

Zwischen diesen beiden Richtungen lag das wahrhaft Menschliche, die lebendige Wirklichkeit, und in ihr wohnt die dramatische Kunst. Dies ist der allgemeine Gedanke, der aus den Werken der Jungen hervorging.

In einem Briefe, mit dem Titel: „Das lebende Theater“, faßte ich 1890 den Gesamtbegriff der neuen Grundsätze folgendermaßen zusammen: Die dramatische Kunst liegt in keiner Schule, in keiner Formel — sie ist die Synthese des Lebens, das wiedergeschaffene Leben selbst, und zwar nicht nur nach seinem Scheine, sondern gerade in seiner Seele: das Leben des Geistes, des Bewußtseins, des Herzens. Ein Stück ist ein Schnitt Leben, mit Kunst auf die Bühne gebracht, aber die Kunst liegt nicht in der Mache, sie liegt in der Wahl der Idee.

Ich sah in jenem Wunsch nach Einfachheit und Größe eine Rückkehr zur dramatischen Kunst der Griechen, jener Kunst, welche die Seelen sprechen ließ, eine Rückkehr zu unserer mittelalterlichen, in ihrer Ehrlichkeit so herrlichen Kunst, eine Rückkehr zu den großen Dramatikern, die keinem einzelnen Volke angehören, weil sie groß genug sind, um die Welt zu fällen. Es war das Theater des Gedankens im Gegensatz zum Theater der Situationen und der Vorgänge; es war der Nach von Georges Dinet.

Es ist überflüssig zu sagen, daß diese Anschauungsweise von den Geschäftselementen aufs wüthendste bekämpft, durch die Autoren nicht wenig mißhandelt und die Theoretiker wegen des „Schnitt Lebens“, der noch heute zur Zielscheibe des Spottes dient, heftig verlacht wurden. Die Jungen fühlten sich ohnmächtig vor der Dummheit der Menge, die, wie Gabarrin behauptet, aus der Dummheit jedes Einzelnen multipliciert mit der Dummheit Aller besteht. Sie waren auf dem Punkte zu verzichten, als einigen von ihnen — Ginißty, Méténier, Darzeus vor allen andern — der Gedanke kam, ausländische Stücke zu übersetzen, sie spielen zu lassen, und so zu zeigen, daß, indess wir uns in Frankreich immer mehr an die süßliche Romantik und das sinnlose Baudeville verloren, draußen bei unseren Nachbarn wahre Denkmäler der dramatischen Kunst entstanden.

Man gab 1888 „Verbrechen und Sühne“ von Dostojewski, 1889 „Die Nacht der Finsternis“ von Tolstoi und „Das Gewitter“ von Strömli, 1890 das erste Ibsen'sche Stück „Die Gespenster“; 1891 folgte „Hedda Gabler“; 1892 „Die Wildente“ und „Die Frau vom Meer“, sowie „L'Intruso“ und „Les Aveugles“ von Maeterlinck u. s. w. Diese Werke wurden von der ganzen jungen Literatur mit ungeheurer Begeisterung aufgenommen, trieben die Verteidiger des alten, conventionalen Theaters zur Verzweiflung und zogen sein Publicum an; ihr Erfolg war demnach vollständig. Sie bestränkten die Jungen in der Idee, die sie sich von einer edlen und tiefen dramatischen Kunst geformt hatten; sie bildeten, wo nicht die Menge, so doch ein weiches, regsames Publicum, das aus Enoibismus gekommen war, und bereitete es darauf vor, die ersten Werke unserer jungen Dramatiker aufzunehmen. Wieder einmal erwies es sich, daß kein Prophet in seinem Vaterlande gilt, und daß die Ausländer es besser als wir verstehen, die Sache der Kunst zu vertreten. Theaterkritiker des Blattes „Paris“ geworden, und erkennend, welche Vortheile wir aus diesen Aufführungen zu ziehen vermöchten, verlangte ich 1892 eine Bühne für Uebersetzungen, und gerade das Jahr darauf (1893) wurde „L'oeuvre“ gegründet. Die Uebersetzungen mehrten sich, man durchstöberte die ausländischen Repertoires, jeder wollte seinen Autor zur Geltung bringen, und die Revuen füllten sich mit Studien und Erläuterungen der neuen Meister.

1893 gab man „Rosmersholm“ und den „Volkseind“ von Ibsen; „Die Weber“ und „Einfame Menschen“ von Hauptmann; „Ein Fallissement“ von Björnson; „Fräulein Julie“ von Strindberg; „Hellas und Räflände“ von Maeterlinck. 1894 und 1895 „Dauwmeister Solnefs“, „Nora“, „Klein Eynoff“ und „Brand“ von Ibsen; „Gammels“ von Hauptmann; „Ueber die Kraft“ von Björnson; „Die Gläubiger“ und „Der Vater“ von Strindberg; „Ein Besuch“ von Brandes; „Brüder“ von Bang; „Heimat“ von Sudermann; „Intruso“ von Maeterlinck, und anderes, das mir entfallen ist.

Von all diesen Städten wurden nur vier in den regelrechten Theatern aufgeführt: „Verbrechen und Sühne“, „Hedda Gabler“, „Nora“ und „Heimat“. Wenn wir nun die hervorragenden Stücke der Jungen seit dem Erscheinen der fremden Werke auf unseren Bühnen umgehen, was sehen wir? Abgesehen von Dujardin, der seine Trilogie „Antonia“ offen eine „Wagnerie“ nannte, und von François Coulon, der seiner „Corymbes“ dieselbe Nebenbezeichnung hätte geben können, aber von Georges Lecointe, dessen „Mirages“ an gewisse Formen von Ibsen erinnert, und Maurice Beaubourg, dessen „Vie Muetto“ an Maeterlinck's Weise denken läßt, abgesehen von einigen Nachahmern, die ihren Städten, eher aus Mode als aus künstlerischer Ueberzeugung, den ständehauslichen Anstrich verleihen, sehe ich nur Autoren, welche in der vor zehn Jahren begonnene Bewegung fortführen und erweitern. Kann man eigentlich sagen, daß „L'Envers d'une Sainte“ von St. Genet, sowie seine sonstigen Stücke, dem fremden Einflusse entgegen? Nicht „L'Automne“ von Paul Adam und Mourry, das denselben Stoff behandelt, den „Webern“? Das Gleiche liegt bei von Henri Frenes „L'Honneur“; Guinon und Deniers „Jobards“; Durin und Centuriers „Les paroles restent“; von den „Noces de

Sathan“ von J. Bois; „Le Devoir“ des de Bruyère; „L'Art“ von Thalasso; „Noël“ von Bonchor; „L'Engrenage“ von de Briey; „La Princesse Lointaine“ von Hofland; „Les Rustres“ von Pradalès, u. s. w. sagen. Bei allen findet sich das Bestreben wieder, das Erhabene des Lebens einfach, klar und richtig auszudrücken, das Theater, das heute der Darstellung von Liebeleien und Ehebruchsgeschichten geweiht ist, zu ernsteren und poetischeren Vorwürfen zu erheben und ein Theater des Gedankens daraus zu machen. Und zwar nicht durch das Aufstellen eines philosophischen oder socialen Lehrsatzes, der nach der literarischen Laune des Autors entwickelt wird; sondern durch die dramatische Handlung selbst.

Wenn auch das Beispiel der fremden Meister sie ermuntert hat, auf dieser Bahn vorwärts zu schreiten, und dadurch einen glücklichen Einfluss auf unser junges Theater genommen hat, so muß man doch anerkennen, daß nicht sie es waren, die den Weg eröffneten.

Selbstverständlich spreche ich hier nur von Literaten, nicht von denen, die, darauf verzichtend, die Menge zum Guten und Schönen zu geleiten, es vorziehen, ihr ins Frivole zu folgen, und das Pariser Genre zu pflegen, das in mehr oder minder prickelnden Dialogen, zweideutigen Situationen und ausgelassenen Witz besteht. Die nehmen die bestehenden Theater mit offenen Armen auf, und sie gehen mit großen Schritten der Popularität und Verdünnen entgegen. Sie heißen: Porto-Riche, Lavedan, August Germain, Maurice Donnay, Boniface, Chancel, Gabaud, de Cottens u. s. w. Befragt, was er von Ibsen halte, antwortete einer von ihnen kürzlich: „Kenn' ich nicht!“ Und als der Fragende beharrte: „Aber Sie werden ihn doch gelesen haben?“ entgegnete er: „Wie soll ich Ibsen gelesen haben, wo ich nicht einmal Zeit habe, Shakspeare oder Goethe zu lesen!“

Zusammenfassend möchte ich sagen, daß die ausländischen Schriftsteller den jungen französischen Literaten, in ihrer Auflehnung gegen die Niedrigkeit des bestehenden Theaters, die ansehnliche Unterstützung unweifelhafter Autoritäten gebracht. Sie haben dem Publicum und der Kritik den Beweis geliefert, daß jene angeblich sinnlosen Grundsätze, gegen die unsere Fach- und Geschäftselemente sich mit so höhnischer Erbitterung wandten, die künstlerische Tradition aller wahren Meister der Bühne waren. Sie haben bewiesen, daß die gesammte dramatische Literatur — und es gibt da keinen Unterschied der Nationalität, da wir von der Kunst sprechen — allerwärts der hoffenswerten Herrschaft der Theater-Fabrikanten satt ist, welche allen Bühnen Stücke nach kindischen, albernen Recepten, Situations-Comödien mit künstlichen Verstrickungen, Ausstattungsdramen, oder derbe Pöbeln aufnöthigen möchten. Sie haben mit uns Platz für die Kunst verlangt.

Gewiß, die Mittel des Ausdrucks sind verschieden; aber was liegt an den Wegen, wenn die Ziele dieselben sind? Alle wahrhaft künstlerischen Dramatiker haben den Ehrgeiz, nicht länger der gewöhnlichen Zerstreuung einer gelangweilten Menge zu dienen. Die gleichen Sorgen der Seele quälten sie, die gleichen gesellschaftlichen und vitalen Fragen richten sich vor ihnen auf, der gleiche Trieb, den Menschen moralisch zu befreien, zu erheben, der Menschheit zu dienen, drängt sie. Sie, die durch ihre lebendige Kunst das Leben aufs neue schaffen, träumen davon, es zu verherrlichen, zu heiligen, und wenn schon unsere niedergehende christliche Gesellschaft verschwinden soll, verlangen sie, daß es wenigstens in Größe und Schönheit geschehe. Verd. Juli 1895.

Jean Zellen.

Colour Music.

Man konnte in den Zeitungen neulich Notizen über die Colour Music lesen, eine Erfindung des Engländers Wallace Remington, Töne durch Farben darzustellen, also Musik zu malen. Sie sei, hieß es, gar nicht so neu, wie Laien verwundert meinen möchten. Schon 1740 habe ein Jesuit, Luigi Petramo Capel, ein Clavicembalo oculare gebaut, welches Töne optisch zeigen konnte, so daß Musik von Tauben gesehen wurde. Uebrigens hätten manche so feine und innig verbundene Nerven, daß sie gar nicht erst dieser Instrumente bedürften, sondern nichts hören könnten, ohne von selber jeden Ton immer gleich als Farbe zu schauen. Die Aerzte Kufzhaumer und Parville, selber im Besitze dieser Gabe, haben sie beobachtet und geschildert; dieser wußte besonders einen Schweizer Studenten zu rühmen, der sie in ungemeiner Schärfe hatte: Hohe Töne brachten ihm die Empfindung heller Farben, tiefe Töne das Gefühl dunkler Farben, doch wechselte die Farbe mit dem Instrumente; die Töne des Claviers sah er blau, die der Flöte roth; schlug man mit einer Gabel an ein Glas, so schien ihm dieses sich zu färben. Im Anhang vergaßen die Zeitungen nicht zu bemerken, daß Nist als Dirigent gern sagte: Diese Stelle, meine Herren, ist mehr bläulich zu spielen, jene mehr roth.

Diese Nachrichten wären leicht zu vermehren. 1887 hat J. Baratow im Progrès medical über die audition colorée, wie er es nennt, geschrieben, darstellend, wie da „auf den Reiz eines einzigen Sinnes hin zwei verschiedene Sinne zugleich thätig werden, indem der Ton einer Stimme oder eines Instrumentes sich in eine charakteristische und zwar immer in dieselbe Farbe umsetzt.“ Der Auffassende sah, weil ein Mediziner da beschäftigte, was man den Poeten nicht glauben wollte. Gerade damals hatte nämlich René Ghil in seinem „Traité du Verbe“ behauptet, jeder Vocal habe seine Farbe, a sei