



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Borinski, Karl: Englische Oper in Berlin.

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

schon oben angedeuteten Grunde nicht völlig entsprochen werden, weil die Einzelstudien noch in voller Entwicklung begriffen sind, sodaß sich ein Überblick über ihre Ergebnisse klar und abschließend noch nicht geben läßt. Daß ein solcher seiner Zeit der Malerei und Skulptur und namentlich auch der von Heber fast gänzlich unberücksichtigt gelassenen Kleinkunst einen breiteren Platz anweisen wird, ist, nach der Richtung der neuern Forschung zu urteilen, sehr wahrscheinlich. Bisher war man gewöhnt, die Denkmale der mittelalterlichen Malerei und Skulptur wesentlich vom ikonographischen Standpunkte aus zu betrachten, weil ihre geringe Zahl noch nicht irgendwie vollständiges historisches Material bot. Die Spezialforschung macht aber von Tag zu Tag neue Monumente der geschichtlichen Forschung zugänglich, sodaß wir hoffen dürfen, in absehbarer Zeit auch auf diesem Gebiete der Kunstgeschichte die Lücken soweit auszufüllen, daß eine abschließende historische Darstellung sich ermöglichen läßt. Dann ist die Zeit für eine neue „Kunstgeschichte des Mittelalters“ gekommen. Bis dahin behält Hebers Buch seinen Wert als eine einstweilige Darstellung, welche die Ergebnisse älterer Forschung weitem Kreisen in übersichtlicher und geschmackvoller Form zugänglich macht. Weite Verbreitung sichert dem Werke ohnehin der billige Preis und die in jeder Hinsicht vorzügliche Ausstattung, für welche der Verlagsbuchhandlung von T. D. Weigel besondrer Dank gebührt.

Leipzig.

E. K.



## Englische Oper in Berlin.

Von Karl Borinski.



Als vor einiger Zeit gewisse Zeitungen im unverfälschtesten Stile der Reklame die Nachricht brachten, daß eine echte und wirkliche japanische Operettentruppe in Berlin „gastiren“ werde, wie der schöne Fachausdruck lautet, mögen alle diejenigen, welche nicht zu der in der Kunst am wenigsten geschmackvollen Fakultät der rerum novarum studiosi zählen, nichts weniger als angenehm überrascht gewesen sein. Der schwarze Gipfelpunkt unsrer rapiden Kulturentwicklung, unsre zukunftspschüttenen Brüder in Kamerun, stand ängstlichen Gemütern bei diesem mongolischen Prälimdium vielleicht schon deutlich vor der Phantasie. Wer weiß, ob nicht der oder jener bereits von einem Gong-Walzer träumte, oder unter dem alpartigen Eindruck einer Pinakothek von Yokohama-Meisterwerken stöhnte oder

seine bessere Hälfte mit einem Jeddo-Gül behaftet sah, beiläufig gesagt, eine bei dem herrschenden Extrem gar nicht so unwahrscheinliche Reaktionskatastrophe. Kaltblütigere Naturen mochten sich zwar überlegen, daß die Kunde jeder bestimmteren Physiognomie entbehre, daß zu den vielen Vorzügen des strebsamen Fünfsinneslandes auch das Fehlen der Leierkästen und somit der Operetten gehöre, und daß, wenn selbst der „Bettelstudent“ sich soweit vorgewagt haben sollte, die neue Direktion des Wallnertheaters doch Anstand nehmen würde, ihn in so asiatischer Gestalt den Preis der Polin fingen zu lassen. Denn die Polen, reizbar wie sie sind, könnten sich an ihr rächen wie an Bismarck durch Nichtbesuch der schlesischen Bäder, und wie sie lieber an der schrecklichsten Krankheit sterben, als daß sie nach Meinerz oder Landeck gingen, so würden sie selbst bei den schrecklichsten Qualen der Langenweile keinen Fuß mehr ins Wallnertheater setzen. Also die Sache war unwahrscheinlich, aber nicht geheuer schien sie doch. Man fürchtet die Reklame, selbst wenn sie nichts bringt.

Nun, Enttäuschung ist unter Umständen eine sehr angenehme Überraschung, und in diesem Sinne hat die bewußte japanische Operettengesellschaft schließlich wirklich angenehm überrascht. Sie entpuppte sich als eine durchaus nicht reklamenartige oder =bedürftige, harm= und anspruchslose, ganz solide englische Operngesellschaft, über deren Herkunft und Zusammensetzung zwar ein gewisses Dunkel schwebt, die aber das Licht, in das sie plötzlich am kritischen Strande der Spree getreten ist, garnicht zu scheuen braucht. Die Leute haben hier ein ungewöhnliches Interesse erregt. Offenbares Wohlwollen ist ihnen von höchster Stelle entgegengebracht worden, die Zeitungen haben sie durchweg ernst genommen, man hört viel Lob, wenig Tadel, das trotz der Hitze ausverkaufte Haus fehlt nicht, Dinge, die in ihrer Vereinigung — im Sommer wenigstens — auf etwas Ungewöhnliches schließen lassen. Sieht man näher zu, so findet man die Erklärung doch nicht bloß in dem „Japan,“ wie der skeptische „Vollblutberliner“ (eine bedenkliche Zusammensetzung) nörgelnd bemerkt, sondern auch in andern Momenten, deren Erörterung die Erscheinung dieser englischen Operngesellschaft vielleicht über die Grenzen ihres Standquartieres hinaus dem deutschen Publikum interessant machen wird.

Mit dem „Japan“ hatte es nämlich in gewisser Beziehung seine Wichtigkeit, und wenn es auch keine wirklichen Japaner sind, wie sie sich im vorigen Jahre draußen in der „Hygiene“ so „ungeheuer echt“ vorstellten, so sind es wenigstens sehr gut nachgemachte, die da im Wallnertheater den „Mikado“ tragen. Der „Mikado“ ist nun zwar auch an entirely New and Original Japanese Opera, aber schon die Titelblattübersetzer haben daraus eine ganz ungefährlche deutsche „Burlesk-Oper“ gemacht. Burlesk-Oper, da haben wir die Kubrik. Ein Blick ins Personenverzeichnis: „Kollektivministerportefeuilletonist“! Au! sagt Schulze zu Müller, und Meyer zu Cohn. Aber mit Befriedigung fühlen sie sich orientirt. Eine neue Operette, eine englische Operette. Beweis, daß nun

auch die dritte der führenden Kulturnationen in den erhabenen Wettkampf der Zeit eintritt, in den Kampf um die Operette des Tages.

Es ist fraglich, ob W. S. Gilbert, der englische Humorist, mit der Verkälauerung zufrieden sein wird, die der deutsche Übersetzer, ein Herr C. Carlotta, schon im Inhaltsverzeichnisse seines Stückes „zart“ angedeutet hat und im weiteren Verlaufe immer energischer und grausamer durchführt. Es ist fraglich, ob er ihm nicht die stolze Ausnahmestellung „Burlesk-Oper“ geschenkt hätte für eine ruhige Übersetzung seines köstlich steifsteinenen, holzschnittmäßigen Kasperletheatertitels: An entirely New and Original Japanese Opera in two Acts entitled the Mikado. Aber es ist auch fraglich, ob Schulze und Müller, und Meyer und Cohn gleich gewußt hätten, woran sie sich halten sollten bei diesem kurios individuellen Operettentitel.

Kurios und individuell, das sind allerdings Begriffe, die mit der modernen Operette nichts zu thun haben. Trivial und sensationell, das sind ihre Stichwörter. Und ist es nun nicht eine Erscheinung, fast noch kurioser und individueller als sie selbst, eine ganze kuriose und individuelle Operette? Es ist nur gut, daß man sie englisch giebt und so die wenigsten Operettenkenner, welche der Kollektivministerportefeuilletonist und ein riesiges Vitafasfäulengemälde eindeutigsten Charakters angezogen hat, etwas davon verstehen. Bei ihrem Hass gegen die obengenannten Eigenschaften würden sie vielleicht den armen Mikado ausspfeifen. Dem kalauernden Übersetzer ist es zu danken, daß er sie etwas versöhnt hat. So bleibt es den Freunden kuriosen Humors und individuellen Unsinnis unbenommen, auch einmal auf der komischen Bühne ihre Rechnung zu finden.

Fast will es scheinen, als ob ihre Zahl nicht so gering wäre, wenn man das volle Haus betrachtet und die vielen Gesichter, die garnicht auf ein Operettenparquet zugeschnitten sind. Und auch das liebe Volk scheint ja seine Rechnung zu finden, denn es lacht herzlich über die grotesken Sprünge und verzweifelten Grimassen der pudigen gelben Kerle in ihren prächtigen Schlafrocken. Es wird in dieser Beziehung des Guten etwas zu viel gethan, und eine allzu gewissenhafte Geheimratszeitung hat etwas Brandygeruch darin gewittert. Nun, meinethwegen. Es ist die Frage, was hier unangenehmer ist, Brandy oder muffiges Patchouli. Im Theater des Aristophanes wird es nicht immer nach Bisam gerochen haben, sondern stellenweise sehr nach den Lieblingsgewürzen des Kerameikosphilisters, nachlauch und Zwiebeln. Die komische Bühne, das ist ja der einzige Ort, wo die Kunst hohen Stils in Berührung tritt mit der ganzen Skala des Gemeinen. Sie spielt darauf drastisch und unbefangen, wie der gewöhnliche Spasmacher, aber es ist ihre überlegne Meisterschaft, welche die schrillen, unerquicklichen Töne in eine eigentümliche Beziehung bringt, sodas daraus eine Art Harmonie entsteht von grotesker Erhabenheit, die selbst den gemeinsten Zuhörer seltsam ergreift und ihn zwingt, inmitten seines naiven Behagens und seiner stupiden Lustigkeit sich recht tief innerlich zu schämen.

Unsre Operette ist allerdings nicht so gemein, sondern sie ist viel gemeiner. Sie überkleidet die Gemeinheit mit einem täuschenden Firniß von Chic und Koketterie; mit der diabolischen Kunst des Pasquillanten geht sie um alles herum, was ihren gesetzgebenden Körper, das Publikum der erapule, verletzen könnte; ja sie ist Pasquill, nicht Satire, denn ihre Spitze gilt nicht dem offen Anzugreifenden, dem bequemen, schillernden Laster, sondern der Macht, der man nur versteckt beikommen kann, der schweren, undankbaren Moral. Darum affektirt die Operette jetzt so gern die Formen des höhern Lustspiels, welches mit seinen vielfachen poetischen Details viel mehr wagen kann als die von der Musik eingeschränkte, auf grobe Züge angewiesene Operette. Aber in den Maschen einer verwickelten Handlung geht dann der letzte Rest von anständigem Bewußtsein unter, den die lärmende, nervös synkopirte, auf ohrenmarternden Vorhalten und festgehaltenen Durchgangsnoten hingeilende Musik und — die „Phantasiel Kostüme“ der Damen übrig gelassen haben. Die Operette ist offenbar der beste Boden für die alte Komödie, die ja zur Zeit ihrer Blüte schon einen guten Teil ihrer Wirkungen aus der Musik zog. Unser modernes Charakterlustspiel hat ganz andre Aufgaben zu lösen. Aber der unglückliche Stern, der über der Wiedererweckung der dramatischen Musik überhaupt schwebte, hat auch sie verfolgt. Wie man die ernste Oper einfach zur musikalischen Übersetzung des rezitirenden Dramas machte, so wurde aus der komischen nichts weiter als eine musikalische Verballhornung des Intriguenlustspiels. Man kann diese Entwicklung in Deutschland ganz besonders verfolgen, von den ersten Hamburger Buffonieren bis auf Vorking. Wer wollte leugnen, daß mit Offenbach ein neuer Geist in die komische Oper fährt! Ein guter — das dürfte man schwer beweisen können, aber trotzdem ein richtiger. Hier wird die komische Oper wieder das, wozu sie ihre Entstehung bestimmt: rücksichtslose Lebensparodie, drastische Satire. Schade, daß diese Wiedergeburt, herausgefordert von einer durch und durch verlumpten Zeit, die Spuren ihrer Umgebung, die Gebrechen ihrer Erzeuger so deutlich an sich trägt. Wir meinen hiermit die immer wieder überwuchernde spitzbüßische Freude am Schmutz, vor allem die als priapische Konzeßion fast jedem Stücke beigegebene Casanovasche Romanszene ohne eigentliche Note, aber voll gespanntester Lüsterheit. Man denke an den zweiten Akt der „Schönen Helena.“ Aber man vergeße darüber nicht Stellen von so grauenerregender sittlicher Gewalt wie das Lied der Schauspielerin im „Pariser Leben,“ welches mitten im tollsten Jubel einer chambre séparée den lendemain schildert, wenn die morgentlichen Gassenkehrer den heimturkelnden Roués zuschreien: „Seht, da gehn die Lumpen nach Haus!“ Wie dämonisch wahr markirt da die Musik die Accente grinsenden Hohnes! Aber diese Operettenmusik ist überhaupt noch fern von ihrem heutigen Standpunkte blöder, physiognomischer Gemeingefälligkeit. Sie ist noch komisch, das heißt charakteristisch, wenn auch in andrer Weise als die naiv burleske, die komischen Grundtypen einfach bezeichnende oder übertreibende Art der großen

Meister der opera buffa von Galuppi und Piccini bis auf Mozart, Rossini und Vorzing. Sie ist vornehmlich parodisch, und ihre Ausdrucksfähigkeit in ihrem eigentlichen Element, in der Parodie der Musik selbst (der großen Oper in der „Schönen Helena“ und im „Orpheus“), geht mitunter bis an die äußerste Grenze des Möglichen. Sie ist gemein für vornehme musikalische Geister, aber für solche ist sie auch nicht geschrieben. Sie ist wiederum nie gemein, um bloß dem Pöbel zu gefallen, wie manche unsrer heutigen Operettenmelodien. Sie ist gemein, weil die Gemeinheit sie singt, aber dann auch reizlos wie die pure Gemeinheit stets. Sie fesselt nur durch ihre tolle Wahrheit. Das hat sich lezthin sehr deutlich gezeigt, als man in Berlin den Versuch einer Wiederbelebung mit ihr machte. Er mißlang. Das an die Klänge des Nanon- und Koatzwalzers und des „Ach, ich hab' sie ja nur auf die Schulter geküßt“ gewöhnte Ohr des musikalischen Mob zeigte sich stumpf für die einst so bejubelte Komik der allerdings noch ohne Quartenvorhalt, Chromatik und Walzertakt wirkenden Melodien seines früher vergötterten Meisters. Wahrhaftig, dieser heutige Mißerfolg ist sehr geeignet, sie nicht bloß in klarerem, sondern vielleicht auch in etwas besserem Lichte zu zeigen als ihr einstiger Triumphzug durch die ganze Welt.

Man mißverstehe mich nicht. Nichts liegt mir ferner als eine Philippika gegen die gottlose Operette und ihre sündigen Melodien. Auch nicht einmal eine künstlerische Kritik. Für eine solche sind beide viel zu unschuldig. Ich möchte nur gern zeigen, was die Operette sein könnte und was sie wirklich ist. Thatsächlich ist sie meist nichts als ein ernst sein sollender und darum umso dümmere wirkender musikalisch-dramatischer Spaß, bei dem sich sowohl der dramatisch als der musikalisch etwas feiner organisierte Hörer gleichmäßig ärgern. Der erste über das plumpe, krampfhafte Gelenkigkeit affektirende, allen künstlerischen und sittlichen Begriffen arrogant hohnsprechende Stück, der letztere über die im wohlfeilsten Tanzrhythmus und den billigsten melodischen Klöbern trostlos versimpelte Musik. Man macht uns Deutschen so oft das Kompliment eines musikalischen Volkes, nicht zuletzt wir uns selbst. Wir werden es nicht mehr lange sein, wenn diese nichtswürdige Bühnentanzmusik noch lange ihre demuskalisirende Wirkung ausübt. Dieses fortwährende Hmtata und Ballera der Walzer- und Polkamelodie muß endlich jedes feinere musikalische Empfinden zerstören. Wie kann das Ohr noch auf die freie Weise des Pathos und der Anmut lauschen, wenn es auf den regelmäßigen Klipp-Klapp des Tanzrhythmus förmlich eingedrillt ist! Das Ohr, das an dieser „leichten“ Musik seinen musikalischen Wochenbedarf bestritten hat, bleibt dann natürlich im Konzertsaal stumpf und teilnahmslos bei den schönsten und packendsten Wirkungen dieser Kunst. Dann sagt man: „Ich verstehe (!) das nicht,“ und man sagt es angesichts der immer noch anschwellenden Musikflut mit einem gewissen Stolge. Aber in die Operette geht man, die „versteh“ man, gerade so wie der Schusterbube und die Dirne.

Wahrlich, den Strauß in allen Ehren und seine elektrisirenden Tanzweisen, die mit ihrer süßen Geistesnarkose den Körper zu Lust und beschwingter Bewegung förmlich zwingen. Aber der Musik, zu deren Triumphen auch sie zählen, hat er einen schlechten Dienst erwiesen dadurch, daß er sie auf die Bühne verpflanzte und ihnen da zu ausschließlicher Herrschaft verhalf. Da kamen sie in Schaaren, die Duzendtalente und Dilettanten, die früher ihr Licht in kleinen Kreisen leuchten lassen mußten, da kamen sie mit ihren am Klavier zusammengestoppelten Polka- und Walzerketten, piepsende Klipperschüler mit darunter, und machten Operetten daraus und waren nun „dramatische Komponisten.“ Es scheint ihm nachgerade schwül zu werden, er wird schon überschrien, der gute Strauß. Denn ist dem Trivialen irgendwo nur das Thor geöffnet, so überschwemmt es bald alles, und nur das Trivialste schwimmt oben auf. Es scheint ihm schwül zu werden, und mit seinem neuesten Werke möchte er sie gern bannen, die Geister, die er rief. Wünschen wir, daß er sie bald los werde! Die Überfättigung, die stete Helferin des Edeln gegen das Gemeine, wird ihm bald tüchtig sekundiren.

Da hat uns die englische Oper plötzlich mitten in die nachgerade abgeklagte Operettenmisere hineingeführt. Doch nicht so zufällig. Ich möchte zwar, an die obige Einteilung anknüpfend, nicht gerade behaupten, daß im Gegensatz zu ihr die englische Oper im Wallnertheater die Operette wäre, „wie sie sein könnte.“ Dazu ist der Text Gilberts doch zu wenig zwingend, im einzelnen zu flüchtig, im ganzen zu improvisatorisch, dazu ist vor allem Arthur Sullivans Musik zu landläufig und — was hier noch schlimmer ist — zu sehr Selbstzweck, um als mustergiltig und epochemachend hingestellt werden zu können. Aber sie ist ein willkommener Anlaß, auf jenen Gegensatz hinzudeuten, denn sie verfolgt in Text und Musik diejenigen Absichten, welche nach den obigen Ausführungen die moderne Operette nicht verfolgt. Allerdings in so kindlich=unschuldiger Weise, daß eben nur der Gegensatz sie auffällig macht. Die Musik parodirt auch, aber in jener harmlosen, flotten Weise wie das Burschenlied, sie ist fidel, aber nicht komisch. Alles ist so glatt, so geschmackvoll, so gut gearbeitet. Man merkt, daß dieser Operettenkomponist Symphonien und Quartette geschrieben hat. Eingestreute lyrische Säckelchen zeigen den feinsinnigen Komponisten, ein a cappella=Madrigal mit Ritorneellen, so schmucklos, kunstvoll und hübsch, daß man im historischen Konzert einem Orlando und Schütz zu lauschen glaubt, zeigt zugleich den feinsinnigsten Kenner. Auf den Gilbertschen Text nimmt sich das nun allerdings aus, wie Pfirsichzweige auf eine stachelige Kiefer gepfropft. Aber was diese Musik doch in dem obigen Sinne bedeutsam macht, das ist ihre Gesundheit und Reinheit, ihre diskrete Instrumentation und — *primum et summum et non satis laudandum* — das gänzliche Fehlen jener beiden teuflischen Tanzrhythmen, auf denen, wenn das so weiter geht, nächstens unsre ganze Musik zur Hölle fährt, der Polka und des Walzers.

Sie macht außer dem Allegro- und Prestofaß ( $\frac{4}{4}$ ) der ältern komischen Oper sehr stark Gebrauch von dem hier vortrefflich verwendbaren und der mannichfachen Wandlungen fähigen  $\frac{6}{8}$ -Takt. Daß man auch ohne den bekannten nach jedem zweiten Takt absehnappenden Zwei- und Dreiviertel-Rhythmus Wirkungen erzielen kann, beweisen die Franzosen, die als spärliche Gäste mitunter unser „nationales“ Operettenrepertoire durchbrechen. Aber bezeichnenderweise sind es gerade solche, die zu dem Tanzschlendrian unsrer Operette noch im nächsten Verhältnisse stehen, der geistlos-pfiffige Liebling des vorigen Jahrhunderts Lecocq und der neuere, begabtere, aber anscheinend auch nicht so glückliche Audran. Im Gegensatz zu ihrer farblosen Melodik könnte uns der Engländer noch fördern durch den Erweis, welche reichen und nach allen Richtungen ausgiebigen Schätze für die komische Oper noch im einfachen populären Liede liegen. Allerdings muß man die komische Kraft der englischen Sprache im Gesang in Betracht ziehen und die Frische der Empfindung, welche sich die Engländer noch für diese naturwüchsige Kunst bewahrt haben. Wer einmal in seinen Studentenjahren englische Kommilitonen ihre schnatternden, plärrenden, sprudelnden, wispernden songs mit der unglaublichen Zungenfertigkeit zum Klavier hat singen hören, der wird sich gewiß der komischsten Wirkung erinnern, die je Musik auf ihn ausgeübt hat. Es wäre originell, wenn auch auf dies verdorrnde Feld einmal eine erfrischende Brise vom stammverwandten Inselreiche herüberwehte, von dem den Deutschen künstlerisches Heil schon manches mal gekommen.

Und nun schließlich der Gilbertsche Text, von dem wir ausgegangen sind. Toll genug ist er für eine Komödie. Da ist irgend ein Reich von seltsamen Vögeln und noch seltsameren Einrichtungen und Gesetzen, ein Chor, der sich über sich selbst moquirt, eine Liebhaberin, frisch aus der Pension, mit dem süßen Namen „Yum-Yum,“ ein „Ranki-Buh“ von Liebhaberprinz, der, als fahrender Sänger verkleidet, sich darüber wundert, daß ihm ein Reichswürdenträger, mit dem er „zufällig“ zusammentrifft, unbekannterweise die ausführliche Exposition des Stückes erzählt. Da ist eine Handlung, so monströs, daß man garnicht ernsthaft auf sie Acht giebt, sondern nur auf die buntscheckigen, queren Situationen, die sich an ihr aufrollen. Ein Gesetz ist erlassen worden von einem höchst moralischen Mikado, welches jede Galanterie mit dem Tode bestraft. Für England sicherlich das passendste satirische Sujet. Unzählige Opfer sind dem schrecklichen Gesetze schon gefallen. Endlich revoltirt das Volk. Um ihm zu genügen und doch das Gesetz nicht umzustossen, wird das neueste Opfer, ein Schneiderlein, begnadigt und zugleich zum Oberhofsenker (Lord High Executioner), der höchsten Würde im Reiche, befördert. Setzt kann niemand mehr nach dem bewußten Gesetze gerichtet werden, der Oberhofsenker müßte sich denn zuerst selbst köpfen. Wie nun das Schneiderlein, das den Traditionen seines Standes gemäß absolut kein Talent zum Henker hat, seinen Pflichten genügt, wie es nach einem Jahre vergeblichen Ringens, endlich jemand umzubringen, durch einen Gilbesehl des Grenzboten II. 1886.

Mikado aufgefordert wird, binnen einer Stunde eine Exekution zu vollziehen, wie der einzige Verbrecher, den der Gute zur Stelle schaffen kann, er selbst ist, und wie er nun wirklich in die kaum berechnete Lage kommt, sich selbst köpfen zu müssen — alles das, seine Seelenpein, noch verbittert durch einen in Folge steter Störungen zurückgehaltenen Monolog, seine Befreiung nebst ihren für das Liebespaar glücklichen Nebenumständen ist teilsbarer Unsinn, teils zu verzwickelt, um es hier ausführlich zu erzählen. Es genügt der Hinweis, daß der gravitatisch nickende, komisch salbungsvolle Mikado, der ewige Gesetzmacher, der immer nur den Buchstaben im Sinne hat, das Gesetz mag im übrigen sein was es will, daß dieser grausam=anständige, grandios brutale „Brutus von Japan“ John Bull selbst ist, um angedeutet zu haben, wie das oben gestellte Erfordernis des Sinns im Unsinn nicht bloß im einzelnen gewahrt ist, wo er übrigens dem Hörer alsbald klar wird, sondern auch in dem anscheinend bloß grotesk sinnlosen Ganzen. Vieles würde unmittelbarer bei uns wirken, wenn die darstellende Kunst der englischen Gäste uns nicht zum Teil ungewohnt, zum Teil ungenügend erschiene. Da ist ein Komiker mit zu billigen Kasperlemanieren, der in einer verstellten Liebeszene plötzlich ein tragisches Gesicht als das ihm offenbar eigentümliche aufweist, und eine „komische Alte,“ die ein wunderlicher Stern gerade in diese Komödie geführt hat und die ganz unbefangen darin Tragödie spielt. Man denke sich unsre Links und Wellhofs, vor allen unsre unübertreffliche Elise Schmidt in diesen Rollen, Komiker, die jetzt all ihren Geist aufbieten müssen, um aus dem ihnen zu Gebote stehenden dürftigen Maskenlehrbuch Stoff für ihr groteskes und humoristisches Talent zusammenzuscharrn! An Kräften fehlt es gerade in Deutschland nicht für solche Aufgaben, auch nicht an Stoffen und, wie sich zeigt, auch nicht am Publikum. Auch braucht das letztere durchaus kein „Operettenpublikum“ zu sein. Denn unser Stück z. B. ist trotz alledem für ein gebildetes englisches Publikum geschrieben, d. h. so, daß es jedes junge Mädchen nicht bloß hören, sondern auch lesen kann. Die Begabung des Deutschen für dies Feld der dramatischen Produktion ist bekannt. Woran liegt es also, daß sich bei uns nichts Ähnliches bilden will?



## Aus Österreich.



om Lächerlichen zum Gefährlichen ist nicht weiter als vom Erhabnen zum Lächerlichen, das lehrt die Geschichte aller Revolutionen und bestätigt die jüngsten Ereignisse in verschiedenen Teilen des Reiches. Zum Glück, müssen wir sagen, haben diesmal die Kindereien, um welche es sich in der Regel zuerst bei Straßendemonstrationen handelt, rasch eine Färbung angenommen, welche an entschei-