuell“? Wie gesagt, so aktuell wie frische Semmeln, es fehlt nur noch die genaue Adresse des Palais der verleumdeten „stillen Exzellenz“

und der Name des Fürsten, der so hochsinnig sein Land verrät, für den übrigens die findige Presse, ohne mit dem Strafgesetz in Konflikt zu kommen, bereits ein Modell aufzustellen gewagt hat. Der unmögliche politische Hintergrund, sagt man. Der unsinnige, sollte man lieber sagen. Und wie fein, wie elegant das alles angefaßt ist, beinahe so fein und elegant wie die Manieren der vornehmen Gesellschaft des Stückes, deren „Gepflogenheiten“ an Berlin O., deren Denkweise an die Börse, deren rührendes Familienleben an „Mein Leopold“ gemahnt. Diese plumpe Behandlung des Themas ist man allerdings bei Blumenthal gewöhnt aus dem „Probepfeil,“ wo eine detaillirte Vorlesung über diesen so planen, so wenig neuen und im Verlaufe so breit getretenen Vorwurf gehalten wird, aus der „Großen Glocke,“ wo der Stieftochter ihre Stellung als umgekehrtes Aschenbrödel für solche, die es etwa nicht gemerkt haben, noch im dritten Akte ganz besonders klar gemacht wird. Es wäre interessant zu beobachten, wie ein an die geistreiche Verarbeitung der Tagesinteressen auf der Bühne gewöhnter Franzose sich solchen Zaunpfahlwinken gegenüber verhalten würde. Lachen würde er nicht, ebensowenig wie die Personen in diesen Stücken, die sich doch eigentlich gegenseitig furchtbar komisch vorkommen müssen, aber nur weil er mehr Erziehung hat als sie. Dem deutschen Zuhörer, der ihm gegenüber gern stolz wäre auf deutschen Geist und deutschen Geschmack, dürfte es auch nicht gerade lächerlich zu Mute sein. In ihm ertötet das bittere Gefühl aufgezwungener Resignation jede Lachlust. Also dazu ladet man jetzt eine ganze große Stadt ins Theater, dazu die vielen Lichter, die prächtigen Dekorationen, die hohen Eintrittspreise! Das ist die Errungenschaft der neuen Kunst des Dialogs, von der die deutsche Dramaturgie von Lessing bis auf Gustav Freytag nichts wußte! Das Feuilleton auf dem Theater! Und schlingt sich wirklich einmal durch das Labyrinth dieser Kohlgärten der grob gesponnene Faden einer noch so verdrehten Handlung, so gerät die Clique außer sich vor Entzücken und das Publikum — es ist ja in der Beziehung so wenig verwöhnt und so dankbar!

Freilich wenn es einigermaßen kritisch wäre, so müßte es die Feuilletonstücke ohne Handlung einem solchen „mit“ doch noch vorziehen. Der Konflikt (denn ein solcher, ethisch oder kausal, ist der Kern jeder Handlung) ist hier der bekannte: Liebe (Pflicht, Unschuld, Ehre) gegen Kabale. Die Lösungen sind sehr mannichfach, nie aber schließt die Unschuld mit der Kabale einen Kompromiß. Weil dies hier geschehen soll, so wird er ganz nonchalant aufgegeben und dafür tänzelt ein anderer herein, der Kampf des guten und bösen Prinzips in der Menschenbrust, tragisch wunderbar im Macbeth, mit glücklichem Ausgang in Stücken wie dem Wintermärchen, am erhabensten im zweiten Teile des Faust gewendet. Wie gesagt, er tänzelt nur herein, denn zur wirklichen Ausführung gehört gerade bei glücklichem Ausgange eine tüchtige Bearbeitung des Schuldigen durch die Reulenschläge des Schicksals und des Gewissens. Das geschieht sogar in dem Stücke, aus dem diese Seite der Handlung „entlehnt“ ist, in den Vieux

garçons von Victorien Sardou. Wunderlich genug, daß unsereins auf diese Entlehnung aufmerksam machen muß, die wir durchaus keinen Anspruch auf besonders genaue Kenntnis der neuesten französischen Bühnenliteratur erheben. Auch dort wird ein Roué, der gleichfalls nicht an weibliche Tugend und Reinheit glaubt, nachdem er einer solchen vergebens nachgestellt hat, durch ihre überwältigenden Zauber entwaffnet. Die Anlehnung erstreckt sich bis auf äußerlichkeiten. Auch er steht unter dem Banne der „großen, erstaunten Augen,“ (bei Blumenthal „Kinderaugen“), auch ihm wird in aller Unschuld gesagt, er solle ja „ein ganz gefährlicher Mensch“ sein. Auch er kramt in alten Papieren und findet dabei entscheidende Dokumente. Daraus hat nun Blumenthal seine „große Szene“ gemacht, und Frau Niemann spielt sie so hinreißend, daß man von da an alles mit in den Kauf nimmt, die Glorifizierung des schändlichen Menschen, der nach eigener Andeutung im zweiten und vierten Akt den ganzen teuflischen Apparat seiner niedrigen Zwecke wegen selbst in Bewegung gesetzt hat, seinen Triumph vor der geliebten Frau, der er nun wirklich gefährlich wird, seine ebenso bequeme als poetische Empfehlung auf baldiges Wiedersehen in dem gewichtigen vierten Akt. Bei Sardou erwächst dem frevelnden Verführer ein Rächer in seinem eignen Sohne, dem Sohne der Sünde, die jetzt an ihm gerächt wird, dem Sohne, den er in dem Augenblicke erkennen muß, wo dieser ihn zum entsetzlichsten Zweikampfe herausfordert, beschimpft, mit Füßen tritt. Das ist Sardous grande scène; wir wollen nicht weiter mit seinem Stücke rechnen, sondern setzen es bloß vom obigen Gesichtspunkte in Parallele mit der schwächlichen Nachahmung.

Doch um von diesen Ausführungen wieder zu unserm Thema zurückzukehren, so möge eine bescheidne Mahnung an das deutsche Publikum und die deutschen Theater diese Studie beschließen. Das Feuilleton auf dem Theater ist nicht so harmlos wie das unter dem Strich. Wir reden hier nicht von der beiden gemeinsamen Neigung zu Indiskretionen und Klatsch; gegen Ausschreitungen in dieser Hinsicht haben wir Gott sei Dank eine Polizei, so verhängnisvoll sie zwar auch dann noch werden können. Aber gegen etwas andres giebt es keine Polizei, dessen Abwehr von nicht minder allgemeinem, von höherem Interesse ist: gegen Verflachung und Verflüchtigung von Kunst, Geschmack und originaler Lebensanschauung. Man geht nicht ins Theater, um dort abgeblaßte Augenblicksbilder einer Schablonenwelt zu finden, das Theater soll der Zauber Spiegel sein, in dem das Leben sich zeichnet, wie wir es nicht vermuten, „wie es eigentlich ist oder wie es sein soll.“ Und sei es der Spiegel der alten Berliner Posse, wenn er nur hell, klar und scharf ist, er erfüllt seinen Zweck. Das Feuilleton aber hat auf dem Theater keinen Zweck, hier erzeugt es Puppen, neben denen Benedixsche und Mosersche Gestalten Kernmenschen sind, Situationen, welche denen der Birch-Pfeiffer an Interesse nachstehen, eine Redeweise, die zu hohlem Geschwätz förmliche Anleitung giebt. Namentlich das letztere beachte man. Man hat gesagt, die Personen dieser Stücke redeten einen Stil; das könnte man sich gefallen lassen, wenn es der eines Corneille und Lessing wäre. Wir behaupten, sie reden gar keinen Stil, sondern einfach Feuilleton.

Dreimal gewichtig wirkt alles, was vom Theater herab ins Volk dringt. In ihrem Interesse mögen sich daher die Theater hüten, unter ihre Sphäre zu steigen. Ein Kritiker der Sardouschen Theodora spricht die Befürchtung aus, es möchte von da wohl nicht mehr weit sein bis zum Zirkus und starken Mann. Nun, auf das Feuilleton folgt zunächst nur das „Vokale.“ Wir gratuliren der Zukunft.