

9. III. 1916

1

**Gedenkfeier für die Wiener Helden.**

Diese unter dem Protektorat des Bürgermeisters Dr. Richard Weiskirchner stehende Feier erweckt die Teilnahme aller Kreise der Bevölkerung, gilt es doch, das Gedächtnis aller Wiener Helden zu ehren, die den Heldentod für das Vaterland erlitten haben. Der Bürgermeister, der mit den Vizebürgermeistern und den Gemeinderäten an der Feier teilnehmen wird, hat hierzu besondere Einladungen ergehen lassen. Es gelangt unter der Leitung des Komponisten das Requiem von Josef Reiter durch mehr als 400 Mitwirkende zur Aufführung. Karten zu 2, 3, 4, 6, 8, 10 und 15 Kronen sind an der Kasse des Konzertbureaus der Gesellschaft der Musikfreunde zu haben. Die Gedenkfeier findet am 14. d. im großen Musikvereinssaale statt.

10. III. 1916

2

\* (Die Seeliger-vorträge in der Urania.)  
 Der Film der Weltbegebenheiten rollt unaufhaltsam weiter. Seit die fünfte Folge der Kriegsbilder von Major Emil Seeliger in der Urania über die Lichtwand gezogen ist, hat sich auf der Kriegsbühne wieder so vieles geändert und verschoben. Neue Heldentaten haben uns mit Begeisterung erfüllt, und von einem ihrer bedeutungsvollsten Kapitel, von der Abrechnung mit Serbien und Montenegro, berichtet jetzt die sechste Serie der Bilderhistorie Seeligers. Man braucht ja nicht erst sagen, daß uns Oesterreicher unsere Waffenerfolge in Serbien zunächst angehen. Es war der Herd, auf dem der Weltbrand entzündet worden ist. — Die Abrechnung ist gelungen. Darum interessiert dieser Vortrag, der in die Gebiete der verschollenen Könige führt, ganz besonders. Major Seeliger, dessen prächtiger, freudiger Optimismus sich so glänzend bewährt hat, weiß auch diesmal die Kriegsbegebenheiten mit wechselvollem, buntem Kolorit zu schildern. Er hat viel Plastik des Ausdrucks und auch im schwungvollen Wort eine soldatische Prägnanz, durch die alle Vorgänge anschaulich werden. Dabei stellt er die geistigen Perspektiven so ein, daß sie über den Rahmen des jeweiligen Geschehens hinausreichen. Seine Art, zu sprechen, macht warm, und diese Wärme teilt sich der Hörerschaft mit, die bei der gestrigen Generalprobe seines Vortrages wieder sehr angeregt bei der Sache gewesen ist. Von den Vorbereitungen zum Donauübergang angefangen machte man den serbischen Feldzug im Bilde mit, bis die Fahnen Oesterreich-Ungarns und Deutschlands auf dem Konal wehten. Dabei gab es manch fesselnde Einzelheiten: das „Loch“ im Konal, Vortreiber in eine serbische Batterie, zerschossene Brücken, Tragtierkolonnen, die Erstürmung von Semendria, fliehende Serben und Begegnungen der österreichischen und bulgarischen Patrouillen. Die Bildnisse unserer Heerführer wurden natürlich stürmisch afflamiert. Ein guter Film zeigt die Anwendung der Minschelrute beim Auffinden einer Mine. Ein bulgarischer Train passiert den Babunapass, Höhenzüge und Städte erschienen, deren Namen uns noch bis vor kurzem so fremd im Ohre klangen und deren Begriff jetzt ein Stück Weltgeschichte bedeuten. Demonstrativer Beifall erscholl, als zu Ende der ersten Abteilung unter lautem Beifall des Publikums der Balkanzug über die Lichtwand fauste. Es sind doch starke Reflexe des Erlebens, die man bei solch einem Vortrage verspürt. — Im Mittelpunkte der zweiten Abteilung stand die Erstürmung des Lovcen mit den unerhörten Leistungen unserer Truppen in ihrem doppelten, übermenschlich großen Kampfe gegen die Steinwildnis und gegen den Feind. Auch in das Lager der Serben und Montenegriner wurde man geführt, bis die montenegrinischen Parlamentäre vor den Unsern standen und die Montenegriner ihre Waffen abliefern. — Dieser Teil des Feldzuges ist zu Ende. Man hat sich gefreut, seine Einzelheiten noch einmal im Rückblick vorüberziehen zu lassen. Das brennende Wort dieser erledigten Kampfperiode hat erst „Belgrad“ geheißt, dann „Der Lovcen“, jetzt heißt es „Verdun“, und die westliche Kampfesfront, die bis dahin noch Bild an Bild und sicherlich Erfolg an Erfolg reihen wird, dürfte wohl die siebente Folge der Kriegsbilder des Majors Seeliger gehören. Er hat sich bis jetzt als vorzüglicher Chronist des Weltkrieges bewährt. Die Erstaufführung der neuen Bilderfolge ist für Sonntag, den 12. d., angesetzt.

\* (Ein Brief an Eduard Kremser.) Am 27. November 1914 ist Eduard Kremser, der populäre Chorleiter des Wiener Männergesangsvereines, gestorben. Sein Hinscheiden ist allseits betrauert worden, zu den Österreichern in die russischen Gefangenenlager ist aber die Kunde vom Tode Kremfers noch nicht gedrungen, wie aus einem soeben aus Tauria in Wien eingetroffenen Schreiben zu ersehen ist. Als Adresse ist auf dem Kuvert angeführt: „Herrn Eduard Kremser, Tonkünstler, Chormeister des Wiener Männergesangsvereines, Wien, 2. Bezirk, Kaiser Josefstraße, Ecke Café Reich.“ Auf der Rückseite: „Absender: Kriegsgefang. Oblt. Ant. S. . . . ., Tauria, Transbaikal, Rußland.“ Das Schreiben selbst hat folgenden Wortlaut: „Tauria, 4. Jänner 1916. Euer Hochwohlgeboren! Sandte gestern eine Karte an Ihre w. Adresse ab und lasse heute einen etwas ausführlicheren Brief folgen, dem ich auch ein Programm beilege, hoffend, daß Sie beide erhalten und Ihnen auch Freude bereiten. Im Frühjahr 1915 rief ich hier drei Sängerköre ins Leben, um damit etwas geistige Anregung zu schaffen. Das Notenmaterial, „TongerAlbum“, „Regensburger“ und „Kremser“ in Stimmen, requirierte ich teilweise aus Riga, teilweise aus der Heimat. Ebenfalls aus Riga besorgte ich mir den „Lauhäuser“ und „Holländer“, so daß auch die Pilger- und Matrosenchöre eingerichtet werden konnten. Die „Deutsche Messe“ von Schubert wurde nach Gehör und Gedächtnis von Herrn Grigmann, Chorleiter in Brud a. d. Mur, zusammengestellt. Der Offizierschor (lauter Gesangsvereinsmitglieder) hat schon fünfzig Chöre am Repertoire, probt dreimal in der Woche. Die Mannschafschöre proben täglich intensiver vor- und nachmittags je zwei Stunden. Nur mit der Violine und der Stimmgabel einzustudieren ist eine anstrengende Arbeit, die Zeit erfordert, welche letztere wir ja haben. Die Proben werden ernst gehalten und der übrigen Mannschaft zeitweilig einige Chöre vorgelesen, was dem Geist und der Stimmung der Kriegsgefangenen sehr zugute kommt. Die größte Trösterin ist doch die Musik, das haben wir hier alle eingesehen. Instrumentenmacher haben Geigen, Violoncelli und Kontrabässe sowie Lauten gebaut. Zwei Flöten sind auch hier, so daß es an Beschäftigung nicht fehlt. Nur zu einem Klavier haben wir es bis jetzt noch nicht geschafft, trotzdem es hier tüchtige „Klaviertiger“ gibt. Sogar Musiktheorie und Harmonielehre wird hier gelehrt. Einjährig-Freiwilliger Herrmann (Marceauxjünger) und ein tüchtiger Theatergeiger namens Dastl geben Violin- und ein Wiener Schrammelgitarrist Gitarrestunden. Von den Chören ist der reichsdeutsche Mannschafschor der präziseste, der österreichische Mannschafschor der klanglichste; leider ist die Aussprache bei letzterem schwer zu

verbessern. Meine Wenigkeit spielt hier den „Sängervater“, denn ich pendle von einem zum andern, um bei den Proben anzufeuern. Mir hilft als langjährigem Sänger diese Liebhaberei über viele Stunden hinweg, und sie bereitet mir eine Menge stiller Freuden, auf die ich sonst verzichten müßte. Mich Ihrem Wohlwollen bestens empfehlend, verbleibe mit ergebenen Grüßen hochachtungsvoll Oberleutnant . . . .“ Das eingangs erwähnte Programm, dessen Wiedergabe von hohem Interesse ist, lautet wörtlich wie folgt: Wohltätigkeitskonzert. Sonntag, den 2. Jänner 1916, im Sobranjesaale. Beginn 1/3 Uhr nachmittags. Eintritt 20 Kop. Vortragsordnung: Offiziers-Sängerkor: 1. „Wilhe-Rose, erste Liebe“ von Debois. 2. „Meine Muttersprache“ von Engelsberg. Bariton solo Herr Jährlich. 3. Ungarische Lieder: E. F. S. Balang, Begleitung Kapelle Salatos. Reichsdeutscher Männerchor: 4. „Hangan Distan“ von Beschmitt. 5. „Der schönste Klang“ von Schwarz. 6. Lieder: Jährlich. 7. Deutsche Lieder: Herr Hauptmann Rosanelli. Österreichischer Männerchor: 7. „Heimliche Liebe“, Volkslied von Kremser. 8. „Heerbannruf“ von K. Gollner. 9. Violinvorträge von Einjährig-Freiwilligen S. Herrmann. Laute Herr Hauptmann Rosanelli. Massenchöre: 10. „Im Winter“ von E. Kremser. 11. „Landsknecht am Zug“ von Stanz. 12. „Zehers Wunsch“ von Schröter. Alle drei Chöre: 120 Sänger.) Reinertrag zugunsten der drei letzten Gefangenentransporte. Sessel mitbringen! Keine Bänke verfügbar! Es wird gebeten, nicht zu rauchen! Saal geheizt! Doppelfenster fertial!

17. III. 1916

\* (Ein Notschrei der Zivilmusiker.) Die Angehörigen der Fachgruppe der Wiener Salonkapellen- und Salonquartettmusiker legen in einem Memorandum dar, daß es ihnen nicht mehr möglich sei, mit der jetzigen geringen Bezahlung weiter durchhalten zu können. Sie sehen sich daher gezwungen, durch ihre Organisation der Fachgruppe der W. S. u. S. O. M. eine Erhöhung ihrer bisherigen Honorierung durchführen zu lassen. Dem Auftrage der Mitglieder Folge gebend, gibt die Vereinsleitung sämtlichen Musikdirektoren, Kapellmeistern, Etablissementbesitzern und sonstigen Interessenten bekannt, daß ab 1. Mai d. J. eine 15prozentige Erhöhung der bisher üblichen Tagesgagen der Wiener Salonkapellenmusiker angesprochen werden muß, was einer Teuerungszulage von 1 Krone täglich gleichkommt.

**[Wiener Theater.]** Man schreibt uns aus Wien: Wir schlagen die Entente nicht nur militärisch, wir schlagen sie auch moralisch. Wir reden uns nicht in etne Erbitterung hinein, die uns blind machen würde gegen die Funktionen, die den nichtdeutschen Völkern in der Oekonomie der Kultur zugewiesen sind, und genießen dankbar, was ihre Auslese an übernationalen Werten schafft. Romain Rollands wahrhaftig nicht einwandfreies Drama „Die Wölfe“ fand an der Volkshühne vor einem aus dem ganzen literarischen Wien bestehenden Premieren-Publikum einen so warmen Empfang, wie er einem einheimischen Werke von gleicher Schwäche schwerlich bereitet worden wäre. Der galt freilich zum Teil dem Autor, der sich aus seiner anfänglichen chauvinistischen Befangenheit wieder zur Höhe menschlich freier Betrachtung emporgearbeitet hat, und würde mit Recht einem der Fanatiker des Deutschenhasses verweigert werden. Aber abgesehen davon, daß die unbesangene Würdigung der Gesinnung eines „Kriegsfeindes“ schon eine gewisse geistige Freiheit beweist, war darüber hinaus noch etwas von freudiger Bereitwilligkeit zu verspüren, einem Angehörigen einer feindlichen Nation, wenn er nur selbst von Geschäftigkeit sich fernhält, volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Und dieser Erfolg war gerecht. Denn bei aller dramatischen Schwäche hat das Werk Rollands doch ungewöhnliche Qualitäten, vor allem eine Fülle von interessanten Charakterzeichnungen und einen Adel der Gesinnung, die wohl tut wie der Klang einer edlen männlichen Stimme. Diese Gesinnung äußerte sich nicht etwa in Tiraden oder in einer Schwarzweißmalerei von Bösewichten und Engeln, sondern in der Gerechtigkeit und Nachsicht, mit der das treibende Motiv auch der Gegenspieler des Helden gewürdigt wird. Mitten im Drehfußrummel entstanden, und aus den Erfahrungen dieser bösen Zeit hervorgegangen, sammelt das Werk wohl alle Strahlen der Sympathie zu einer Gloriole um das Haupt seines Helden, der unverkennbar nach dem Vorbild des Obersten Piquart gezeichnet ist, aber auch die Gegner, die Sansculotten von Mainz, der Kommissär des Convents und die ganze Gesellschaft der „Wölfe“ vertreten doch nur die verschiedenen Spielarten des „Patriotismus“, der ja manchmal in der Wahl seiner Mittel sehr unbemerklich ist. Gerade dadurch wird dann die unbemerkliche Gerechtigkeit des Helden erst zur moralischen hervorgehoben und

23. III. 1916

## Berlin—Wien.

## Einiges aus den Theaterverhältnissen.

Es handelt sich diesmal um keine Parallele, sondern nur um die Feststellung eines Unterschiedes; auch nicht um einen Vergleich, um wieviel schlimmer es um unsere Verhältnisse bestellt ist. Es soll beileibe nicht das Magerste gesungen werden, daß wir noch immer keine Untergrundbahn besitzen, während die in Berlin, trotz eines Unfalles, der sich gerade jetzt ereignet hat, in kurzem vollkommen ausgebaut sein wird. Der Unterschied, auf den wir diesmal verweisen wollen, besteht vielmehr zwischen dem Wiener und dem Berliner Theaterrepertoire. Es wird bestimmt Leute geben, die den Einwand bereithalten werden, daß gegenwärtig wirklich und wahrhaftig wichtigere Dinge ins Auge zu fassen wären. Zugegeben. Immerhin haben wir bald zwei Jahre Krieg und unsere Theater spielen ebenso lange. Was bestimmt niemand für möglich gehalten hätte. Die Schauspieler, die vielen im Theaterbetrieb Beschäftigten, erhalten, wie in normalen Zeiten, ihre Bezüge, finden Brot und Unterhalt und Auskommen und es hat sich in Wien, wie in Berlin gezeigt, daß das Publikum trotz der so ersten Zeiten gewillt ist, die Theater zu besuchen. Diese sind sogar besser besucht, als irgend ein Direktor zu hoffen gewagt hätte. Gegenstand der Untersuchung ist also: welchen Wertes wohnt diese starke Anziehungskraft inne, welche Stücke vermochten es, die Leute in Scharen ins Theater zu locken? Wie sah also das Wiener und wie sah das Berliner Theaterrepertoire aus? Ist da irgend eine Neulichkeit zu verzeichnen gewesen? Die Frage muß verneint werden. Es sei erlaubt, zum Beleg, den abgelassenen Theatermonat heranzuziehen.

Mag Reinhardt hat eine sehr beachtenswerte Neuinszenierung des „Macbeth“ sehen lassen. Zwei sehr interessante schauspielerische Individualitäten, Paul Wegener und Hermine Körner, boten virtuose Leistungen. Ausdrücklich ist zu bemerken, daß diese „Macbeth“-Ausführung in die Repertoirereihe des Deutschen Theaters fiel, daß sie keineswegs für einen außerordentlichen Abend, für den Shakespeare-Gedentag etwa, berechnet war. Die Direktion Reinhardt und Bernauer wartete zunächst mit einer Aufführung von Strindbergs „Kameraden“ auf, die ebenfalls sehr starkes Interesse für sich in Anspruch nehmen durfte. Die „Kammerspiele“ brachten Molieres „Eingebildeten Kranken“ mit Max Pallenberg, der natürlich wieder eine vollendete Leistung bot; um ihn ein vorzüglich abgestimmtes Ensemble, das in einem durchaus würdigen künstlerischen Rahmen stand. Unterdessen bei Barnowsky eine Uraufführung: „Das Spiel vom Tode“, eine Bilderreihe, deren Verfasserin die Gemahlin des ehemaligen deutschen Botschafters in London, die Fürstin Medea Schild-Bichnowsky, ist. Die Kritik stellt zumindest ehrliche dichterische Absichten, dialogische Feinheiten fest und rühmt die Arbeit, die Regisseur und Maler geleistet haben. Bühnenbilder von feinstem Reiz entzücken so sehr, daß sie stürmisch applaudiert werden. In einem andern Theater der Herren Reinhardt und Bernauer hebt sich hierauf der Vorhang über August Strindbergs „Traumspiel“... Wie gesagt: das ist die Ernte eines Monats in Berlin. Und nun wird man den Sprung nach Wien tun müssen; aber da wir doch den letzten Theatermonat, wie alle vorhergehenden, miterlebt haben, wird es wohl überflüssig sein, zu resumieren, was sich in diesem letzten — nicht ereignet hat. Wir haben wohl alle Ursache, auf den neuinszenierten Shakespeare stolz zu sein. Zugegeben: es ist ja wirklich ein Ereignis, daß man wieder einmal ins Burgtheater gehen kann, um Shakespeares zu

sehen. Das konnte man nämlich schon lange nicht. Und wenns auch nur ein Lustspiel ist. Nur ein einziges Lustspiel. Denn es hat — hier in Wien — eines besonderen Anlasses, des herannahenden Shakespeare-Festtages bedurft, daß unsere Hofbühne diese edle Bereicherung ihres Repertoires erfahren hat. Unsere Hofbühne, die Shakespeare keineswegs darum nicht spielt, weil sie ihn etwa für einen feindlichen Ausländer hält, sondern einzig und allein darum nicht, weil sie ihn nicht spielen kann. Weder den „Dear“, noch „Macbeth“, noch „Richard III.“ Und auch nicht „Santini“, „Sturm“, „Othello“, „Heinrich IV.“ Weil unsere Hofbühne keinen Dear und keinen Macbeth und keinen Richard und keinen Percy besitzt; seit Rainz und Sonnenthal und Lewinsky tot sind, seit Baumeister alt geworden ist. Und weil Rudolf Schildkraut lieber im Variété und im Film auftritt...

Wie bescheiden sind wir doch in Wien geworden. Unklingt hat jemand, der noch die große Burgtheaterzeit mitgemacht, an die man sich heute nicht einmal mehr zu erinnern wagt, gesagt: „Ich verdanke meine ganze klassische Bildung dem Burgtheater. Fünfmal wöchentlich war ich dort; beinahe der ganze Shakespeare, Schiller, Goethe, Lessing, Hebbel. In den übrigen zwei Tagen spielte man Benedix, Kozebue und ganz zuletzt Molières Lustspiele...“ Wenn man annimmt, daß die heutige Generation darauf angewiesen wäre, aus dem Burgtheater ihre klassische Bildung zu beziehen... Das hat die heutige Generation natürlich nicht nötig; sie tut es bestmöglicherweise. Sie hat sicher andere Mittel und Methoden zur Verfügung. Vielleicht legt sie übrigens auch nicht mehr so viel Wert auf die klassische Bildung. Zu verwundern wär's ja schließlich nicht und böse Beispiele verderben bekanntlich gute Sitten. Da hat es die junge Berliner Generation schon wieder viel besser. Es hat in diesem abgelassenen Winter Leute gegeben, die sich die „Maria Stuart“ an ein und demselben Abend in drei Theatern angesehen haben. Aktweise. Denn drei Theater spielten heuer in Berlin zu gleicher Zeit „Maria Stuart“. Das war natürlich sehr lustig und außerdem sehr lehrreich, da man die darstellerischen Leistungen, knapp nachdem sie gewirkt, vergleichen konnte. So etwas hat man in Wien natürlich noch nicht mitmachen können. Hier wartet man, wenn's gut geht, so lange, bis es dem ermäßigten Montags-Spielplan des Deutschen Volkstheaters einfällt, die „Maria Stuart“ einzuverleiben. Und dann geht man natürlich erst recht nicht hin...

Aber wir sind vom eigentlichen Thema abgekommen; wir besinnen uns, daß wir uns vorgenommen haben, einen Vergleich zu präsentieren. Wie gesagt, es handelt sich um den letzten Theatermonat, vielmehr um das Theaterrepertoire, das ihn hier ausgefüllt hat. Da ist es wohl am besten, vor eine Aktfahle zu treten und die einzelnen Bühnen Revue passieren zu lassen. Hohe Aufführungsziffern überall. „Die Czardasfürstin“, „Diebeszauber“, „Die Wingerbraut“, „Der Sternguter“, „Fürstienliebe“... Man denkt unwillkürlich an die arme junge Generation und das zweifellos vorhandene Bedürfnis nach klassischer Bildung, ferner an die Tatsache, daß man in hartnäckiger Ermangelung des Originals sich mit dem Surrogat vorlieb zu nehmen pflegt. So mag es gekommen sein, daß die junge Wiener Generation, weil der „Wallenstein“ nicht gespielt wird, auf der Galerie dem „Sternguter“ jubelt und daß sie, weil es nun einmal keine Lady Macbeth gibt, der „Czardasfürstin“ die Herbe ausspannt... Die Erklärung für dieses seltsame Phänomen gibt wieder einmal, wie so oft in dieser Stadt, ein Coupletrefrain:

„... Sehn S' — das ist dem Weana sein Schau...“

Über das ist ja gar nicht wahr. Es braucht ja nur irgend ein Berliner Ensemble gastieren zu kommen und es gelingt ihm, trotz Hochsommerhitze und sogenannter toter Saison, diese Weisheit zuschanden werden zu lassen. Das ergötlichste bleibt, daß „Peer Gynt“ im Hause der lustigen Witwe die denkbar ausverkauftesten Häuser gemacht, daß Brahms' Absenzylus die Wiener in Scharen ins Heim der „Czardasfürstin“ strömen ließ. Vor dem Krieg natürlich und zu einer Zeit, in der kein Mensch mehr richtig ans Theater gedacht hat, sondern mit Babereiseplänen vollständig in Anspruch genommen war... Jetzt halten wir mitten im Krieg, was aber nicht hindert, der Zeit zu gedenken, die sein wird, wenn er vorüber ist. Es bleibt nun einmal eine der schönsten Illusionen, sich für sie zu rüsten. Und weil wir uns doch in so vieler, um nicht zu sagen, in jeder Beziehung von diesem Kriege eine Aenderung, eine Besserung, ein Auf- und Vorwärts erhoffen, so soll doch das Repertoire unserer Theater auch etwas davon haben. Und damit auch die junge Generation, an die man doch in erster Linie denken muß. „Das Dreimäderlhaus“ ist ja eine sehr nette Angelegenheit, aber es würde sich vielleicht empfehlen, Sachverständigen gutachten darüber einzuholen, ob das genügt, sein Auslangen zu finden.

### Die Wohltätigkeit im Theater.

Einführung des neuen Billettpreiszuschlages.

In einer Samstag nachts stattgehabten Sitzung hat das große Aktionskomitee folgende Beschlüsse gefaßt:

Die neue Billettsteuer wird vom 30. April an in ganz Oesterreich eingehoben werden, und zwar wird der Zuschlag nicht bloß für alle Theater und Kinos gelten, sondern überhaupt für jedwede öffentliche Veranstaltung. Jedes Konzert, jede Dilettantenaufführung, jede Schaustellung, also auch die der Praterbuden, werden ihre Eintrittspreise um diesen Zuschlag vermehren müssen. Die neue Steuer wird für Theater und Konzerte 40 Heller (für Logenbesitzer), 10 und 4 Heller für Sitze betragen. Die billigsten Plätze in den Kinos und Buden werden mit zwei Heller besteuert werden.

30. / III. 1846

\* Joachim Albrecht Prinz von Preußen hat die Gedichte des Wiener Schriftstellers Robert Blum „Gott erhalte unsre Kaiser“, „Das Heldengrab“ und „An den Friedensengel“ vertont. Die erstgenannte Komposition ist beim Hofmusikalienhändler Adolf Robitschel, Wien-Leipzig, erschienen.



8.7.1916

9

[Karl Weinbergieff.] Unter diesem Pseudonym — wie man gleich sehen wird im wahrsten Sinne des Wortes ein „nom de guerre“ — birgt sich niemand anderer als der bekannte Wiener Operettenkomponist Karl Weinberger. Er verdankt die Russifizierung seines Namens einem sündigen italienischen Agenten, der vor Kriegsausbruch die Operette Weinbergers „Der Schmetterling“ erworben hat und mit dem Werke in Italien bereiste. Nach der italienischen Kriegserklärung hielt sich der Agent berechtigt, auch aus anderen Weinbergerschen Operetten Melodien herauszunehmen und sie der Operette „Der Schmetterling“ willkürlich einzuverleiben. Uebrigens mußte sich nicht nur der Komponist eine Umbenennung gefallen lassen, sondern auch „Der Schmetterling“ wurde in „Das Kinofräulein“ umgetauft. Und so figuriert auf dem Theaterzettel des Mailänder Operntheaters die augenscheinlich ganz und gar ententgerichte Operette „Das Kinofräulein“ von Karl Weinbergieff.

\* Was Max Ballenberg in Berlin macht. Der von Wiener Bühnen ausgegangene Schauspieler Max Ballenberg trat kürzlich im Berliner Bühnenklub als „Frosch“ in der „Fledermaus“ (in Berlin nehmen die Operettenschwärmer nämlich noch hie und da mit Johann Strauß vorlieb, während man sich in Wien „Gardasfürstin“, „Fürstenliebe“ und was sonst noch „rund um die Liebe“ öndelt, zum zehntausendstenmal vorwerfeln läßt!) auf. Entzückt berichtete hierüber im „Berl. Tagbl.“ vom 9. d. dessen Theaterreferent: „Schallende Heiterkeit weckte der Frosch Max Ballenbergs, in Ton und Maske eines echten österreichischen Trottel“. — Wo der Ballenberg nur diese Echtheit und der Referent des Berliner Blattes sein Fachwissen her haben mögen? Da Ballenberg über kurz oder lang wieder in Wien auftreten wird (denn auch für die Operettenshelden „gibt es nur a Wien“), so wird man ja vielleicht das Vergnügen haben, Ballenberg in einer anderen Froschmaske kennen zu lernen. Vielleicht in der des Theaterfrosches vom „Berliner Tageblatt“. Wir hoffen, daß die Einfuhr nicht minder „echt“ sein wird, als es unsere Ausfuhr war, und mit „schallender Heiterkeit“ wird das Wiener Publikum nicht geizen....

\*(Vortragabend P. Leonhard.) Der bekannte Schriftsteller P. Leonhard, der die ersten acht Monate des Weltkrieges auf englischem Boden verbringen mußte und über die dort gewonnenen Eindrücke schon mehrere Vorträge mit großem Erfolg gehalten hat, erschien kürzlich im kleinen Saale der Urania am Vorlesetisch, um einige eigene literarisch-satirische Dichtungen vorzutragen. Leonhard las vor allem zwei Szenen aus seiner dramatischen Satire „Aus Englands Krieg“. Eine lebendig geschilderte Werbezene zieht vorüber, die uns eine mit profanen Mitteln aufgepeitschte, verlogene Kriegsbegeisterung in den Straßen Londons zeigt. Eine zweite Episode führt in das vornehme Haus des Engländer Mr. Bull, dessen Gattin aus Furcht vor einer deutschen Invasion irrsinnig geworden ist und sich in einem Sanatorium befindet. Auch Mr. Bull leidet sichtbar unter einer quälenden Stimmung, die sein Heim erfüllt, und begeht zum Schluß in krankhafter Angst vor den deutschen „Barbaren“ Selbstmord. Die Szene zeigt anschaulich, wie viel im Staate vitaminen faul ist, es ist aber kein Haßgesang, den Leonhard anstimmt, sondern nur eine schlichte Schilderung mit stark satirischem Einschlag. Der Autor konnte trotz seiner scharf zeichnenden Gestaltungskunst beim Vortrage dieser Szenen, wahrscheinlich infolge der Fremdartigkeit und Spröde des Stoffes, nicht den vollen Kontakt mit dem Publikum gewinnen. Zwei Erzählungen, die der Schriftsteller vorlas, „Der schweigsame Ehemann“ und „Heimat-Las“, eine Novelle, deren fein analysierende Psychologie unsern Lesern bereits bekannt ist, sowie eine Erzählung mit stark dramatischer Wirkung von Hermann Scheffauer, die Leonhard als Uebersetzer vorlas, verfehlten ihre starke Wirkung nicht. Das Publikum dankte dem Vortragenden mit reichem Applaus.

## „Quo vadis?“

Dramatisches Oratorium in vier Szenen von Felty Nowowiejski. Erste Aufführung in Wien am 12. April 1916 im Großen Musikvereinssaale.

Wie schon der Titel verrät, ist das vorgenannte Oratorium inhaltlich dem berühmten Roman von S. Sienkiewicz nachgebildet. Mit glücklicher Hand hat der Komponist den Stoff in vier wirkungsvolle Szenen zusammengedrängt, welche die Überschriften tragen: 1. Der Brand Roms. 2. Aufzug der Leibgarde Neros auf dem Forum Romanum. Christianos ad leones! Abmarsch ins Kolosseum. 3. Nächtl. Versammlung der verfolgten Christengemeinde in den Katakomben. 4. Via Appia; Erscheinung Jesu Christi.

Der erste Teil ist der Schilderung des von Nero angelegten Brandes der Stadt Rom und des Entsetzens seiner Bewohner gewidmet. Das erregte Volk will den Brandstifter kennen. Die Prätorianer marschieren auf und ihr Anführer bezeichnet die Christen als die Missetäter. Darüber steigert sich die Wut des Volkes ins Maßlose und der unheimliche Ruf wird laut und lauter: „Christianos ad leones!“ — „Die Christen vor die Löwen!“ In gewaltiger Steigerung und gut herausgearbeiteten dramatischen Akzenten weiß der Komponist diese unheimliche Stimmung darzustellen.

Der zweite Teil tritt dazu in wirkungsvollsten Gegensatz. Die Christen sind in den Katakomben versammelt und halten Gottesdienst. Psalmischer Gesang erklingt, die Einleitung zur Präfation als Wechselgesang zwischen Vorsänger und Volk erscheint in ergreifender Weise verwendet. Petrus erhebt sich und spricht zu seiner Herde vom Kampf um den Glauben oder das Leben, der ihnen allen droht. Die Christen fürchten für ihr geliebtes Oberhaupt und bitten, sich der Gefahr durch die Flucht zu entziehen. Petrus weist zunächst das Ansuchen zurück. Olga (Sopran) übernimmt die Rolle eines Wortführers und der Chor der Christen bittet immer dringender, bis Petrus nachgibt, da er in ihren Worten den Willen Gottes zu vernehmen meint. Eindringlich ermahnt er sie noch, treu zu bleiben und beschwört sie, daß keine Leiden, nicht Hohn und Haß, nicht Not und Tod, sie von der Liebe Jesu scheide. Dann nimmt er von der Gemeinde Abschied. Die Katakombenszene weist eine besondere Fülle lieblicher Melodien auf, die vielleicht nicht stets allzu originell konzipiert, doch stets wirkungsvollst verarbeitet sind.

Der nächste Teil schildert die Begegnung des Apostels mit Christus dem Herrn. „Quo vadis Domine?“ fragt Petrus und erhält die ernste Antwort: „Ich gehe nach Rom, um mich nochmals kreuzigen zu lassen.“ Eine Szene von packendster Wirkung. Petrus erkennt beschämt, wie er wieder schwach geworden, und richtet sich wieder auf: „Alles Schwanken ist nun vorüber: Ich geh' nach Rom!“ Das Prätorianermotiv erklingt dräuend; wir wissen, was den Apostel in Rom erwartet. Eine prächtig gebaute Doppelfuge, ein Lob- und Jubelchor der Christen beschließt das Werk.

Nowowiejski, ein Schüler von Heller, Hoberl und Bruch, besitzt entschieden eine ganz besondere Gestaltungskraft gerade im Oratorium. Gefällige klare Form, reich entwickelte Melodie und eine fein charakterisierende Instrumentationstechnik, die uns manchmal etwas zu viel an Kraftentfaltung leistet, zeichnet „Quo vadis“ aus. Die Aufführung war eine der Bedeutung des Werkes würdige. Professor Hans Wagner vor allem gebührt das Hauptverdienst. Er zeigte sich wieder als Dirigent von feinsten Empfindung und mitreißendem Temperament. Als Meisterleistung seiner Dirigententkunst dürfte die Schluszdoppelfuge zu gelten haben, die auch die musikalische Krone des Werkes bildet. In kluger Disposition führte er sie in immer größerer Steigerung zum befreienden, überwältigenden Gipfel empor. Die Solopartien lagen in den Händen von Frau Foerster-Links (Olga), Bettio (Prätorianeroberst und Christus) und Franz Steiner (Petrus), Julius Bruna (Vorsänger). Die Orgel die in diesem Werke vielfach verwendet ist, meisterte Prof. Max Springer, die Instrumentalbegleitung stellte das Tonkünstlerorchester. Der Chor (der verstärkte Chor des Kirchenmusikvereines zu Sankt Rochus, der von Prof. Wagner gegründete Lehrercapella-Chor) kann mit Stolz auf eine Glanzleistung ersten Ranges zurückblicken nicht nur wegen der spielenden Bewältigung der zahlreichen technischen Schwierigkeiten, sondern mehr noch ob der musikalischen Kraft der Ausführung, der feinen, kristallklaren Intonation und der entzückenden Frische der Frauenstimmen. Zu bedauern war nur, daß die Zahl der Tenöre und Bässe gegenüber den Oberstimmen eine unzureichende war. Das Publikum wurde nicht müde, allen Mitwirkenden, besonders aber dem Dirigenten und dem anwesenden Komponisten, seinen Dank für den wirklich erhebenden Genuß durch langanhaltenden Beifall kundzugeben.

## Kriegstagung der Bühnengenossenschaft

(3. weiter Tag. — Fortsetzung.)

Berlin, 20. April.

Nach der Pause besprach der Syndikus der Genossenschaft, Rechtsanwalt Dr. Schlesinger, die Rechtsprechung über die Kriegsklausel, wobei Rickett zu einer mehrstündigen Rede das Wort nimmt, in der er an der Hand zahlreicher Einzelfälle zu beweisen sucht, daß viele Theaterdirektoren den Krieg zu einer Herabdrückung der Gagen benutzt haben. Diese Reduzierung der Gagen sei in der ersten Kriegszeit vorgenommen worden, aber die Reduzierung sei auch bestehen geblieben, als später die Theater wieder glänzend gingen. Rickett, der von zahlreichen Ortsverbänden herbeigeholt worden ist, um die Verhandlungen zwischen den Schauspielern und den Theaterdirektoren zu führen, erzählt eingehend, wie weit im einzelnen Gagenreduktionen vorgenommen worden sind und welche Schwierigkeiten die Direktoren auch bei solchen Theatern einer Erhöhung der Kriegsgagen entgegensetzten, die längst wieder die normale Theaterziffer aufweisen. Rickett behauptet, daß sich an diesem Treiben nicht nur mittlere Provinzbühnen beteiligt haben, sondern auch Stadttheater, Berliner Bühnen und sogar erstklassige Hoftheater. Die Einzelfälle, die Rickett vorträgt, liegen zum Teil derart, daß er an die Delegierten die Aufforderung richtet, die Ruhe zu bewahren. Trotzdem bricht die Versammlung in einen Ruf der Entrüstung aus, als Rickett einem Direktor nachsagt, er hätte seinen auf Knall und Fall entlassenen Bühnenangestellten geraten, auf die Weibe zu gehen und Gras zu fressen. Besonders scharfe Angriffe richtet Rickett gegen das Dresdener Hoftheater, das selbst einer Künstlerin (Hermine Körner) Vertragsuntreue vorwerfe und nicht davor zurückgeschreckt sei, seinen mit einem ersten Künstler abgeschlossenen Vertrag unter nichtigen Einwänden zu brechen. Rickett erhebt mit Nachdruck die Forderung nach einem Reichstheatergesetz. Freilich sei an vielen Missetatungen auch die Teilnahmslosigkeit der Schauspieler selbst schuld. Nach einem glücklichen Frieden müßte das Reichstheatergesetz von der Regierung in Angriff genommen werden. Sollte sich die Regierung aber wider Erwarten weigern, so werde ein Allgemeiner Deutscher Theaterverein gegründet werden, der mit einer großzügigen Propaganda das Erreichen soll, was das Reichstheatergesetz bringen sollte.

Als dringend notwendig bezeichnet Rickett schließlich noch besondere Maßnahmen zugunsten kriegsbeschädigter Schauspieler, die nicht mehr imstande sein werden, ihren Beruf auszuüben. Er verweist darauf, daß der Direktor des Lessing- und Künstler-Theaters in Berlin kleine Zuschläge zu den Plätzen erhebe, wodurch bisher bei diesen Theatern bereits zwischen 50 000 und 60 000 M. als Fonds für die Unterstützung kriegsbeschädigter Schauspieler eingestromt sind.

In der Erörterung wurden die Ausführungen des Präsidenten Rickett durch eine Reihe weiterer Fälle unterstrichen. So wurde auch mitgeteilt, daß zum Teil sogar die Inanspruchnahme reklamiert zu werden, benutzt worden ist, um die Gagen herabzudrücken. Hellweger vom Berliner Residenztheater beschäftigte sich besonders ausführlich mit der Gagenzahlung an den Reinhardt'schen Bühnen. Er gab zu, daß Reinhardt seinen ersten Kräften die höchsten Gagen zahle, aber dafür bezahle er auf der andern Seite auch die niedrigsten Gagen und bevorzuge solche Kräfte, die in seiner Schauspielschule ausgebildet worden seien. Hellweger teilte aus seinen persönlichen Erfahrungen bei Engagementsverhandlungen mit den Reinhardt'schen Bühnen mit, daß ihm 125 M. Monatsgage angeboten worden sei. Weiter teilte er unter Entrüstungskundgebungen der Versammlung mit, daß die Trägerinnen großer Rollen Gagen unter 100 M. erhalten hätten. — Präsident Rickett erklärte, es sei ihm bisher unbekannt gewesen, daß das Deutsche Theater, die erste deutsche Privatbühne, solche Gagen zahle. Er werde sofort für Abhilfe sorgen und hoffe dabei auf Entgegenkommen bei dem Leiter des Deutschen Theaters, der selbst aus dem Schauspielerstande hervorgegangen sei. — Zentralschuhmitglied Gladitz, der an den

Reinhardt'schen Bühnen tätig ist, bestritt in längeren Ausführungen die Richtigkeit der von Hellweger gemachten Angaben und erklärte, daß höchstens drei bis vier Damen in ihrer Eigenschaft als Solotänzerinnen nur eine geringe Fahrgehdvergütung bzw. ein kleines Taschengeld bekommen hätten. Rickett forderte Hellweger auf, die nötigen Beweise für die Richtigkeit seiner Behauptungen zu erbringen, während Valentin vom tgl. Schauspielhaus die Einsetzung einer besonderen Kommission beantragt, zur Untersuchung der Missetatungen an den einzelnen Theatern. Die Versammlung stimmt dem zu. Schließlich beschäftigte man sich noch mit Angelegenheiten des Rechtsschuhbüros und des Bühnenkartells.

23. IV. 1916

14

[Die bildenden Künstler im Krieg.] Maler Hans Manzoni äußert sich zu einem unserer Mitarbeiter: Die Lage der Künstler hat sich während des Krieges bei weitem günstiger gestaltet, als man bei Kriegsausbruch vorausgesetzt und befürchtet hat. Im ersten halben Jahre des Krieges war allerdings eine gewisse Zurückhaltung des Publikums zu bemerken, aber im Verlaufe der Zeit haben sich in bezug auf den Ankauf von Kunstwerken normale Verhältnisse eingestellt. Außerdem haben das Ministerium für Kultus und Unterricht als Vertreter des Staates und die Gemeinde Wien außerordentlich viel getan, um die Lage der Künstler zu erleichtern, und zwar durch allerlei Aufträge, Subventionen und Konkurrenz. Die „Künstlerfürsorge“ hat in Fällen von Bedrängnis viele Künstler unterstützt, ebenso die „Allgemeine Künstlerfürsorge“. Was den Verkauf von Bildern und Kunstwerken betrifft, so möchte ich vor allem erwähnen, daß in der heurigen Aquarellausstellung im Künstlerhaus die stärkste Verkaufsziffer seit zehn Jahren erreicht worden ist, ebenso läßt sich die Frühjahrsausstellung im Künstlerhaus und die Ausstellung des Wirtschaftsverbandes in der Zedlitzgasse sehr gut an. Unter den Käufern sind von den Kriegslieferanten und den „neuen Millionären“ nicht allzu viele zu finden. Käufer sind hauptsächlich jene Persönlichkeiten, die bereits früher die Kunst gefördert haben. Die Aufnahme vieler Maler in das I. I. Kriegspressequartier, die man der großzügigen und kulturell vornehmen Denkungsweise des Kommandanten Generalmajors Ritter v. Hoen zu danken hat, hat die erste Kriegspressequartierausstellung in Wien gezeitigt, die einen in jeder Beziehung außerordentlichen Erfolg errungen hat. Auch die öffentlichen Versteigerungen von Kunstwerken haben, wie man hört, überraschend günstige Resultate erzielt. Infolgedessen hat beispielsweise die Künstlergenossenschaft, welcher die Witwe Amerlings die bekannte Amerling-Sammlung aus dem Amerling-Schlössel mit der Bestimmung hinterlassen hat, diese zu versteigern und aus dem daraus resultierenden Kapital Stipendien für Künstler zu schaffen, beschlossen, diese Auktion bereits nach dem Kriege vorzunehmen, obwohl man sie ursprünglich erst nach dem Kriege vornehmen wollte.“

— Wolfgang Madjera über „Quo vadis“.  
Zur zweiten Aufführung des Oratoriums „Quo vadis“ von Felix Nowowiejski, die Sonntag den 7. Mai, im Großen Musikvereinsaal stattfindet, wird es interessieren, daß der Dichter Dr. Wolfgang Madjera nach der so erfolgreichen Erstaufführung an den Dirigenten Prof. Hans Wagner schrieb: „Das Werk zeugt meines Erachtens von einer entschiedenen, selbständigen Persönlichkeit, wo ebenso stürmische Leidenschaft wie tiefstinnerliche Frömmigkeit eigen ist. Die Anlage des Ganzen erscheint mir höchst eigenartig, der musikalische Aufbau durchwegs spannend und die Musik selbst der jeweiligen Vertlichkeit und Stimmung derart angepaßt, daß man vollkommen in die Umgebung jener Szene veretzt wird und diese klopfenden Herzens miterlebt. Ueberdies trübt die Leidenschaft des Tonschöpfers die ganze Musik mit so viel pulsierendem Leben, daß der Eindruck eines dramatischen, theatralisch erschaute Vorganges auch dort eintritt, wo es sich — im III. und IV. Teile — um rein lyrische Aeußerungen handelt. Man kann nur sagen: Das Ganze spricht von Temperament und quillt über von Inbrunst und gläubiger Sehnsucht... Du darfst mit stolzer Freude sagen, daß Du Deine Hörer im tiefsten Grund ihrer Seele gepackt und in himmelanstürmendem Fluge zu ichten, heiligen Höhen getragen hast!...

**Ein neuer Schauspielervertrag für die nächste Saison.**

Als im September 1914 das bis dahin zwischen dem Theaterdirektorenverband und dem Oesterreichischen Bühnenverein bestandene Kollektivabkommen bezüglich der Verträge mit den Schauspielern abgelaufen war, haben infolge der durch den Krieg hervorgerufenen außerordentlichen Verhältnisse die Theaterdirektoren der einzelnen Bühnen mit ihren Schauspielern gesonderte Verträge abgeschlossen, die die Bestimmungen über die herabgeminderte Gage und weitere Abmachungen für den Fall der vorzeitigen Beendigung der Spielzeit enthielten. Da sich die Theaterverhältnisse sich inzwischen geändert haben und es das Bestreben des Direktorenverbandes ist, daß an allen Bühnen mit den Schauspielern in den allgemeinen Bedingungen gleichbedeutende Verträge abgeschlossen werden, hat jetzt der Vizepräsident des Verbandes, Dr. Rudolf Veer, der seinerzeit an den Beratungen über das Theatergesetz wertvollen Anteil genommen hat, ein neues Vertragsformular für die kommende Saison ausgearbeitet, das in seinen Bestimmungen den vom Direktorenverband der reichsdeutschen Bühnen, dem Deutschen Bühnenverein, verwendeten, gleichkommt. Dieses neue Vertragsformular wird in der Generalversammlung des Direktorenverbandes am 10. d. zur Beratung vorgelegt werden. Nach diesem Vertragsformular sollen dann die Verträge für die nächste Saison an allen österreichischen Bühnen abgeschlossen werden.



## Shakespeare-Woche und Grillparzer-Zyklus.

Die vergangene Woche ist im Burgtheater zur Erinnerung an den dreihundertsten Todestag des großen Teufels als „Shakespeare-Woche“ eingerichtet worden. Sonntag: „Was ihr wollt“. Montag: „König Richard II.“ Dienstag: „Der Kaufmann von Venedig“. Mittwoch: „König Richard III.“ Donnerstag: „Athello“. Freitag: „Was ihr wollt“. Samstag: „Romeo und Julia“. Die Shakespeare-Stücke, die das Burgtheater heute aufzuführen vermag, reichen also nicht einmal aus, um den Bedarf einer Woche in täglicher Abwechslung zu befriedigen. Von dem ganzen, ungeheuerlichen Lebenswerk Shakespeares hat sich unter heutiges Burgtheater also wohlgeräth sechs Stücke zu eigen gemacht. Was alles wir vernünftigen? Du lieber Himmel! Nicht bloß „Macbeth“ und den „Sonnennachtstraum“ und „König Lear“ und „Hamlet“, sondern schlechthin den ganzen Shakespeare. Wenn kürzlich eine Stimme laut wurde, die da sagte, die Pflege Shakespeares sei heute mehr dem deutschen, als dem englischen Theater anvertraut, so vermögen wir, ohne den gegen das englische Theater gerichteten Vorwurf auf seine Verächtlichmachung zu können, nur so viel sagen, daß, wenn dem deutschen Theater in der Tat solcher Ruhm zukommen sollte, unser Wienerburgtheater, einstens oder noch unlängst die erste deutsche Bühne, sicherlich seinen Anteil an diesem Ruhme hat. Wie dieses Theater überhaupt keinem großen Dichter mehr ein wahrer Wort, eine edle Pflanzstätte ist, wie sich in diesem Theater überhaupt jede klassische Aufführung nur mehr wie ein flüchtiger, unwillig unternommener Ausflug in ein ungeliebtes Land, eine unfreiwillige, erzwungene und unlustige Abweichung von einer liebgeübten, auf ganz anderen Wegen gehenden Regel ausnimmt. Die in ihrer Bewegung schon recht klägliche Shakespeare-Woche hat denn auch darstellerisch eine recht dünne Luft gehaht. Ein Abend um den anderen löte eine matte Befriedigung, kein einziger eine echte, große Begeisterung aus. Ganz offenkundig ist geringe Mühe an diese Aufführungen verwendet worden, man hat sich schlecht und recht einer notwendigen Pflicht, fast möchten wir sagen künstlerischen Repräsentationspflicht entledigt und ist froh, den Shakespeare-Nummel leidlich überstanden zu haben. Solche Mittelmaßigkeiten bedeuten ja heute leider schon Höchst-

leistungen an dieser Bühne, deren Mittelleistungen noch kürzlich hoch über den Höchstleistungen aller anderen deutschen Bühnen standen. Sie transit gloria.

So versiegt die Größe. Auch Grillparzers Andenken bestimmt das zu spüren. Zu Beginn des laufenden Spieljahres hat man uns feierlich und nicht ohne Stolz einen ganzen, südenlosen Grillparzer-Zyklus versprochen. Dieses Versprechen wurde von uns mit der Freude entgegengenommen und bezeichnet, die wir eigentlich erst hätten empfinden sollen, wenn es eingelöst worden wäre. Aber wir sind eben schon so genugsam geworden, daß uns schon ein bloßes Versprechen freudig stimmen kann. Das Gollten hätte, wie sich bald zeigte, lauge Wege. Langsam und zögernd kam der „Zyklus“ in Schwung. Wir waren naturgemäß zunächst auf jene Grillparzerischen Werte gespannt, die seit längerer Zeit auf dem Bettel des Burgtheaters fehlten. So vermochte die „Almstrau“, die alsbald in einer ganz netten, nicht reflos glücklichen und vor allem gar nicht besonders neuen Aufführung erstrahlte, unsere Erwartungen begreiflicherweise nicht auf längere Zeit auszufüllen. Wir warteten auf mehr, wir harrten all der mannigfaltigen noch ausstehenden Taten, die ja kommen mußten, in gedrängter Fülle kommen mußten, und sich verheißene Grillparzer-Zyklus leidlich reisen und sich runden. Wichtig, es kam. Ein treuer Diener seines Herrn“ wir wollen nicht ungerecht sein. Das war eine hübsche und ganz neue Aufführung, die uns einige Freude bereitete. Damit aber war und blieb es Schluss! Heute, da das Spieljahr schon so gut wie beendet ist und bloß noch einige Gattspiele und eine belanglose Neuheit bevorstehen, heute erkennen wir mit wirklichem Erstaunen, daß wir keine Hoffnung mehr hegen dürfen, eine Fortsetzung der Grillparzer-Reihe zu erleben, wenigstens sicher nicht in dieser Spielzeit wahrscheinlich aber überhaupt nicht mehr. Wir werden also auch weiterhin all die hohen und erhabenen Dramen Grillparzers, die uns unser größtes Schauspielhaus seit langem vorenthält, nicht sehen, man wird also am Burgtheater auch weiterhin nicht die Trilogie „Das goldene Vlies“, nicht „König Ottokars Glück und Ende“, nicht „Iphigenie“ spielen. All das und so vieles andere hat Grillparzer für das heutige Burgtheater einfach nicht geschrieben. Es gilt also wieder einmal eine Hoffnung zu begraben, eine Hoffnung, welche zu hegen, wie wir jetzt erkennen, töricht war nach allen Erfahrungen, die wir mit dem gegenwärtigen Burgtheater und seiner Zeitung schon gemacht haben.

Doch halt! Fast hätten wir dem Herrn unrecht getan. Er hat sich schon noch einmal für das Andenken Grillparzers eingelöst. Davon zu sprechen haben wir uns für den Schluss aufgehoben, denn die ganze Mangelhaftigkeit des Grillparzer-Zyklus ist nicht so bezeichnend für die geringe Ehrfurcht, die Grillparzer heute an unserem Hofburgtheater genießt, als die letzte, im Rahmen dieser seltsamen Dichterehrung begangene Tat. Unlängst nämlich spielte man, wie erinnerlich, Grillparzers Fragment „Esther“ und verstimmelte diese unvollendete Dichtung willkürlich so sehr, daß kaum noch ein gliederloser Rumpf von fraglichem Werte übrig blieb. Daß unseres österrödischen Klassikers Andenken hiedurch weit eher verunflümpt als geehrt wird, liegt auf der Hand. Man hat aus Gründen, welche die ganze Liebedienerei dieses Theaters einer gewissen Presse gegenüber sonnenklar erkennen lassen, nicht minder klar auch die absolute künstlerische Gewissenlosigkeit, einfach die beiden letzten, wertvollen Szenen des Fragments gestrichen. Den so unklugem „angebrochenen“ Abend hat man dann gefüllt, indem man Hauptmanns unglückliche Dramatisierung einer schönen Grillparzerischen Novelle aufführte („Egga“), auch hiedurch weit mehr gegen den Geist Grillparzers handelnd, als in ihm. So vermögen wir diesen letzten Abend, welcher den Grillparzer-Zyklus fortsetzte, vielleicht schon beenden sollte, nicht als Gewinn, sondern als erheblichen Mißschlag empfinden. Es müßte doch möglich sein, eine Ehrung Grillparzers aus seinen eigenen, unverfälschten Mitteln zu bestreiten.

So kläglich stehen heute die Dinge. Die Shakespeare-Woche, der Grillparzer-Zyklus: Zwei große Enttäuschungen, zwei gar nicht zu bemäntelnde Niederlagen. Dokumente einer benächtigenden, tief schmerzlichen Unfähigkeit. Das wird heute schon ziemlich allgemein empfunden, freilich von der mit der Theaterleitung verknüpften oder geschäftlich mit ihr verbundenen Kritik selten und dann nur verblümt gelagt.

Dingegen hat sich das Burgtheater bereits das Recht der Erkaufführung der neuen Dichtung Schönherr's gesichert (in welcher dem Vernehmen nach die im „Weibsteufel“ begonnene Untersuchung der „Rische“ des Weibes fortgesetzt werden soll), und wir werten hundert gegen eins, daß auch dem neuesten Musenfunde des Herrn Schmitzler bereits freundliche Aufnahme zugesagt worden ist. Das wird uns natürlich für den Ausfall Shakespeares und Grillparzers reflos entschädigen.

6. IV. 1916

\* Zensur der Bilderreklame. Nachdem die amtliche Sprachreinigung der Geschäftsschilder usw. einstweilen zum Abschluß gekommen ist, wollen die Behörden, wie wir hören, auch der Bilderreklame der Kinotheater, besonders der zweiten und dritten Ranges, zu Leibe gehen. Namentlich in den östlichen und nördlichen Stadtteilen macht diese sich noch immer in übelster Weise breit; man sieht dort an diesen „Kunststätten“ Riesenplakate, auf welchen die „Helden“ des betreffenden „tragischen Schauspiels“ mit ihren meist sehr blutigen Opfern in Lebensgröße dargestellt sind. Jung und alt umsteht staunend diese schaurig-schönen Bilder, und das Vorkind erfüllt seinen Zweck. Wenn solche grellfarbenen Ankündigungen in den Vorder-räumen der Kinos der Außenwelt verborgen bleiben, mag die Sache noch hingehen, aber wenn die quadratmeter-großen Plakate dicht an der Straße sich breitmachen, sich den Blicken der Vorübergehenden aufdrängend, ist es wohl mit Freude zu begrüßen, daß die Behörden jetzt endlich gegen diesen Unfug einschreiten. Dem Vernehmen nach ist beabsichtigt, den Umfang dieser bildlichen Ankündigungen zu beschränken, die blutrünstigen Uebertreibungen zu mildern und die Plakate einer gewissen Zensur zu unterwerfen.

20.7. 1916

23

(Die Festvorstellung der „Concordia“ mit bulgarischen Hof-  
 Schauspielern.) Das Programm der großen Festvorstellung, die  
 vom Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“ kom-  
 menden Donnerstag (25. d.) im Carl-Theater veranstaltet  
 wird, hat durch die Aufnahme von drei musikalischen Werken eine  
 Erweiterung erfahren. Der west-östliche Charakter dieser eigen-  
 artigen Veranstaltung wird durch die Wahl der Musikstücke ge-  
 kennzeichnet. Es werden nämlich die Ouvertüre zur Oper „Abu  
 Hassan“ von C. M. Weber, ferner Beethovens „Türkischer  
 Marsch“ und Richard Wagners „Kaisermarsch“, sämtliche  
 unter der Leitung des Kapellmeisters Josef Solzer, zu Gehör  
 gebracht. Der halb orientalische, halb abenländische Theaterabend  
 begegnet in den weitesten Kreisen des Publikums schon aus dem  
 Grunde großem Interesse, weil man auf die Probe bulga-  
 rischer Dichtungs- und Darstellungskunst sehr gespannt ist. Die  
 Abordnung des bulgarischen Nationaltheaters umfaßt achtzehn  
 Personen, an deren Spitze der Oberregisseur Savva Drgnia-  
 novoff steht. Die Bulgaren bringen nicht allein die malerischen,  
 charakteristischen Bauernkostüme mit, sondern auch ihre eigene  
 Dekoration, die einen bulgarischen Bauernhof mit einem Bauern-  
 haus darstellt. Die Truppe wird auch von dem bekannten Kom-  
 ponisten und Kapellmeister Dobri Kristoff begleitet sein, der  
 einen Chor und einige Volkslieder komponiert hat, die in dem  
 Märchen drama „Die Drachenhochzeit“ gesungen werden.  
 Herr Drgnianoff ist bereits gestern in Wien angekommen. Er  
 wurde vom bulgarischen Gesandten Tonschew empfangen. Die  
 Inhaltsangabe des bulgarischen Wertes wird an die Be-  
 sucher der Vorstellung unentgeltlich zur Verteilung gelangen. Auf  
 dem Programme des Abends befindet sich, wie bekannt, auch die  
 türkische Familienszene von Izzet Meghub „Leila“, die bei  
 diesem Anlasse zur deutschen Uraufführung gelangt. Die Be-  
 setzung dieses Wertes ist folgende: Razni Bey — Leopold Kra-  
 mer; Leila — Frä. Steinried; Constantine Semire — Herr  
 Ranzenhöfer; Juliette — Frä. Woimode; ein Diener —  
 Herr Bongracz. Den Schluß des reichhaltigen Programmes  
 wird die Aufführung des 3. Actes von „König Ottokars  
 Glück und Ende“ bilden. Das Werk geht in nachstehender Be-  
 setzung der Hauptrollen in Szene: Primislaus Ottokar — Herr  
 Reimers; Braun v. Olmütz — Herr Hertlich; Zawisch —  
 Herr Gerasch; Rudolf von Habsburg; Herr Debrient; der  
 alte Merenberg — Herr Seydelmann; Merenbergs Frau —  
 Frau Fiala; Seyfried Merenberg — Herr Höbling; Ottokar  
 v. Horned — Herr Muratori; ein Schweizer Soldat — Herr  
 Zeska; Ortolf v. Windischgrätz — Herr Elmhorst; Milota —  
 Herr Siebert; eine Frau — Frau Liesenberg. Die rest-  
 lichen Karten sind, und zwar von Nr. 870 in verschiedenen Ab-  
 stufungen bis zu Nr. 140, an den beiden Tageskassen des Carl-  
 Theaters (1. Bezirk, Rotenturmstraße 16, Bazar, und im Theater-  
 gebäude, 2. Bezirk, Praterstraße) täglich von 9 bis 1 Uhr und von  
 2 bis 5 Uhr ohne Vormerkgeld erhältlich.

## Ein neuer Wiener Theaterbau geplant.

Heute nachmittags fanden sich über Einladung des Direktors Geheimrates Rainer-Simons einige Theaterfachleute und Architekten in der Volksoper ein. Herr Geheimrat Rainer-Simons eröffnete ihnen, daß er den Bau eines neuen Theaters plane, das in gleicher Weise der Oper wie dem Schauspiel geweiht sein werde. Es werde sich der Form des griechischen Theaters nähern und gewissen Uebelständen, die im modernen Theaterbau (der sogenannten Guckkastenbühne) bekräftigt seien, abhelfen. Der Zuschauer des gegenwärtigen Theaters sei schlecht ausgenützt, der Bühnenraum sei zu schmal, als daß sich Massenwirkungen entfalten könnten, die Szenenbilder seien zufolge der geringen Bühnentiefe perspektivisch unmöglich, das Orchester sei schlecht gelagert, da das Orchesterlicht die Lichtverhältnisse auf der Bühne störe und dergleichen mehr. Es gebe nur eine Rettung: Mit der „Guckkastenbühne“ zu brechen und zur griechischen Theaterform so weit als möglich zurückzukehren. Das Hauptpodium der Darstellung müsse inmitten des amphitheatralisch aufsteigenden Halbrundes des Zuschauerraumes liegen. An dieses Podium schließe sich eine tieferer Bühne, die etwa 50 Pro. p. aufnehmen könne und dann, zuhinterst, komme der gegenwärtige Bühnenraum, der bloß zur Erzielung tieferer Perspektiven dienen solle. Auf diese Art könnten prachtvolle Aufzüge und szenische Tiefblicke erzielt werden. Jeder dieser drei Bühnen sei von der anderen abschließbar, so daß, wenn nicht alle drei augenblicklich in Verwendung ständen, auf den ausgeschalteten schon die Szenarien für den nächsten Akt vorbereitet werden könnten, wodurch die störenden und oft nicht sinngemäßen langen Pausen zwischen den Akten vermieden werden könnten. Der Darsteller sei in die Mitte des Zuschauerraumes gerückt. Das Orchester sei in den Zuschauerraum einzubauen, nicht mehr tiefer, als der Sänger auf der Bühne steht, sondern in Kopfhöhe mit ihm. Der Zuschauerraum sei durch stoffelartige Uebereinanderbauung der Galerien so auszunützen, daß auf dem gleichen Raume wie bisher statt 2000 Sitzplätze deren 5000 angebracht werden könnten. Das werde eine außerordentliche Billigkeit der Plätze ermöglichen, so daß hier das wirklich vollstümliche, nur aus diesem Prinzip heraus mögliche Massentheater entstehen werde. Auch die Verwertung der Kinetographen sei zur Herstellung echter Bilder (z. B. Meer, Schiffe u. dgl.) im letzten Bühnenhintergrund möglich. Die Bühne müsse eine Gesamthöhe von 35 Meter bekommen. Sie würde sich vornehmlich zur Darstellung großer klassischer Meisterwerke sowie Wagnerischer Opern eignen.

Die Anwesenden hörten den Vortrag mit sichtlichem Interesse an. Hierauf wurden allerlei Anfragen gestellt und Einwendungen erhoben. Die anwesenden Architekten beschlossen, die bautechnischen Schwierigkeiten, die dieses Projekt bietet, zunächst in freier Beratung zu prüfen und einen Wettbewerb unmöglich zu machen.

Der Plan macht keinen Anspruch darauf, in aller nächster Zeit verwirklicht zu werden, wennleich, wie Geheimrat Rainer-Simons versichert, die Vorarbeiten, namentlich jene finanzieller Natur schon weit gediehen seien. Nach Kriegsschluß aber werde ein solches Theater für das Volk gebraucht werden und müsse kommen.

Dieser Plan hat unser höchstes Interesse, wie nicht anders möglich. Wir halten ihn nicht in allen Punkten für durchführbar, namentlich in baulicher Hinsicht, müssen

jedoch die Entscheidung in diesem Belange natürlich den Fachleuten überlassen. Einiges daran, namentlich die große Entfernung, in die der Sänger vor dem Orchester (mit dem er verwachsen sein soll und dem er gar nicht nahe genug stehen kann) geraten würde, halten wir für nachgerade verfehlt. Wie dem auch sei: Wir stehen vor einem Plane, der darauf abzielt, edler Kunst eine neue Pflegestätte zu schaffen und diese dem minderbemittelten Volksschichten zu erschließen. Damit allein hat dieser Plan unsere Freundschaft heute schon gewonnen.

Herr Geheimrat Rainer-Simons bemerkte in seinem Vortrage beiläufig, er habe das Wiener Volk während der Zeit seiner Direktionsführung an der Volksoper als äußerst kunstverständig kennen gelernt und er hoffe sein neues Theater in erster Linie mit dem Stocke von Kunstbegeisterten zu erhalten, welcher in der Volksoper herangebildet worden sei. Das macht uns stutzig. Also eine Konkurrenzunternehmung, die der Volksoper ihr Publikum abziehen soll? Wir wollen heute noch nicht annehmen, daß Herr Geheimrat Rainer-Simons sich mit solchen Gedanken trägt, wenngleich die Vermutung nahe genug liegt, wenn man bedenkt, daß Herr Rainer-Simons Bachtvertrag demnächst ablauft und wie bekannt, beim Theatervereine keine Neigung besteht, den Vertrag mit dem derzeitigen Direktor zu erneuern. Oder sollen wir in den ganzen „Plan“ etwa nur eine Drohung erblicken?

An die Adresse des Kaiser-Jubiläums-Stadttheater-Vereines richten wir indessen heute schon das Wort: Bange machen gilt nicht! Und die Volksoper wird auch unter jedem anderen tüchtigen Führer blühen!

## Theaternotizen.

In der Generalversammlung des Volkstheatervereines hat ein Oppositionsredner gesagt, das Volkstheater stehe dem Burgtheater immer noch nach, es werde von der Größe dieses Kunstinstitutes immer noch hoch überragt. Der Oppositionsredner Silberer sagte aber auch, Herr Weisse habe ein einziges, schweres, literarisches Verbrechen begangen, indem er die „Siegerin“ aufgeführt, wozu er freilich von Herrn Fellner „gepreßt“ worden sei. Durch diese abfällige Kritik seines Stückes fühlt sich der Autor der „Siegerin“ betroffen und schickt uns einen Brief, der deshalb für uns von Interesse ist, weil aus ihm hervorgeht, daß Herr Thimig, der Direktor eben jenes so hochgestellten Burgtheaters, sich über jenes so geschmähte Stück eigentlich recht lobend geäußert und es gewissermaßen bloß aus formalen Gründen nicht zur Aufführung an der Burg angenommen hat. Das Stück ist durch Herrn Treßler anonym dem Direktor Thimig überreicht und von diesem geprüft worden. Thimig schrieb an Treßler folgenden Brief, der sich im Besitze des Herrn Melbourn, des Verfassers der „Siegerin“, befindet und nicht aus der Welt geleugnet werden kann:

Wien, 30. Oktober 1913.

Sehr geehrter Herr Treßler!

Mit verbindlichem Dank stelle ich Ihnen heute das mir freundlich überreichte Lustspiel „Die Siegerin“ des mir nicht genannten Autors zurück. Ich teile Ihre Ansicht, daß das Stück eine flotte, theaterkundige Hand verrät, daß es manche Szenen enthält, die ihrer Bühnenwirkung sicher sein dürften. Aber abgesehen davon, daß es mir stofflich auf dem Burgtheater deplaciert erscheint — die Heirat einer Gräfin aus ältestem Adel mit einem Schneider, bei dem der Name (folgt der Name eines Modeindustriellen) durch die Logen flattern würde, müßte einen Teil unseres Publikums verstimmen — so wären wir auch nicht in der Lage, die Pikanterien, die einen Reiz dieses Lustspiels bilden sollen und in diesem Falle müssen, so herzlichst herauszuarbeiten, wie das eine andere Bühne tun könnte. Mit bestem Gruße Ihr ergebener Hugo Thimig.

Die Opposition des Volkstheatervereines wird sich also entscheiden müssen. Entweder ist das Burgtheater kein gar so hohes, unerreichbares Kunstinstitut, oder diese „Siegerin“, die ohne jede Beeinflussung im Burgtheater beinahe auch aufgeführt worden wäre, ist doch nicht gar so ein Schund, daß ihre Aufführung Herrn Weisses größtes Verbrechen war, das freilich heute dem inzwischen verstorbenen und den Reden des Herrn Silberer entrückten Oberbaurates Fellner in die Schuhe geschoben werden soll.

### „Herrn Silberers goldene Worte.“

Unter diesem Titel brachten wir, wie erinnerlich, Anfang der vorigen Woche ein Feuilleton, das im Anschluß an die Rede, die der Abgeordnete Viktor Silberer in der Generalversammlung des Deutschen Volkstheatervereines gehalten hatte, die Direktionskrise im besonderen und die Zustände, die ein Vereinstheater zu zeitigen pflegt, besprach. Gegen dieses Feuilleton wendete sich nun Herr Dr. Adolf Daum in einer längeren an uns gerichteten Zuschrift. Herr Dr. Daum behauptet, der Abgeordnete Viktor Silberer habe in seiner Rede das Andenken des kürzlich verstorbenen Vereinspräsidenten und Oberbaurates Fellner „verunehrt“, und polemisiert von diesem Standpunkt aus gegen Silberer wie gegen unser Feuilleton. Da die Zuschrift infolge einer Reise des Herrn Dr. Daum erst jetzt an uns gelangte, wir

aber die Polemik über die Direktionskrise nun endlich als geschlossen ansehen, können wir den Wunsch des Herrn Dr. Daum nicht erfüllen und seine umfangreichen Ausführungen nicht zum Abdruck bringen. Wir nehmen aber gerne Anlaß zu der Feststellung, daß die von Herrn Silberer mitgeteilten Tatsachen nicht den Eindruck geben, als sei mit ihnen beabsichtigt, das Andenken an einen Verstorbenen herabzusetzen. Wäre das der Fall gewesen, dann hätte Herrn Silberers Rede gewiß in der Generalversammlung selbst durch den Ausschuß wie durch das Plenum sogleich eine ganz formelle Zurückweisung erfahren. Unser Feuilleton, das sich lediglich mit den am Deutschen Volkstheater herrschenden Systemfehlern und ihren deutlich genug hervorgetretenen Folgen beschäftigte, hatte selbstverständlich nicht die Tendenz, irgend ein Mitglied des Vereinsausschusses persönlich herabzusetzen. Daß die Gesamttätigkeit des Vereinsausschusses dem Deutschen Volkstheater in seiner künstlerischen Entwicklung nicht förderlich ist, muß von sachmännischer Seite dargelegt werden können, ohne daß eine geistlichmäßige polemisierende Erörterung daran geknüpft wird.

Theater- und Kunstnachrichten.

Wien, 25. Mai.

**Festvorstellung der „Concordia“ mit bulgarischen Volksschauspielern im Carl-Theater.** Die militärische und wirtschaftliche Verbindung zwischen uns, unserem deutschen Bundesgenossen und dem osmanischen und bulgarischen Reich soll sich für die Zukunft auch zu einer kulturellen, wissenschaftlichen und künstlerischen Annäherung entwickeln; ost- und westliche Gelände sollen einander, wie schon Goethe träumte, künftighin auch die reichste geistige Anregung und Befruchtung gewähren. Dieser weittragende, die farbigen Perspektiven eröffnende Gedanke kam in der mit glücklichstem Gelingen stattgefundenen, überaus fesselnden Festvorstellung zum Ausdruck, die der Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“ heute im Carl-Theater veranstaltete. Die musikalischen Introductionen, die selten vernommene Overtüre zur Weber'schen Oper „Abu Hassan“, Beethoven's zart getönter „Türkischer Marsch“ und Richard Wagner's prunkvoll schmetternder „Kaisermarsch“, unter Leitung des bewährten Kapellmeisters Josef Holzer zu lebendigster Wirkung gebracht, leiteten die drei dramatischen Abschnitte, in die der dankenswerte, höchst anregende bulgarisch-türkisch-österreichische Dichterabend sich gliederte, einmündig ein. Für die Wiener Kunstfreunde gestaltete sich dieser Abend durch das Gastspiel hervorragender Mitglieder des allmählich bekanntesten königlich bulgarischen Nationaltheaters in Sofia, das man bisher in unserer Stadt noch nicht zu sehen Gelegenheit hatte, und durch eine deutsche Uraufführung eines spannenden und ungemein charakteristischen jungtürkischen Dramolets „Leila“ von Tzvet Megyh zu einem der hervorragendsten Theaterereignisse dieser Saison. Das königlich bulgarische Nationaltheater steht unter der besonderen Fürsorge, dem besonderen Schutze des für alle Kultur- und Kunstfragen warmherzig interessierten Königs Ferdinand, der auch diesem Wiener Gastspiel, wie wir vernehmen, die regste Teilnahme zuwandte, und seiner Gattin Eleonore. Im Sofioter Nationaltheater wird das klassische, das moderne und das national-bulgarische Repertoire gepflegt, und mit welcher Hingebung, welcher künstlerischen Ernst, welcher Genauigkeit, die Errungenschaften westeuropäischer Kunstausbildung unter strengster Wahrung der Eigenart in sich aufzunehmen, gearbeitet wird, davon gab das heutige Gastspiel einen zwingenden, glänzenden Beweis. Der Oberregisseur, der auch die Vorstellung des bulgarischen Ensembles im Carl-Theater inszeniert hatte, ist Herr Sava Dgnianoff; er hat, wie es jüngst einem unserer Mitarbeiter erzählte, in Deutschland, als Schüler Emanuel Reichers, die entscheidenden künstlerischen Eindrücke empfangen. Wie sehr aber trotz dieser deutschen Bildungseindrücke, die auch bei anderen ausgezeichneten Mitgliedern sichtbar werden, die farbige, heimatische Kunstströmung vorherrschend blieb, erkannte man bereits aus dem Wesen der merkwürdigen reizvollen Volksdichtung, die heute zur Darstellung gelangte. Sie heißt „Die Drachenhochzeit“ und hat den bedeutendsten, leider jüngst in der Schweiz einem Lungenleiden in jungen Jahren erlegenen bulgarischen Dramatiker Petko Todorow zum Verfasser. Der Reiz dieses, in seiner schlichten vollstimmigen Empfindung erschütternden Dramas, dessen ersten Akt wir diesmal vernahmen, ist ein Balladenteiz. Eine seltsame mazedonische Bergsage, die mit deutschen Märchenmotiven erstaunlich verwandt liegt, ward hier in knappe, kraftvolle, von dichterischem Gefühl durchglühete Szenen gebracht. Hoch oben in der selbstgewählten Einsamkeit des rauhen Gebirges haust ein sagenhafter „Drache“, dessen Nähe bereits dem Dorf Unglück bedeuten soll. Wenn das Dorf bei Erntefest und in den Spinnstuben zusammenkommt, wird man nicht müde, von diesem Unhold Schauermärlein zu erzählen und zu erfinden, und so ergibt es sich beinahe von selbst, daß auch die Gebrüder der schönen, vielbegehrten Zena, einer zweiten Senta, sich den Drachennarren zugewendet haben. Bei der „Sedjanla“, dem Tanzfest des Dorfes, erklingen alte, schwärmerische und schwermütige bulgarische Weisen, in denen jedes Mädchen ihren Liebsten feiert. Zena jedoch singt, von allen verhöhnt, den Anhim ihres „Drachen“, und da dieser jäh in goldig schimmernder Rüstung naht, läßt sie sich freudig von dem Unhold, der in Wahrheit ein tapferer, hochgeinnter Jüngling ist, in seine Bergwelt entführen. Freilich ist ihr nur eine kurze Spanne Glück mit dem Geliebten gewährt; auf einer Felsenklippe sitzend und sinnend, wird sie von ihrem eigenen nachstürmenden Bruder gemordet. . . . Dieses auch an lyrischen Schönheiten reiche Volksmärchen wird von den bulgarischen Künstlern mit prächtigender Kraft und Leidenschaft und in einer Aufzeichnung dargestellt, die schon als Kulturbild des lebendigsten Interesses gewiß ist. Wir sehen den freien Platz des Dorfes, die jugendliche Gemeinde, zur „Sedjanla“ versammelt. Farbige weiße Bauernkostüme, entfernt an manche südbulgarische Trachten gemahnend, schimmern auf, Tänze voller Fröhlichkeit und voll Ungeßüm, die den Stolz, den Mut, den Latendrang des bulgarischen Volkes verfinnbildlichen, halten unsere Aufmerksamkeit fest. Und das Spiel selbst — man erinnert sich nur selten, einer Darstellung, deren Sprache dem

größten Teil des Publikums nicht vertraut ist, mit solcher Spannung gefolgt zu sein. Die bulgarischen Künstler sind „Realisten“, wie sie selbst empfinden und von sich sagen, aber von ganz besonderer nationaler Urwüchsigkeit und zugleich umgeben von Poesie, einem gewissen romantischen Schimmer. Frau Snegina (Zena) ist eine hochbegabte Schauspielerin, die geistige Durchbildung mit stürmischem Temperament vereint und der vor allem eine ungewöhnliche Kraft innewohnt, Ergreifenheit wiederzugeben und selbst zu ergreifen. In dem ausgezeichneten Regisseur Herrn Dgnianoff lernte man einen nicht minder vortrefflichen Darsteller kennen, die scharfen Bauerncharaktertypen, welche die Herren Stojanoff, Petroff, Stoitschew, Batschworoff, die Damen Stojanoff, Sgnatiowa, Glebarowa, Stewitschowa darbieten, rechtfertigen das hohe Ansehen der bulgarischen Nationalbühne, die in Herrn Sarajoff einen ingeblichen Helden von seltenem Reichtum der Mittel, eine warme, kräftig unmißbare Persönlichkeit ihr eigen nennt. . . . Die türkische Familienzene „Leila“ von Tzvet Megyh, die dem bulgarischen Gastspiel folgte, ist schon um der darin zutage tretenden sozialen Tendenzen willen von nicht geringerem Interesse. Aus diesem kleinen, scharf und wirkungsvoll pointierten, theatralisch sicher geführten Drama wird die mächtige, nach vorwärts dringende geistige Bewegung sichtbar, die unter den „Jungtürken“ Platz gegriffen hat. Hier handelt es sich um nichts Geringeres als um die Emanzipation der türkischen Frau, die Befreiung vom Haremzwang. Nazmi Bey, ein noch junger, in der angesehensten europäischen Gesellschaft beliebter Dichter, hat die Kunst einer Europäerin, der verführerischen Juliette, gewonnen. Leila, seine treue Hingebende, in dem Harem verbannte Gefährtin, verzehrt ihn, obwohl sie . . . seines Gelübnisses mit Recht vermute, daß er, von seiner an das Haus gebundenen Frau streng getrennt, bald neuen Verbindungen erliegen wird. Daher, erschütternde Worte, die Frau . . .

bernehmbar; sie hatten auch über diesen Abend nach und lenken unsere, durch Keschges Sammlung türkischer Lyrik bereits angefachte Neugierde stärker auf die neuerdings reich aufspringende türkische Dichtung. Herr Kramer, der den Nazmi Bey lug, mit Wärme und Haltung spielte, führte die Regie. Frau Claire Wallentin fesselte als Juliette durch ihr Temperament und den reizvollen Plauderton, Herr Kanzenhofer interessierte als Freund. Den Schluß des vielfarbigen Abends bildete der dritte Akt des Grillparzer'schen Trauerspiels „König Dittoraz Glück und Ende“ in der bekannten Burgtheaterbesetzung durch die Herren Reimers (Dittoraz), Debrient (Andolf), Gerasch (Zawisch), Höbbling (Werenberg), Siebert (Milota), Muratori (Gorned) und Frau Liesenberg unter Georg Reimers meisterlicher Regie. Dieser zu gewaltigen Höhen aufgebaute Akt spielt in der sichtbar werdenden Macht und künftigen Kraftfülle Desterreichs. So sprach unser großer Dichter dem durch die militärischen Nachrichten freudig erregten Publikum, welches das Haus dicht füllte, diesmal ganz besonders zu Herzen. Das Gastspiel des bulgarischen Nationaltheaters wurde vom Publikum mit stürmischem Beifall aufgenommen. Die Frische, Poesie und Märchenstimmung des Ganzen, die wirklichkeitstreue Wiedergabe der Volkszenen, die Lieber und Länge und die hervorragenden Einzelleistungen waren von unmittelbarer Wirkung. Auch das türkische Dramolet zog lebhaft an, die Darsteller wurden wiederholt gerufen. Den Burgtheatermitgliedern Klang nach der Aufführung des „Dittoraz“ Fragmentes starker Beifall von persönlicher Wärme und Herzlichkeit entgegen. Das Haus war in allen Rängen von distinguiertem Publikum gefüllt.

### Die bulgarischen Schauspieler in Wien.

In der kommenden Mittwoch, 31. d., im großen Musikvereinsaal stattfindenden Abschiedsvorstellung der bulgarischen Hofschauspieler, deren Reinertragnis zum Teil dem Schwarz-gelben Kreuz und dem bulgarischen Roten Kreuz gewidmet ist, wird außer einem Akt von Todorows „Die Drachenhochzeit“, der mit seiner Darstellung bei der jüngsten „Concordia“-Vorstellung einmütigen großen Erfolg erzielte auch die türkische Komödie „Leila“ mit den Damen Steinfied und Wallentin und den Herren Lachner — der sich bereit erklärte, an Stelle des dienstlich verhinderten Herrn Kramer die Rolle des Nazni Bey zu übernehmen —, Kanzenhofer und Bongracz aufgeführt. Georg Reimers liest einige Dichtungen, Max Debrient wird u. a. Heines „Wallfahrt nach Kevelaar“, Goethes „Zueignung zu Faust“ und ein Gedicht von Liliencron vortragen. Von besonderem Interesse dürfte es sein, daß der Oberregisseur des bulgarischen Nationaltheaters in Sofia Herr Dgnianoff ein Gedicht in deutscher Sprache, betitelt „Verbündelentreue“, dessen Autor der in Felde stehende Oberstleutnant Janakieff ist, vortragen wird. Grete Holm wird zwei Volkslieder des bulgarischen Komponisten Hristoff, von ihm selbst begleitet, singen. Karten zu 1, 2, 3, 4 und 6 Kronen an der Konzertkasse (1. Bez., Karlsplatz 6).

Wir erhalten folgende Zuschrift:

„Ueberglücklich durch die ausgezeichnete Aufnahme, welche uns das hochverehrte Wiener Publikum bei unserem ersten Auftreten in der „Concordia“-Vorstellung bereitet hat, dem wir mit begreiflichen Zagen entgegensehen, bitten wir auf diesem Weg unseren tiefinnigsten Dank entgegenzunehmen. Die Erinnerung an den herrlichen Gastspielabend in Wien wird uns niemals verlassen, und wir wollen nur einen kleinen Beweis unserer Dankbarkeit dadurch geben, daß wir die Wiederholung unseres Auftretens an diesem Mittwoch den 31. d. im großen Musikvereinsaal dem Schwarz-gelben Kreuz (und dem bulgarischen Roten Kreuz) widmen. Wir danken zugleich den Kollegen vom Deutschen Volkstheater sowie den Herren Georg Reimers und Max Debrient, daß sie sich über unser Ersuchen uns für diesen Abend bereitwilligst zur Verfügung gestellt haben.

Elena Snegina, Todor Stoitsewa, Dgnianoff,  
Sarajoff.“



— Wie wir erfahren, sind die Direktoren der Wiener Privattheater dieser Tage beim Bürgermeister Dr. Weiskirchner erschienen, um ihre Einwände gegen die vom Gemeinderate beschlossene Lustbarkeitssteuer vorzubringen. Sie erklärten, sie erblickten in der zehnprozentigen Steuer eine Bedrohung der Theaterbetriebe. Der Bürgermeister erwiderte, die Abgabe werde doch nicht von den Unternehmen, sondern vom Publikum geleistet. Schließlich wies der Bürgermeister die Herren an den Magistratsrat Dr. Winkler, dem Fachreferenten. Hier erklärten die Direktoren, sie seien bereit, statt einer zehnprozentigen Steuer eine zu vereinbarende Abgabe in Form eines Kartenzuschlages in Abstufungen von 4 bis 40 Hellern per Karte zu leisten.

### Theater, Kunst und Wissenschaft.

Das Berliner Theatergeschäft im letzten Kriegswinter. Unter den vielen Beweisen seiner Ruhe und wirtschaftlichen Kraft, die Deutschland im bisherigen Kriegesverlauf gezeigt, gebührt auch dem Gange des Klettertheatergeschäftes besondere Beachtung. Die erste kurze Spanne der Verwirrung und Nüchternheit, die zu Kriegesbeginn naturgemäß sich im deutschen Theaterbetriebe eingestellt, machte, als man auf die Erfordernisse und die Bedingungen der neuen Zeit eingestrichelt war, verdoppeltem Ernst und Eifer Platz. Das zweite Kriegsjahr des Theaters in Deutschland, dessen wirtschaftlichen Stand man erst in einem sachverständigen Rückblick in der nächsten Nummer der „Schaubühne“ bespricht, zeigte sich nicht nur stark genug, um etwaigen finanziellen Anfechtungen des Krieges zu widerstehen, sondern der Durchschnitte der deutschen Bühnen, was sogar in der Lage, bei künstlerisch besseren Leistungen eine beständige Zunahme und Festigung der Einkünfte zu verzeichnen. Was der Theaterbetrieb in Berlin von der Mitte des ersten Kriegesjahres an verprochen hat, das hat der zweite Kriegswinter auch voll und ganz in dieser Beziehung gehalten. Dem allgemeinen war der Wunsch über alle Erwartungen stark reduziert worden und nach wiederholter Erhöhung der großen Bühnen zahlen kaum volle Friedensgehälter. Auch die an die kleinen wurden wieder in ihrem Prozenzfuß gebessert, und die Mieten an die Eigentümer der Theatergebäude wurden teils erhöht, teils wieder voll ausbezahlt. Während in früheren Friedensjahren stets mindestens ein Berliner Theaterunternehmen im Laufe einer Spielzeit einen log. folgendermaßen Theatergeschäft in den reichshauptstädten Deutschlands und Ostpreußens im zweiten Kriegswinter nicht durch einen einzigen

Zusammenbruch gestört. Wenn einige erste Bühnen darüber klagen, daß ihre Einnahmen hinter denen im Frieden zurückbleiben, so darf man in den meisten Fällen annehmen, daß es sich hierbei nicht um einen Verlust an sich, sondern meist nur um eine Verringerung des Gewinns handelt. Daß auch die Ausstellungen für den Sommer nicht schlecht sein können, beweist die Tatsache, daß fast sämtliche Theater sich Sommerproben spielen, weiterauspielen oder von Sommerproben spielen zu lassen. Der stetig gute Theaterbesuch während des Krieges wird dahin erklärt, daß er die Geselligkeit ersetzt, die unter anderweitigen Verhältnissen der Lebensbedingungen eingekränkt werden mußte. Hier liegt auch wohl der Grund dafür, daß die großstädtischen Theater von den Begleiterscheinungen des Krieges viel weniger betroffen wurden, als die kleinen und kleinsten Bühnen in der Provinz. Von Berlin kann man sagen, daß die guten Theater im allgemeinen gut, die schlechten mäßig gingen, daß also die Entwicklung des Bühnenlebens diesmal außerst gerecht war.

Der Verband zur Förderung deutscher Theaterkunst, der 1914 ins Leben getreten war, ohne sich bisher bemerkbar zu machen, vertritt jetzt einen Aufruf, in dem es u. a. heißt: „Die kommende Friedenszeit muß in der Arbeit stehen, die zum Kampfe für unsere Ideale an die Seite der heimkehrenden Krieger treten. Gerade den braven und heldenhaften Männern, die vor dem Feinde im Deutschlands Kulturkämpfer in der Welt stehen, länger wir es, daß wir in der Heimat nicht länger untätig dem häßlichen Feinde auf so vielen Schaubühnen zusehen und dadurch den Gendarm des Volkes mit diesem Feinde zu nicht Einwirkungen des Krieges hindern darfswürdigen, in möglichst vielen deutschen Städten Ortsausgänge an der Arbeit sehen, die im Sinne unseres Verbandes die Beteiligung ihrer Mitglieder am Theaterleben organisieren, sei es durch Veranstaltung eigener Theaterabende an den örtlichen Bühnen, sei es durch feste Abstände auf bestimmte Wochen-

tage, also Schaffung von eigenen Abonnements für die Anhänger der Theaterkulturbewegung, sei es in kleineren Städten ohne eigenes Theater durch Veranstaltung guter Geselligkeitsabende, sei es durch die Finanzierung von Aufführungen wertvoller Musikopern. Gerade der letzteren Aufgabe soll in den größeren Städten eine besondere Sorgfalt gewidmet werden.“ Eine Veranlassung größeren Erfolgs soll von den Unterzeichnern dieses in seinen Forderungen nicht immer klaren Programms nächstens nach Hilberich einberufen werden.

# Schönherr's „Volk in Not“.

Von Anton Dettelsheim.

Börne und David Strauß haben sich nicht genügen lassen, mit dem Höllestein ihrer Kritik alle wunden und schwachen Stellen am Leib des Immermann'schen „Krauerpietles in Tirol“ wegzubrennen. Sie sahen das Gefährd und jedes feinesgleichen von vornherein als unheilbar an: „Der Grundfehler ist geblichen und muß bleiben, weil er im Stoff liegt: darin nämlich, daß der Tiroler Aufstand ein für sich unverständliches Geschichtsfragment ist. Seine Fäden den Zusammenhang des Handlens, in des sie eingreifen, nicht übersehen, mithin auch ihr Schicksal meist nicht in sich selbst tragen, das sich vielmehr außerhalb ihres Kreises entfaltet und sie von außen her erdrückt.“ Immermanns Nachseifen von Berthold Auerbach bis auf Franz Kranewitter schien die Richtigkeit von Strauß' Anspruch zu bekräftigen: Keines der nach Duzenden zählenden gedruckten und handschriftlichen, in v. A. Franck's Bibliothek „Andreas Hofer im Lied“ verzeichneten Hofer-Stücke behauptete sich auf der Bühne, der Sandwirt mochte Prosa, Samba oder Mundart sprechen, und da auch Otto Ludwig, als ihm die Idee eines Krauerpietles „Andreas Hofer“ durch den Sinn ging, die Gestalt des riesigen Tirolers eine Weile als geraden Schatten auf seinem Wege, bald aber im Nichts verrennen sah, mochten Sieben-sechste dem Tiroler Befreiungskrieg von 1809 in alle Zukunft die Eroberung des deutschen Theaters verlagte wohnen. Wer sollte steigen, wo der Schöpfer des „Erbförster“, der Dichter des „Diebsteln“, der Bildner des „Hoschulzen“ unterlegen war? Lebte der Sandwirt zuerst nicht in Mose's Lied? In Anstaltus Grüns Beitzlungen „Drei Walschalla-Nichtgenossen“, wo durch Luifer und Kaiser Joseph als Dritter ein Bauer angerufen wird, derb und feist, der auf den ersten Blick glauben läßt, sein größt Verdienst tag' in Pakt und Boden, doch trägt er ein Berner, den Feisen-abler von Tirol. Mit seinem Kolben schlägt er an die Pforte der Walschalla.

Sach ich nicht dort die Rüstlinnener gehn?  
 Sch tat wie sie, bei ihnen will ich stehn!  
 Ich bin kein besserer Mann als alle andern,  
 Doch einer muß für alle Brüder wandern.  
 So wird ein schlichter Stein Schlusstein der Stalle,  
 Ein einsach Blatt zum Wipfel über alle.  
 Kein einzler komm ich, nein, in Helbentausend,  
 Ein Heer von Männern angeschwollen brausend,

Das rettend in sein Felsenloch getragen  
 Den deutschen Ruhm in schönvoll düstern Tagen...  
 Tut auf! Es poch' Tirol, als Selbenland,  
 Statt aller einer nur, der Wirt vom Sandl!“

Auf diesen Grundton hat Karl Schönherr in unverstümmtem Tiroler Dialekt sein deutsches Feidenlied „Volk in Not“ gestimmt und wieder einmal durch eine große, kühne Künstlertat vorzügliche Urtelle kluger Kenner widerlegt. Sein Andreas Hofer, seine dramatische Beschwörung des Tiroler Bauernkrieges lebt und wird auf der deutschen Bühne dauern, weil mit ihm der rechte Mann mit dem rechten Geist an den rechten Stoff gekommen ist. Schönherr hatte nicht Not, gleich Immermann und Auerbach vor Beginn seiner Hofer-Dichtung nach Tirol zu wandern, um Land und Leute kennen zu lernen: seine Vorfahren haben unter dem Sandwirt gefochten, die Schönherr's waren und sind, wie die Tiroler adlerswirtsleut' seines Dramas, eine Schützen-Mass; im Zimmer seines Vaters, der um des Brotes willen Schulmeister sein mußte, hing über dem Schreibtisch an der Wand eine große Kreisrunde Scheibe mit einem einzigen Schuß. Und hinter seinem Sarg schritten von man einen Jungfernschluß. Und hinter seinem Sarg schritten von weit und breit herbeigelommene Scheibenhirschen in Lodenjoppen mit grünen Aufschlägen. Manche über den Brenner hinübergewandert bis Argams, „denn die Schützen sind gar getreue Brüder“.

Von solchen Ahnen hat Schönherr noch ganz Anders ererbt als die Kleußerlichkeiten und Fertigkeiten, Art und Kunst der Alpenjäger. In dem Tiroler Dramatiker leben alle Heilmöglichkeiten der Vergangenheit und Gegenwart seiner Landsmannschaft: die „Manneder“ und die Welter kennt er in ihren Schmerzen und Lustbarkeiten, und die Natur schenkte ihm die Kraft, sie der Mit- und Nachwelt zu zeigen, wie sie in Wahrheit sind, in Krieg und Frieden, in ihren Sünden und Heimsuchungen, in ihrem Aufschwung und Opfermut.

Was „Tiroler Bauern von 1809“ wollten und konnten, hat Schönherr 1909 in ein paar Blättern seines „Wertbuches“ wortkarg und wichtig in lebenden Bildern vor Augen gestellt. Diese Geschichte der Hiel-Schlacht, veranschaulicht in dem Menschenmaß fast übersteigenden Kampf ganzer Tod und Teufel trotgender Bauernge-schlechter, wurde die Keimzelle von „Volk in Not“. Nicht ein Einzeln, nicht ein Einziger, und wäre das der Sandwirt selbst, sind die prunklosen Helden dieses gerechten Krieges und Väter-Erbe: die Scholle, ein Selbstbestimmung, Väterglaube und Väter-Erbe: die ganze Bauernschaft ist das Helbengeflecht von „Volk in Not“ wie im Leben, so in Schönherr's Abbild. Väter, Söhne, Enkel, nicht anders als die Mütter, Weiber und Wädeln, die dasheim dulden und schaffen oder im Feid mithelfen als bäuerliche Walsläuten und

Samariterinnen. Gewaltiger noch als der Sandwirt greift die Not- abler-Wirtin an die Herzen, die ihren Mann mit allen Söhnen fallen sehen muß und nach dem ersten, grimmigen, ohne Redensarten aufrecht begangenen Schmerzensausbruch ihre ganze Kraft wiedergewinnt, das Stammhaus zu halten, schwachmühtigen Witwen beizukaufen, als Beispiel und Vorführung zu witten, in keinem Geschichtsbuch mit Namen genannt und doch wert, gelehret als Mütterin und Retterin der Volkstier in Zeit und Ewigkeit...

Im Einzelnen das aufzulegen, die drei Akte von „Volk in Not“ (den Ausmarsch des Notadlerwirts-Geschlechts auf Hofers Weid-Ruf; die Hiel-Schlacht, in der als Fahnenträger die Söhne mit dem Vater Adlerwirt fallen, die Heimkehr Hofers, der der Adler-wirtin die Volkshaft von der Befreiung des Landes zugleich mit der Krauertunde bringt) in alle künstlerischen Meisterzüge nachzugehen, muß ruhiger Sammlung vorbehalten bleiben. Heute dürfen wir uns diese Mühe um so leichter sparen, als die Bühne, wie das ihre Pflicht und Schuldigkeit war, diese Aufgabe zunächst besorgt hat.

Wien und Berlin haben sich, unbegreiflich genug, monatelang gelpreigt, die gewaltigste, während des Krieges geschaffene deutsche Dichtung zu geben. Die Entschiedenheit, mit der (meines Wissens zuerst der Hamburger Kommandierende) aussprach, „Volk in Not“ sei fähig und würdig, gepreigt zu werden, hat Max Grube veranlaßt, die Ur-Ausführung dem Hamburger Deutschen Schauspielhaus zu sichern. Einer für Österreich geplanten Stiftung zum Besten im Krieg insofern gewordenen Bühnenleute trat Grube für eine Woche dieses Vorrecht ab.

Nun setzen sich, Thmig voran, unsere besten Kräfte für das Wert im Volkstheater ein. Mit vollem Siegeswillen und (wie der Draht berichtigt hat) mit seltenem Gesingen. Alle Bedenken gegen die Möglichkeit der Darstellung der Hiel-Schlacht wurden durch die Tat aus der Welt geschafft. Die Notadlerwirtin der Heibtreu wird eine der unvergänglichsten Gestalten der deutschen Theatergeschichte sein. Max's Hofer war echt. Die Notadlerwirts-Söhne (Treffler, Schott und ein kleines Kerlchen Hans Werner) trefflich. Unter den Weibern alle gut, manche außerordentlich (die Senners als Wollgruberin so bedeutend, wie feinerzeit als „Totenweibele“ in der „Erde“). Unter den Bauern-Köpfen kaum einer (Burgtheaterkräfte und andere), der nicht in Erscheinung, Ton, Haltung, bemerkenswert gewesen wäre. Treffler als Regisseur, Thmig als oberster Leiter, Schönherr selbst als oberster Berater der Truppe, der Maler Koller als Schöpfer der Bühnenbilder: insgesamt besondern Dankes wert.

Schönherr wurde von alt und jung durch lebhaftige Kundgebungen noch Gebühr warmer Anteil für sein Werk bekundet. Die Darsteller, die sich anfangs nicht zeigen wollten, mußten zuletzt stürmi-

folgen, ungeduldeten Sperrungen folgen. Und der Verichteratter hat nur mit dem einen Wundte zu schließen, besten Erfüllung er zuvertrichtlich erhofft, „Volk in Not“ im Herbst an der Grotte wiederzusehen, an der das Meistwert schon im Winter hätte er-telpten können und sollen — im Burgtheater...“

**Volkstümliche Opernvorstellungen im Johann  
Strauß-Theater.**

Eine begrüßenswerte Nachricht wird aus dem Johann Strauß-Theater gemeldet. Direktor Müller plant, an Samstagen zu bedeutend ermäßigten Preisen volkstümliche Opernmatinees zu veranstalten. Breiten Schichten der Bevölkerung soll so, unter besonderer Berücksichtigung der Jugend, die Bekanntschaft mit den Meisterwerken der Opernliteratur vermittelt werden. Für diese Vorstellungen, bei denen in erster Reihe an die Werke deutscher Lieddichter gedacht ist, sind die Samstag Nachmittage ausersehen. Ein eigenes Ensemble wird für die Aufführungen zusammengestellt. Bei sich eine rege Teilnahme, so will Direktor Müller hervorragende Solisten und Gastdirigenten von Ruf heranziehen.

## Der undeutische Geschäftsklingel in Theater und Presse.

Im Verlag Lehmann in München veröffentlichte jüngst der elsässische Bühnenschriftsteller Artur Dinter eine ausgezeichnete Schrift „Weltkrieg und Schaubühne“ (Preis Mark 1.—) mit köstlich offenen Darlegungen über das derzeitige Theaterelend und seine Ursachen und mit trefflichen Vorschlägen für Reform. Ueber letztere Vorschläge soll später eigens berichtet werden; vorerst interessieren uns vor allem die Enthüllungen über das „Tatsächliche“ in Deutschland, Enthüllungen, die genau so auch für österreichische Bühnen- und Presseverhältnisse gelten. Man glaubt, Wirklichkeiten bei uns seien ausgeprangert, wenn man liest:

Die Presse, die in Theaterdingen schon vor dem Kriege stets das große Wort führte, hat heute an den erbärmlichen Kriegserzeugnissen der Schwankmacher, Poffen- und Operettenfabrikanten und der Profitmacherei ihrer Urheber und Verleger nicht das Geringste auszusagen. Aus guten Gründen! Man hat zwar „ungelernt“, aber man will doch leben und leben lassen! Warum soll man als Kritiker und Kunstrichter den „Bedürfnissen“ des „Publikums“ in diesen schweren Zeiten nicht entgegenkommen? Außerdem sind die „Dichter“ ja auch so nette Leute! Man kennt sie persönlich so gut, ist sozusagen von den Urvätern her mit ihnen verwandt. Mit ihnen und den Theaterdirektoren. Man trifft sich mit ihnen und anderen Kriegslieferanten und Kriegsunaufkömmlingen auf den Gesellschaften bei Kommerzienrats am Kurfürstendam, wo man so vorzüglich speist, so ganz vorzüglich, trotz Brot- und Butter- und Kartoffelkarten. Auch die entzückende Soubrette, die in dem Stück die Hauptrolle spielt, trifft man dort und ihre sämtlichen Kolleginnen. Man hat die gleichen Ideale wie sie, die gleiche Weltanschauung, war vor dem Kriege gut „international“ gesinnt, seit Kriegsausbruch selbstredend „deutsch“, nur „deutsch“, „immer feste druff!“ Und schließlich kennt man ja auch selber die Sorgen so eines „Dichters“. Man hat ja selber einen Schwanz in der Schublade des Redaktionstisches liegen, ist vielleicht sogar selber nichtgenannter Mitautor des zu kritisierenden Stückes. Vielleicht hat man auch von dem Verleger gerade einen Vorstoß erhalten oder einen solchen in Aussicht, je nachdem das heutige Stück Erfolg haben wird oder nicht. Kurzum, man hat tausend Anlässe, gutmütig und nachsichtig zu sein und den „Schmarren“ der Kollegen, die „gerade an der Reihe sind, ganz nett und niedlich, zwar recht „harmlos“, aber durchaus amüsant zu finden. Man braucht ja nicht gerade diese Erzeugnisse der Kriegsmuse als Genieprodukte zu loben! Aber warum soll man nicht sachlich und objektiv den „Bombenerfolg“ der Uraufführung „konstatieren“?

Das Publikum aber, soweit es eigenes Urteil und unverfälschtes Empfinden sich gewahrt hat, fand die Sache gar nicht amüsant, sondern blödsinnig und widerwärtig. Es kann nicht begreifen, wie die oberen Ränge, auch viele Besucher des Parketts und der Logen nicht müde werden konnten, immer und immer wieder in tosendes Beifallsklatschen auszubrechen. Man geht wütend, verstimmt nach Hause, macht sich in einem „Eingesandt“ an seine Zeitung Luft und warnt von dem Stück seine Bekannten. Tatsächlich werden die Vorstellungen des erfolgreichen Stückes auch immer leerer und leerer. Aber die Theaterdirektoren halten durch! Was das Zeug hält, halten sie durch! Sie empfinden ja „deutsch“. Das kostet zwar Geld, viel Geld! Aber der Verleger und die Autoren helfen ihnen getreulich. Die sind nicht so. Die halten mit durch, bis zur fünfundsanzigsten, fünfzigsten und hundertsten Vorstellung. Die Presse hat rechtzeitig auf die kommende Jubiläumsvorstellung aufmerksam gemacht in zahlreichen freundlichen, zwar sehr versteckten, aber immer und immer wieder auftauchenden Notizen. „Die Autoren werden der 50. Aufführung selber beiwohnen! Der Komponist wird die Schlager „persönlich“ dirigieren!“ Dann erscheinen die neuen Riesenplakate mit der roten oder goldenen lorbeerumrahmten Hundert an den Anschlagtafeln. „Donnerwetter“ denkt Herr Schulze, „hundert Vorstellungen! Da muß doch was dran sein. Minna, da gehn wir rin! Ich kann Müllers, die uns vor dem Dings gewarnt hatten, nicht begreifen“. Und richtig, die hundertste ist ausverkauft. Die Presse verfehlt nicht, den aber-

maligen „Bombenerfolg“ zu „konstatieren“. Und nun geht's los. Ganz Berlin läuft zur hundertsten bis dreihundertsten Vorstellung. Und nun erst die Provinztheater! Die „sliegen“ nun auf das Stück wie auf „Zucker“. Der Verleger fordert zwar ein schwindelndes Aufführungshonorar. Auch dem Provinztheaterdirektor schwindelt es. Aber er muß das Stück haben. Er „muß“! „Sein Publikum verlangt es!“ Und er zahlt, zahlt, das ganze Deutsche Reich zahlt, und der gerissene Bühnenverleger und die eben so gerissenen zeichnenden und nicht zeichnenden Autoren lachen sich ins Häustchen und sagen: „Det Jeschäft ist richtig.“

Von diesen Leuten wird das Sammelurium gebraut, das heute dem deutschen Volke als Kriegskost auf den Schaubühnen vorgezekt wird! Das ernsthafteste deutsche Volk aber zerbricht sich den Kopf darüber, wie es komme, daß man auf dem Theater so gar nichts von dem Ernst des Krieges und der Größe der Zeit wahrnehme. Sogar im preussischen Abgeordnetenhaus kam dieser würdelose und empörende Theaterzustand zur Sprache durch den Abgeordneten v. d. Osten (Sitzung vom 14. März). Aber auch er kennt und ahnt offenbar nicht seine wahre Ursache. Er gibt die Schuld den Dichtern und ruft ihnen zu: „Zurück zu positiven Leistungen!“ Die positiven Leistungen deutscher Dichter, die aus deutschem Geiste geborene Volksstücke schreiben, sind schon da! Aber als Aufseher können sie nicht zu Worte kommen, da sämtliche Theater für jenen Geschäftsklingel monopolisiert sind! Man wird sich doch nicht das Geschäft verderben lassen!

Geschäft ist dieser unheilvollen Sorte von Menschen die Schaubühne! Geschäft, nichts als Geschäft! „Das Theater als Geschäft“ betitelt sich ein für diesen Betrieb charakteristisches Buch von Dr. Max Epstein. In diesem Buche werden die Voraussetzungen dargestellt, unter denen sich das Theater als Geschäft überhaupt lohnt. Unter der Rubrik gleichen Titels bringt die von Siegfried Jakobson herausgegebene Theaterzeitschrift „Die Schaubühne“ regelmässige „Das Geschäft“ besprechende Berichte. Zum Spekulationsobjekt ist die Schaubühne herabgesunken. Die Stücke gelten als Ware und werden auch von den Fabrikanten und Zwischenhändlern als Ware bezeichnet. „Ich fahre wieder nach Paris, neue Ware einzukaufen!“ ist die bekannte Redensart eines bekannten Berliner Theaterverlegers, der, als in den Neunzigerjahren das „Theater als Geschäft“ ganz neue Möglichkeiten für fixe Zwischenhändler bot, flugs das zweifellos sehr ehrsame Gewerbe eines Händlers mit Konfektionsartikeln aufgab und Händler mit Theaterstücken wurde. Womit man handelt, ist einerlei. Geschäft ist Geschäft! Diese Leute können alles und machen eben alles! — — —

Das aus Theatern, Schriftstellern, Verlegern und „maßgebender“ Presse gebildete Klügel- und Cliquenwesen hat eine Ausbildung und Allmacht erreicht, daß selbst der Bühnenverein und die königlichen Hoftheater ihm gegenüber machtlos sind.

27. VII. 1916

Der unheimliche Giftstoffschlüssel  
in Fäulnis und Pfeffer

Die „maßgebende“ Presse aber, die diesem Klügel eng verbündet ist, umfaßt heute nicht weniger als 92% aller deutschen Tageszeitungen! So ungeheuer groß ist ihre Macht, daß ihre Verleger dank ihrer eigentümlichen Methoden, Kniffe und Pisse es verstanden haben, fast die ganze deutsche Tagespresse aufzukaufen oder in direkte oder indirekte pekuniäre Abhängigkeit von sich zu bringen. Man denkt unwillkürlich an das prophetische Wort Goethes, das er am 1. November 1785 an Jacobi schrieb: „O du armer Christe! Wie schlimm wird es dir ergehen, wenn er deine schnurrenden Flügel nach und nach umspinnen haben wird.“ (Es ist die Rede von dem „maßgebenden“ Geist, der damals bereits die deutsche Literatur zu unterjochen begann.) Das deutsche Volk hat seiner Empörung Ausdruck gegeben über die diesen Elementen stammesverwandte Northcliffe-Presse in England, die den Lügenfeldzug gegen uns inszeniert hat, und es ahnt nicht, daß es innerhalb seiner eigenen Grenzen von dem gleichen Polypen umarmt wird!

Diese allmächtige Presse, an ihrer Spitze das „Berliner Tageblatt“, hat durch eine ungeheure Reklame nicht nur jenen Theatern, die dem gleichen Geiste, wie sie selber, dienen, die Führung im deutschen Theaterleben verschafft, sondern sie fälscht auch seit drei Jahrzehnten die gesamte deutsche Literatur, indem sie nur die Dichter auf den Schild erhebt, die ihrer eigenen Weltanschauung dienen, und die totschweigt, die anderm Blute und Geiste entstammen. Für „ihre Leute“ aber werden Artikel und Artikelchen geschrieben über dem Strich und unter dem Strich. Da werden Vorträge, Vorlesungen und Matineen gehalten vor geladenem und nicht geladenem Publikum. Da wird eine Betriebsamkeit entfaltet! Trommeln und Pauken werden gerührt, Trompeten und Posaunen geblasen, alle Register werden gezogen und das blödgemachte Publikum kommt aus der atemlosen Spannung gar nicht mehr heraus! Einen neuen Mann „machen“ ist der bekannte terminus technicus.

Wagt aber einmal ein Hoftheater eine Dichtung aufzuführen, die aus unverfälschtem deutschen Geiste geboren ist, so fällt diese Presse sofort über Dichtung, Dichter und Theater

her, beeinflusst die ahnungslose Öffentlichkeit mit den bekannten Schlagworten, wie „rückständig“, „überlebt“, „unmodern“, „epigonenhaft“ usw. und dem kühnen Theater bleibt nichts anderes übrig, als das Stück abzusetzen. So ging es im ersten Kriegswinter mit Dietrich Eckarts Hohenstaufendrama am königlichen Schauspielhaus in Berlin, und im zweiten mit Eberhard Königs „Teucros“ am Dresdner Hoftheater, um nur diese Beispiele aus allerjüngster Zeit anzuführen. Als seinerzeit unter Max Grube das königliche Schauspielhaus in Berlin Friedrich Lienhards „Till Eulenspiegel“ angenommen hatte, wurde dem Dichter eines Tages bedeutet, man müsse von der Aufführung absehen, da Lienhard bei der „maßgebenden“ Presse nicht gut angeschrieben sei, das königliche Schauspielhaus auf diese Presse aber Rücksicht nehmen müsse! Und als Ernst v. Wildenbruch, begeistert von Lienhards „Heinrich v. Ofterdingen“, sich für die Aufführung dieses Werkes ebenfalls beim königlichen Schauspielhaus in Berlin eingesetzt hatte, da wurde es mit der gleichen Begründung abgelehnt. Paul Ernst, dem eine führende Rolle unter den Gegenwartsdramatikern zukommt, wird von dieser Presse systematisch niedergehalten. Auch Arno Holz, der Vater der modernen deutschen Dramatik, hat ihre Gunst verschert, da er zu stolz ist, sich der Mittel und Mätzchen zu bedienen, die nötig sind um „aktuell“ zu bleiben. (In Wien denke man an das Schicksal Kraliks und Domanigs! Die Red.)

Ernst v. Wildenbruch, mit dem ich als Regisseur der Berliner Schillertheater anlässlich der Inszenierung eines seiner Stücke öfters Gelegenheit hatte, diese trostlosen Zustände zu besprechen, meinte, ein Krieg werde erst kommen müssen, ehe das anders wird. Heute ist der Krieg da. Und welche Dichter werden heute gespielt? Die Schnitzler, Sternheim, Wedekind, Blumenthal, Kadelburg, Fül da, Rappaport, von dem ein Seitenzweig unter dem fulminanten Namen Gabriele d'Annunzio herrlich in Italien blüht, und wie diese Chaosdichter, die keinen Tropfen deutschen Blutes in ihren Adern haben, alle heißen, sie und unsere, ihre Sippe und ihrem Geiste verfallenen Blutsengenossen, sie sind es, die im heutigen Weltkriege, den wir um Sein oder Nichtsein deutscher Eigenart führen, unsere Theater beherrschen! Bezeichnend ist es, daß jene führenden Theater von Dichtern arischen Ursprungs gerade Strindberg heute auf den Schild erheben. Diesem unglücklichen Dichter, der ehrlich mit sich und der Welt gerungen hat, blieb es ver sagt, sich zur Klarheit und Bejahung durchzuringen. Pathologisch ist er durch und durch. Das ist natürlich just der Mann, den jene aller seelischen Bestimmtheit und zielbewußten Klarheit abholden Mächte gebrauchen können.

In jüngster Zeit tut man sich besonders etwas darauf zugute, Molière zu spielen zum Zeichen dessen, daß man „über der Situation“ stehe! Natürlich! Nur nicht sich eingliedern in unverdorbenes nationales Empfinden! Darüber stehen! Außen-seiter sein! Abergut. Tausendmal lieber Molière als Schnitzler oder Sternheim! Die Franzosen sind uns zwar immer interessant, aber was kann selbst Molière in der heutigen Zeit einem Deutschen geben? Und das ist deutsche Art, in einer Zeit, wo es deutsches Wesen zu verteidigen und zu betonen gilt, ostentativ ausländische Klassiker zu spielen, die typisch für das uns feindliche Wesen sind? Zurückdrängung und Zersetzung der Werte, die wir als ausgesprochen deutsch empfinden, das ist neben Sensation und Geschäft Ziel und Zweck dieses als „objektiv“ sich gebenden Gebarens.

### Die neuen Kino-Statuten.

Wie bekannt, hat die jüngste Generalversammlung des städtischen Municipalausschusses den Beschluß gefaßt, die Kinounternehmungen zu besteuern und dem Magistrat den Auftrag gegeben, einen Statutenentwurf auszuarbeiten und der Augustgeneralversammlung vorzulegen.

Der Entwurf ist fertiggestellt und lautet wie folgt:

§ 1. Auf dem Gebiete des Municipiums der kön. Freistadt Bozsony wird zur Abhaltung von Kino-Vorstellungen nach jedem Zehntausend der Einwohner je eine Konzession erteilt.

Für die Erteilung einer solchen Konzession oder für die Uebertragung einer bereits bestehenden Konzession ist dem städt. Armenfonde ein Betrag von je 10.000 Kronen zuzuführen.

§ 2. Für die Abhaltung von Kino-Vorstellungen hat der Konzessionär eine Schaustellungsgebühr zu entrichten und zwar 4 Sellaer per Eintrittskarte.

§ 3. Die Eintrittskarten bestellt der Magistrat bei einer durch den Konzessionär zu bezeichnenden Firma, verwahrt dieselben und gibt sie in entsprechender Zahl im Wege der städt. Hauptkassa an den Konzessionär ab, welcher bei Uebernahme verpflichtet ist, die Anschaffungskosten der übernommenen Eintrittskarten und die per Karte 4 Sellaer betraende Schaustellungsgebühr in die städt. Hauptkassa einzubezahlen.

Dem Municipium steht nach Ablauf eines Jahres das Recht zu, die Schaustellungsgebühren zu pauschalieren, doch kann die Dauer der Pauschalierung ein Jahr nicht überschreiten. Nach Ablauf dieses Jahres kann die Pauschalierung erneuert werden. In letzterem Falle darf der Pauschalbetrag nicht weniger sein, als bis dahin bezahlt wurde.

Die Erbringung eines idesbezüglichen Beschlusses gehört in den Wirkungskreis der Generalversammlung des Municipalausschusses.

§ 4. Der Konzessionär darf nur die in der städtischen Hauptkassa uebrnommenen und mit dem städtischen Wappen versehenen Eintrittskarten benützen, d. i. ausgeben. Die idesbezügliche Kontrolle wird durch die Stadtbuchhaltung und das Inspektionsoraan der Polizei ausgeübt.

Sollte bezüglich den Verkauf der Eintrittskarten durch den Konzessionär ein die Interessen des Municipiums berührender Mißbrauch getrieben werden, so ist die Konzession seitens der konzessionsgebenden Behörde dem Konzessionär ohne Schadenersatz zu entziehen.

§ 5. Die an Schaustellungsgebühren bezahlten Beträge gebühren der Stadtkassa.

§ 6. Die Konzessionäre sind verpflichtet, alle durch den Bürgermeister oder Stadthauptmann in projektionsfähiger Form übergebenen behördlichen Kundmachungen oder Photographien vom Tage der Uebergabe bis Widerruf vor jeder Vorstellung unentgeltlich zu projizieren.

§ 7. Gegenwärtiges Statut tritt nach regierungsbehördlicher Genehmigung und nach darauf folgender Verlautbarung in Kraft.

Bei Zugestattung, 1. Männertrage 13.  
— „Draußen im Schönbrunner Park“ heißt der  
szenische Prolog von Julius Horst, mit dem die Vorstellungen  
am 17. und 18. d. im Bundestheater in der  
Kriegsausstellung anlässlich des Geburtstages unseres Kaisers  
eingeleitet werden. Außer den Darstellern Otto Storm, Ludwig  
Herold, Karl Schöpfer, Emil v. Lovrics, Bertha v. Siklosy wird  
das gesamte Künstlerpersonal auf der Bühne versammelt sein.



— Bundestheater. Anlässlich des Allerhöchsten Geburtstages unseres Kaisers fand eine Festvorstellung statt, die durch einen szenischen Prolog von Julius Horst „Draußen im Schönbrunnerpark“ eingeleitet wurde. Ein alter Invalide erzählt, wie er vor langer Zeit von dem jungen Kaiser höchst eigenhändig ausgezeichnet wurde, sein Sohn ist bereits gefallen und der Enkel — der Enkel kommt gerade unerwartet auf Urlaub und spricht in flammenden Worten von der Begeisterung der Armee. Dann ziehen vor dem kaiserlichen Schlosse Schulkinder mit Lampions auf, alle Bevölkerungsschichten erscheinen und schließlich kommen auch der Deutsche, der Türke und der Bulgare, um sich im Bunde die Hände zu reichen und um sich der Huldigung für den geliebten Herrscher anzuschließen, die natürlich in die erhebenden Klänge der Volkshymne ausklang, die von den Anwesenden stehend mitgesungen wurde. Die Hauptrollen lagen in den bewährten Händen der Herren Karl Schöpfer und Otto Storm und Fräulein Berta v. Siklosy. Zum Schlusse gelangte die Operette „Warum geht's denn jetzt?“ zur Aufführung.

20. VIII. 1916

42

\* (Ein Preisauschreiben des Roten Kreuzes.) Das Präsidium des steirischen Roten Kreuzes erläßt ein Preisauschreiben zur Vertonung des „Bannerliedes des Roten Kreuzes“ von Dr. Franz Seelich, Graz. Die Vertonung soll volkstümlich und leicht sangbar, sowie für Männer- oder gemischten Chor einrichtbar sein, und den Charakter eines Bundesliedes durch schlichte Weiße betonen. Der Wettbewerb ist allen Tondichtern ohne Rücksicht auf ihre Heimat oder ihren Wohnort, offen, und mit drei künstlerischen Ehrenpreisen bedacht. Die Preisbewerbarbeiten sind mit einem Kennworte versehen, bis 15. September 1916, 12 Uhr mittags, dem Landes- und Frauenhilfsverein vom Roten Kreuz für Steiermark, Graz, I. L. Burg, einzusenden. Name und Wohnort des Preiswerbers sind in verschlossenem Briefumschlag, der das Kennwort der Einreichung trägt, anzugeben. Von den drei ausgezeichneten Arbeiten geht die vom Preisgericht zur Veröffentlichung empfohlene in das Eigentum des Roten Kreuzes über. Abdrücke des Wortlautes des „Bannerliedes“ sind beim Roten Kreuz erhältlich.

\* (Ein Preisanschreiben des Roten Kreuzes.) Das Präsidium des steirischen Roten Kreuzes erläßt ein Preisanschreiben zur Vertonung des „Bannerliedes des Roten Kreuzes“ von Doktor Franz Seelich. Die Vertonung soll volkstümlich und leicht singbar, sowie für Männer- oder gemischten Chor einrichtbar sein, und den Charakter eines Bundesliedes durch schlichte Weihe betonen. Der Wettbewerb ist allen Tondichtern ohne Rücksicht auf ihre Heimat oder ihren Wohnort offen und mit drei künstlerischen Ehrenpreisen bedacht. Die Preisbewerbarbeiten sind mit einem Kennworte versehen, bis 15. September 1916, 12 Uhr mittags, dem Landes- und Frauen-Hilfsvereine vom Roten Kreuze für Steier-

mark in Graz einzusenden. Abdrücke des Wortlautes des „Bannerliedes“ sind beim Roten Kreuz erhältlich.

## Tagung des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur.

(Eigener Bericht.)

(Schluß.)

Die wohlbedachten und formvollendeten Ausführungen des Professors Dr. Bogeler fanden allgemeinen Anklang in den Reihen der Anwesenden. Sofort setzte darauf die Aussprache ein, die einen sehr großen Umfang annahm und sich bis gegen 12 Uhr nachts ausdehnte. Als erster Redner ergriff Dr. Dinter das Wort, der unbedingt eine Aenderung des § 2 des Satzungsentwurfes für den neuen Verband forderte, der wie folgt vorgeschlagen war: „§ 2. Der Verein will im deutschen Sprachgebiet Bühnenbetriebe fördern, die im Zusammenhang mit der großen geistigen Kulturgemeinschaft des deutschen Volkes ein künstlerisches und bodenständiges Eigenleben führen und ein Hort deutscher Bildung und Gesittung sind.“ Dr. Dinter will eine schärfere Betonung der Formel, daß die deutsche Kunst das Ziel der Bestrebungen des Verbandes sein muß.

Der weitere Verlauf der Besprechung wurde von zwei Persönlichkeiten gekennzeichnet, um die sich die anderen Redner in zwei Lagern gruppierten: von Dr. Dinter auf der einen und dem Präsidenten der Genossenschaft deutscher Bühnenangestellten Riedel auf der anderen. In dem Streite der Meinungen fand schließlich Dr. Thyssen die einigende Formel der Fassung des umstrittenen § 2, indem er vorschlug, diesem nachstehende Fassung zu geben: „Der Verband will Bühnenbetriebe fördern, die ein Hort deutscher Bildung und Gesittung sein werden.“ Weitere Stimmen für und wider wurden laut, und schließlich wurde die weitere Durchberatung der Satzungen einem Ausschuß von 30 Mitgliedern übertragen.

Die weitere Beratung der Satzungen begann am Sonntag morgen 9 Uhr. Die Anschauungen der einzelnen Richtungen der Tagungsteilnehmer hatten sich über Nacht noch schärfer zugespitzt, so daß bis zu Beginn der ersten öffentlichen Sitzung des Sonntags um 11 Uhr im Stadttheater noch keinerlei Einigkeit erzielt werden konnte. Schließlich wurden zwei Unterausschüsse gewählt, die den Stoff nochmals genau durchberaten und dem Ausschuß nachmittags 3½ Uhr wiederum vorlegen sollten. Diese Ausschüsse tagten sofort weiter, während die zweite öffentliche Versammlung im Stadttheater, in der Dr. Kaempf (Berlin) und Dr. Stahl (Heidelberg) zu Worte kamen, vor gut besuchtem Hause ihren Anfang nahm.

### Deutsche Bühne — deutsche Sitte.

Schriftsteller Dr. C. Th. Kaempf (Berlin) faßte seine Gedanken über dieses Thema in folgenden Grundlinien zusammen: Der kulturelle Wert jeder Kunst liegt in ihrem moralischen Gehalt. Anfänglich stellte auch die Kunst des Schauspiels eine Einheit von Kunst und Moral dar. Sie ist die unmittelbare Offenbarung der geheimen seelisch-geistigen Auseinandersetzung des Menschen mit der Umwelt und sucht in volksmäßiger Bindung dessen Förderung zum Vollmenschlichen. Dadurch wird die Schauspielkunst zum nationalreligiösen

Beispiel an eine außerirdische Größe. Diese reine Kunstkultur in Dichtung und Schaustellung, deren Inhalt vornehmste Lebensethik und deren äußeres sittliches Ziel die Höherwertung des Daseins durch Hinlenken des einzelnen auf die letzten Einsichten und Davontragen in festliche Feierstimmung gewesen, hat sich in Deutschland um die Wende des Mittelalters verloren. Durch Her-einbrechen einer Fremdkultur ist die Ursprünglichkeit des Schaffens aufgehoben, die selbstlichere Aeußerung des inneren Kunst-Wollens unterbunden und einem nicht mehr vollstimmlichen Kunst-Königen der Vorrang gegeben worden. Diese Idealsetzung im Sinne einer Fremdwelt hat zur offensichtlichen Beräußerlichung der deutschen Kunst, also auch der deutschen Bühne geführt. Nicht mehr die im höchsten Grade mit sittlichen Werten erfüllte Idee, das Geistige stellt den Kern des Schauspiels dar, sondern das auf die sinnliche Wirkung abzielende Stoffliche. Das Kunstwerk ist in der Hauptsache vom Unterhaltungsstück abgelöst. Von nun an begibt sich die Bühne mehr und mehr ihres sittlichen Wertes und ihrer moralischen Bedeutung. Sie stellt sich auf den Augen-blickserfolg ein. Das scheinbar ernsthafte Schauspiel sinkt zum Ge-sinnungsstück herab. Das Tagesschauspiel aber verliert sich vollends unter frivoler Ablehnung aller sittlichen Verpflichtung und spotten-der Herleitung alles Edlen aus dem Belieben des Zufalls in ein auf Gewinn und Beifall gerichtetes ausgesprochen unmoralisches Gebahren. Der Zusammenhang mit dem deutschen Sittenempfinden wird geradezu verneint. Es herrscht nur noch die bedenkenlose Dienstbereitschaft an die niederen Sinnesbegierden. Diese Entwick-lung hat im neuzeitlichen Bühnenwesen zu Mißständen geführt, welche die öffentliche und private Lebensmoral untergraben und für die deutsche Kultur und Kunst ungeheure sittliche Gefahren in sich schließen. Gefahren, die nicht schwer genug veranschlagt werden können, da die Bühnenkunst durch die Vereinigung von Wort und Bild einen gewaltigen Einfluß auf die moralischen Anschauungen wie auf die allgemeine Kunstkultur besitzt. Soll die in der Schau-spielkunst gebotene edelste Verkörperung der deutschen Sitte wie jene selbst vor der vollkommenen Entwürdigung bewahrt werden, so muß daher eine Erneuerung unserer Bühnenkunst in die Wege geleitet werden. Das kann auf zweierlei Weise ge-sehen. Durch Einwirkung von außen, indem alle Kreise, die Hüter der reindeutschen Kultur gelieben und in den gegenwärtigen Tagen einer nationalkulturellen Neubestimmung wach-gerufen sind, alle geistigen und sachlichen Kräfte zu einem zeit-gemäßen Kulturwillen zusammenschließen und ihm Geltung ver-schaffen. In dieser Hinsicht müssen sie die deutsche Bühne für die deutsche Sitte mitverantwortlich wissen und ihr wie ihren An-gehörigen die geistige wie auch die materielle Grundlage ver-schaffen, auf der allein sich die alte Weisstätte wie der alte Weis-dienst erheben kann. Die Bühne selbst aber muß von innen heraus in gleicher Richtung wirken. Sie hat in szenischer Bearbeitung wie darstellerischer Bewältigung jene geistige Durch-dringung zu versuchen, die der Idee des absoluten Kunstwerkes eine ernste, sachliche, gediegene Ver sinnlichung schafft. Den Wert des Unterhaltungsstückes muß sie nach dem Gemüts- und Geistes-gehalt, nicht aber betreffs einer Befriedigungsmöglichkeit des un-geläuterten niederen Triebbedürfnisses beurteilen. Ferner hat sie sich stets bewußt zu sein, daß es ihr vornehmlich obliegt, durch Pflege der hohen Kunst die sittliche Bildung der Menschheit in gültigster Form zu fördern. So wird die Kunst der deutschen Schaubühne wie die allgemeine deutsche Kunst sich wieder ihren alten, volksentsprechenden Moralgehalt und damit einen reinen Kulturwert zurückgewinnen.

Nach dem lauten Beifall, den die Ausführungen des Dr. Kämpf fanden, sprach Privatdozent Dr. Ernst Leopold Stahl aus Heidelberg über

### „Deutsche Bühne und deutsche Bildung“.

Der Redner entwickelte etwa die folgenden Gedanken: Sowohl der Einzelzustand wie auch der Gesamtzustand der heutigen deutschen Bühne entspricht zwar nicht allenthalben den berechtigten Forderungen des denkenden deutschen Volkes; dennoch steht das deutsche Theater weit über dem Theater des Auslandes. Auch be-steht kaum eine allgemeine Gleichgültigkeit weiterer deutscher

29. VIII. 1916

45

*Tagung des Verbandes zur Förderung  
deutscher Theaterkultur.*

Kreise dem Theater gegenüber, und der Gedanke vom Theater als Bildungsstätte zu ethischer und ästhetischer Fortentwicklung ist ein deutscher Gedanke, während das Theater im Auslande (in Frankreich, England und Amerika) im allgemeinen ein „Amusement“ oder Geschäft ist. In Deutschland ist das Theater berufen, ein Mittelpunkt der kulturellen Interessen zu sein.

Danach ging der Redner zur sozialen Lage der Stadttheater über und geißelte das Schmierenele der kleineren Städte. Dabei berührte er besonders die unwürdigen Theaterverhältnisse in Hana u und Jena, wo Spielpläne aufgestellt sind, die ein Hohn auf die Kunst sind. Geradezu jämmerlich ist der Spielplan für Danzig für das beginnende Spielhalbjahr, wo Klassikervorstellungen nur auf einige Sonntagnachmittagvorstellungen gelegt sind und sonst die blödeste Posse und Operette fast ausschließlich den Spielplan beherrscht. Eine Hauptforderung der Zukunft muß die Verstädtlichung des Theaters sein. Durch städtische Zuschüsse in ausreichendem Maße muß dem Theater die Möglichkeit einer gesunden Entwicklung gegeben werden. Für kleinere Städte ohne eigenes Theater kommt das Städtebund- und künstlerische Wanderschauspiel in Betracht, für welches letztere der Redner den Ausdruck „Deutsche Kammerspiele“ prägte. Ihr Zweck soll sein, von Stadt zu Stadt zu ziehen und überall ein einziges Werk aufzuführen, das einen wirklichen Dichter zum Verfasser hat, dessen Werke aber von den zünftigen Bühnen nicht aufgeführt werden, z. B. Paul Ernst, Karl Hauptmann usw. Dabei sollen besonders junge begabte Schauspieler auftreten, die es verdienen, daß man ihnen behilflich ist, sich einen Namen zu machen. Eine fernere Zukunftsaufgabe ist die Reinigung der deutschen Schaubühne vom geistigen und sittlichen Proletariat.

Auch dieser Vortrag fand allseitige Anerkennung.

Die Tagung nahm durch eine geschlossene Mitgliederversammlung nachmittags 5 Uhr ihren ordnungsmäßigen Fortgang. Die Satzungen wurden nunmehr der Vollversammlung zur Abstimmung vorgelegt. Die beiden wichtigsten Paragraphen, die sich über Zweck und Ziele des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur verbreiten, lassen wir nachstehend folgen:

§ 2. Der Verein bezweckt den Zusammenschluß aller Deutschen zur Hebung und Förderung des deutschen Theaters als Pflegestätte der Kunst im Geiste deutscher Bildung und Gesittung. Er will vor allem das Theater allen Schichten des deutschen Volkes zugänglich machen, das Verständnis für die nationale Bühnenkunst und ihre Bedeutung wecken und Mißstände im Theaterwesen bekämpfen.

§ 3. Diese Zwecke sucht der Verein insbesondere zu erreichen:

- 1) durch Sammlung und Bereitstellung von Mitteln;
- 2) durch Förderung des staatlichen und städtischen Eigenbetriebes (Stadttheater, Städtebundtheater, städtische Orchester), Einrichtung und Förderung von Volksbühnen, Verbands- und Landschaftstheater;
- 3) durch Förderung einer umfassenden Theatergesetzgebung;
- 4) durch Veranstaltung von Vereinsvorstellungen; Vereinsvorträge und Vorlesungen; Einrichtung von Bibliotheken und Bücherumlauf; Verbreitung von Schriften;
- 5) durch Erzielung verschärfter Maßnahmen gegen die reinen Geschäftstheater und Unterhaltungsbühnen ohne höheres Kunstinteresse.

Der Gesamtschuß kann die Herausgabe einer Verbandszeitschrift und die Herausgabe eines Verbandsjahrbuches als Vereinsgabe beschließen.

Die Satzungen wurden in der nunmehr vorliegenden Fassung einstimmig angenommen. Darauf schritt man zur

### Wahl des Gesamtschusses.

Die von einem zu diesem Zwecke eingesetzten engeren Ausschusse vorgeschlagenen 30 Damen und Herren wurden von der Versammlung einstimmig gewählt. In überaus glücklicher Weise vereinigt der Gesamtschuß hervorragende Vertreter aller in Betracht kommenden Kreise.

Landrat Baron v. Stockhausen stellte unter jubelnder Begeisterung aller Anwesenden fest, daß sich der Theaterkulturverband rechtskräftig gebildet habe, und schloß mit dem Wunsche: „Der Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur wachse, blühe

und gedeihe!“ Dann trennten sich die Tagungsteilnehmer um 7½ Uhr nachmittags, um schon kurz nach 8 Uhr wieder im Stadttheater sich zusammenzufinden. Den Schlußvortrag hatte Reichstagsabgeordneter Dr. Maximilian Pfeiffer aus München, der über das Thema: „Die deutsche Bühne und das deutsche Volk“ sprach. Wir werden darüber noch berichten.

### Das Schlußwort

der Tagung ergriff nach dem Vortrag Landrat v. Stockhausen.

Unter dem lauten Beifall und Händeklatschen der Zuhörerschaft klang die Schlußsitzung der Tagung aus. Welche Bedeutung der Tagung des Verbandes in ganz Deutschland beigemessen wird, geht auch daraus hervor, daß der Magistrat von Bamberg bereits dröhnend den Theaterkulturverband für seine nächstjährige Tagung nach Bamberg eingeladen hat.

\* Die Förderung deutscher Theaterkultur. Aus Berlin wird uns berichtet: In Gildesheim begann Samstag abends in den Räumen des Stadttheaters die Gründungstagung eines Verbandes, der sich die Förderung deutscher Theaterkultur zum Ziel gesetzt hat. Unter den Förderern des Verbandes ist das katholische Deutschland besonders stark vertreten. Auch Dr. Expeditus Schmidt, der theaterkundige Franziskanerpater, und Reichstagsabgeordneter Dr. Pfeiffer, der sein Interesse für die Aufgaben der Schaubühne auch auf dieser Tagung als einer der Hauptredner betätigen will, sind erschienen. Von bekannten Theaterleuten haben Ernst v. Poffart, Ludwig Barnay und Max Grube Begrüßungs-telegramme gesendet, während der Präsident der Bühnengenossenschaft Gustav Rickett und der Generalsekretär des deutschen Bühnenvartells, Rechtsanwalt Seelig (Mannheim), erschienen sind. Unter den Unterzeichnern des Aufrufes sind weiter 17 Reichstagsabgeordnete und 19 Vertreter deutscher Landtage. Auch die zweite Armee an der Westfront hatte einen Vertreter in der Person des Majors Meyerhoff entsendet. Der Einberufer, Redakteur Gerst, entwickelte die Ziele der neuen Ge-

meinschaft. Gymnasialprofessor Dr. Vogeler (Gildesheim) sprach über die Bedeutung der Stadttheater. Er forderte mehr als bisher Arbeiter- und Volksvorstellungen. Der Staat müsse den städtischen Bühnen, beziehungsweise den Städtebundtheatern nach Möglichkeit Zuschüsse leisten und dafür das Recht der Wahl eines Mitgliedes, beziehungsweise das der Bestätigung des Stadttheaterleiters erhalten. Zum Schluß wurde auf Vorschlag des Obmannes Landrat v. Stockhausen eine Kommission von 25 Mitgliedern zur Beratung der Satzungen gewählt. Die Verhandlungen werden weitergeführt.

\* Eine französisch-italienische Theatervereinigung. Vor einigen Monaten hat sich in Paris und in Mailand eine französisch-italienische Theatervereinigung gebildet, an deren Spitze der als Kunstfreund bekannte Pariser Senator Gerard steht, und deren finanzielle und sonstige Verwaltung in den Händen des bekannten Mailänder Verlegers Sonzogno ruht. Der Zweck dieser Vereinigung besteht zunächst darin, die vorherrschende Stellung der Wiener Operette sowohl in Frankreich wie in Italien zu brechen, und durch französische und italienische Operetten zu ersetzen, dann aber auch, die beiden Völker musikalisch einander näher zu bringen. Um dies zu erreichen, werden die vorzüglichsten Mitglieder der französischen Bühnen in Italien, und die der italienischen Bühnen in Frankreich auftreten. Zugleich wird Paris eine stehende italienische komische Bühne erhalten, die mit den Operetten „La Candidata“ von Leoncavallo und „Abbis Giobinezza“ von Pietri eröffnet werden soll. Die gemeinsame Tätigkeit der Vereinigung wird im September mit einem Gesamtgastspiel der Opéra Comique in Mailand und im Teatro Costanzi in Rom beginnen, die dort „Sappho“ und „Manon“ von Massenet zur Aufführung bringen. Dieser Besuch soll dann im Frühjahr 1917 durch eine italienische Operngesellschaft in Paris erwidert werden.

### Theaterkultur.

In Gildesheim hat am vergangenen Samstag und Sonntag eine Versammlung stattgefunden, deren Bedeutung weit über lokales Interesse hinausreicht, ja nicht einmal auf das Deutsche Reich beschränkt bleibt, sondern auch bei uns, und gerade bei uns in erhöhtem Maße empfunden werden muß. Es war die Gründungsversammlung des „Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur“. Nam ist dieser Verband nach jahrelangen Vorarbeiten, denen der Krieg naturgemäß große Hemmnisse gebracht hat, endlich ins Leben getreten. Gildesheim ist der Sitz des Ausführenden, einer Anzahl tatkräftiger und rassistischer für ihren großen Plan tätiger Mitarbeiter, die die Durchführbarkeit dessen, was sie anstreben, in Gildesheim selbst schon seit langem erprobt haben. Die „Stimmen der Zeit“ schreiben: „Dazu (nämlich zu dieser praktischen Erprobung) bot Gildesheim einen besonders günstigen Boden: Es nimmt der Größe nach unter den deutschen Theaterstädten eine mittlere Stellung ein und religiös ist die Bevölkerung ungefähr im selben Verhältnis gemischt, wie die Deutschlands überhaupt. Außerdem ist Gildesheim ja eine unserer ältesten Kulturstätten und wohnt reges geistiges Leben noch jetzt hier herrscht, ist gerade in den Ergüssen des Theaterverbandes von neuem aufgeblüht. Dem Ausführenden gehören die Spitzen der geistlichen und weltlichen Behörden, sowie die führenden Persönlichkeiten aller Stände und Vereine an.“ Von „Erfolgen“ des Verbandes noch vor der ihn begründenden Versammlung zu sprechen, war von der Schriftleitung der „Stimmen der Zeit“ keineswegs vorzuziehen. Schon hatten nämlich lange vor dieser Gründungsversammlung viele Tausende aus allen deutschen Städten ihren Beitritt angemeldet. In einer uns vorliegenden Liste, die bloß einen kleinen Teil der Beitrittsberechtigten enthält, finden sich die Namen sehr hervorragender Gelehrter, Politiker, geistlicher Würdenträger, die Namen vielgenannter Theatermänner, berühmter Männer der Feder.

In einem vom „Verbande zur Förderung deutscher Theaterkultur“ verbreiteten Aufrufe zum Beitritt heißt es: „Die Erkenntnis, daß auf unseren Bühnen vielfach Unkultur die Vorherrschaft habe, diese Erkenntnis müsse alle ernst geachteten Gemüter bewegen. Ein sehr großer Teil des heutigen Theaterbetriebes ist zur sozialen Gefährdung geworden. Kunstbarbarei und sittliche Entartung weiterem mit unwürdigen, unwürdigen, unheimlichen Lagerspielen. Ein würdiger, ergiebiger, auslandischer Lagerspieler. Ein Gegenstand kann nur durch den Zusammenschluß jener Kreise erreicht werden, die im Theater eine Stätte reiner Freuden und echter Kunst besitzen wollen. Das Theater

einer deutschen Stadt darf nicht eine Anstalt sein, in der die Bevölkerung auf eigene Kosten die Grundlagen ihrer Kultur unterwühlen und ihre heiligsten Güter verwüsten läßt.“ Mit diesen Worten, wird, wie man sieht, all der Sammer rücksichtslos aufgedeckt, der auch uns, wie wir oft geahndet haben, alle Freude an unseren Theatern vergründet hat. Der neue Verband hat, wie es in dem Aufrufe weiter heißt, erkannt, daß alle Kritik nichts nütze, daß positive Arbeit geleistet werden müsse. „Es gibt keine deutsche Stadt, deren Theaterbesucher nicht die Macht hätten, sich einen Bühnenbetrieb zu schaffen, der deutscher Bildung und deutscher Gesittung Wort und Ehre ist. Dazu aber ist es erforderlich, daß die Kreise das Theater eifrig besuchen, die eine würdige Ausgestaltung des Spielplatzes fordern, damit den Theaterunternehmungen die notwendigen finanziellen Grundlagen nicht fehlen. Die Theaterkulturbewegung muß eine Massenbewegung werden, sie muß getragen werden von dem sittlichen Willen des ganzen Volkes.“

Unsere Leser, die wissen, seit wie viel Jahren wir, meist völlig allein und ohne Bundesgenossen, gegen die von Jahr zu Jahr ersprechend überhandnehmende Unkultur und Verlotterung unserer Bühnen ankämpfen, von fast der ganzen übrigen Presse nicht bloß nicht unterstützt, sondern vielsach verhöhnt — sie können sich ungefähr unsere Freude und Genugtuung darüber vorstellen, daß nun endlich von einer Seite ernst, berufener Männer daran gegangen werden soll, dieser wahrhaftigen Zeitensünde systematisch, mit Klugheit, wohlüberlegten Mitteln einen Damm zu setzen.

Ueber die Art dieser Mittel dürften in der gründenden Versammlung entscheidende Beschlüsse gefaßt worden sein. Sicher ist, daß womöglich in jeder deutschen Stadt ein Ortsausschuß gebildet werden soll, der im Sinne des Verbandes die Beteiligung der Bürger dieser Stadt am Theaterleben organisieren soll, sei es durch Veranstaltung eigener Theaterabende an den örtlichen Bühnen, sei es durch feste Abstände auf bestimmte Wochentage, also Schaffung von eigenen Abonnementen für die Anhänger der Theaterkulturbewegung, sei es in kleineren Städten ohne eigenes Theater durch Veranstaltung guter Gesamtgastspiele, sei es durch Finanzierung von Uraufführungen wertvoller Neuschöpfungen. Zweifellos wird auch in Wien an die Gründungsversammlung ein Ortsausschuß geschritten werden. Gerade wir Katholiken haben allen Grund, diese Bewegung nach Kräften zu fördern. Die „Stimmen der Zeit“ sagen mit vollem Recht: „Gewiß kann niemand das künstlerische und sittliche Elend, das die Verirrungen der Bühne über unser Volk gebracht haben, tiefer beklagen als wir Katholiken. Gerade wir besitzen aber auch in unserer Religion

einen unererschöpflichen Reichtum an hohen Kulturgedanken und an sittlicher Kraft, den wir zur Vindierung jenes Elendes nutzbar machen müssen... Wenn die nun begreifende Theaterbewegung ohne unsere volle Mitarbeit ihren Weg fortsetze... so wären wir außerstande, unsere heiligsten Güter gegen das freile Spiel, das die Bühne so oft mit ihnen getrieben hat, in Zukunft wirksam zu schützen.“ Unsere Mitarbeit an den Bestrebungen des neuen Verbandes ist dringender notwendig. In dieser Erkenntnis haben auch hervorragende Katholiken Deutschlands, Benetrumsabgeordnete, der Dichter Paul Keller, die Dichterin Anna Frein v. Krone, der Herausgeber des „Hochland“, Professor Muth und viele andere ihren Beitritt zum Verbande bereits angemeldet. Auch nach Westreich hat die neue Bewegung bereits ihren Wellenschlag geworfen und mehr lange auf sich warten lassen. Sicher wir Katholiken uns darin den ersten Platz, der uns gebührt. Jahrzehntelang zu qualvollem Zusehen verdammt, haben wir mitansehen müssen, wohin das von durchaus semitischen Geistes geleitete und beherrschte Theater getrie. Nun endlich bietet sich uns eine Möglichkeit, durch rasche, beherzte Tat Wandel zu schaffen und zu zeigen, wie das Theater aussehen mußte, in dem wir Katholiken eine Stätte unserer Gesellschaft erbliden könnten.

Gewiß, die Sehnsucht führender katholischer Männer unserer Heimat ging nach einem ausgedehnten und ausschließlich katholischen Volksbeater. Diesfach sind die Vorarbeiten für die Gründung eines solchen schon in Angriff genommen worden und vielleicht könnten diese Bestrebungen heute schon auf sehr greifbare Ergebnisse hinwirken, wenn nicht der Weltkrieg hereinbräche wäre. Wir müssen diesen alten Plan darum nicht aufgeben. Wenn nicht alles täuscht so wird die Wiener Ortsgruppe des „Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur“ ohne dies ausnahmslos aus Katholiken bestehen, denn von jenen Andersgläubigen, die an dem Weiterbestand des Theaters in seiner heutigen Form ihr verrücktes Verlangen finden und vielfach auch materiell gerade an diesem Theater interessiert sind, darf der „Verband“ keinerlei Förderung erwarten. Es könnte also unschwer geschehen, daß sich aus der Wiener Ortsgruppe des „Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur“ organisch und völlig von selbst jene katholische Volksbeater entwickelt, die wir anstreben.

Jedenfalls aber verdient der neue Verband, der vor wenigen Tagen in Gildesheim gegründet worden ist, all unsere Teilnahme, unsere regere Mitarbeit. Beitrittsanmeldungen können von jedermann getätigt werden an den Hauptschriftleiter Wilhelm G. Gerst, Gildesheim, Marktstraße 14, B.



\* (Ein Kriegslied des Sultans.) Wie man uns aus Konstantinopel schreibt, hat der Sultan ein Kriegslied verfaßt, in dem die Selbenmütigkeit des türkischen Heeres, insbesondere der über die Gegner im Feldzug von Gallipoli errungene Triumph, gefeiert wird. Das Lied wurde in Druck gelegt und an alle Armeekorps versendet. Sultan Mehmed, der seit seiner Jugend ein Förderer von Kunst und Wissenschaft ist, hat sich auf dem Gebiet der Poesie vielfach durch eigene Werke betätigt.

10. IX. 1916

Im Zeichen der Isis und des Osiris hat unser Burgtheater das alte Spieljahr geschlossen und im selben Zeichen eröffnet es das neue. Wie das zu verstehen ist? Nun denn: Spielte nicht „Der Sohn der Sonne“, das Drama Gisela v. Bergers, in Aegypten? Und war das nicht die letzte Neuheit, die uns das Burgtheater in der vergangenen Spielzeit brachte? Und auch über die beiden ersten Neuheiten des Spieljahres, das soeben begonnen hat, wölbt sich der Himmel Aegyptens. Diese beiden neuen Dichtungen heißen „Das Bild des Ramses“, ein Akt von Franz Dubský (so nennt sich der Verfasser auf dem Titelblatt des Buches), und „Basem, der Grobschmied“, ein Stück, dessen Verfasser wohl dem Direktor Thimig, sonst aber niemandem bekannt ist. Wenigstens vorläufig nicht — solange man über die ersten Proben nicht hinausgekommen ist.

Diese beiden Neuheiten werden noch im Laufe des Monats September ihre Erstaufführung erleben. Mit Franz Grafen Dubský — dies der richtige Name des Verfassers — tritt ein neuer Mann in den literarischen Bereich des Burgtheaters. In der Wiener Schriftstellerwelt war er jedoch nicht unbekannt. In jenen Kreis von Literaten und Künstlern, der sich um Marie v. Ebner-Eschenbach scharte, hatte man seinen Namen des öfteren gehört. Und zwar aus dem Munde der Dichterin. Ist er doch ihr Neffe. Und wie sie selbst Freunden gegenüber sagte, verwandt im Denken und Fühlen und in der Freude am künstlerischen Gestalten.

Franz Graf Dubský weilt gegenwärtig in Belgrad, wo er dem k. u. k. Generalgouvernement militärisch zugeteilt ist. Sein Dienst ist auch hier — wenn man gerade will — literarischer Art, oder wenigstens ein bißchen. Er ist der oberste Richter in Zensursachen. In der Direktionskanzlei des Burgtheaters hofft man, es werde dem Verfasser möglich sein, zu den letzten Proben seines Werkes in Wien einzutreffen.

Marie Ebner-Eschenbach hat „Das Bildnis des Ramses“ gekannt und mit Freunden des Hauses darüber oft gesprochen. Es war eine ihrer letzten Freuden, als man ihr mitteilte, daß Direktor Thimig die Dichtung ihres Neffen für das Burgtheater angenommen habe.

10. IX. 1916

51

— Deutsches Volkstheater. Weit erfreulicher als die Bekanntheit mit dem ersten der von der neuen Direktion entdeckten neuen Talente gestaltete sich heute die Bekanntheit mit dem zweiten dieser hoffentlich recht langen Reihe. Mit einem kernigen, gesunden, beherzten Volksstück, dem man gute, alte, edle Schule anmerkt, stellte sich heute Karl J. Rettebach vor. Es heißt „Im Seitengassl“.

Im Seitengassl blüht das biedere Glück alter, handwerkender Bürgerleute. Die Jungen, die da nachrücken, sie nehmen wohl mancherlei kleine Veränderungen vor, aber der Geist der Biederkeit weiß sich siegreich durchzusetzen auch im Seitengassl. Solch ein neues, stilles Glück baut sich die Boldi, die Tochter des ehrsamem Silberschmiedes Schramm, mit ihrem Höfner, dem rechtschaffenen Gesellen ihres Vaters. Noch sind Fährlichkeiten zu überwinden. Sie kommen von Danten, die nicht in die Biederkeit des Seitengassls passen, die das Leben schließlich auch hinauspißt auf die breiteren Straßen, wo sie der Strom verschlingt. Den feinen, innerlich bescheidenen, in schlichter Abgeschiedenheit von Vätern vererbten Kleinbürgerlichen Ton, den hat der Autor der neuen Volkskomödie mit anerkennenswerter Schärfe getroffen. Mühelos trägt ihn dieser Ton an das angenehm bescheiden gesteckte Ziel, denn, das verkennen wir nicht, dieses kleine Stück langt nicht nach hohen Sternen. Wir stehen vor einer gediegenen, bis in die Knochen hinein ehrlichen Bühnenarbeit. Die Gestalten des Seitengassls fanden in Herrn Somma, Edthofer, Ammon, in Fräulein Keller, Baldow und Fräulein Förrh Verkörperung, die an Bollblütigkeit und Echtheit kaum zu überbieten ist. Der eigenartige Reiz, den das Stück ausübte, äußerte sich in weniger stürmischem, als ehrlichem und herzlichem Beifall, dem nach dem letzten Akte auch der Direktor dankte. Ein neuer Mann auch von Angesicht, eine durchaus verlässliche, vertrauenerweckende Erscheinung, keine geleckte Modefigur. Der Mann (Rettebach ist nicht sein wahrer Name) soll ein Steirer sein. Vermutungen über seinen wirklichen Namen liegen natürlich nahe, denn es gibt heute keine zwölf aus der Steiermark, denen wir dieses Stück zutrauen dürfen, kaum ihrer drei. Doch soll die Unbekanntheit, die der Dichter selber wünscht, nicht durchschnüffelt werden. So viel steht fest, daß er uns heute noch nicht sein letztes und noch nicht sein bestes Stück geschenkt hat.

10. IX. 1916

52

Deutsches Volkstheater. Zum erstenmal: „Im Seitengassl“. Wiener Volkstomödie in drei Akten von Karl S. Kettenbach. — Nach dem zweiten Akt dankte Herr Somma für die freundliche Aufnahme der Novität. Nach dem dritten Akt erschien auch der Autor wiederholt vor der Rampe. Das war die äußere Signatur des gestrigen Abends, die allerdings in krassem Widerspruch zu dem inneren Wert des Stückes stand. — Der Silberschmiedmeister Schramm betreibt in einem „Seitengassl“ sein Gewerbe nach altväterischer Weise. Aber die Kunden verlaufen sich, das Geschäft will nicht gedeihen. Sein Gehülfe Höffer ist indes der rechte Mann, um die Sache in modernem Geiste und mit jugendlicher Latkraft wieder in Schwung zu bringen. Er führt des Meisters Töchterlein heim, und die alte Firma wird in der neuen Aufmachung hoffentlich frisch aufblühen. Das ist der Fabelkern des Stückes. Es hätte sich daraus eine Wiener Volkstomödie gestalten lassen. Aber dem Autor fehlen hierfür alle dramatischen Vorbedingungen. Die Motive, die die Handlung in Bewegung setzen, sind läppisch, und ihre Durchführung ist von einer, mildest bezeichnet, kindlichen Unbeholfenheit. Das einzig Erfreuliche in dem Stück ist der Wiener Ton, der echt klingt. Das Gebiet, auf dem die Begabung des Autors sich entwickeln könnte, ist vielleicht die Wiener Skizze. Die Darsteller, die Herren Mon, Somma, Edhofer, Weis und Huber und die Damen Keller, Waldow und Förh, mühten sich redlich um das Werk. Und so war denn auch der gestrige Abend, trotz des Beifalls, den man vernahm, ein verlorener.

m. b.

## Die „Freie Volksbühne“.

Die beiden abgelaufenen Kriegstheaterwinter haben gelehrt, daß die Geschäfte besser gegangen sind, als die Direktoren zu ahnen sich vermessen hätten; eine Folge davon mag die Tatsache sein, daß wir zum Beginn der dritten Kriegssaison durch einige theatralische Neugründungen im wahrsten Sinn des Wortes überrascht werden. Die Behörden haben all diese Unternehmungen gutgeheißen oder sind doch wenigstens im Begriffe, dies zu tun. Sie alle aber, die die Absicht haben, in der nächsten Zeit ihre Tore zu öffnen, verstehen es vorläufig, durch fleißig ausgeglichene Ankündigungen, in denen all das versprochen wird, was so viele Theaterdirektoren in Wien nicht gehalten haben, dem Publikum, dem gutgläubigen, den Mund wässrig zu machen. Man muß also wohl annehmen, daß die Konzeptionierung dieser neuen Unternehmungen in der Voraussicht geschieht, wieder einer Anzahl von Menschen Existenzmöglichkeiten zu geben, die heimische Industrie und wohl auch — ein wenig — die Kunst zu fördern.

Untergrund und ausschlaggebend für den Standpunkt, den die Behörde bei diesen Konzeptionierungen einnimmt, hat wohl doch eine wirklich sichere finanzielle Basis zu sein, auf Grund deren erst die Erörterung anderer weit weniger wichtiger Punkte, auch der Programmpunkte, beginnen darf. Bei einigen der neuen Unternehmungen mag in dieser Hinsicht alles in schönster Ordnung sein, bei einem jedoch, bei dem, von dem wir in der Folge zu sprechen gedenken, scheint das Gegenteil der Fall zu sein. Wir meinen die „Freie Volksbühne“ des Herrn Dr. Artur R u n d t, und es wird darum, ehe wir uns mit der jüngsten Phase befassen, in die dieses beneidenswert verwandlungsfähige Kunstinstitut geraten, notwendig und nicht uninteressant sein, wenn wir vorerst ein wenig die Vorgeschichte recapitulieren.

Herr Dr. Artur R u n d t, der mit der löblichen Absicht nach Wien gekommen ist, hier unter allen Umständen „etwas zu machen“, hat nach dem Austritt seines Gesellschafters Stephan G r o ß m a n n der „Freien Volksbühne“, der damals auch die seither selbständig gewordene Residenzbühne beigegeben war, vorgestanden. Zum Unterschied von anderen Theatern ist die abgelaufene Saison der „Volksbühne“ unter keinem besonders glücklichen Stern gestanden. Darum wahrscheinlich, und weil Herr Dr. R u n d t sich rechtzeitig seiner Absicht erinnerte, die ihn überhaupt nach Wien geführt, hat er sich, und zwar energisch, um den frei gewordenen Posten eines Direktors des Deutschen Volkstheaters beworben. Obzwar man damals schon darüber den Kopf geschüttelt hat, da doch der Hauptgrund, weshalb Herr Direktor Weiße verabschiedet und aus seinem Vertrag gesagt worden, keineswegs die läppische Sittlichkeitsvergehungsaffäre, sondern — wie auch die jüngst erschienene „Oesterreichische Bühnenereinszeitung“ ausdrücklich besagt — seine „finanzielle Unzuverlässigkeit“ gewesen ist. Man durfte sich demnach immerhin die Frage vorlegen, wie es mit der finanziellen Zuverlässigkeit des Herrn Dr. R u n d t beschaffen sein müsse und ob sie in der Tat einen solchen Vorsprung vor der des mißliebig gewordenen Herrn Weiße besitze. Hätte man die Gläubiger der „Volksbühne“ damals um Rat gefragt — und sie wären schließlich berechtigt gewesen, den Ausschuss des Deutschen Volkstheaters entsprechend und gebiegen zu informieren — so hätte man einige verblüffende Aufklärungen erhalten. Vielleicht sind sie übrigens erteilt worden, da ja Herr Dr. R u n d t nicht das Deutsche Volkstheater bekommen hat und Herr Karl Wallner ihm bekanntlich vorgezogen worden ist. Aber Herr Doktor R u n d t hat auch die „Volksbühne“ in der Folge nicht mehr bekommen, und das Haus in der Neubaugasse ist an einen neuen Herrn vermietet worden. Damals — es war in den Vor Sommermonaten — erklärte Herr Dr. R u n d t in Zeitungsnotizen ausdrücklich, daß es noch nicht bestimmt sei, ob ein Anderer die „Volksbühne“ übernehmen werde; und dann ist er still geworden, weil der Termin nämlich abgelaufen war, an dem er einen Teil der Pachtsumme zu erlegen gehabt hätte, wodurch er wieder für ein Jahr zum Herrn des Hauses geworden wäre. Da er dies nicht imstande war, wurde die Bühne an einen anderen Bewerber vergeben, der in der Lage war, die Pachtsumme zu leisten. Hierbei ist von Seiten der Hausverwaltung vollständig korrekt vorgegangen worden; die Eigentümer des Objekts, die Wittgensteinschen Erben, die sich gegenwärtig in Amerika befinden, haben einen Sekretär bestellt, dessen Pflicht es eben ist, die Häuser zu vermieten und ertragsfähig zu erhalten. Da der eine Mieter seinen Verpflichtungen nicht mehr nachzukommen vermochte, hat man eben den neuen, Herrn Hagin, einziehen lassen.

Die Stille um Herrn Dr. R u n d t aber hielt nicht allzulange an. Plötzlich machte er von seiner „Freien Volksbühne“ wieder reden; wie einst im Mai. Nur, daß er diesmal mit der Sensation herausrückte, er habe das Kolosseum pachtweise übernommen und beabsichtige, dort umfassende bauliche Veränderungen vorzunehmen. Nun wird es wohl erlaubt sein, die Frage zu stellen, wie es zu erklären ist, daß einer, der im siebenten Bezirk Theaterdirektor werden konnte. Wie es möglich sein kann, daß jemand, der im Kleinen der Schwierigkeiten, die sich ihm in den Weg stellten, nicht mehr Herr zu werden vermochte, nun eine Wirtshaft in bedeutend vergrößertem Umfang aufzumachen gedenkt.

So wird man denn der „Freien Volksbühne“ in diesem Winter in abermals veränderter Gestalt begegnen — vorausgesetzt, daß die geplanten „baulichen Veränderungen“ wirklich vorgenommen werden, so daß Herr Dr. R u n d t, dem das Heim in der Neubaugasse zu eng geworden ist, diesmal, wie es sein Wunsch schon immer gewesen ist, sich ausleben kann. Und wenn dann auch diese Saison zu Ende ist, und es wiederholt sich, was schon einmal passierte, daß einer sich findet, der wieder vermögen, was Herr Dr. R u n d t nicht imstande ist, nämlich den Zins zu zahlen, so übersteht die „Volksbühne“, der es im Rahmen des Kolosseums zu eng geworden ist, in den Zirkus Busch, in den noch mehr Leute hineingehen können — wenn sie wollen . . .

Perch.

\* 40 Pfennig als Einheitspreis für Volksvorstellungen. Für die nächste Spielzeit des Mannheimer Nationaltheaters sind Volksvorstellungen zum Einheitspreis von 40 Pfennig vorgesehen. Zum Besuch der Vorstellungen ist aus den Kreisen der Arbeiterschaft und niederen Angestellten berechtigt, wer ein Jahreseinkommen von nicht mehr als 2000 Mark hat.

17. IX. 1916

55

### Theaternotizen.

Die Hildesheimer Tagung des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur hat, wie wir nicht anders erwarteten, in der gewissen Wiener Presse keinerlei Würdigung, ja nicht einmal eine kurze Erwähnung erfahren. Sie, die sonst die 25. und 50. und 75. und 100. Aufführung jeder kitschigen Operette in tönenden Sätzen als Theaterereignisse von höchstem Belang feiert und sich in Theaterdingen so gerne den Anschein besonderer Gründlichkeit gibt, sie bringt nicht die paar Duzend Typen auf, die nötig wären, um ihrer Leserschaft zu melden, daß sich in Hildesheim Hunderte ernster und bedeutender Männer zusammengefunden haben, um über die Mittel zu beraten, mit denen der gegenwärtigen Theaterlächerung abgeholfen werden könnte. Die „Sonn- und Montagszeitung“ glossiert unser Heuilleton über den Hildesheimer Verband und nennt ihn einen „Partei politischen Theaterverein“. Wir haben ausdrücklich und deutlich genug festgestellt, daß der Verband keinerlei parteipolitische Tendenz trägt, daß vielmehr jedermann ohne jeglichen Unterschied der Religion zur Mitarbeit eingeladen ist. Freilich hat uns schon der Klang der Namen, die auf der ersten Liste standen, darüber belehrt, daß sich jüdische Kreise den Bestrebungen des Verbandes fernhalten. Es waren durchaus, ohne jede Ausnahme, arische Namen. Solcherart wird es geschehen, daß es ausschließlich arische und insbesondere katholische Sache sein und bleiben wird, für die Veredlung der deutschen Theaterkultur zu sorgen. Auf der anderen Seite wird augenscheinlich die Notwendigkeit nicht empfunden, endlich an die Heilung der Theaterseuche zu denken, die schon genug Unheil angerichtet hat.

Moment des Geizes, nämlich die jederzeit sehr leicht erwerbliche Tatsache, daß der gesamte internationale Markt des Artistentums ausschließlich von Deutschland bestimmt war. Immer und überall sind es die deutschen Artisten, die das Rückgrat des Varietés gebildet haben und noch immer bilden, die deutsche Kunst hat jederzeit den internationalen Markt weit überwogen. Aber es ist uns bis zum Ausbruch des Krieges so gegangen, wie es bis dahin eben deutsche Kunst war — das Fremdländische wurde bevorzugt, auch wenn es in seiner Qualität weit hinter dem Heimischen zurückstand. Ob es sich jetzt um Artisten oder Parfüms, um Stoffe oder Luxusgegenstände handelt — alles, was aus dem Ausland kam, war besser und schöner als das dachheim Gesehene. Was lag daran, daß die feineren englischen Spielwaren in Nürnberg fabriziert worden sind, wer fragte danach, daß die berühmten Londoner Pferdeartikel Wiener Erzeugnisse sind, wer hielt sich darüber auf, daß die sezier unerschwinglichen französischen Karosserien ebenfalls aus Wien stammten, — sie trugen alle Auslandsmarke und mußten zweimal bezollt werden, und somit waren sie auch schön und gut. Sollte der deutsche Artistenbürger aus München etwas erreichen, mußte er zuvor der Amerikaner „The great Lafayette“ werden, kein Wort mehr Deutsch verstehen und London zu seinem Wohnsitz machen. Kaufende und aber Kaufende deutsche Artisten haben es genau so oder doch ähnlich so gemacht, und vor all den Ungläubigen, die sich einem berechneten deutschen Publikum unter phantastischen und abenteuerlichen Namen als Engländer, Franzosen, Italiener,

gaben erfüllte als einzig diese, würde es schon seinen gesellschaftlichen Zweck erreichen; aber es dient, wie bereits bemerkt, doch noch andern Zielen, denen man einen sittlichen Ernst kaum absprechen kann. Dieser zeigt sich nicht so sehr in der effektiven Leistung selbst, als weit mehr in deren Wirkung, denn letzten Endes müssen wir das moderne Varieté mit seinen artistischen Darbietungen genau so als ein Ergebnis unserer großen Kulturbestrebungen ansprechen wie etwa die moderne Schaubühne. Im selben Maße wie uns viele eine Zusammenfassung unserer künstlerischen und literarischen Leistungen bietet, gewinnen wir im Varieté den Uebersicht über die epigrammatischen Neuerungen alles dessen, was Kunstgewerbe, menschliche Geschicklichkeit, Tierdressur, Turnerei usw. zuwege bringen. Wenn nun der Ruf laut wird, in allen diesen Kunstfertigkeiten die nationale Eigenheit zu betonen, so ist dieses Verlangen sicherlich nicht ungerechtfertigt. Keineswegs soll es gelehnet werden, daß dies vornehmlich eine Folge des ungeheuren Weltkrieges ist, er erweist sich eben auch hier als der große Lehrmeister und zeigt uns heute schon, welche Wege in der Zukunft eingeschlagen sind. Die Versuche, derartige Bestrebungen als eine aus der Not gemachte Tugend hinzustellen, beweisen höchstens die völlige Unkenntnis des Artistentums und seiner inneren Struktur.

Geiß war die Internationalität mit ein Zeichen des Aufschwunges unseres Varietés — aber weiter nichts als nur ein Zeichen! Wenn man jetzt daraus eine fundamentale Grundlage, eine *Conditio sine qua non* machen will, so überzieht man das wichtigste und bedeutendste

### Das deutsche Varieté.

Infolge einer Wiener Anregung befaßt sich seit einiger Zeit die Fachpresse des Artistentums mit der Frage, wie sich nach dem Kriege das deutsche Varieté gestalten werde. Zugleich wird aber auch die Forderung aufgestellt, es möge sich vom Internationalismus freimachen und auf vollste Grundlage stellen. Das ist eine Angelegenheit, die weit mehr Beachtung verdient, als man ihr gemeiniglich entgegenbringt. In den breiten Schichten des Publikums ist nämlich noch vielfach die durchaus irrige Ansicht des alten Vorurteils verbreitet, Artistentum und Varieté seien nur zu dem Zwecke da, uns in flüchtiger Zerstreuung über einige müßige Stunden des Abends hinwegzuheulen. Das trifft nun freilich nicht ganz zu, ganz abgesehen davon, daß das Unterhaltungsbefürnis des Menschen nicht immer und nicht ausschließlich vom literarischen Theater und der großen Oberstem befricdigt werden kann. Wir bedürfen der leichteren und unwirklchen Art ebenso wie jener, die edle Werte der Bildung und Erhebung schafft, und es muß Stunden in unserm Leben geben, da wir unsere Aufmerksamkeit und Aufmerksamkeit auf die vorübergehende Zerstreuung einstellen dürfen, also auf jene, die, vom Augenblick geboren, nur diesem Augenblick dient. Wenn das Varieté keine andern Auf-



**\* (Huldigungsmarsch für die Isonzoarmee.)**  
Im Musikverlag Karczag erschien der „Huldigungsmarsch für die Isonzoarmee“, dessen Reinertrag dem Isonzofonds für die Hinterbliebenen der Gefallenen an der Isonzofront zugebracht ist. Der Komponist Leutnant d. R. Leo Kraus, der im Frieden an verschiedenen deutschen Opernbühnen als Kapellmeister tätig war und sich in musikalischen Kreisen als vielversprechendes Talent einen geachteten Namen erworben hat, steht seit Kriegsbeginn an der Front. Der Huldigungsmarsch ist mit dem Bildnis des Armeekommandanten Generaloberst Smetozar Boroevic v. Bojna ausgestattet, der auch die Widmung des Marsches angenommen hat. Der flott und packend geschriebene Marsch wird zweifellos bei den unzähligen Bewunderern der heldenhafte kämpfenden Isonzoarmee lebhaften Anklang finden.

### Der lüfterne Schmod.

Aus einer Besprechung über die jüngst im Theater an der Wien zur Aufführung gekommene Operette „Der Sternrufer“:

„Reichspost“:

... Frivolitäten, die früher eingestreut waren, sind gänzlich beseitigt, was der Operette sicher zum Vorteile gereicht...

„Neues Wiener Journal“:

... Die Aenderungen bestehen im wesentlichen darin, daß die Geschwisterliebe, die früher, ach! so rührend war, nun stark reduziert erscheint...  
Sonst ist noch zu bemerken, daß der letzte Akt früher ein wenig lect und schwankhaft lustig war — jetzt ist er anständig, aber öde...

### Generalversammlung des Verbandes österreichischer Theaterdirektoren.

Unter dem Vorsitz des Präsidenten Cavar fand vorgestern im kleinen Saal des „Weingartl“ die diesjährige Generalversammlung des Verbandes österreichischer Theaterdirektoren statt. Von Wiener Direktoren nahmen an der Versammlung teil die Herren Wallner (Deutsches Volkstheater), Dr. Beer (Josefstädter Theater), Karczag und Steininger (Theater an der Wien), Frons (Bürgertheater) und Eibenschütz (Carltheater). Von größeren Provinzbühnen Teweke (Brag), Herzka (Brünn) und Blasel (Salzburg). Dem vom Vizepräsidenten Dr. Beer erstatteten Bericht über das bisherige Ergebnis des Billettszuschlages zugunsten des Witwen- und Waisenfonds ist zu entnehmen, daß bei den Wiener Theatern und Kino-Unternehmungen seit 1. Mai der Betrag von ungefähr 190,000 Kronen eingegangen ist. In diese Aktion werden nunmehr auch die Provinzbühnen mit einbezogen werden, so daß sich eine Jahreseinnahme von einer Million Kronen für den Witwen- und Waisenfonds ergeben dürfte. Der Vizepräsident wies auf die Bemühungen des Präsidiums hin, die Lustbarkeitssteuer auf das niedrigste Maß herabzudrücken, und gab der besonderen Befriedigung über das den Theaterdirektoren bewiesene Entgegenkommen Ausdruck. Die Festsetzung einer Steuer von einem Prozent für Prosa- und zwei Prozent für Operettenaufführungen werde auch nicht als drückend empfunden.

Die Versammlung genehmigte die vom Präsidium ausgearbeiteten einheitlichen Vertragsformulare für sämtliche österreichischen Bühnen, die den in Deutschland bestehenden in den wesentlichsten Punkten angepaßt sind. Eine lebhafte Debatte rief der nächste Punkt der Tagesordnung über Kontraktbrüche hervor. Es wurde die Anregung gegeben, ein Verzeichnis der Kontraktbrüchigen anzulegen. Nach längerer Debatte wurde beschlossen, von der Anlegung eines Kontraktbrüchigen-Verzeichnisses, das schon mit Rücksicht auf den Wechsel der Theaternamen in Theaterkreisen schwer zu führen wäre, Abstand zu nehmen, dagegen wäre es jedem Direktor zur Pflicht zu machen, einen Kontraktbruch dem Präsidium sofort zur Anzeige zu bringen, und falls sich hierbei ein Konflikt mit einem andern Direktor ergeben sollte, die Entscheidung über den Streitfall dem Präsidium zu überlassen.

Präsident Cavar befuhrwortete sodann in einem kurzen Referat den Beitritt des österreichischen Theaterdirektorenverbandes zum Deutschen Bühnenverein, durch den die Stellung der österreichischen Theaterdirektoren in mannigfacher Hinsicht gehoben und die Vertretung gemeinsamer Interessen wirksamer gestaltet werden könne. Der Antrag wurde einstimmig angenommen. Hinsichtlich der Gründung eines Fonds für Wohlfahrtszwecke des Verbandes wurde beschlossen, mit Unterstützung der Leitung des Städtebundes eine über das ganze Reich sich erstreckende Aktion einzuleiten.

## Burgtheater.

Ludwig Müllner als Shylock.

Vom Darsteller des Shylock verlangen wir dreierlei in einem: den Mann, seine Rede und deren tiefere Bedeutung. Ludwig Müllner hat keines dieser Erfordernisse unerfüllt gelassen, nur ihre Reihenfolge hat er geändert. Bei ihm kam der stille Gedanke zuerst, dann trat das tönende Werkzeug des Ausdrucks hinzu, und zuletzt fand sich das körperliche Bild wie von selbst ein, als ob es das Endergebnis früherer Voraussetzungen gewesen wäre; es wirkte überzeugend wie ein logischer Schluß. Dadurch, daß der Künstler den Geist der Rolle vorwegnahm, überließ er ihm gleichsam den Bau ihrer äußeren Hülle: das Wort gebärdete sich, schlüpfte ins Kostüm und spielte Theater.

Von der dunkeln Schwere, die ihn zu Boden drückt, entlastet, erhob sich Shylock zum geschlagenen Gegenkönig des Spiels, das in der Lichtunflössenen Porzia seine siegreiche Gebieterin feiert. So wandelte sich die entwaffnete Tragödie des „Kaufmanns von Venedig“ vor unsern Augen und Ohren in das tief sinnige Lustspiel um, das wir in ihr bewundern, und Müllner tat wohl daran, dem Beispiel Burbages, des ersten Shylock vom Globe-theater, zu folgen, der dem Juden die krumme Niesennase und den fuchsroten Bart Judas Ischariots als Erbe mittelalterlicher Mysterienspiele zuwies. Das von Gram durchfurchte, von Haß und Wut verzerrte Antlitz des Juden trägt die alte komische Maske, als spottete es des fürchtbaren dämonischen Erbes, der ihn toll gemacht, und rufe grinsend den geängsteten Zuschauern zu: Fürchtet euch nicht, es wird ja nur gepakt!

Unter dem schadenfrohen Hohngelächter Grazianos, des geadelten Hanswurstes, kriecht sich der finstere Schatten von der Bühne weg und räumt den glücklich vereinten Liebespaaren das Feld. Auch äußerlich wird somit das Episodische der Rolle hervorgehoben, das ihr trotz ihrer dramatischen Wucht eigentümlich ist. Shakespeare braucht einen besonderen Schlußakt, um nach dem Eintritt des leer ausgehenden Juden die erregten „christlichen“ Gemüter zu beruhigen, und die Musik, die allmächtige, verantwortungslose Böserin aller Dissonanzen, sorgt für eine möglichst vollkommene Harmonie der Versöhnung. In der klingenden und singenden Mondscheinnacht verbämmern die strengen Linien der Ereignisse zu süßern Märchenduft, und nur das nachdenkliche Wort Jessica: „Die macht die liebliche Musik mich lustig,“ erinnert noch an ihren unglücklichen Vater. Das Symbol der beiden Liebesringe aber, die Bassanio und Graziano, ihres Gelöbnisses uneingedenk, nach gewonnenem Prozeß dem Advokaten und dessen Schreiber geschenkt haben, stimmt mit der Verblüffung überein, die der hohe Gerichtshof Venedigs so weit gefangen nahm, daß seine weisen Räte Recht von Unrecht nicht mehr zu unterscheiden imstande waren. Wer, von der listigen Beredsamkeit eines geistreichen Frauenmundes verführt, das an den Pfändern haftende bindende Gelöbniß brechen konnte, der brauchte auch nicht zu merken, daß dem Recht, auf das der ehrliche Jude pochte, eine Nase gedreht wurde, noch größer und unverschämter als der Gesichtsvorsprung Shylocks.

Der Dichter allein waltet seines Amtes und läßt poetische Gerechtigkeit aus. Während die in ihrem Vorurteil verhärteten, nur zu leicht vom Weibzorn überlisteten, unerbittlichen Richter den Ankläger nicht nur abweisen, sondern auch noch zum Angeklagten machen und verurteilen, legt der schlaue Anwalt dem Dogen mildernde Umstände nahe. Der Jude wird wenigstens nicht verbrannt; er darf sogar die Hälfte seines erwucherten Vermögens behalten, wenn er sie der Tochter zur Mitgift gibt und — o Ironie des Dichters! — zum Christentum übertritt. Porzia ist es, die den halbschwarzen Kläger mit dem echt christlichen Gebot der

Gnade bekannt macht, von dem er weder etwas weiß noch wissen will: sind er und sein Volk jenes allgemeinen Himmelsgeschenkens jemals teilhaftig geworden? Shakespeares entschuldigter Shylock, das Geschöpi seiner barmherzigen Liebe, indem er dessen Charakter historisch beglaubigte und rechtfertigte, und Müllners durchgeistigte Dialektik, die in den entscheidenden Momenten zu voller tragischer Höhe anwuchs, unterstützte den Dichter in seiner edlen Absicht. \*)

Mag. Kallied.

14. IX. 1916

64

\* (Vortragsabend Wilhelm Klitsch.) Im mittleren Konzertsaal, der bis auf den letzten Platz besetzt war, hielt gestern Wilhelm Klitsch vom Deutschen Volkstheater seinen einzigen diesjährigen Vortragsabend, dessen gesamter Reinertrag dem Reichsverein für Kinderschutz zufließt. Von einem Male zum andern erhöht sich der Genuß, Klitsch' prachtvoll reifer und doch jugendlich überschäumender Vortragskunst zu lauschen. Was er vor so vielen andern Rezitatoren voraus hat, ist die schlichte, gerade Einfachheit, mit der er alles anpackt und durch die er so überzeugend wirkt. Klitsch versteht es aber auch meisterhaft, zu gestalten, und es gelingt ihm, oft aus einem kurzen, unscheinbaren Gedicht ein kurzes Drama herauszuholen, das er dann auch mit steten Steigerungen aufzubauen vermag. Der Künstler verliert sich dabei nie in Einzelheiten, sondern bleibt immer auf die große Gesamtwirkung bedacht. Klitsch ließ einleitend zwei Oesterreicher zu Worte kommen: Nikolaus Lenau und Anastasius Grün. Mit der schweremutsvoll-innigen „Bitte“ des ersteren begann er den Abend. Die weniger bekannte, tiefergreifende „Waldbapelle“, die Geschichte eines Wahnsinnigen, in der sich etwas wie des Dichters herannahender Irrsinn ankündigt, sprach der Künstler mit edler, erschütternder Wirkung. Nicht weniger gelang ihm die schlichte, schwerblütige Lyrik der beiden Gedichte „Der offene Schrank“ und „Der Postillon“. Von dem Weltkummer Lenaus ging der Vortragende rasch zur Lebensfreude Anastasius Grüns über: in „Begrüßung des Meeres“ ließ er seinem überschäumenden Temperament die Zügel schießen. Auf Grün folgte Goethe mit humoristisch-optimistischen Dichtungen, wie „Offene Tafel“ und „Wirkung in die Ferne“, und besonders die bekannte Ballade „Hochzeitslied“ verstand Klitsch mit begeisterter, hinreichender Jugendkraft zu gestalten. Nach Schillers sehnsüchtigem „Jüngling am Bache“ kehrte er mit „Hero und Leander“ zum Tragischen zurück. Das inbrünstige Gebet der Priesterin an die Götter, den Geliebten zu schonen, und ihren furchtbaren Verzweiflungsausbruch, als sie seinen Leichnam am Ufer findet, steigerte Klitsch zu grandioser Wirkung. Der zweite Teil des Abends gehörte den Modernen und befaßte sich durchweg mit dem Krieg. Von einem feierlichen Ernst ist Anton Wildgans' „Stimme zu Gott im Kriege“ erfüllt, der ekstatische Anfang „Laß es genug sein, Herr, muß es noch sein?“ prägt sich dauernd dem Gedächtnis ein. Wie ein Gebet berührte das zart und einfach gesprochene Gedicht Heinrich Versch' „Die Mutter Gottes im Schützengraben“. „Ein Kamerad — zum Andenken an den Frühling 1915“ des gleichen Verfassers ergriff tief, und aus Versch' „Wision „Erinnerung“ holte Klitsch die stärksten dramatischen Wirkungen. Versch' Gedichte sind von einem inbrünstigen Glauben und einer glühenden Friedenssehnsucht erfüllt. Nicht weniger erschütterten Friedrich Kayllers feierlich-gefragene Verse „Den Ungekannten“ und Alfons Beholds schlicht-inniges „Deutschlands Wiegenlied“. Seine Vielseitigkeit bewies Klitsch auch im rein humoristischen am Ende des Abends. Die kurze genußvolle Dialekterzählung „Der Ruff“ von Hans Klopfer wirkte eigenartig und packend. Karl Schönherr's „Ehrenposten“, der den Abend beschloß, entfesselte Lachstürme. Klitsch entließ das begeisterte Publikum in gehobener Stimmung.

**Bürgertheater.** Mehr als vier Jahrzehnte sind dahingerauscht, seitdem Müllers Operette „Das verwunschene Schloss“ mit Girardi als Andredl zum erstenmal im Theater an der Wien erklang. Wie frisch und lebendig sie aber noch heute ist, wie unverwundlich der Zauber ihrer Melodien, wie Klangvoll bei aller edlen Einfachheit die Instrumentierung, das hat gestern das Publikum im Bürgertheater, wo diese Operette zum erstenmal auftauchte, mit innigem Behagen empfunden. Es war aber in der Tat eine des Wertes durchaus würdige Aufführung, bei der auch in erfreulicher Weise dessen Stilleinheit gewahrt wurde. In der durchweg abgerundeten Darstellung ragte Frau Solm als Coralie hervor. Sie sang und spielte die Rolle mit entzückendem Charme, ließ auch ihren Biergesang aufsprühen und entfesselte, vortrefflich durch das Ensemble sekundiert, namentlich durch den hinreißenden Vortrag des Duosliedes stürmischen Beifall. Auch das rustikale Element der Operette war bestens vertreten. Fräulein Berginz überraschte als Regnerl durch die drastische Komik, mit der sie diese Figur gestaltete, sie fand gleichfalls reichen Beifall ebenso wie Fräulein Keller, die die Miral mit lebendiger Frische spielte und sang. Die folgende Note des Abends brachten aber mit ganz besonderer Laune Herr Ludwig Herold als Topp und Herr Carlo Böhm als Andredl. Es waren zwei darstellerisch und gesanglich hervorragende Leistungen. Das Publikum war den ganzen Abend hindurch in animirtester Stimmung, sollte allen Mitwirkenden wohlverdiente, laute Anerkennung und rief nach dem dritten Akt mit den Darstellern auch den Kapellmeister Herrn Richard Franz, der das Werk mit sicherer Hand und rhythmischem Schwung dirigierte, wiederholt vor die Rampe.

20./X. 1916

67

**Hermann Bahrs „Die Stimme“.**

Die Uraufführung in Düsseldorf.

(Drahtbericht der „Reichspost“.)

Düsseldorf, 18. Oktober.

Die Uraufführung des neuesten Werkes aus der Feder Hermann Bahrs, „Die Stimme“, die heute im Düsseldorfer Schauspielhaus stattfand, wirkte überzeugend. Die Hauptstützen der im allgemeinen trefflichen Darstellung waren Karl Ernst als Hans und Luise Dumont als Baronin, welche die stärksten Momente in der Unterredung beider im zweiten Akt zu eindrucksvoller Wirkung brachten. Dagegen gab Otto Stoeckel dem Domherren eine schwächliche Figur, dem die Haltung mangelte und der die Gesamtwirkung zweifellos ungünstig beeinflusste. Die Ausstattung wurde möglichst einfach, die Szenerie schlicht gehalten, das Hauptgewicht lag in der Herausarbeitung der glänzenden Dialektik Hermann Bahrs, die für sich und allein wirken sollte. Die Tradition im Düsseldorfer Schauspielhaus verbietet der Zuhörerschaft die sonst allgemein übliche Beifallsäußerung durch Klatschen, doch war der Eindruck der Kenner des Düsseldorfer Stammpublikums der, daß die Aufnahme des Werkes eine offenkundig günstige war.

(Drahtbericht der „Reichspost“.)

Darmstadt, 18. Oktober.

Gleichzeitig mit der Uraufführung in Düsseldorf fand in Darmstadt die erste Aufführung des Werkes „Die Stimme“ von Hermann Bahrs statt, die unter einem ungünstigen Stern stand. Verschiedene äußere Umstände haben mitgewirkt, daß Hermann Bahrs bloß einen Achtungserfolg errang. Der Dichter wurde zum Schlusse mit Beifall geehrt und vor die Rampe gerufen. Frau Anna Bahrs-Mildenburg, wegen deren Gastspiel der Verfasser gerade der Darmstädter Vorstellung beizuhohnen, wurde vom Publikum lebhaft begrüßt und sehr gefeiert.

(Drahtbericht der „Reichspost“.)

Köln, 18. Oktober.

In der ersten Aufführung von Bahrs „Die Stimme“ wurden der erste und zweite Akt mit Beifall aufgenommen. Als nach dem dritten Akte wieder der Beifall einsetzte, machte sich eine ziemliche Gegnerschaft bemerkbar. Der Beifall galt unangefochten dem Spiel.

**Eine vielsagende Kritik.**

Das „N. W. Tagblatt“ veröffentlicht im heutigen Abendblatt folgende Kritik ihres Korrespondenten in Darmstadt: Hermann Bahrs Schauspiel „Die Stimme“ erlebte heute im vollbesetzten Hoftheater seine Uraufführung. Ueber das schrullenhaft seltsame Werk, in dem der einstige freie Geisteskämpfer Bahrs mit dem neuen durch Metaphysik und Astralbehelfe zum Glaubensasketen gewordenen Bahrs ringt, wird noch zu sprechen sein.

**Schauspieler Jani Szifa gestorben.**

Im Alter von 72 Jahren ist hier gestern der erste Eisenstein der „Nedermans“, der Schauspieler und Operettensänger Jani Szifa, gestorben. Als Zweiundzwanzigjähriger wurde er an das Theater an der Wien engagiert, wo er als Josef in „Deborah“ debütierte. Im Jahre 1880 ging er nach Berlin und freierte dort den „Bettelstudenten“. Später wendete sich Szifa dem Schauspiel zu und wirkte unter anderem mit großem Erfolg am Stadttheater in Frankfurt. Die letzten Jahre verbrachte er in Wien, wo man ihm als fleißigen Theaterbesucher häufig beaeanen konnte.



22./X. 1916

80

### „Ein Tag“.

Lustspiel in drei Akten von Sil Vara. — Erste Aufführung im Deutschen Volkstheater am 21. Oktober 1916.

Unter den jüngeren Wiener Schriftstellern ist Sil Vara einer der Begabtesten. Auffallend ist die große innere Ruhe seiner Darstellung, die schöne Gelassenheit seiner Sprache, fast möchte man sagen, die Langsamkeit seiner Form. Denn er wirkt erst nach und nach, er hat nicht jenes Haschen nach dem Anfangseffekt, nicht das Tempo der Ungeduld. Was er an Leidenschaft besitzt, strebt nach anschaulichen Gestalten, ist um den einfachen, gegenständlichen Ausdruck bemüht. Er hat lange in England gelebt und während seines dortigen Aufenthalts ist hier eine sehr feine, sehr kluge und in menschlicher Güte schimmernde Komödie von ihm gespielt worden: „Die Frau von vierzig Jahren“. Es war eine Leistung und ein Versprechen zugleich.

Der Krieg hat ihn aus London vertrieben und ihn irgendwohin, nach Galizien in den Schützengraben geschleudert. Sil Vara schilderte die Kampftage, die er da miterlebte, ebenso einfach, ebenso anschaulich und mit der gleichen ruhig waltenden Einträgsamkeit, mit der er früher Londoner Eindrücke beschrieben und in Essays voll gegenständlicher Klarheit englische Staatsmänner porträtiert hatte. Diese Briefe eines Wiener Landsturmmannes gehören nach ihrem menschlichen wie nach ihrem literarischen Gehalt zu den wertvollsten Dokumenten der Kriegsliteratur.

Nun haben wir gestern sein neues Lustspiel gesehen, „Ein Tag“. Es ist in manchem Bezug wieder eine Leistung, weit mehr aber noch ist es wieder ein Versprechen.

Die Schwächen dieses Stückes liegen nur zu offensichtlich in der inneren und äußeren Geringsfügigkeit seiner Handlung. Mit der „Frau von vierzig Jahren“ war ein zartes Problem zart angefaßt. Es ging um wichtige Menschlichkeiten. Hier geht es um belanglose Dinge. Daß zwei Eheleute, die einander lieben, in Streit geraten, von Scheidung reden, die Familie in Aufruhr bringen, um sich zuletzt — was wir von Anfang wissen — doch wieder zu vertragen. Daß der Dritte, der auf die Gelegenheit lauert, der Dritte zu werden, den ehelichen Zwist als Anlaß benützen möchte, um ans Ziel zu gelangen, aber scheitert, was wir, als etwas oft Dagewesenes auf dem Theater, gleichfalls von Anfang wissen. Nebenher gehen weitere Dagewesenheiten. Die Forschungsreise, die den zürnenden Ehemann in wüste Fernen entführen soll. Die Promptheit, mit der ein junges Mädchen den Freier, auf den sie losgelassen wurde, bezaubert und einfängt. Die Köchin, die aus dem Kaffeesatz wahr sagt. Und ähnlicher Kleinram.

Die Figuren aber und der Dialog machen den Reiz des Stückes aus. Ein wirkliches Komödienmotiv, das hier freilich nur anklingt, aber leider nicht durchgeführt wird.

## Konzerte.

Die Soldatenabende von Arnold Rosé und Bruno Walter erfreuen sich seit Jahr und Tag der größten Beliebtheit. Es sind da zwei Meister am Werk die aufeinander eingespielt sind und die, je öfter sie auf den Plan treten, desto reifere Kunst darbieten. Jeder für sich ein Künstler ersten Ranges, verstehen sie es erst recht, sich einander unterzuordnen und solcherart den Gipfelpunkt der Vollkommenheit zu erreichen. Es ist uns aufgefallen, wie viele junge Leute an dem ersten diesjährigen, ausschließlich Beethoven gewidmeten, Sonatenabend die Partitur mitlasen. Das ist ein Beweis dafür, daß man den Vortrag der beiden Künstler für vorbildlich hält, daß man ihnen ablauschen will, wie man's zu Hause machen soll. Darin dürfen die Herren Rosé und Walter den schönsten Lohn ihres Zusammenwirkens erblicken. Das gilt mehr als aller Applaus, den sich Rosé diesmal nach den einzelnen Sätzen verbeten hat. Er ist der Meinung, daß die Stimmung besser gewahrt bleibt. Das hat gewiß einiges für sich, allein man muß auch die Reizstoffe der Medaille betrachten, und da zeigt es sich, daß auch die Gefahr des Stimmungsmordes naheliegt. Die Kreuzersonate, die die beiden Künstler wunderbar vortrugen, ist schließlich keine Trauermesse, die man in stiller Andacht anhören soll. Ein jubelndes Allegro zum Beispiel emotioniert den Hörer und er will sich Luft machen. Wird er daran gehindert, so bleibt er den ganzen Abend still, und das drückt wieder auf die Stimmung des Ausführenden. Das Publikum respektierte den Wunsch Arnold Rosés, der ja den Anspruch erheben darf, einen rein künstlerischen Wunsch erfüllt zu sehen, allein es wäre doch besser gewesen, man wäre bei der alten Übung geblieben, denn Ruhe kann auch zur Gleichgültigkeit werden, und das ist tödlich für den Spieler sowohl wie für den Zuhörer. Der Hinweis auf Berlin ist nicht stichhältig, weil wir doch mehr Südländer und daher in unserm Empfindungsleben beweglicher sind. Sollte Arnold Rosé bei der Neueinführung bleiben wollen, so wird er mit der Zeit durch die entgegengesetzten Wirkungen sich befehlen lassen. Wir glauben bestimmt, recht zu behalten, müssen aber natürlich mehrere Abende abwarten, um für die Richtigkeit unsrer Anschauungen den Beweis zu erbringen.

Vom mittleren Konzerthausaal wandern wir in den großen, in dem wir ebenfalls auf eine Neueinrichtung stoßen, die Hugo Sella ins Leben gerufen hat. „Zentrales Podium“ nennt Herr Sella eine Umgruppierung der Sitzreihen, durch die er den großen Saal intimer gestalten will. Das Podium ist in der Mitte des Raumes untergebracht, und die Sitzreihen der oberen Saalhälfte sind einfach umgedreht. Der Gewinn dieser Auswechslung besteht darin, daß ein großer Teil der Zuhörer dem Podium näher gerückt ist. Das ist ja zweifellos ein Vorteil, der Uebelstand jedoch, daß die in den letzten Reihen Sitzenden weniger gut hören, bleibt natürlich weiter bestehen. Die Quartettvereinigungen Rosé und Figner und auch die Bläservereinigung der Hofoper sollten die Probe auf das Exempel machen. Ob ihnen dies gelungen ist, wissen wir nicht, tatsächlich zu berichten ist nur der große Erfolg, den dieser Kammermusikabend im großen Konzerthausaal errungen hat. Weitere Versuche werden noch zu diskutieren sein.

Auch die Solistkonzerte sind schon in vollem Betrieb. Immer mehr wird der Termin zurückgeschoben, und der Referent, der an die seligen Zeiten denkt, in denen mit dem ersten Welt-harmonischen Konzert am ersten Sonntag des November die Saison eröffnet wurde, mag in schönen Erinnerungen schwelgen oder in den Klüften

stand treten. Den tollen Wirbel zu bannen, wird ihm nicht gelingen. Das Schlimme für Ansernein ist, daß einem sogar die Gelegenheit zum Tadeln benommen ist, denn es wird fast durchweg Gutes geboten. So haben wir gleich in der Voraison über zwei Viederabende zu berichten, die wahrhaft genaugreich verliefen. Frau Edith Buschmann-Linck ist eine ausgezeichnete Sängerin, deren vollen, warmen und tragfähigen Mezzosopran wir schon des öftern zu hören Gelegenheit hatten. Frau Buschmann-Linck vervollkommnet immer mehr ihre Gesangskunst und wirkt auch durch die starke Empfindung des Vortrages, den sie individuell zu färben versteht. Aber sie rührt nicht nur ans Herz, sondern erfasst auch den Geist der einzelnen Lieder, deren Inhalt zu vermitteln sie mit Erfolg bestrebt ist. In Liedern von Schubert, Brahms und Hugo Wolf erten die Vorzüge der geschätzten Sängerin um so mehr hervor, als sie von Karl Laßite höchst aufmerksam begleitet wurde. Ganz miteinander verbunden sind Karl Laßite und Viktor Heim. Die Leistungen dieser beiden sind wie aus einem Guss, man merkt, daß sie ineinander aufgehen. Heim kam uns diesmal mit einem Löwe-Abend und erneuerte die gute Meinung, die seine reise Künstlerschaft uns längst beigebracht hat. Sein breit und voll ausströmender, prachtvoll timbrierter Tenorbariton, seine fabelhafte Atemtechnik und die innerliche Befehltheit seines Vortrages eignen sich so recht für Löwische Balladen, von denen er ein ganzes Duzend zum besten gab. Heim-Laßite! — das ist bereits eine Spitzmarke, die immer Schönes verheißt. Auch diesmal verschafften uns die beiden Künstler den ungetrübtesten Genuß, für den wir und eine zahlreiche Zuhörerschaft ihnen von Herzen dankbar waren. Erwähnen wir noch der Vollständigkeit halber, daß in dem Konzert Buschmann-Fräulein Angela Engel durch die vortreffliche Wiedergabe des Fis-Dur Impromptu von Chopin und der sizilischen Tarantella „Venezia e Napoli“ sich reichen Erfolg erspielte, so haben wir diesem ersten Sammelbericht nichts mehr hinzuzufügen.

Dudwig Karpatsch.



**Bühnenkunst in der Kriegszeit.**

In der Kriegszeit, in der alles teuer geworden ist, hat die Bühnenkunst selbstverständlich keine Ausnahme gemacht. Alles was zur künstlerischen Herstellung wirkungsvoller Bühnenbilder gebraucht wird, ist im Preise kolossal gestiegen. Vor allem die Leinwand für die Prospekte, Kulissen, Soffitten, Zimmerwände und Verlatstücke. Vor dem Kriege hat ein Meter solcher neuer Segelleinwand 1 Krone gekostet, jetzt stellt sich der Meter auf 5 bis 6 Kronen, ist aber auch um diesen Preis nur schwer zu haben, da das Aerar bekanntlich alle Leinwand beschlagnahmt hat, und nur zufolge besonderer Erlaubnis gewisse Quantitäten freigeht.

Zur Ausstattung eines neuen abendfüllenden Stückes in drei Akten braucht man, wie uns von sachmännischer Seite mitgeteilt wird, durchschnittlich 500 bis 600 Meter Leinwand. So viel Leinwand ist jetzt kaum aufzutreiben. Die Dekorationen von Bühnenmobilitäten, die jetzt auf den Theatern herauskommen, werden daher zum größten Teil auf alte Leinwand gemalen. Der Bühnenmeister geht mit dem Dekorationsmaler in das große Dekorationsmagazin des Theaters, wo die Dekorationen alter, jetzt nicht mehr gegebener Stücke herborgehucht und geprüft werden, ob sie sich zur Uebermalung eignen, das heißt nämlich, ob sie genug brauchbare Leinwandflächen geben oder mit anderen alten Leinwandstücken zusammengenäht werden müssen. Die ausgewählten alten Dekorationen werden dann von dem Rahmen heruntergenommen, auf dem Boden ausgebreitet, mit heißem Wasser überschüttet und mit Ausreibbürsten so lange gebürstet, bis die Farben von der Leinwand wenigstens zum größten Teil verschwinden und weggewaschen werden können. Ein dünnes Gemisch von Farben bleibt gewöhnlich noch zurück. Aber auch das verschwindet unter der neuen Grundierung der Dekorationen, auf die, nach erfolgter feuerfester Imprägnierung des Stoffes, die neuen Farben aufgetragen werden. Erfahrungsgemäß leuchten die hellen Farben auf einer alten Leinwand nicht so wie auf einer neuen; sie klingen etwas matt ab. Auch die dunklen Farben sind auf einer alten Leinwand nicht so tief, wie auf einer neuen, sondern sehen verstaubt aus. Trotzdem kostet so eine Dekoration noch immer viel mehr als in der Friedenszeit eine neue. Eine Dekoration für einen Aufzug, die früher 1500 Kronen kostete, kostet jetzt gewöhnlich das Doppelte, mit neuer Leinwand das Vierfache, da auch die Farben — meist Erdfarben — um 75 Prozent im Preise gestiegen sind. Leim, der früher 45 Kronen pro 100 Kilogramm kostete, muß jetzt mit 250 Kronen bezahlt werden. Auch die Pinsel, das Holz, die Nägel und alle anderen Bedarfsartikel für Dekorationsmaler sowie die Löhne der Arbeitskräfte sind riesig gestiegen; da viele Dekorationsmaler eingezogen sind, sind geeignete Hilfskräfte auch gegen gute Bezahlung nur schwer zu haben. Funkelnene Bühnenausstattungen, die früher in überraschend kurzer Zeit, oft in wenigen Tagen, aus den geräumigen Ateliers für Bühnenkunst förmlich herbeigezaubert wurden, müssen jetzt lange vor der Aufführung bestellt werden, wenn sie rechtzeitig fertig werden sollen. Auch mit den Kostümen abt es mannigfache Schwierigkeiten. Die Beschaffung der Stoffe für eine größere Zahl gleichartiger Trachten oder Ballettkleider macht den Ausstattungschefs der Bühnen jetzt nicht geringe Sorgen; die Schneiderrechnungen, die sich dabei ergeben, weisen ganz ungewöhnlich hohe Piffen auf. Einfache Kostüme, die sonst 40 bis 50 Kronen kosteten, kosten jetzt das Fünffache. Kein Wunder, daß viele Theaterdirektoren trachten, mit ihren bisherigen Stücken so lange als nur möglich den Spielplan bestreiten zu können.

Der Morgen

30. X. 1916

88

### Ludwig Willner als Othello.

Mit Othello ist die Reihe der Gestaltungen geschlossen, die Ludwig Willner uns in diesem Herbst zu bieten hatte: Lear, Faust, Rosmer, Nathan, Shylock, Othello. Ein mächtiges Stück geistiger Arbeit, eine gewaltige Leistung schauspielerischer Wandlungsfähigkeit sind hier teils vollbracht, teils versucht worden. Die großen Darsteller, welche diese ewigen Gestalten der Weltliteratur bisher an ersten Stätten der Schauspielkunst mit ihrer Eigenart zu erfüllen berufen wurden, sind fast zu jeder einzelnen dieser Gestaltungen in steter Arbeit an sich selbst herangereift und haben sich nur zögernd, gleichsam mit Herzklopfen, an diese Aufgaben herangewagt. Kaum einem war es überhaupt je vergönnt, ein solches Rollengebiet gleichsam mit einem Griff zu erfassen. Das Geheimnis, das Willner befähigte, diese großen Ziele, zu denen man nur auf den verschiedensten, weit auseinanderliegenden Wegen der eigenen künstlerischen Entwicklung gelangen kann, in unheimlicher Raschheit auf einem schnurgeraden Wege zu erreichen, liegt darin, daß seine Entwicklung bereits vollständig abgeschlossen ist, der schauspielerischen Tradition des eigenen Wandens entbehrt, und daß er diese Gestalten überhaupt nicht dort aufsuchte, wo sie bisher standen, sondern wie Statuen an den Rand des einzigen Weges stellte, den er zu gehen imstande ist, um mit ihnen gleichsam im Vorüberwandelnde kurze und kluge Zwiegespräche zu halten. Daß uns das Bildnis des Othello als letztes auf diesem Wege gezeigt wurde, war nicht klug und nicht vorsichtig. Denn die Zwiegespräche, die Willner mit dieser Gestalt hielt, offenbarte eine Zusammenfassung aller seiner schauspielerischen Unzulänglichkeiten, und zwar eine so laute und eindringliche, daß diesmal selbst die Vorzüge übertönt wurden. In dieser Rolle stieß nämlich das, was der Intellekt Willners als richtig und notwendig erkannt hat, so rasch an den Mangel an Gestaltungskraft und das Fehlen jedes Anfluges an einen Naturlaut, daß Willner zuweilen das Richtige nicht einmal mehr anzudeuten vermochte. Niemals war vulkanische Liebesleidenschaft so frostig, niemals Heldberuhigkeit so schulmeisterlich, niemals Verfluch der Abichied des vernichteten Othello vom Gipfel seines Lebens so wirkungslos, niemals war das „Chaos“, das wiederkehren mußte, wenn Othello Desdemona nicht mehr liebte, so verflinstet und so langweilig wie diesmal. Willner wollte diesmal spielen und plagte sich ersichtlich mit allen für ihn nur immer aufzubringenden Mitteln, um endlich diejenigen Lügen zu strafen, die in ihm immer nur den Rezitator sehen wollten. Aber dabei verdarb er sich diesmal nur den Rezi-

tator, ohne den Schauspieler hervorzaubern zu können. Alle Versuche, über die Wiedergabe des Textes hinauszugehen und etwas Dahinterliegendes zu gestalten, mißglückten und verdarben den Text. Diesmal merkte man so gar, daß dieses schöne Drama doch trocken, ohne Metallglanz und von sehr geringer Modulationsfähigkeit ist, fühlte man stärker als sonst, daß hinter dieser Güte keine starke und tiefe Herzlichkeit lebt, daß diesem Künstler das Sinnige, aber nicht das Sinnliche im Blute liege. Diese ganze Gestaltenreihe hat für den Kenner nur das Geoffenbare, was an Vorzügen und Schranken künstlerischer Mittel und Gestaltungskräfte Willners nach dem Portra einer einzigen Goetheschen Ballade erkennbar war. — Die großen schauspielerischen Leistungen des Abends waren vor allem der unvergleichliche Hugo Heines, der dieses verkörperte Mißtrauen Othellos gegen die eigene Fähigkeit, geliebt zu werden, mit einer fast blendenden Hellheit gestaltet; dann seine ihm ebenbürtige Gattin Emilia (Fr. Mayer) und Herr Siebert als Brabantio, dem Shakespeare das entrüstete Erstaunen Benedias über die unverständliche Liebeswahl der schönen Desdemona anvertraut hatte. Auch Herr Gerasa zählt den Cassio zu seinen allerbesten Leistungen. Wenn die Vorstellung dennoch fast ohne Beifall vorüberging und Desdemona wie Othello unbeweiht ihr truriges Schicksal erlitten, so sollte das der Direktion vielleicht doch zu denken geben, ob sie die kostbare Kraft Willners auch richtig nützt. Davon vielleicht ein anderesmal.

H. Leofler.

\* (Der 80. Geburtstag der Hofschau-  
spielerin Anna Kraß.) Mit dem heutigen  
Tage tritt das neben Bernhard Baumeister älteste  
Mitglied des Burgtheaters, die Hofschauspielerin  
Frau Anna Kraß, verehelichte v. Drathschmid-  
Bruchheim, in ihr 80. Lebensjahr. Die hochbetagte  
Künstlerin, in Klingenberg in Bayern als Tochter  
des Theaterdirektors Franz Arnold Kraß, geboren  
erfreut sich vollster geistiger und körperlicher Frische.  
Kaum 13 Jahre alt, trat sie (laut ihren eigenhändigen  
Autographen) als Lustspiel- und Gesangsoubrette  
in Amsterdam auf. Vom Oktober 1856 bis 1858 wirkte  
sie in Wiga als Opern- und Gesangsoubrette. In  
solche trat sie 1857 mit dem einstmals berühmten  
Wiener Hofopernsänger Alois Ander auf. Für sein  
Gastspiel war auf dem Theaterzettel „Der Prophet“  
angekündigt, da aber der Name Anna Kraß auf dem  
Zettel fehlte, wurde dem Theaterdirektor nahegelegt, daß  
insolgedessen nur auf sehr geringen Anspruch rechnen  
dürfte. Die Kraß half dem Direktor aus der Be-  
legenheit, indem sie die kleine Rolle des Charlotte  
übernahm. Ander erlangte reichen Beifall, aber gleich-  
zeitig erschollen auch Rufe nach der Kraß. Es mütete  
nichts: Ander, die Kraß an der Hand führend, betrat

die Bühne mit den Worten: „Na, da ist sie schon“,  
worauf neuer stürmischer Applaus folgte. In der  
„Zauberflöte“ sang Frau Kraß zwei Partien:  
Papagena und den Knaben. Die damals berühmte  
englische Tänzerin Lydia Thomson führte im  
Zwischenakt einen Matrosentanz auf und machte  
damit Furore. Drei Tage später, am Benefizabend  
der Kraß, trat sie, wie zur nicht geringen Ueber-  
raschung des Auditoriums, im — Matrosentanz  
als Tänzerin auf. Sie konnte sich auch als Tänzerin  
sehen lassen und war, wie aus einem Jugendbildnis  
als „Bermanteltes Mädchen“ — in welchem Stück sie im  
Jahre 1860 im Carltheater in Wien mit riesigem  
Erfolg debütierte — zu ersehen ist, ein bild-  
hübsches Mädchen. In diesem Stück verabschiedete  
sie sich nach sechsmonatlichem Wirken im  
Carltheater und wurde am 1. Mai 1861  
dem Burgtheater als jugendliche Liebhaberin  
herpflichtet. Ihre Eintrittsrolle am 2. Mai war die  
„Grille“. Am 1. Mai 1866 feierte Frau Kraß das  
25jährige Jubiläum ihrer Zugehörigkeit am Burg-  
theater, an welchem Abend sie die jugendliche Rolle  
der Susel v. Blafewitz, darauf die alte Frau Marta  
im „Zerbrochenen Krug“ spielte. Am nämlichen Tage  
des Jahres 1901 feierte sie ihre 40jährige Zugehörig-  
keit zum Burgtheater. Der Kaiser zeichnete sie bei  
dieser Gelegenheit durch die Verleihung des goldenen  
Verdienstkreuzes mit der Krone aus. Wieder am  
1. Mai 1911 vollendete sie ihre 50jährige Zugehörig-  
keit zu diesem Kunstinstitut. Es dürfte dies der einzige  
Fall seiner Art sein, daß eine Schauspielerin am  
Hoftheater auf eine so lange künstlerische Tätigkeit  
ohne Unterbrechung zurückblicken konnte. Bis zu  
diesem Tage war sie — 1. Mai 1861 bis Ende März  
1911 — genau gerechnet, 3075mal im Burgtheater  
aufgetreten. Die Künstlerin blickt sonach bis heute auf  
eine 70jährige künstlerische Bühnentätigkeit zurück.

## Konzerte.

Man wird es einmal als ein Zeichen der Zeit erkennen, daß Wien jetzt so viel Musik trägt. Uebereinstimmend wird festgestellt und die eigenen Beobachtungen bestätigen es, daß der Musikhunger des Publikums nie so allgemein, so unersättlich war, als in dieser Spielzeit. Es ist ein wahres Trommelfeuer von Konzerten entbrannt und will man auch nicht jede Ankündigung von den vergriffenen Seiten auf Treu und Glauben hinnehmen, so ist es doch richtig, daß im allgemeinen der Besuch nicht etwa proportionell zur Zunahme der Anzahl der Konzerte abgenommen hätte. Offenbar sind neue Kreise von Besuchern den Konzertsälen zugewachsen. Der Referent aber mag gut tun, der Uebersülle gegenüber sich an das Wort zu halten: Die Kürze ist die Würze.

Mag dem Gesange, dem unmittelbarsten Naturlaute der Kunst, der Anfang des Berichtes eingeräumt sein, wobei dem aufmerksamen Leser die Bemerkung überflüssig sein mag, daß über verschiedenes bereits in Sonderberichten referiert wurde. Nur noch eine Bemerkung sei angefügt, die sich allerdings nicht bloß auf den Gesang bezieht. Noch im vorigen Jahre war die Anzahl der Wohltätigkeitskonzerte und der sogenannten Wohltätigkeitskonzerte eine sehr große. Manche dieser Veranstaltungen benützten die Wohltätigkeit allerdings nur als Lockmittel an Stelle der mangelnden künstlerischen Anziehungskraft. Die Wohltat hatte der Eitelkeit, unter Umständen einer noch böseren Eigenschaft, Vorspann zu leisten. Im heurigen Jahre scheint uns die Wohltätigkeit im Konzertsale nachlassen zu wollen. Vielleicht weil der und jener sieht, daß es „auch so“, auch ohne Wohltätigkeit geht. Sollten davon auch die wirklichen Wohltätigkeitskonzerte, die was eingetragen haben, betroffen werden, so wäre das herzlich zu bedauern. Gibt es doch leider auch geschäftsgewandte Künstler, die jahraus, jahrein in einer Reihe von Konzerten ein stattliches Stück Geld von Wien wegtragen, ohne daß es ihnen ein einzigesmal in den Sinn gekommen wäre, für einen wohltätigen Zweck zu wirken. Sollen wir Namen nennen?

Die Berliner Hofopernsängerin Elisabeth van Eudert hat mit der Liebenswürdigkeit ihres Wesens an ihrem ersten Wiener Wiederabend sich freundlich eingeführt. Mit ihrem sehr hellen, wohlgebildeten Sopran ist sie ohne Zweifel eine vortreffliche Opernsängerin, in bestimmtem Rollengebiet. Das Lied aber gelingt ihr dann am besten, wenn es hell ist wie ihre Stimme und ihr Wesen oder mehr auf der rein technischen Seite liegt — und da nicht immer. „Wie komm' ich denn zur Tür herein?“ von Brahms — ganz reizend. Aber schon das „Eisenlied“ von Wolf müßte profiliert sein. Die Künstlerin ist sehr freundlich aufgenommen worden. Die Begleiterin am Klavier, Toni Klein, hat Schmieglamkeit und Kraft. — Einen Kontrast zu der Art der Berliner Sängerin bietet Frau Therese Schnabel-Behr. Sie ist erfüllt von tiefster Geistigkeit, und die sehr bedeutende Ausbildung ihrer Gesangstechnik ist merklich auf das Elegische gerichtet. Es gibt Lieder genug, auch von Schubert, die durch den dunklen Untergrund solchen Vortrages einen neuen, eigenartigen Eindruck gewinnen. So hat sich Frau Schnabel-Behr wieder als hervorragende Erscheinung bewährt. — Die kunstvolle, intellektuell und stimmlich wohlbemessene Vortragsart des anerkannten Wiener Sängers Viktor Heim findet sich, wie man weiß, mit den gestaltungsreichen Balladen von Löwe besonders gut zusammen. So war sein diesmaliger Abend eine geschlossene Reihe von lebhaften Erfolgen. Karl Lafite brachte seine starke Persönlichkeit an das begleitende Klavier. Hier löst sich das Problem: Je selbständiger der Begleiter, um so mehr weiß er dem Vortrage zu dienen. — Mit sicherem Kunstbewußtsein hat Herr Franz Steiner sein reiches lyrisches Programm unter großem Beifall erledigt. Es ist gebildeter Geschmack, vornehme Ruhe in seinem Vortrage, von dem tiefere Anregungen ausgehen.

Die Klavierabende der Frau Vera Schapira haben sich zum Range von „Sensationen“ gehoben, welcher Bezeichnung hier jeder außerkünstliche Beigeschmack benommen sein soll. Die stärksten Impulse strömen in ihr Spiel ein, springen aus ihm auf den Hörer über. Sie ist das stärkste Temperament der uns bekannten Klavierspielenden Frauen, doch behütet sie eine echt weibliche Spielfreudigkeit vor all den Ueberschreitungen, die gerade den Starren unter den Pianistinnen zu eignen pflegt. „Wanderer-Phantasie“ und Tschaikowskys B-moll-Konzert erfuhr eine von drangvollem Pulschlage durchzuckte Wiedergabe. Max v. Schillings, in seinem stillen Bedacht nicht gerade der Richtige für ein Schapirakonzert, leitete das Orchester, und hatte mit dem Zwischenspiel seiner Oper „Jugwelle“ einen sehr freundlichen Erfolg. — Und noch ein Kontrast. Wanda Landowska, an den zirkenden Zartheiten des zu ihrer gerühmten Spezialität gewordenen Instrumentes, des Cembalo, zu mildester Gesinnung gestimmt, überträgt diese nicht selten auch auf das Klavier, so einen glänzenden, klanghaften Bösendorfer. Aber ein Bösendorfer ist keine Spiel-dose und auch kein Klaviercymbel und Mozarts D-dur-Sonate will nicht so durchaus spielerisch, flüchtig hinrieselnd genommen werden. Ein historisch hörendes Publikum nimmt die Cembalovorträge der Künstlerin lebhaft beifällig entgegen. Die anderen Teile der zwei Bach-Mozart-Abende wurden von dem Geiger Adolf Busch, Paul Grümmer an der Gambe, und der Sängerin Bella Alten bestritten, ein Künstlertrio, das im Verein mit Frau Landowska dem interessanten Programm mit Stillsicherheit und reifem Können entgegenkam.

**Deutsches Volkstheater.** Man kann festlich Hermann Bahr's ländliche Komödie „Der Quersulant“ neben Gerhart Hauptmann's Diebskomödie „Der Viberpelz“ als gleichwertig nennen, wie wiederum der „Viberpelz“ seinen Platz neben dem „Zerbrochenen Krug“ behaupten kann. Diesen Gerichtskomödien oder diesen Komödien mit den Gerichten ist eines gemeinsam: Das starke Gefühl für das Recht, das mit uns geboren, und der souveräne Spott über papierne, menschenunkundige Gerichtsformen und im Formalismus erstarrte Bureaucratie. So hat denn diese Bahrsche Komödie bereits im Stadttheater ihr Publikum gefunden und es wird ihr trotz mancher Unzulänglichkeiten in der neuen Darstellung auch an der gegenwärtigen Stätte daran nicht fehlen. Von dem Kammertrio aus der Skodagasse Thaller-Niese-Farno ist nur Thaller mit dem Stück in den Weghuberpart gekommen. Sein Hies ist sicher eine der reifsten, feinsten und ausgeglichsten Schöpfungen, die wir von diesem großen Künstler kennen. Dieser in seinen Rechtsstandpunkt verbohrt Streithansl ist von Thaller bis aufs Kleinste zu einer Meisterleistung ausgefeilt, ganz vermenslicht, so daß selbst der brutale Schlußeffekt nicht daneben geht. Fräulein Woiwode verschiebt die Marie, wie die Niese sie vorbildlich gezeichnet, aus dem Volkstümlichen ins Hochdramatische, aus der Natur der Försterstube in die Unnatur des Salons. Herr Edthofer kommt in seiner lässigen Art der von Bahr dem Burckhard-Typ liebevoll nachgefühlten Rolle des Untsrichters nicht nach; der satirische Humor, der diesem die Gesetze verachtenden Hüter des Gesetzes eignet, geht in Edthofers Darstellung fehl. Sehr lustig ist Frau Thaller als raunzende Tante, entsprechend rauh Herr Kutschera's Förster und frei von Salbungen und von schöner Einfachheit der Pärter des Herrn Ehmann. Der ganzen Vorstellung wäre ein etwas rascherer Fluß zu wünschen; das würde den Erfolg nur noch verstärken, den der „Quersulant“ auch gestern verzeichnen durfte. Thaller stand im Mittelpunkt des reichen Beifalls, der nach den einzelnen Akten erscholl.

L. F.



Die Bühne in der Neubaugasse. Die Wiener Bühnen haben an das Ministerium des Innern eine Eingabe gerichtet, in der es heißt: Die gesamten Wiener Bühnen beehren sich Eurer Excellenz das höfliche Ansuchen zu unterbreiten, dem Weiterbetriebe der Bühne in der Neubaugasse keine Schwierigkeiten zu bereiten. Der mit großen Opfern erhaltene Besitz an Deutschen Bühnen in Oesterreich laun nicht in dieser schweren Zeit durch eine tiefbetäubende Entscheidung, daß für eine „Schillerbühne“ in der Reichshauptstadt Wien „kein Bedarf“ sei, seinen Bürgern durch einen weiteren Verlust geschmälert werden. In Würdigung der Deutschen Bühne als kulturelles Volksbildungsmittel, welche Aufgabe nach gegebener Versicherung die „Schillerbühne“ zu erfüllen strebt, richten wir an Eure Excellenz den warmherzigsten Appell, einer Schaubühne, die der Schauspielkunst dienen will, sowie deren Künstlern in dieser Zeit der schwersten Sorge um das tägliche Brot, die Möglichkeit des Durchhaltens nicht zu erschweren und deren Existenzberechtigung nicht zu versagen! Die Lokalverbände: K. k. Burgtheater, k. k. Hofopertheater, Deutsches Volkstheater, Bürgertheater, Carltheater, Johann-Straußtheater, Josefstadttheater, Neue Wiener Bühne, Raimundtheater, Stadttheater, Theater a. d. Wien.

N. / XI. 1916

8

**Die Preistreiberei in Hoftheaterkarten.**

An den Kassen der Wiener Hoftheater spielt sich gegenwärtig Tag um Tag das selbe häßliche Schauspiel ab: Eine Schar von mehr als einem halbhundert jüdischer Dienstmänner und Agenten versperrt dem Publikum den Zutritt zu den Kassen und stürzt sich sofort bei deren Oeffnung auf die vorhandenen Karten; jeder dieser Agioteure kauft sofort 40 bis 50 Karten auf, um sie dann im Café „Marienbrücke“ und anderen Lokalen mit 50 % igem Aufschlag zum Verkaufe anzubieten.

So ist gegenwärtig der Kartenverkauf für das christliche Publikum tatsächlich gesperrt und wer eine Karte zu besonderen Aufführungen an unseren Hoftheatern, namentlich an der Hofoper, haben will, muß sich auf die Jagd durch verschiedene Kaffeehäuser begeben, um dann, wenn es ihm gefällt, mit einem fünfzigprozentigen oder noch höheren Zuschlag bei irgend einem Theaterkartenspekulanten aus Galizien eine Karte zu erhalten. Die Vergnügungssteuer mag eine ganz berechtigte Maßnahme eines Finanzministers sein, aber daß unsere Hoftheater dazu da sind, daß jüdische Agioteure für ihre Taschen eine Vergnügungssteuer bei dem christlichen Publikum einheben, widrigenfalls dieses von den Hoftheatern ausgeschlossen bleibt, das dürfte weniger einleuchtend sein. In der Regel bedeuten aber diese Verteuerungen, daß dadurch die Karten für die zahlreichen Kriegsverdiener, für die Geld „keine Rolle“ spielt, vorbehalten werden.

Man darf wohl von der Hoftheaterverwaltung erwarten, daß dieser Preistreiber-Unfug, der seit langem schon besteht, aber jetzt durch die Häufung gewisser Elemente ganz unerträgliche Formen angenommen hat, endlich abgestellt wird.

(Sechzigster Geburtstag des Direktors Heinrich Teweles.) Aus Prag wird uns berichtet: Heinrich Teweles, der Direktor des Deutschen Landestheaters in Prag, wird am 13. d. 60 Jahre alt. Aus der Journalistik hervorgegangen, hat sich Teweles nicht nur als gediegener und allezeit charakterfester Publizist betätigt, sondern sich auch als feinsinniger Schriftsteller einen überaus geachteten Namen in der literarischen Welt erworben. Eine nicht gewöhnliche politische Schulung, eine umfassende Belesenheit, eine stählerne Arbeitskraft und besondere Schlagfertigkeit haben ihn in der Journalistik früh in die erste Reihe gestellt, und es gibt wohl kaum ein Gebiet der Zeitung, sei's das der Politik, der Kunst, der Literatur oder des Feuilletons, das von ihm nicht Anregung und Bereicherung erfahren hätte. Seiner Vielseitigkeit auf literarischem Gebiet entsprang eine große Anzahl von Romanen und Novellen, insbesondere aber von dramatischen Werken, von denen viele ihren Weg über alle bedeutenden Bühnen fanden. So wurden seine Lustspiele „Schule der Frauen“, „Der Ring des Polykrates“, „Die Gesellschafterin“, „Eherecht“ und „Mein Papa“ oftmals — auch in Wien — aufgeführt; sein „Ring des Polykrates“ bildet auch die Grundlage für den Text zu der gleichnamigen Oper Störngolds. Zahlreich sind die Prologe und Festspiele, die seiner Feder entsaumen. Von dramatischem Interesse sind seine Ergänzung von Hebbels „Demetrius“ und der Iphigenieprolog „Der Volksfreund“. Heinrich Teweles, ein gebürtiger Prager, hatte das Gymnasium und die Rechtsstudien in Prag absolviert und ließ nach einer kurzen Praxis bei der Finanzprokurator der Journalistik zugewendet. Er trat in die Redaktion des „Tagesbote aus Böhmen“, wo er die Schulung David Ruhs genoß. Lange Jahre gehörte er dem Redaktionsverband der „Bohemia“ an, mit der er auch während seiner 1887 begonnenen Wirksamkeit als Dramaturg des Deutschen Landestheaters unter Angelo Neumann verbunden blieb. Im Jahre 1900 wurde er Chefredakteur des „Prager Tagblatt“, und als Angelo Neumann im Jänner 1911 starb, wurde Teweles als Vertreter der Erben Neumanns mit der provisorischen Leitung des Prager Deutschen Theaters betraut und halb darauf vom böhmischen Landesausschuß definitiv zum Bühnenleiter bestellt. Mit ganzer Kraft setzte er sich nun dafür ein, der ersten Kunststätte der Deutschen Böhmens den hervorragenden Platz, den sie in der Bühnenwelt einnimmt, zu sichern, wobei ihm sein vornehmer literarischer Sinn und seine Erfahrungen aus der theatralischen Praxis zustatten kamen. Trotz der außerordentlichen Verhältnisse, wie sie die jetzige

Kriegszeit brachte, ist es Direktor Teweles gelungen, dem Deutschen Theater den lebendigen Gang zu bewahren, das Interesse des Publikums anzuregen und die Bühne auf der gewohnten bedeutenden Höhe zu erhalten. Besondere Verdienste hat sich Heinrich Teweles um die Ständesorganisationen der deutschen Journalisten und Schriftsteller in Böhmen erworben, und sowohl die Prager „Concordia“ als auch der Verband der deutschen Journalisten in Böhmen haben ihm schon vor Jahren die Ehrenmitgliedschaft verliehen.

\* (Chormeister Artur Ritter v. Henriquez.)  
 Am Sonntag ist hier der einstige Chormeister des Wiener Kaufmännischen Gesangsvereines Artur Ritter v. Henriquez im 63. Lebensjahre gestorben. Er war Beamter der Bodenkreditanstalt, als ihn seine musikalische Veranlagung und sein Interesse für den Chorgesang veranlaßte, sich vollständig der Ausübung dieser Kunst zu widmen. Die Orchestrierung mehrerer Chorwerke, die er in gelungener Form durchführte, machte seinen Namen in der Musikwelt und namentlich bei den Männergesangsvereinen bald so bekannt, daß seine Liederdichtungen in den Programmen von Liedertafeln und sonstigen Veranstaltungen von Gesangsvereinen ständig erschienen und sich großer Beliebtheit bei den Zuhörern erfreuten. Vor mehr als zwölf Jahren wurde er zum Chormeister des Wiener Kaufmännischen Gesangsvereines gewählt, und unter seiner Leitung bildete sich die Sängerschar rasch zu einer in der Wiener Gesellschaft künstlerisch anerkannten Vereinigung aus. Anlässlich der vor fünf Jahren abgehaltenen fünfzigjährigen Stiftungsfeier des Kaufmännischen Gesangsvereines komponierte Henriquez eine Reihe von Chorwerken, die bei den Aufführungen volle Anerkennung fanden. Ritter v. Henriquez wurde damals vom Kaiser durch die Verleihung des Franz-Josef-Ordens ausgezeichnet, und der Kaufmännische Gesangsverein ernannte ihn zu seinem Ehrenmitglied. Henriquez, der ein sehr eifriges Mitglied des Wiener Männergesangsvereines war und dem Döbflinger Gesangsverein als wertvolle Kraft angehörte, komponierte auch einige kleine Operetten, die wiederholt aufgeführt und beifällig aufgenommen wurden. Ein andauerndes und schmerzhaftes Leiden zwang den tüchtigen Musiker vor Jahresfrist, auf seine Tätigkeit zu verzichten. Ritter v. Henriquez hinterläßt eine Witwe. Das Leichenbegängnis findet morgen Mittwoch um ½5 Uhr nachmittags von der Kapelle des Döbflinger Friedhofes aus statt.

Albano  
14. IX. 1916

87

\* (Chormeister Ritter v. Henriquez †.) In Wien ist Sonntag der langjährige Chormeister des Kaufmännischen Gesangvereines und des Döblinger Männergesangvereines Komponist Artur Ritter v. Henriquez, Ritter des Franz Joseph-Ordens, im Alter von 63 Jahren gestorben. Ritter v. Henriquez stand durch viele Jahre an der Spitze des Kaufmännischen Gesangvereines, den er zu hoher künstlerischer Entfaltung brachte. Auch bei den Liedertafeln anderer Wiener Gesangvereine wurden die heiteren Klangschönen Kompositionen Henriquez' oft zur Aufführung gebracht und ebenso haben die Gesangvereine Deutschlands seine Dichtungen in ihr ständiges Repertoire aufgenommen. Die Leiche wird morgen um halb 4 Uhr nachmittags in der Kapelle des Döblinger Friedhofes auf der Lärkenschänze eingeseget und im Familiengrabe beigelegt.

\* In Brünn hat eine junge Schauspielerin die Bühne betreten, die vor allem einen in der Theaterwelt wohlklingenden Namen als Empfehlung mitbringt, den Namen Schratt. Die Empfehlung wird aber erfreulicherweise durch das eigene anmutige Talent unterstützt. Fräulein Annie Schratt, die Nichte der einstigen, im schönen Andenken verbliebenen Hoffchauspielerin, ist als Ross in Sudermanns „Schmetterlingsflucht“ im Brünnener Stadttheater zum erstenmal auf die Bretter getreten und hat einen entscheidenden Erfolg gehabt. Sie wurde sofort für das nahe Fach engagiert. Fräulein Schratt hat ihre Ausbildung bei der k. k. Hoffchauspielerin Frau Olga Lewinsky genossen.

Auf Einladung des Oesterreichischen Bühnenvereines fand gestern abend im Vereins-  
saale in der Dorotheergasse eine Sitzung des vor-  
bereitenden Komitees für die „Südböhmische  
Theaterbewegung“ statt. Zu den Beratungen  
hatten sich eingefunden: Gräfin Walterstirchen,  
Reichsratsabgeordneter Dr. Ofner, Universitäts-  
professor Dr. Emil Reich, der Präsident des  
Deutschen Volkstheatervereines Konsul Emil Fischer,  
der Verwaltungsdirektor des Oesterreichischen  
Bühnenvereines Heinrich Fried, in Vertretung der  
Kunstfürsorge Schriftsteller Paul Wilhelm und viele  
Angehörige der Schriftsteller- und Künstler-Schaft.  
Mehrere Redner besprachen die Südböhmische  
Theaterbewegung, die gegenwärtig in Deutschland  
nicht nur in Fachkreisen, sondern auch in dem kunst-  
liebenden Teile der Bevölkerung großes Interesse  
hervorrufen. Die Zwecke und Ziele dieser Bewegung  
lassen sich dahin zusammenfassen, daß auf organi-  
satorischer Grundlage eine Reform der gegenwärtigen  
Theaterverhältnisse angestrebt wird, durch die die  
Hebung der kulturellen Aufgaben des Theaters  
gleichwie eine gründliche Besserung der materiellen  
Lage des Künstlerstandes erreicht werden könnte.  
Im Verlaufe der Beratung, in der mehrere Redner  
ihre prinzipielle Haltung zu dem Südböhmischen  
Theaterprogramm darlegten, wurde auch darauf  
hervorwiesen, daß die Unterstützung seitens der  
Bevölkerung für den Erfolg der Angelegenheit  
ebenso wertvoll ist, wie dies in Deutschland der Fall  
war. Es wurde beschlossen, eine öffentliche Ver-  
sammlung, voraussichtlich am 21. d., in Wien ab-  
zuhalten, in der zwei Führer der Südböhmischen  
Theaterbewegung dem Publikum Aufklärungen  
geben werden, um sich sodann mit einem Aufruf an die  
Bevölkerung zur tätigen Mitarbeit zu wenden.

15. XI. 1916

**Ein Weihnachtsliedchen Viktor Kelborsers.**

Der Chormeister des Wiener Männergesangvereines Viktor Kelborfer hat sich mit der Vertonung eines soeben erschienenen „Weihnachtsliedchen“ für eine mittlere Singstimme mit Klavier- (Harmonium- oder Orgel-), beziehungsweise Orchesterbegleitung in den Dienst der Wohltätigkeitsaktion „Frühstück für unsere Schulkinder“ gestellt, indem er den gesamten Reinertrag aller während der Kriegszeit verkauften Klavierauszüge des Liedes der genannten Fürsorgeunternehmung zuwendet.

Das Werkchen dürfte angesichts der bevorstehenden Weihnachtszeit im häuslichen Kreise gewiß willkommen sein. Im Hinblick auf die besondere Verwendbarkeit des auch als Chorlied (für 2 oder 3 Singstimmen mit oder ohne Begleitung) ausführbaren Weihnachtsliedes bei Christfeiern sowie in Schule und Kirche dürfte ihm die weiteste Verbreitung beschieden sein.

Das Lied ist im Verlage des Literaturinstituts L. u. L. Last (1. Bezirk, Kohlmarkt Nr. 7), das sich dem Wohltätigkeitsunternehmen selbstlos zur Verfügung gestellt hat, erschienen und sowohl dort wie in jeder Musikalienhandlung um den Preis von 1 S. 20 S. erhältlich.



17./21. 1916.

93

\* Vom Direktor der Volksbühne Herrn Doktor Artur R u n d t erhalten wir die nachstehende Zuschrift: „Geehrte Redaktion! Im Anschluß an die Notiz Ihres werten Blattes über meinen Austritt aus dem Verband österreichischer Theaterdirektoren bitte ich Sie zur Kenntnis zu nehmen, daß ich das gesamte Material in der Angelegenheit dem Präsidium der k. k. niederösterreichischen Statthalterei als meiner Aufsichtsbehörde zur Verfügung gestellt habe. Von dem Votum dieser Behörde werde ich Sie unverzüglich in Kenntnis setzen. Bis zum Vorliegen eines Entscheides der Statthalterei betrachte ich die Angelegenheit für die Öffentlichkeit als erledigt. Mit vorzüglicher Hochachtung ergebenst Dr. A. R u n d t.“

[Der hundertste Geburtstag des Musikhistorikers A. W. Ambros.] Am 17. November jähret sich August Wilhelm Ambros' Geburtstag zum hundertsten Male. Er war in dem böhmischen Städtchen Rautz als Sohn eines wohlhabenden Landpostmeisters geboren, studierte am Kleinseitner Gymnasium in Prag und später Rechtswissenschaft an der dortigen Universität. Von der Musik, zu der es ihn schon als jungen Menschen mächtig hinstog, wollte der Vater nichts wissen und so wurde Ambros im Jahre 1839 zum Doktor der Rechte promoviert und hatte nunmehr als Konzeptpraktikant Gelegenheit, sich beim Prager Fiskalamt umzusehen und sich als Jurist solche Verdienste zu erwerben, daß er schon einige Jahre später zum Staatsanwalt und dann zum Oberstaatsanwalt-Stellvertreter am Prager Landesgericht ernannt wurde. Diese Laufbahn war aber seiner Neigung für die bildende Kunst und die Musik keineswegs hinderlich. Er studierte fleißig Musik und betätigte sich alsbald ebenso erfolgreich als Komponist wie als Musikkritiker. Die Ouvertüren „Genoveva“ und „Othello“ stammen aus jener Zeit, und außer Quartetten, Liedern und kirchlichen Kompositionen hat Ambros auch eine tschechische Nationaloper „Bretislav a Jitka“ komponiert. Der Deckname „Flamin“ oder „Flamin, der letzte Davidsbündler“, mit dem viele seiner Artikel gezeichnet sind, stammt von den Beziehungen zu Schumann und dessen Freundeskreise her, die sich für Ambros aus seiner Mitarbeiterschaft an Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“ ergaben. Seine erste theoretische Arbeit, die in der Öffentlichkeit Aufsehen erregte, war die Schrift „Die Grenzen der Poesie und Musik“, die wohl Gegner schuf, ihm aber auch die Zustimmung und Freundschaft Franz Liszts eintrug. Kurz darauf erschien sein Buch „Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart“. Aber bedeutungsvoll für sein ganzes Leben wurde der Auftrag des Breslauer Verlages Leuckart, eine Geschichte der Musik zu verfassen. Mit wahren Feuereifer stürzte sich Ambros nach gründlichen vorbereitenden Studien auf diese bedeutende Aufgabe, die, soweit sie vollendet wurde, zum größten Teil nach Ansicht aller Autoritäten, zu denen auch Hanslick gehörte, glänzend gelöst erscheint. 1861 erschien der erste Band, der die antike Musik behandelt. Der zweite Band enthält die mittelalterliche Musik, der dritte die Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina und die Epoche der Niederländer. Der vierte Band ist Torso geblieben. Eine würdige Fortsetzung wurde von Rade und Langhans versucht. Der Erfolg des ersten Bandes ebnete Ambros den Weg. 1869 wurde er zum außerordentlichen Professor der Musik an der Prager Universität ernannt (dem Prager Konservatorium gehörte er als Direktionsmitglied schon seit dem Jahre 1852 an), 1871 erfolgte seine Berufung ins Justizministerium. Gleichzeitig war er Musikreferent der „Wiener Zeitung“, Lehrer des Kronprinzen Rudolf und Professor am Wiener Konservatorium. Sein lebendiges Verhältnis zur Musik läßt sich aus seiner Sympathie für die neudeutsche Richtung, aber auch aus der Art erkennen, mit der er sich wiederholt gegen den Formelzwang der Schulästhetik aussprach. August Wilhelm Ambros starb am 28. Juni 1876. Mit ihm ging eine Leuchte der österreichischen Musikwissenschaft dahin. Sein Name wird fortleben in seiner Geschichte der Musik.

Deutsches Volkstheater. „Liebe“ von Anton Wildgans ist eine Tragödie, die alles besitzt, nur eines nicht, das tragische Geschehen. Die großen tragischen Konflikte vollziehen sich im Innern des Menschen, aber sie vollziehen sich, sie wirken sich aus, für die Kunst in Gestalten und Bildern. Hier in „Liebe“ bleiben sie unvollzogen, unvollendet, unschöpferisch; richtig sind alle Männer dieses Dramas — unliterarisch betrachtet — impotent, doch so gewandt im Wortesetzen, daß sie ihren Mangel bis zur Tugend des Verssmachens erhöhen. Wildgans hat übrigens schon schönere Verse geschrieben als gerade diese der „Liebe“. Denn am Ende ist es denkbar, auch in der Geschichte der Kunst wohl dagewesen, daß ein Künstler diese Erhöhung, diese Sublimierung wirklich auch vermocht hat, mit einem Wort, daß ein Kunstwerk geschaffen wurde — aber diese Schöpferkraft fehlt diesmal. Den Gründen nachzugehen, warum ein Dichter wie Wildgans einmal versagt, ist nicht ganz einfach. „Ihr Herz weiß nichts von dem, was Ihre Lippen sagen,“ heißt es an einer Stelle des Stückes. Allein in Dingen der Ehe — um ihr Problem dreht sich das Ganze — und vor allem in Dingen der bürgerlichen Ehe handelt es sich vielmehr darum, daß ihre Lippen nicht sagen und nicht sagen dürfen, wovon ihr Herz nur allzugut weiß. Dichter aber, selbst die unverheirateten, stellen unter den vielen Verwandlungen, die sie durchlaufen, mitunter auch Ehemänner dar, und bürgerliche dazu . . . Da wird nun mancher Vers gesagt, nicht um zu sagen, was not tut, sondern um zu verbergen, abzubiegen. Doch das Verbergen ist nur durch Kunstwerk selber zulässig; daß jede künstlerische Form eine Fälschung bedeutet, hat schon Goethe ausgesprochen. Eine notwendige Fälschung, weil sie dem Stoff neuen Inhalt, also neue Wahrheit gibt. Mit dem Grundstoff ist Wildgans sehr nützig umgegangen, ohne Zweifel. Seine Wahrheitsliebe hebt sich bis zu dem Bild des dritten Aktes, der tiefer wirken würde, wenn — nun wenn er nicht eben quiquaest mystisch-symbolisch würde. Ich rede nicht von den ärgerlichen Ueberschriften jedes Aktes in dem Buche, obwohl einen schon das Vatein verdrückt; aber nein, wenn der Held nicht mehr ein und aus weiß, just eben da, wo der erotische Konflikt tragische Form annehmen soll, da fängt er Verse zu deklamieren an, in einem Vorbell. Ein fremder Träumer, der in die gemeine Wirklichkeit der Ehe und des Vorbells verschlagen würde, der dürfte sich von der Realität seiner Umgebung schon durch die Sprache als unwirklich abheben; dieser Martin ist der fremde Träumer nicht. In einem Vorbell also spielt der dritte Akt, soweit es die Zensur erlaubt. Die Polizei nämlich, die Vorbelle außerhalb des Theaters konzessioniert, das Vorbell im Theater überfieht, ja das Theater als Vorbell — die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet — durch eine verständnisvolle Zensur fördert, diese selbe Obrigkeit duldet nicht das Vorbell auf dem Theater, auf der Bühne. Der dritte Akt wird „gemilbert“. Das Publikum würde eine minder vorsorgliche Behandlung sehr gut vertragen. Was gab's für einen Jubel, als Herr Ritsch den Verlockungen der Sünde widerstand; aus tausend jungfräulichen Kehlen scholl verzückt sein Name. Er macht übrigens seine Sache sehr gut; sogar den letzten Akt, der das Eheproblem endgültig in den Klaffen entfangungsvoller Verse erstickt, trägt der Schauspieler an dem Abgrund der Lächerlichkeit vorbei. Unterstützt wird er aufs Beste durch Fräulein Schilling, deren Intelligenz und überlegene Sprechweise der Rolle der Frau sehr zustatten kommt. Den fremden Mann gibt Herr Onno sehr wirksam; daß auch dieser Abenteurer aus Not des Herzens im Grunde ein Philister ist — „heilig sei dein Herd!“ —, erhöht im vierten Akt die Wirkung auf ein Publikum, das durch den dritten Akt doch ein wenig erschreckt ist. Die Sünde stellt Fräulein Schwab dar, ganz nett; bekanntermassen wird die Verführung auf dem Theater nur schwer geglaubt, gerade weil man weiß, daß sie verführen soll. Und wenn der Dichter hier wenigstens die soziale Moralpauke ließe! Die Klingt verteuftelt schlecht. Frau Fry übersehte eine großzügige Madame Kiehl ins Kleinbürgerlich-Vorstädtische. Der guten Mutter der Frau Schwab hatte die Regie klugerweise manche bedeutungsvolle Klugheiten gestrichen. Die Hörer wünschten mit den Darstellern auch den Dichter einigemal zu sehen.

Deutsches Volkstheater. „Liebe“ eine Tragödie in fünf Akten von Anton Wildgans. — Nach dem *Mysterium der Armut* will uns der preisgekürnte Dichter also die Tragödie der Liebe enthüllen. Der Säger der Armut ist in der Mode; es war einige Spannung im besser-situierten Publikum, ob er die Liebe so liebevoll behandeln werde wie die Armut. Die Spannung wuchs, als man von Zensurschwierigkeiten vernahm, denen ein Akt der „Liebe“ begegnete. Er spielt nämlich dort, wohin die Herren nur mit aufgeschlagenem Rocktragen und herabgezogener Sutfrempe gehen, dort, wo die anständigen Frauen Liebesmysterien vermuten. Nun, der Akt hat auch bei der Aufführung den lautesten Beifall gefunden, obgleich die Zensur ihn gleichsam entfarbt und aller Willkürkünste entkleidet hat. Der Titel verspricht weit mehr als die Arbeit hält. Denn das Thema ist nicht die Liebe, sondern bloß das Verhältnis der Einneliebe zur Ehe, und auch davon nur ein unrealistisch über-schülfter und ein bißchen naiver Ausschnitt. Ferner ist es keine Tragödie, sondern bloß ein Gedicht, teils in Prosa, teils in Versen, schönen, klangvollen, aber nicht sehr tiefgründigen Versen, und schließlich sehen wir keine Akte, sondern bloß skizzenhafte Bilder. Eine Ehe ist unruhig geworden, weil die Erotik des Mannes auszu-schwärmen beginnt. Ein abenteuernder Freund den Wildgans unbedenklich aus den Bezirken veralteter Theatralik geholt hat, macht Besuch in dieser Ehe. Der Gatte trägt, just am Jahrestag seiner Hochzeit, besonders heftiges „Liebes“-Verlangen bis in ein Haus, dessen Betreten ihm der gute Geschmack verbieten sollte. Während er dort beinahe seinem erhitzten Blut erliegt, bietet sich die gekränkte Frau dabei mehr als beinahe dem Freund an, dem aber die Frau des Freundes auch im Abenteuerleben heilig geblieben ist. Er schickt sie schlafen, was die Szene hart an die Grenze der Komik drängt. Der Gatte kehrt heim, erhält von seinem Freund die Versicherung, daß er noch nicht zu spät

kommt, und setzt sich an das Bett der schlafenden und träumenden Frau, um dann mit der Erwachten das ganze Thema der Tragödie seiner Erotik, die er ein wenig allzu sicher verallgemeinert, in sehr aufgeregten Versen zu besprechen und darüber zu klagen, daß die Menschen so schwer an ihrem Geschlechte leiden. Und die Tragödie endet in einer überwindenden und verzichtenden Umarmung der Eheleute. Dramatisch bedeutet die neue Arbeit dieses begabten Dichters leider keinen Fortschritt. Weder in der Zeichnung der Personen noch in der Führung dessen, was Wildgans als Handlung empfindet, ist seine Kraft der Gestaltung gewachsen. Im Gegenteil, sie scheint sogar ihren Willen verloren zu haben. Das Beste ist der Dialog, das Schwächste die innere Wahrheit des Schauens, ja sogar des Empfindens. Die Spielleitung des Herrn Neusch ist Stimmungen und Erhebungen sorgsam und treu nachgegangen. Herr Klitsch als hysterischer Eheerotiker fand im letzten Akt einen sehr schönen Ton sinnlicher Unfertigkeit. Hier wuchs seine Gattin, Fräulein Schilling, an ihm, während sie in den Szenen mit dem Dritten, Herrn Danno, nicht warm genug wurde, obgleich der doch genug überschüssige Kalorien ausstrahlt. In Episodenrollen bemühten sich Fräulein Hochwald, Frau Förny und Herr Goeß sehr stilvoll. Der Erfolg war echter bei den Frauen als bei den Männern. Man quälte den Dichter und wartete geduldig auf seine Offenbarung. Nach dem letzten Vers aber verließ man gleichsam auf den Zehenspitzen das Haus, um am Heimweg weiter-zufuchen...

### Deutsches Volkstheater.

(Erste Aufführung der dramatischen Dichtung „Liebe“ von Anton Wildgans.)

Von Liebe in ihren Trieben handelt die Dichtung von Anton Wildgans, wie schon ihr Titel besagt... Im wunderschönen Monat Mai spielt sie, da alle Knospen springen... Frühlings Erwachen selbst in der Gasse, Johannistrieb in mürben Knochen eines Greises, und ein dumpfes Sehnen nach Liebe in einer in Verdrossenheit versandenden Ehe... Saget an, was ist Liebe? Nicht das süßliche, kandierte Bonbonnieren-Sprüchlein des Romantikers: „Eine Seele und ein Gedanke“ gibt Wildgans auf diese Frage... Er blickt ihr mit realistischer Offenheit ins Antlitz, entkleidet sie der poetischen Hüllen und findet, die Liebe sei eigentlich nur ein erotisches Reizbedürfnis, das mit den Jahren zunimmt, während die Reize, die wir auf einander ausüben, immer schwächer werden... An dieser rein erotischen Liebeskrankheit leiden fast alle Personen des Stückes, dessen Vorgänge der Dichter in den Frühling, in die „Jahreszeit des allgemeinen Laumels“ verlegt. Am schwersten ist davon Martin, Annas Gatte, betroffen, wohl auch nach einer Bemerkung seiner Mutter erblich belastet. Die Maienlülte peitscht in seltsamer Aufregung seine Nerven. Er selbst schildert seiner Gattin seinen Zustand:

... Ich, gepeinigt von Tier,  
Ueber Dich keine hinweg,  
Bechte nach wilden Genüssen.  
Und der schlummernde Anblick  
Deines geweihten  
Angebeteten Leibes  
Stülte die Wünsche nicht.

Es sehnte mein Blut sich  
Nach a n d r e r Erlösung,  
Da floh ich und peitschte  
Die Sinne mit Arbeit,  
Doch selbst aus dem nächstem T um  
Ludten die roten Zungen,  
Redten sich freche Geberden auf.

Und richtig in einer Maiennacht, jüst an seinem neunten Hochzeitstag, verläßt Martin nach einer gereizten Auseinandersetzung mit seiner Frau das eheliche Heim und im nächsten Akt finden wir ihn in einem „Salon“ mit einer Vera, die ihn auf der Straße aufgelesen. Während Martin mit der gefälligen Liebespenderin über Liebe philosophiert, sitzt Frau Anna mit einem dämonischen, aus Australien frisch angekommenen Geiger, einem Jugendfreund Martins, bei dem für Martin vorbereiteten Jubiläumssessen und auch die ehrsame Frau und der geigende Abenteurer sprechen von Liebe. Aber man spielt nicht ungestrast mit dem Feiner. Frau Anna ist nahe daran, ihre Unschuld-

flügel sich zu verbrennen, da erwachen in dem Geiger edle Freundschaftsgefühle, und seine hypnotische Gewalt brauchend, befiehlt er Frau Anna, zu vergessen und schuldlos und rein schlafen zu gehen. Auch Martin hat sich von der Kofotte losgerissen und seinen Platz einem klapprigen Mummelgretz überlassen, der für seine Anwesenheit an dieser Luststätte sich als Entschuldigung auf den guten, alten König David beruft, der hochbetagt „Abisag von Sunem zu sich nahm.“

So schreitet in diesem Trauerspiel alles nachwandelnd am Rande des Ehebruchs; die Ehe wird zwar nicht gebrochen, aber sie geht in die Brüche. Bis daher folgen wir dem Dichter weniger mit Interesse und Spannung als mit Neugierde, welche Wege er einschlägt, um dieses Problem einer Erotik mit intermittierenden Hemmungen menschlich zu erklären. Und wollen wir uns nicht auf seinen Standpunkt stellen:

Ein Abgrund ist der Mensch, und was  
Er spricht und tut, ist nur wie das Bekräusel  
Von spielerischen Besten über Tieren.  
Die unerforscht und voller Grauen sind —

auf einen Standpunkt der unbewussten Verantwortungslosigkeit, so müssen wir eingestehen, daß der Autor die psychologische Begründung für diese Tiertriebheit schuldig geblieben ist.

Zu voller dichterischer Höhe erhebt sich Wildgans in dem lyrischen Schlußakt, der die Beichte des Loren und die Apologie der Askese bringt. Da geht ein Glanz aus von der Sprache, die zu dem Herrlichsten der deutschen Dichtung gehört. Frau Anna faßt der Weisheit letzten Schluß in folgende, an Sprachklang und Inhalt Goethesche Worte:

Wir Frauen werden plötzlich arm  
Von heute auf morgen,  
Und dürfen dann ein Leben lang  
Von dem, was Glück und Liebe war,  
Nur borgen, ja, nur borgen.

Was denn nützt es uns zu wissen, wenn Wissen nicht hilft!  
Oder w a r es nicht Liebe, was uns zusammenzwang!  
Alles beginnt zu wanken, wenn Liebe nicht ewig ist,  
Wenn von der Herzen Inbrunst, Begierde sich trennt  
Und das ruchtlose Blut a n d r e Erlösung sucht.

Und Martin schließt asketisch verklärt:  
... Was sich löst und paart, ist ewig in Trug verstrickt.  
Aber der strauchelnde Fuß, der armdrückt, steht,  
Findet noch immer mehr an irdischer Seligkeit,  
Als das Auge des Loren, der n u r auf der Erde sucht.

Was schon ein alter Klassiker dahin gesagt hat,  
das „glücklich nur der ist, wer wunschlos und  
ohne Begierde.“

Das P u b l i k u m stand unter dem Banne der Kraft der Sprache und ließ namentlich die Schlussszene des vierten Aufzuges durch ihren suggestiven Einschlag auf sich wirken wie der symbolisierende Bekenntnisakt durch die Tiefe des Gedankens und den Höhenflug des Wortes hinriß. Das bizarre Milieu des dritten Aktes (im Salon der Madame Charlotte) wurde durch eine diskreteste feine Abtönung des Spieles seitens der Damen F ö r y und H o c h w a l d und Herrn G ö h in seinem etwas klabrösen Charakter wesentlich gemildert. In dem lyrischen Ausklang des Stückes war Fräulein Schillings behutsame und innerlich leuchtende, edle Sprechkunst von tiefstem Einfühlendern, Herr Klitsch namentlich in diesen Szenen von aufwühlender seelischer Beredsamkeit, Herr D n n o namentlich in seinen Schlussszenen von einer kraftvollen Eindringlichkeit. Der Beitall wuchs von Szene zu Szene, er galt den Darstellern und dem Dichter der „Armut“ und der „Liebe“.

L. F.

— Hofchauspieler Ernst Pittschau ist gestern im Klosterhospital in der Harimanngasse, wohin er wegen eines schweren Leidens gebracht worden war, gestorben. Der Künstler, den Schlenther aus Berlin nach Wien gebracht hatte, stand nicht in der ersten Reihe der Burgtheaterkräfte, aber als pflichttreuer, verwendbarer und vielseitiger Schauspieler hat er seinen Platz ausgefüllt und sich einen angesehenen Namen gemacht. Verb-  
komische Episodenrollen gelangen ihm am besten; der Feldwebel Quast im „Zapfenstreich“ zählte zu seinen hervorragendsten Leistungen und ihr hatte er auch seine Berufung an die Hofbühne zu danken. Seine Ernennung zum Hofchauspieler erfolgte erst vor kurzem, Direktor Thimig hatte sie, als der Zustand des Künstlers sich bedrohlich gestaltete, bei den Hoftheaterbehörden erwirkt. Vor zwei Monaten wurde dem Schwerkranken das darauf bezügliche Dekret überreicht, wodurch dem Künstler eine große Freude bereitet wurde. — Hofchauspieler Pittschau wurde am 10. November 1859 in Eglen bei Magdeburg geboren, hat also ein Alter von 57 Jahren erreicht. Sein Debüt im Burgtheater fand 1905 statt, und zwar spielte er damals den Koltwitz in Kleists „Prinz von Homburg“.

mg Dratorienvereinigung. Auf feierliche Weise wurde gestern im großen Musikvereinsaal das Gründungskonzert eines neuen Wiener Chorbereins abgehalten. Ehrenpräsident der „Wiener Dratorienvereinigung“ ist der Wiener Kardinal-Fürstbischof, ein musikkundiger Kirchenfürst, unter dessen Leitung das Stift Klosterneuburg ein Mittelpunkt geistlichen Musikpflege geworden ist, der wichtigste in Oesterreich neben dem Stift Emaus, wo die modernen Choralbestrebungen durch Abt Schachleiter, dem begeisterten Brudner-Jünger, tatkräftig unterstützt werden. Neben dem anwesenden Kardinal sah man im Konzert den Unterrichtsminister, der der neuen, zumeist aus Lehrern bestehenden Chorbereinigung Förderung zuteil werden läßt, wie allen auf Popularisierung der Musik gerichteten Bemühungen. Volkstümliche Dratorienaufführungen will der neue Chorberein veranstalten, und das schöne Programm

verdient in der Tat jede Unterstützung. Nach der Volkshymne, mit der das Konzert eingeleitet wurde, und einem von Herrn Madjera gedichteten Prolog, den Herr Reimers mit tönender Stimme sprach, wurde Haydns „Schöpfung“ gespielt und gesungen, das schöne Werk, das mit allen Mitteln kunstmäßiger Erfindung zum volkstümlichen Empfinden spricht und heiter und klar ist, wie die österreichische Landschaft. Die Soli sangen Frau Foerste l mit leichtbeschwingtem silbernen Sopran, Herr Fä l b l, ein stillvoll und ernst empfindender junger Tenorist, Herr M o e s t, der Oberbassst, mit lederner Stimme, und Frau Dr. K o c h o w a n s k i (Alt). An der Orgel saß der bewährte Herr Prof. B a l k e r, am Flügel Fräulein G u t o w s k i. Das Orchester war das T o n k ü n s t l e r o r c h e s t e r. Die Chöre klangen von Musikfreunde belebt, präzise und frisch. Mit der Ausarbeitung der Chöre hat sich der Dirigent der Wiener Dratorienvereinigung Prof. H a n s W a g n e r ausgezeichnet, die Orchesterführung ist noch ein wenig steif und un gelenk. Dankbar genoß das Publikum, dem durch den neuen Verein Dratorienaufführungen zu billigen Preisen zugänglich gemacht werden, die Schönheiten des Haydn'schen Werkes.

21. XI. 1916

103

# Im Ehedrama.

damit schon auf den ersten Seiten seines Buches seinem Titel mitreue wird. Denn die Ehe ist ein Zustand sozialer Gebundenheit, ein Vertrag wie ein anderer; die Liebe aber ist ein Vertrag wie kein anderer. Wildgans' Drama, das sich „Liebe“ betitelt, ist kein Liebesdrama, wie beispielsweise „Romeo und Julie“, wie „Kabale und Liebe“ eines ist; es ist vielmehr ein Ehedrama, und es könnte ebenso gut, ja besser „Ehe“ überschrieben sein.

Die undankbare Rolle des ehelichen Liebhabers, der den Liebhaber in sich unterdrückt, gibt Herr Littisch mit rechtlichem Bemühen, die persönlichen Leiden dieses studierten Ehe-Sauft zu allgemein menschlichen zu erheben. Seine Partnerin, Else Schilling, spielt die wienerische Satin als eine Berlinerin und stattet die Figur zudem, in den Auftrittsakt zumal, mit einem Zug säuerlicher Ge-kränktheit aus, der ernstlich nicht eben anziehend wirkt. Die lyrische Klage des Schlußes hingegen strömt ihr beweglich von geschuldeten Lippen. Gang ungeschult, und eben darum überraschend reizvoll, mirt Fräulein Hochwald in der bedenklichen Rolle der Wera. Fräulein Hochwald verkörpert da jenen Goethe'schen Vers aus „Der Gott und die Bajadere“: Und des Mädchens frühe Künste werden nach und nach Natur. Sie verkörpert ihn ungemein anmutig und entscheidet damit den Erfolg des dritten Aktes, um dessen geschmackvolle Abdämpfung sich die Zensur ein Verdienst erworben hat. Von diesem Aufzug angefangen gestaltet Wildgans' Tragödie Zeit, die an wahren Tragödien keinen Mangel leidet? — Man darf sich hierüber auch außerhalb des Deutschen Volkstheaters, das einen ausnahmsweise literarischen Erfolg gefun- den hat, mit einer gewissen Berechtigung freuen. Denn Wildgans' Stück verrät, trotz aller verneinenden Problematik, trotz allem, was man dazu und wegmühsen möchte, doch in jeder Szene einen heimlichen Adel, der nicht nur den Ur-heber verwickelt: es ist von einem Dichter. R. A.

gesteht ihm Anna, daß sie ihn im Traume betrogen hat. Geständnis gegen Geständnis, so vertraut auch er ihr an, daß er „eine Dirne geküßt hat“, wobei er zu erwünschen vermag, daß er sie eben tatsächlich nur geküßt hat. Augen- scheinlich ist es nach seiner strengen Auffassung nichts- bestimmter ein Betrug. Martin ist, nach Aussage seines Brrades, von Jugend auf „ethisch schwer belastet“ gewesen, und eine derartige Belastung verrät sich vor allem darin, daß man sich die Dinge nicht zu leicht macht. Seine unbedingte Aufrichtigkeit der Gefährtin gegenüber ist jedenfalls sehr sympatisch, wenigstens nicht eben liebevoll. Die Haltung der Frau ist menschlich während: schuldlos-schuldig sieht sie sich ihres Glückes beraubt im Augenblick, da sie es wieder- findet. „Wir Frauen werden plötzlich arm...“ sagt sie, „aus der Goldfassung dieses letzten Aktes, der ganz aus edelhaltigen Versen besteht, leuchtet das eingesprenzte volkstümliche Gedicht, das mit dieser Verzettelung beginnt, wie ein schöner Edelstein heraus. Auch die Worte des Mannes, die den Akt beschließen, haben einen edlen Klang und einen hohen Härtegrad, der ihre Dauer verbürgt. Die Liebe muß das Stadium der Sinnlichkeit überwinden, dann erst ist sie Liebe: Dies beiläufig das Evangelium, das der Mann verkündet. „Das ist das Ende der Liebe“, klagt beimend die Frau. Worauf er, sehr schön:

Ober ihr Anfang er! Denn was sich küßt und paart, ist ewig in Trug verstrickt. Aber der strauchelnde Fuß eines, der aufwärts sieht, Als das Auge des Loren, das nur auf der Erde steht.

An dem breitausatmenden Regellang dieser Verse er- kennen wir Wildgans, der mehr ein Sänger ist als ein Ge- schichtler. Die dramatische Stimmung in „Liebe“ ist arm, noch armlicher als in der „Armut“, in der sie auch nicht reich war. Auch ist die Problemstellung von Anfang an schief, da der Dichter die Begriffe Liebe und Ehe miteinander vermischt und

lernen wir vor allem Vitus Werdegast, so heißt der plötzlich Zugewandte, der sich im ersten Akt mit einer erschütternden Laktosität nicht eben glücklich eingeführt hat, kennen. Er ist Musiker von Beruf, ein Geiger, was sich auf Annas schon in den ersten Szenen betonte musikalische Neigungen hinreichend vertritt. Dem übrigen hat ihm das Leben übel mit- gespielt, seine Frau, eine Engländerin, die er in Australien geheiratet, hat ihn betrogen, sein Gemüt ist verhärtet, und er scheint sich zudem im fernem Osten gefährliche Theorien von Karupelsojer Luft zuziehen gemacht zu haben. Anna, die verlassene, bedrückte Frau, die sich an ihrem Hochzeits- abend im Stiche gelassen sieht, ist offenbar in größter Gefahr, sie hat nebst allen Verführungen der Gelegenheit auch jede Entschuldigun für sich, wenn sie der Verführung erliegt. Aber gerade, daß sich ihr das Laster so bequem anbietet, rettet ihre Jugend. Vitus Werdegast erkennt im for- schreitenden Dialog die wenig ehrenvolle Rolle, die ihm das Schicksal an diesem Abend zuteilt hat, und, ein Zyniker mehr in der Theorie als in der Praxis, lehnt er ab, sie zu übernehmen. Zwar liebt er Anna, deren süßes Frauenweien ihn zum erstenmal im Leben an seiner Theorie verant- wortungslos Gemisses irre macht, allein sie ist die Frau seines besten Freundes. Kurz gesagt, der Mann weigert sich, einen abwesenden Freund zu betrügen. Der Mann kommt aus Australien.

Im fünften Akt sehen wir das beiderseits verirrte Ehe- paar in ehelichen Schlafgemach vereint. Der Akt ist der poetisch schönste, allerdings auch der undramatischste von den fünf, deren Schönheit durchaus keine vornehmend dramatische ist. Die eigentliche Handlung ist bereits zu Ende, Martin und Anna haben die Probe bestanden, es ist, landsäufig ausgedrückt, nichts gesehen. Jetzt aber sieht der reuig heimgekehrte Witte am Lager seiner schlafenden Gattin — im Bilde ist die Situation noch ehelicher dar- gestellt — und belauscht ihren Traum. Und aufwachen!



finden, daß in der ganzen Straße, in der ganzen Stadt, auf der ganzen Welt die Menschheit an dem gleichen Jammer leide, wie hier diese beiden in diesem Zimmer. Das Besondere, was wir hiezu sagen können, ist, daß wir diesen noch jungen Dichter nicht um die Umgebung beneiden, in der er aufwuchs und daß wir ihm raten, sich eine etwas bessere zu suchen, die ihm andere Erfahrungen und Lebensansichtungen vermittelt. Philemon und Baucis haben nicht nötig, aus ihren Gräbern aufzustehen und uns Zeugenschaft anzubieten. Es wäre schlimm um uns bestellt, wäre die überwiegende Mehrzahl unserer heutigen Ehen weniger klar und treu, als jene Mustertebe der klassischen Sage geht. Aus Ehen, die mit Vordell und Hausfreund enden, gehen wahrhaftig nicht die Gelderlöbne hervor, die heute so gesund an Geist und Arm das Schwert führen.

Es tut uns leid, Wildgans auf solchen Wegen zu finden. In allem, was er uns bisher schenkte, war eine gewisse gesunde Kraft, so in seinem Schauspiel „Armut“ so insbesondere in den wahrhaft schönen Gedichten, die ihm der Krieg abnötigte. Die Tragödie „Liebe“ aber verliert sich völlig in schwächlicher Lage um einen Kluch, an dem unter Wolf denn doch wohl nur in der weltfremdlichen, trübberichtigten Einbildung eines Dichters leidet, der die Entwicklungsjahre erst vorgefesselt überstanden zu haben scheint.

Die Technik der neuen Dichtung ist eigenwillig genug, doch allzu ähnlich jener der „Armut“. Wildgans scheint sich da eine neue Form des dramatischen Ausdrucks geschaffen zu wollen. Sie mag ja interessant sein und zu literarisch nicht unbedeutenden Zielen führen. Bühnenmäßig bewährt sie sich schlecht. Wenn eine Dirne, die erzählt, sie sei einmal eine Fabrikarbeiterin gewesen, plötzlich im Gespräch mit dem Manne, den sie sich von der Strafe mitgebracht hat, in aufflammenden Versen zu deklamieren beginnt, dann können diese Verse wunderbar schön sein, wie Verse von Wildgans ja immer sind, sie erwecken unser Mißbehagen.

Eine Beobachtung ganz nebenbei: Das ganze Schauspiel „Armut“, von der ersten bis zur letzten Szene, die ganze Tragödie „Liebe“, von der ersten bis zur letzten Szene, spielen am Abend, in der Nacht, ununterbrochen brennt künstliches Licht in den Zimmern.

Ob sich Wildgans nicht doch einmal auch für die Sonne erwärmen sollte? Wie würde auch sie ihn erwärmen! Hans Brecht.

Dies ist, in ein paar dürren Sätzen erzählt, das, was sich in der Tragödie „begibt“. Wie man sieht, nähert sich die Handlung oft bedenklich stark den Grenzen des für eine anspruchsvollere Bühne zulässigen. Dabei hört man, daß diese Grenzen erst von der Benjur festgelegt werden mußten, da sie in der ursprünglichen Fassung des Stückes arg verwischt waren. Das nimmt uns natürlich von vorne herein gegen das Stück ein, denn eine Bereicherung unferres schon genug reichhaltigen Bestandes an Ehebrüchlingen und Vordelligen halten wir wahrhaftig nicht vorzöhlen. Verhältnismäßig stimmt uns die Erkenntnis, daß es dem Dichter hier um Ernsteres zu tun ist, als darum, die zügellosen Verherrungen roher Sinnlichkeit auf die Bühne zu bringen. Er will sich mit der Krankheit vieler „moderner“ Ehen auseinandersetzen. Auf eine relativ schwerwiegende, leidende Art zeichnet er den Verfall solch einer Ehe, zeichnet die Begierden, die, ungenügend durch das Bewußtsein übernommener Pflichten und geleisteter Tode, ganz und gar aber nicht mehr durch Liebe gebündelt, die innerlich nicht gefestigten Menschen quälen. Der leidenschaftliche Ton, der durch alle diese Auseinandersetzungen geht, verbietet uns, über das Stück zu lächeln oder es kurzer Hand zu den übrigen Schmusstücken zu legen.

Entschieden aber müssen wir widersprechen, wenn der Dichter diesen einen, in gewissen Gesellschaftskreisen wohl möglichen Eingefall verallgemeinert und uns schließlich „die“ Tragödie der Liebe zeigen will. Dieses Leiden des Geschlechtes am andern, dieses Bluten an der Liebe, die keine mehr ist, gottlos daß wir unsere Familien davon frei wissen, gottlos, daß in unseren Familien die Ehe nicht mit dem Erlöschen des ersten Sinterstrahles endet. „Die Leidenschaft fliebt, die Liebe muß bleiben“. Ist das Schicksalwort denn nicht mehr lebendig? Könnte Schiller es heute nicht mehr schreiben? Was wird heute aus all den Ehen, wenn die „Leidenschaft flieht“? Gewiß, Ehen, die wie ein Handel geschlossen wurden, ein Handel um Fleisch und Geld, solche Ehen müssen, meist wohl schon früher als nach neun Jahren, zusammenfallen zu einem Achenhaufen mehr oder minder gut verüllten Sammers. An den Händlern rächt es sich, daß sie auch mit diesem heiligen Begriffe schwärzen wollen. Wie reine, harmonische Ehen aber, glücklich und ungetrübt, finden wir gerade in armen und dürftlichen Familien! Wildgans läßt seine Dirne prahlend sagen, alle Ehemänner, alle nach der Reihe kämen ja doch zu ihr. Und sein Ehemann stellt am Bette seiner Frau die nicht minder gewagte Behauptung auf, wenn man jetzt durch die Mauern der Häuser blicken könnte, so würde man

## „Liebe.“

Tragödie von Anton Wildgans.

Eine neun Jahre alte Ehe beginnt sich zu lockern. Selbstame Unstimmigkeit ist zwischen den Gatten. Unbehagliche Luft webt. Nervöse Gereiztheit spricht aus den harmlosesten Unterhaltungen. Es dauert eine geraume Weile, bis man erkennt, woran diese ach so moderne Ehe krankt: An Ueberdruß und Langeweile. Der Mann beginnt sich nach gewissen Freiheiten seiner Junggesellenzeit zu sehnen. Die Frau, die dies mehr fühlt als weh, wird darauf den ihr entgleitenden Manne entfremdet. Da kommt schließlich ein Jugendfreund des Mannes aus irgendwelchen erotischen Fernen zurück, ein Künstler der Götze und des Lebens, ein selbstam unterhaltlicher, phantastischer Mensch, einer, dessen Besuch schon eine Abwechslung ist in einer an Alltäglichkeit franten Familie. Des andern Tages rüffel die Frau eine kleine Tafel, stellt Blumen auf den Tisch. Heute soll der neunte Hochzeitstag gefeiert werden. Dem vergißt die Frau nicht. Möglich, daß sie sich von diesem Abend so etwas wie eine Art von Wiederfinden erhofft. In diesem schwillen Maabend, treibt ihn seine Sehnsucht nach Junggesellenabenteuern auf die Straße hinaus. Die

alle Hoffnungen betrogene Frau, einam beim festlichen Tisch, der für zwei gedeckt ist, telephoniert in das Hotel, in dem der Freund wohnt, der weiner. Er möge kommen. Er kommt und genießt das Fest, das einem anderen bereitet war. Er erzählt zwischen allerlei bunten Schwürren die Geschichte seiner eigenen, unglücklichen Ehe, die längst vorüber ist. Majah ist eine gewisse Uebereinstimmung zwischen den beiden, durch Zufall und Gelegenheit die Gelegenheit nicht aus. Doch der Freund nicht ihm geradezu anbietet. Er hält von Frauen im Allgemeinen nicht viel. Immer waren sie ihm nur zu kurzer, bittiger Freunde da. Diese eine Frau aber, die Frau seines Freundes, will er in Ehren halten, von ihr will er ein reines Bild mitnehmen. . . . Zwischen hat der Gatte auf der Straße sein „Abenteurer“ gefunden. Er ist einer Dirne in ihre Wohnung gefolgt. Dort aber, plötzlich von Scham und Eitel befallen, hat er sie von sich gestossen und ist dahongekommen. . . . Nun sitzt er die ganze Nacht am Bette seiner Frau, hört ihr Geständnis an, beichtet ihr seine Schuld. Und beide beklagen das Sterben ihrer Liebe. . . .

[Anton Wildgans-Vorlesung im „Volksheim“.] Zur selben Stunde, als im Deutschen Volkstheater die zweite Aufführung der neuen Tragödie von Anton Wildgans „Liebe“ stattfand, erschien der Dichter auf dem Podium des „Volksheim“, um einem freudig aufhorchenden, sehr empfänglichen Publikum den dritten, vierten und fünften Akt seiner Dichtung vorzulesen. Den ersten Teil hatte er im Vorjahr an derselben Stelle aus dem Manuskript mitgeteilt. Den dritten, etwas heikeln Akt bekamen die Zuhörer mit „Aufmachung der Striche der Zensur“ zu hören. Hier begnügte sich der Vorleser mit einem mäßigen Stimmaufwand und bemühte sich, die erotischen Stellen nicht sehr hervortreten zu lassen. Wärmer, farbiger, eindringlicher wurde sein Vortrag, seine Charakteristik, als es galt, im vierten Akt die Liebesnöte der vom Gatten vernachlässigten Frau und das Wesen des standhaft bleibenden Virtuosen zu schildern. Der Schlusssatz löst sich in Pyriemen auf und gewann vollends die Herzen des Publikums, das kriegsmäßig hauptsächlich aus Damen bestand. Doch waren die zarten Hände kräftig genug, um durch sich immer wiederholenden Beifall den Dichter zu veranlassen, noch einige schöne Gedichte, so zum Beispiel „Infanterie“, vorzulesen.

## Jahresversammlung des Oesterreichischen Bühnenvereines.

Der Oesterreichische Bühnenverein hielt gestern seine Jahresversammlung ab, der als Vertreter der Deutschen Bühnengenossenschaft Präsident Riedelt und Justizrat Dr. Schleginger (Berlin), die Hofschauspieler Reimers, Devrient und Moser, Homma, Oberregisseur Kramer, Lehrer und Weisk vom Deutschen Volkstheater, Brecher und Strobl von den Jarno-Bühnen, Frau Bohl-Meiser vom Bürgertheater, Frau Förster von der Neuen Wiener Bühne sowie Delegierte der meisten Wiener Bühnen und größeren Provinztheater anwohnten.

Nach der Begrüßungsansprache des Vorstehenden Präsidenten Straßmeyer gab Verwaltungsdirektor Fried ein Bild der Kriegsfürorgetätigkeit des Bühnenvereines während der Kriegszeit. Seit Kriegsbeginn wurden dank der energischen Unterstützung der Fürsorgeaktion durch Hofschauspieler Reimers 75.000 Kronen verausgabt. Der Krieg habe viele Mitglieder in arge Bedrängnis gebracht, für sie zu sorgen sei sehr schwer, viele von ihnen seien auf Speisemarken angewiesen, manche haben kein Obdach. Die Pflicht, ihnen zu helfen, erheische, daß auch die

Wohlfahrtsaktionen, unter ihnen das Künstlerheim, an dessen Spitze Oberkurator Reimers und Frau Thaller stehen, andauernd der größten Fürsorge teilhaftig werden.

Nachdem Sekretär Eisler den Tätigkeitsbericht erstattet hatte, begrüßte

### Präsident Riedelt

den Delegiertentag. Er besprach die Theaterverhältnisse in Deutschland und führte aus, daß aus den Berichten einzelner Theaterdirektoren, wie Mannheim, Leipzig, hervorgehe, daß im letzten Kriegsjahre sich die Betriebseinnahmen um das Vierfache erhöht haben. Alle Theaterdirektoren haben namentlich im letzten Kriegsjahre einen sehr beträchtlichen Gewinn zu verzeichnen, trotzdem gehöre es zu den Ausnahmen, daß den Bühnengehörigen eine Teuerungszulage gewährt werde. Daher berühre das Vorgehen des Direktors vom Johann Strauß-Theater umso angenehmer und stelle er den Antrag, dem Direktor Müller den Dank der Versammlung abzustatten. (Beifall.) Präsident Riedelt brandmarkte die Zügellosigkeit in den Vertragsabschlüssen einzelner Theaterdirektoren, deren Ziel es sei, das Elend des Theaterproletariats dauernd zu gestalten. Es sei jetzt schon dringend geboten, eine entschiedene Abwehr dieser Zustände zu schaffen und die Schauspielerschaft aufzurütteln. Redner empfahl zum Schluß die Unterstützung des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur, der eine große deutsche Hilfstruppe im Kampfe gegen die Geschäftstheater an die Seite gestellt werden solle. (Beifall.)

Die vorgelegten Berichte wurden genehmigt.

### Für Teuerungszulagen.

Unter lebhaften Rundgebungen gelangte folgender, von fünfzehn Delegierten eingebrachter Antrag zur einstimmigen Annahme: „In Anbetracht der durch den Krieg ungemein gesteigerten Lebensbedingungen sowie mit Rücksicht auf die geradezu glänzende Geschäftslage der Theater, ferner im Hinblick auf den Umstand, daß Herr Erich Müller (Direktor des Johann Strauß-Theaters) seinen Mitgliedern freiwillig eine Teuerungszulage bewilligt hat, beauftragt die Delegiertenversammlung des Oesterr. Bühnenvereines das Präsidium, mit allen zu Gebote stehenden Mitteln umgehend Maßnahmen zu ergreifen, um die Direktoren zu veranlassen, ihren Angestellten, die Mitglieder des Oesterreichischen Bühnenvereines sind, Teuerungszulagen zu bewilligen. Diese Forderung der Bühnengehörigen ist umso berechtigter, als ihnen von den Bühnenleitungen während des Krieges noch stark reduzierte Gagen bezahlt wurden, nachdem die Einnahmen der Theater die normale Höhe der Friedenszeiten überstiegen hatten.“

### Theater in Trauer.

Das Künstlerleben Wiens wird durch eine sehr schmerzliche Taktlosigkeit beschattet, deren sich die Leitungen der privaten Wiener Bühnen schuldig machen, indem sie mitten in den Tagen der tiefsten Trauer wieder zu spielen beginnen. Man hätte doch annehmen dürfen, daß sie wenigstens so lange zuwarten würden, bis das Leichenbegängnis unseres verewigten Monarchen stattgefunden hat. Statt dessen werden morgen, also am vierten Tage nach dem schmerzlichen Verluste, der Oesterreichs Völker auf lange hinaus in tiefste Trauer stürzt, zwei Erstaufführungen stattfinden, an den anderen Bühnen wird der alltägliche Betrieb aufgenommen, zum soundsovielten Male wird „Mädel küß mich“, das „Dreimäderlhaus“ usw. in Szene gehen... Dieser tiefbeschämende Mangel an Pietät kann uns Wiener in den Augen der österreichischen Kronländer und des Auslandes schwer schädigen, denn nicht überall wird man verstehen, daß die Wiener Bevölkerung dem Geiste, aus dem uns diese Schande kommt, fremd, ja scharf verurteilend gegenübersteht, und die Theatervorstellungen in diesen Tagen nur dem Vergnügen jener Kreise dienen, die sich für ihre Kriegsgewinne selbst dann fröhliche Genüsse schaffen müssen, wenn sich die ganze übrige Stadt in Trauer und Leid hüllt. Behördliche Verfügungen gegen dieses unerhörte Treiben anzurufen, wäre nicht zweckdienlich. In gewissen Fällen, in denen alles vom persönlichen Takte abhängt, hat eben nur dieser zu entscheiden. Und der hat diesmal leider gründlich versagt. Der kunstliebende verewigte Monarch, der in den 68 Jahren seiner Regierung dem Wiener Theater so viele Beweise seiner Huld erwies, so viel Förderung zuteil werden ließ, hätte es wohl verdient, daß die Wiener Bühnen den kleinen materiellen Verlust, der ihnen aus den paar Tagen des Stillstandes erwachsen wäre, als selbstverständliches Opfer auf sich genommen hätten. Aber es zeigt sich eben auch bei dieser Gelegenheit wieder, daß unsere Bühnen jede Fühlung mit dem wirklichen Wiener Volke verloren haben und zur ausschließlichen Vergnügungsstätte für ganz gewisse Kreise geworden sind.

Die „Reichspost“ wird, der Trauerstimmung des Volkes entsprechend, in diesen Tagen weder Theaterzettel veröffentlichen, noch über die stattfindenden Erstaufführungen berichten.

## Hauptversammlung des Sängerbundes „Dreizehnlinden“.

Die im Festsaale des Alten Rathauses abgehaltene 21. ordentliche Hauptversammlung stand im Zeichen des zwanzigjährigen Bestandsjubiläums, welches der Sängerbund am Leopoldsfeste durch eine kirchenmusikalische Aufführung (Bruckners E-moll-Messe) in würdiger Weise gefeiert hatte. Vorstand Rudolf Nebelhör gab in längerer Rede einen Ueberblick über die von stetig wachsenden Erfolgen begleitete Vereinstätigkeit in den verflossenen zwei Jahrzehnten, hob besonders die Bemühungen des Bundes hervor, durch gediegene volkstümliche Aufführungen großer, zumeist klassischer Chorwerke dem Kunstbedürfnis weiterer Bevölkerungsschichten entgegenzukommen und gedachte dankbar des verdienstvollen Chordirektors Ferdinand Habel, der, selbst einer der Vereinsgründer, durch volle zwanzig Jahre unermüdet der künstlerischen Leitung obliegt. Von der kleinen Schar der Gründungsmitglieder des Jahres 1896 wirken heute noch 13 Mitglieder, darunter der Vorstand Rudolf Nebelhör und dessen Stellvertreter Rudolf Strobl, in den Reihen des mittlerweile zum gemischten Chorverein ausgebauten Sängerbundes. In kernigen Worten beleuchtete Domkurat fürsterzbischöfl. geistlicher Rat Matthias Heumann die langjährige segensreiche Wirksamkeit des Vorstandes und beantragte, als Zeichen der Dankbarkeit des Vereines Herrn Rudolf Nebelhör, die Säzilienplakette zu widmen. Unter herzlichsten Kundgebungen für den Gefeierten fand

der Antrag einhellige Annahme. Die vom Hofrat Weinbrenner geleitete Wahlhandlung hatte folgendes Ergebnis: Vorstand: Fabrikant Rudolf Nebelhör, Chordirektor: k. k. Akademielehrer Ferdinand Habel, Leitungsmitglieder k. k. Professor Dr. Alois Brommer, k. k. Professor Rudolf Gmeiner, Domkurat f.-e. geistl. Rat Matthias Heumann, k. k. Professor Augustin Rube, Privatbeamter Hermann Lorenz, Feinmechaniker Franz Menzel, Magistratsbeamter Emanuel Mertens, Staatsmechaniker Franz Nagel, Magistratsbeamter Josef Nowak, Seminarlehrer Josef Obermayer, Bezirksarzt Dr. Josef Pörner, Privatbeamter Alois Siegfried, k. k. Resident Rudolf Strobl, Privatbeamter Franz Trethan, k. k. Hofrat Richard Weinbrenner. Laut des von Rudolf Strobl verfaßten Rechenschaftsberichtes zählt der Sängerbund an ausübenden Mitgliedern 163 Herren (hievon 92 zur Militärdienstleistung eingezückt) und 139 Damen, ferner 146 unterstützende Mitglieder.

## „Die Rose von Stambul.“

Operette von Julius Brauner und Alfred Grünwald.

Musik von Leo Fall.

Erstaufführung im Theater an der Wien.

In der türkischen Blumenprache heißt Kondja Gül, Tochter eines Paschas, die Rose von Stambul. Sie ist ein braves Mädchen, das gegen die strengen türkischen Sitten nur ganz insgeheim verlobt. Die aufgeregten und aufklärenden Schriften eines Dichters haben es ihr angetan. Schon ist zwischen ihr und dem Manne, den sie nicht kennt, ein Briefwechsel im Gange, der von Treuschwüren und ewiger Liebe handelt. Vater Pascha ist aber auch nicht müßig. Er hat Umjchau gehalten unter den Söhnen des Landes und den reichen Achmed Bey seiner Tochter zum Manne bestimmt. Da aber Achmed und der Verfasser der aufgeregten Schriften und liebesüchtigen Briefe ein und dieselbe Person ist, haben die Librettisten alle Mühe, die endgültige Vereinerung des jungen Paars bis zum dritten Akt hinauszuschieben. Ein zweites Liebespaar, das mit der Hauptaktion so gut wie nichts zu tun hat, wickelt die zu einer Operette nahe nötigen Voraussetzungen in beschleunigtem Tempo ab. Fridolin Müller, Kaufmannssohn aus Hamburg, ist natürlich mit Paschas ebenso intim befreundet wie mit Achmed Bey, er heiratet die kleine Bibi Hanum und trifft „zufällig“ in einem Schweizer Hotel, dessen Wirtsofen prinzipiell nur in Versen spricht, mit den übrigen Hauptdarstellern zusammen, weil es so das Operettegesetz für dritte Akte befiehlt.

Dem Komponisten ist es recht schwer gemacht, sich kraft seines ansehnlichen Talents aus dieser wohlthätigen Mischung von Opernelementen, Possen und Varieté, an der alle beteiligten Faktoren dieser sich immer mehr verkerenden Kunstgattung unentwegt festhalten, einen Ausweg zu bahnen. Am besten gelingt ihm dies in der kurzen Einleitung und den Ensemblestücken des ersten Aktes. Unsere Kenntnis türkischer Musik beschränkt sich im wesentlichen auf das, was wir in der Osminnustik und dem „Alla turca“-Marsch Mozarts, in Szenen von Weber's „Oberon“ und in Beethovens „Türkischem Marsch“ als spezifisch türkisch, das heißt exotisch empfinden. In diese Richtung vermag Leo Fall sehr geschickt die Phantasie des Zuhörers zu lenken. Später ist er dann weniger konsequent, und so wie Achmed Bey sein reines Türkisch durch gebrochenes Deutsch anzudeuten versucht, malt die Musik die türkischen Gefühle in fast unverfälschtem Wiener Dialekt. Immerhin wirkt das Hineintragen einiger exotischer Farbenschwünge in den hellen Grundton unserer lieben Tanzmusik apart und neuartig. Die Ausrittslieder Kondjas und Achmeds, der Walzer „Das Glück nach der Mode“, das hübsch instrumentierte Klavier-Duetto, ein parodistisches Marschduetto im dritten Akt und als unfehlbarer Schläger die Tanzszene „Nur ein Walzer muß es sein“ haben besonders gefallen und wurden

fürmisch zur Wiederholung verlangt. Das Walzerintermezzo ist echter, lebenswürdiger Leo Fall. Die Geigen schluchzen, die Clarinets tauschen und die Bläser tupfen leise Akkorde an. Eigentlich wissen wir das alles schon, aber von Fall lassen wir es uns gern noch einmal sagen. Es fehlt auch hier und da nicht an beachtenswerten Versuchen, dem Wort, der Situation irgendeine heitere oder hochdramatische musikalische Pointe abzugewinnen. Aber zwischen Tanznummer und Couplet — die Librettisten sind unbarmherzig — kommt die gute Absicht selten zu richtiger Geltung. Neben den tanzmäßig rhythmisierten Weisen sind ja die volkstümlich-lyrischen stets Falls Talent am nächsten gelegen. Und so läßt sich auch diesmal zum Lobe der ungeminderten Erfindungskraft des Komponisten sagen, daß mehr als eine Szene von einer wenigstens das Musikrohr verjüngenden dufigen Melodienblüte umrankt wird.

Die Aufführung im Theater an der Wien ist lebenswert. Prachtvolle Kostüme, geschmackvolle orientalische Dekorationen erfreuen das Auge. Gespielt, getanzt und gesungen wird von allen Mitwirkenden ausgezeichnet. In den weiblichen Hauptrollen wetteifern die Damen Fischer und Karjousch an Liebreiz und Grazie. Die Operette müßte also folgerichtig „Die Rosen von Stambul“ heißen. Herr Marischka bewältigt seine anstrengende Tenorpartie mit eleganter Leichtigkeit und Herr Lautenhahn sorgt wie immer (und selbst in einer recht geschmacklosen und überflüssigen Verkleidungsszene) für den Humor. Sonst sind noch die Damen Schütz und Warba, die Herren Tuschl, Matschel und Merkallinger zu nennen. Mit den Darstellern wurden der Komponist, der selbst dirigiert, und die Librettisten nebst dem Direktor und Oberregisseur sehr oft gerufen.

[Eine Erklärung des Direktors Rainer Simons.] Herr Rainer Simons richtet an uns nachstehende Zuschrift: „Sehr geehrte Redaktion! Im Hinblick auf die Ausführungen mehrerer Redner in der gestrigen Generalversammlung des Kaiserjubiläums-Stadttheater-Vereines, die sich mit meiner Person befaßten, bitte ich einige Worte entgegen zu dürfen. Es wurde behauptet, daß ein gedeihliches Zusammenwirken mit mir unmöglich, daß der Verein mit mir ein Martyrium“ gewesen, und daß man mit mir daher nicht weiter arbeiten könne“. Trotzdem ich in keinem Falle mit der Leitung des Vereinsausschusses je weiter zu arbeiten gedenke, muß ich doch entschieden dagegen protestieren, daß es in der Vergangenheit irgendwie in meiner Person gelegen war, wenn ein gedeihliches Zusammenwirken mit der Leitung des Vereinsausschusses nicht erzielt werden konnte. Ich habe stets meine Pflicht gegen den Verein und gegen mein Publikum erfüllt — ein Zeugnis, das mir vor dritter Seite wiederholt ausgestellt wurde. Ich habe die Volksooper geschaffen und sie in jahrelangem Ringen auf eine Höhe gebracht, die kaum von einem bürgerlichen nichtsubventionierten Theater übertroffen wurde. Das Resultat dieser meiner Bemühungen war, daß ich weder mit Glückgöttern gesegnet, noch mit der bei aller Bescheidenheit mir gebührenden Anerkennung seitens der Vereinsleitung aus dem mir so lieb gewordenen Hause ziehe. Im Gegenteil, man bewirft mich mit Steinen. Ich will heute nicht den Dornenweg schildern, auf den ich als Direktor der Volksooper wandeln mußte, weil meine jetzige Tätigkeit mir dazu keine Zeit läßt. Nach Ablauf meiner Pachtperiode werde ich dies nachholen und attemäßig belegen. Daß mein Verkehr mit der Leitung des Vereinsausschusses ein Martyrium war, wird mir jeder glauben, der die tatsächlichen Verhältnisse gekannt hat. Hätte man mit mir nicht arbeiten können, so hätte die Volksooper nicht dreizehn Jahre einen solchen Aufstieg genommen. Der Bestand dieses Opernhauses, die Höhe, auf der es sich unumstritten hält, sind die beste Antwort auf diese Anwürfe, die man einem Künstler nach vollkommener Lösung seiner Aufgabe als Dank mit auf den Weg gibt. Wenn ich auch persönlich nicht weiter an der Zukunft des Kaiserjubiläums-Stadttheaters interessiert bin, wird man doch begreifen, daß das von mir geschaffene Werk mir am Herzen liegt und daß ich nicht als derjenige gelten will, dem man eine Mitschuld an dem traurigen Streit um das Erbe beimißt, weil angeblich ein gedeihliches Zusammenwirken mit ihm nicht möglich war!“. Dies möchte ich zur Steuer der Wahrheit vorgebracht haben und zeichne mit dem Ausdrucke vorzüglicher Hochachtung ganz ergebenst Rainer Simons.“

### Die Affäre des Herrn Dr. Kundt.

Gegen den Direktor der „Volksbühne“ Dr. Kundt sind bekanntlich von seinem früheren Gesellschafter, dem Schriftsteller Stephan Großmann sowie von dem Theaterdirektor Heinrich Hagin Beschuldigungen erhoben worden, die zu widerlegen der Theaterdirektorenverband Herrn Dr. Kundt aufgefordert hat, ohne daß dieser dieser Aufforderung nachgekommen wäre. Worauf der Verband österreichischer Theaterdirektoren Herrn Dr. Kundt, der sich geweigert hatte, eine Ehrenbeleidigungsklage einzubringen, aus der Mitgliedsliste gestrichen hat. Herr Dr. Kundt aber hat erklärt, daß er der Statthalterei als seiner vorgelegten Behörde das „gesamte Material“ zur Einsichtnahme zur Verfügung stellen wolle. Das Präsidium des Verbandes österreichischer Theaterdirektoren ersucht uns nun in der Angelegenheit Dr. Kundt um Aufnahme folgender Zeilen: Das

Präsidium der Statthalterei teilt dem Verbands österreichischer Theaterdirektoren mit, daß es dem Direktor der Volksbühne Dr. Kundt folgenden Bescheid zukommen ließ: „Dem Direktor der Volksbühne in Wien Dr. Arthur Kundt wurde über sein gegenständliches Ansuchen eröffnet, daß die seitens des Theaterdirektors Heinrich Hagin gegen ihn erhobenen Vorwürfe den Charakter einer Privatehrenbeleidigung an sich tragen, zu deren Judizierung die politischen Behörden nicht berufen erscheinen, es ihm daher überlassen bleiben müsse, die Angelegenheit im gerichtlichen Wege zur Austragung zu bringen.“ Der Direktorenverband fügt in Ergänzung seiner Erklärung vom 13. v. M. hinzu, daß er sich von Anfang an in derselben Situation befand. Die gegen Herrn Dr. Kundt erhobenen Vorwürfe können naturgemäß nicht durch eine einseitige Darstellung des Betroffenen, obschon ihre Glaubwürdigkeit nicht in Zweifel gezogen werden soll, entkräftet werden. Der Standpunkt des Direktorenverbandes war vom Anbeginn, daß die Angelegenheit nur im Wege des Gerichtes, dem die Aufbietung der Zeugen und sonstigen Beweismittel möglich ist, bereinigt werden kann. Herrn Dr. Kundt wird sich nun doch wohl oder übel entschließen müssen, zu kommen.



### Emmerich Kastner.

Ein um die Sache Richard Wagners hochverdienter Mann, Emmerich Kastner, ist vorgestern im siebzigsten Lebensjahre gestorben. Wer je Gelegenheit hatte, das Richard Wagner-Archiv zu sehen, welches Kastner ganz aus eigenen Mitteln errichtet hatte, ist erstaunt über die unvergleichliche Reichhaltigkeit des Materials, das der bescheidene Mann in aller Stille mit Wienerfleiß zusammengetragen hatte. Es ist die ungemein wertvolle Frucht einer fünfzigjährigen rastlosen und emsigen Tätigkeit. Von welcher hoher Begeisterung für den Bayreuther Meister mußte dieser unauffällig wirkende Jünger erfüllt gewesen sein, der es zuwege brachte eine fast lückenlose Uebersicht über das gesamte Wirken Richard Wagners zusammengestellt zu haben. Er war der erste, der die Briefe Richard Wagners an seine Zeitgenossen chronologisch ordnete und im Jahre 1897 edierte. Von Kastner stammt auch der Wagnerkatalog, der schon im Jahre 1878 eine chronologische Zusammenstellung aller Werke und Schriften Wagners detailliert aufzählte. Ihm verdankte man den ersten Wagnerkalender, dann das erste Bayreuther Handbuch („Für „Parsifal“-Pilger“), ein weiteres Werk „Wagneriana“, dann den Band „Die dramatischen Werke Richard Wagners“ und schließlich ein Bändchen eines großangelegten Musikerlexikons, das frühzeitig zu erscheinen aufhörte, weil der Verleger fallit geworden war.

Eine würdige Streitchrift bildete die durch zweieinhalb Jahre herausgegebene „Wiener musikalische Zeitung und musikalische Chronik“ (1885 bis 1887). Wie man sieht, ist Kastner niemals müßig gewesen. Ursprünglich Staatsbeamter, wurde Kastner im Jahre 1870 Kapellmeister, nahm später Aufenthalt bei Franz Liszt in Weimar und arbeitete in der sogenannten „Nibelungenkanzlei“ in Bayreuth zur vollsten Zufriedenheit Wagners. Nach Wien zurückgekehrt, schlug Kastner neuerlich, „der Not gehorchend, nicht dem eigenem Triebe“, die Beamtenlaufbahn ein, die Wagnerforschung jedoch nach wie vor betreibend. Er war bis vor kurzem ein höherer Beamter des Bankhauses S. M. v. Rothschild in Wien. Seines einzig dastehendes Archivs bedienen sich auch sehr viele auswärtige Schriftsteller und Musiker. — Kastner, der die letzten Jahre seines Lebens der Herausgabe von Wagners sämtlichen Briefen widmete, war ein persönlich liebenswürdiger Mensch, dem gewiß ein freundliches Gedenken bewahrt werden wird. Er hinterläßt eine Tochter, die als Pianistin tätig ist.

Der Gesangsmeister Professor Johann Reß. Im Alter von 77 Jahren ist heute abend der berühmte Wiener Gesangsmeister Professor Johann Reß an den Folgen einer Arterienverkalkung gestorben. Diese Nachricht wird nicht überschätzt, in allen musikalischen Kreisen tiefste Teilnahme zu wecken. Denn groß ist die Zahl der Verehrer und Schüler des Verstorbenen, denen er stets ein guter Lehrer, ein wohlmeinender Ratgeber und tatkräftiger Förderer gewesen ist. Professor Reß war ein Mann von hervorragender wissenschaftlicher Bildung, rastlos arbeitete er in den mannigfaltigsten Wissensgebieten bis in seine letzten Lebensjahre. Sein hauptsächlichstes Interesse wandte sich aber schon in jungen Jahren der Stimmbildung zu. Ursprünglich Baritonist, der in Amsterdam, Berlin und Prag seine ersten Erfolge errang, entsagte er bald der Bühnenlaufbahn, um sich ganz der Lehrtätigkeit zu widmen. 1880 übersiedelte er nach Wien, wo er alsbald als Gesangslehrer an das Konservatorium berufen wurde. Diese Stellung, in der er dank seiner glänzenden Lehrerfolge schnell berühmt wurde, gab er erst auf, als der Andrang der Schüler so stark wurde, daß ihm zum Unterrichte in der Schule buchstäblich keine Zeit verblieb. Zwei Künstlernamen sind es vor allem, die die Methode des Professors Reß zu internationalem Ruhm gebracht haben: Selma Halban-Kurz und Paula Mari-Reusser. Auch Theodor Reichmann hat bei Reß studiert und Sängerinnen wie Bella Paalen, Paula Windhener, Fräulein v. Chavanne (Dresden), Paula Hiedler (Berlin), um nur einige von Unzähligen anzuführen, nennen sich mit Stolz seine Schüler. Als neue Mitarbeiterin wirkte, als Korrepetitorin und auch selbständige Stimmbildnerin, Fräulein Proffement durch volle zwanzig Jahre an seiner Seite. Alle, die Professor Reß kannten, rühmten sein bescheidenes Wesen und seine Selbstlosigkeit. An seiner Bahre trauern seine Witwe und ein Sohn, der Maler Paul Reß.

### Hans Richter als Dirigent.

Von Hofkapellmeister Professor Franz Schall.

Mit Hans Richter scheidet eine der letzten und gewichtigsten Erscheinungen aus der gewaltigen Epoche der Wagner-Revolution von uns. Seine künstlerische Anschauung konnte er in ziemlich gerader Linie über Simon Sechter und Abrechtsberger auf Beethoven und Mozart zurückführen.

Der Quell der lebendigen Uebersetzung floß noch reich und unverfälscht in Wien, als Hans Richter seine Studien- und Entwicklungszeit durchmachte. So vorbereiteter und tüchtig eingeweiht kam er zu Wagner nach Luzern, und unter seiner Einwirkung wurde er der große Kapellmeister, der kaum seinesgleichen hatte.

Er schlang seinen Taktstock noch in geraden einfachen Linien und hatte den Sinn einzig auf Gehalt und Größe seines Gegenstandes eingestellt. Ohne jede Spur von Stilleit und jenen heute so beliebten Subjektivismus, der selbst den größten Meistern ein modisches

Mantelchen umhängt, hatte sein Musikieren etwas großartig Zusammenfassendes.

Er verband die letzte Note mit der ersten. Sein Rhythmus hatte die Kraft eines Naturgesetzes. Er reizte nicht mit einer reich assortierten Kollektion von feinen — oder auch groben — Nuancen und neuen Aufmachungen, er ließ nur den alten Glanz der ewigen Werke ungetrübt und ungemindert ausleuchten, wie es jenen einer konnte. Er war ein Dirigent der ganz Großen: Bach — Beethoven — Wagner.

### Gedenkworte an Hans Richter.

Von Hofkapellmeister Hugo Reichenberger.

Ich kenne Richter von Bayreuth her, wo ich mehrfach Gelegenheit hatte, von ihm den „Ring“ und die „Meistersinger“ zu hören. Sein urgesund, von jeder Tüftelei, Interessantmacherei und „persönlicher Note“ freies musikalisches Empfinden, das sich lediglich auf die getreue Wiedergabe des schöpferischen Willens beschränkte, hat uns Junge jederzeit zu lebhafter Bewunderung hingerissen und konnte der aufstrebenden neuen Generation als leuchtendes Vorbild dienen.

Seine Tempi im „Ring“ waren im Gegensatz zu Felix Mottl ungemein flüchtig und beweglich und die „Meistersinger“ gestaltete seine Hand zu einem wirklichen musikalischen Lustspiel. Letztere hörte ich zur Zeit seines Engagements am königlichen Hoftheater in München gelegentlich der von ihm als Ehrengast geleiteten dortigen vierzigjährigen Jubiläumsaufführung und mußte staunen, mit welcher einfachen Mitteln er nach einer nur flüchtigen Probe den Mitwirkenden seinen, das heißt dem innigst empfundenen Willen Wagners übertragen konnte.

Leider ist es mir nie vergönnt gewesen, von ihm geleiteten Einstudierungsproben beizuwohnen. Verschiedene Musiker erzählten mir von seinem bei dieser Gelegenheit zutage tretenden fabelhaften Gehör, das bei Korrekturproben imstande war, aus dem Fortissimo des Orchesters heraus nicht nur die falschen Noten, sondern auch den dieselben hervorbringenden Spieler herauszufinden. In seinem Wesen lernte ich ihn als urdeutsche lernige Natur kennen, und seine Art, seine Erinnerungen an Wagner zu erzählen, war für mich eine ergreifende Offenbarung.

Mit ihm ist der Letzte und Erste dahingegangen, der unser heutiges Musikleben mit der großen Zeit Richard Wagners verbunden hat.

### Die neue Sperrstunde und die Theater.

Die neue Verfügung, die die Sperrstunde für die Gast- und Kaffeehäuser um eine Stunde früher ansetzt, hat vor allem eine Verwirrung unter den Wiener Theatern angerichtet. Sie versuchen es — im Sinne des Publikums natürlich — der neuen Maßnahme Rechnung zu tragen und haben sich hiezu allerlei einfallen lassen, ohne daß damit indessen Wesentliches erreicht worden wäre. Während früher ein Normaltheateranfang für so ziemlich alle Bühnen in Geltung war, wird man jetzt, ehe man in ein Theater geht, sich genau versichern müssen, für wann dort der Beginn festgesetzt ist. Während die meisten Theater von nun ab um sieben Uhr anfangen wollen, hat das Deutsche Volkstheater den Beginn seiner Vorstellungen auf halb neun Uhr verlegt. Einige Theaterdirektoren allerdings nehmen vorläufig noch eine zuwartende Haltung ein. Und sie wird man die Klugen nennen müssen. Das Publikum hat sich im Verlaufe des Krieges an so vieles gewöhnt, daß man vorerst wird zusehen müssen, wie es die Tatsache der frühen Sperrstunde in Verbindung mit dem Theaterbesuch aufnehmen wird. Der Siebenuhrbeginn kann schon aus dem Grunde nicht gutgeheißen werden, weil die Mehrzahl der Theaterbesucher um diese Stunde erst den geschäftlichen Betrieb verläßt, also wohl kaum rechtzeitig im Theater wird eintreffen können. Der Halbneunuhrbeginn ist aus anderen Gründen kaum der richtige Ausweg: nicht nur, daß sich der späte Theaterbeginn, der, in anderen Hauptstädten eingeführt, in Wien niemals einzubürgern vermochte, ist damit auch nichts gewonnen, daß man dem Publikum Gelegenheit gibt, vor dem Theater ein Restaurant aufzusuchen und dort in aller Eile ein Abendessen hinunterzuwürgen. Der beste Ausweg wäre vielmehr der, die Vorstellungen wie früher beginnen zu lassen, dafür aber die Pausenach dem zweiten Akt auf zwanzig oder fünfundzwanzig Minuten auszu dehnen und ein reichhaltigeres Buffet — soweit dieses sich eben in diesen Zeiten reichhaltig führen läßt — zu bestellen und dem Publikum Gelegenheit zu geben, im Theatergebäude selbst einen Imbiß zu nehmen, der genügt, um den Hunger zu stillen. Eventuell könnte auch Tee serviert werden. Man müßte annehmen, daß diese Lösung der Frage dem Publikum die sympathischste wäre. — Am schwersten betroffen durch die neue Sperrstunde sind allerdings die Varietés und Kleinkunsttheater, die eine Programmlänge von mindestens dreieinhalb Stunden haben und nun um eine Stunde früher mit den Darbietungen aufhören müssen.

## Konzertwünsche.

Dank dem seit Jahr und Tag entbrannten freischöpferischen Wettbewerb unserer beiden großen Konzertagenturen hat sich das Wiener Konzertwesen ungeachtet der harten Kriegszeit in erfreulichster Weise entfaltet. Es ist eine Lust, musikalisch zu sein. Ein Vergnügen, an den musikalischen Früchten der Kriegswohlthätigkeit seinen Teil zu haben. Immerhin aber drängt sich bei diesen Veranstaltungen dem Einsichtigen der unabwiesliche Gedanke auf, ob die erzielten Erträge auch wirklich mit der Summe der aufgewendeten Opfer im richtigen Einklang stehen.

Unsere Konzertveranstaltungen arbeiten nämlich in der Regel mit einer viel zu hohen Regie. Einer Regie, die oft im schreienden Mißverhältnis steht zu dem erzielten oder erzielbaren Ertrage. Wenn es zutrifft, was uns neulich aus vertrauenswürdigster Quelle zuzof, daß die Uebernahme eines großen Wohlthätigkeitskonzertes bei 8000 Kronen Einnahme nur rund 1000, schreibe tausend Kronen Gewinn für den guten Zweck — ich glaube, es waren die Kriegsblinden — ergeben habe, so springt das Mißverhältnis Einnahmen und Ausgaben in die Augen und man begreift es, daß mehrere wohlthätige Vereine sich in letzter Zeit entschlossen haben oder im Begriffe sind, sich zu entschließen, ihre Konzerte nicht zu wagen oder fortan in eigener Regie zu unternehmen. Vielleicht hängt auch die in dieser Saison ganz auffallend geringere Zahl der Wohlthätigkeitskonzerte überhaupt mit den oft wenig ermutigenden finanziellen Ergebnissen zusammen, welche viele Vereine und Ansätze trotz äußerlich glänzender Erfolge ihrer Veranstaltungen zu verzeichnen haben. Es ist ja wahr: Konzertgeben ist im allgemeinen kein billiger Sport. Aber daß selbst bei völliger Selbigen und ausverkaufter Saale unter Umständen nur etwa ein Viertel der Gesamteinnahmen als Gewinn übrig bleibt, das übersteigt doch die schmerzhaftesten Erwartungen und führt auf die Fährte herrschender Mißstände, mit denen die Deffentlichkeit sich zu beschäftigen alle Ursache hat.

Wo liegt nun der Grund all dieser Unzulänglichkeiten? Bei unseren Sängern und Musikern? Gewiß nicht. Es ist nie bekannt geworden, daß namhafte Künstler im Hinblick auf den währenden Krieg etwa höhere Honorare gefordert hätten. Wohl aber, daß sie nicht selten, zumal bei Berufung auf die Zeitverhältnisse, oft ganz oder zum Teil auf Honorare überhaupt verzichten. Bleiben also die Agenturen selbst, denen natürlich niemand ein materielles Opfer zumuten darf. Aber es wird behauptet, daß die unverhältnismäßigen Kosten des Arrangements das Konzertgeben im Dienste des Wohltuns so außerordentlich verteuern. Und dagegen müßte nun freilich einmal ernstlich Stellung genommen werden. In dem Dilemma, ein Konzert in unsäglich, dilettantischer Art vorzubereiten oder aber die Kosten in einem alle Billigkeitsgrenzen übersteigenden Maße zu erhöhen, können sich so manche humanitäre Vereine nicht so leicht zu großen Veranstaltungen mehr entschließen und der Leidtragende ist dann — die gute Sache. Niemand verlangt, daß ein Inhaber eines Konzertbureaus, für den seine Kenntnisse, seine Erfahrungen und Beziehungen ein Geschäfts-

kapital bedeuten, seine Dienste verschleudere. Auch vergessen wir gewiß nicht, daß auch er heutzutage mit manchen Verlusten zu rechnen hat, die er mit ins Kalkül zieht. Aber alles im rechten Verhältnis, und es ist nur recht und billig, wenn die Veranstalter allgemein darauf sehen, daß sich die Kosten nicht im Verhältnis zum Ertrage viel zu hoch stellen. Die Konzertbureaus müssen selber zusehen, diese Kosten womöglich zu verringern, müssen ihre Geschäftspraxis aufbieten, um dieses Ziel zu erreichen. Denn: „allzu straff gespannt, zerbricht der Bogen“, und es könnte ihnen schließlich widerfahren, daß die Veranstalter die ganze Sache doch selbst in die Hände nehmen oder daß ein geschäftstüchtiger Konkurrent sich auftritt und bei angemessenen Preisen die Konzerte übernimmt. Was bei solchen Verhältnissen laun ausbleiben würde.

Manch aber zuweilen der Ausfall an Kosten ein unumgänglich hoher sein, so bitten wir mit Nachdruck: keine Wandwurmprogramme! Zwei Stunden (mit Pausen) ist gewiß das Neufertige, was man einem Publikum für gewöhnlich zumuten kann, und in den Kriegzeiten gewiß noch viel weniger. Kein Mensch hat das Bedürfnis, im Konzertsaale zu überdauern, statt durch die Masse des Gebotenen zu wirken, die das Publikum schließlich abstumpft, sollten die Arrangements trachten, durch kurze Programme, aber durch überlegte Zusammenstellung anzuregen und den Eindruck zu erhöhen. Niemand hat etwas davon, wenn er mit brummendem Schädel übermüdet den Saal verläßt. Ginge er aber mit dem Wunsche, solcher Genüsse noch mehr teilhaft zu werden, so läme er öfter, und das fiele andererseits auch für den Konzertgeber zum Vorteil aus. Nicht durch Monstherprogramme und Häufung von Stars und Sensationen Effekt machen, nicht durch abgespielte Schlagwerke wirken wollen, sei die Lösung, sondern eine wohlüberlegte Auswahl und Vortragsfolge, die mehr und weniger Bekanntes, innerlich Zusammengehöriges oder durch den Gegensatz Wirkendes mit Bedacht zusammenfaßt. Hierin liegt auch das Heil und die Zukunft unseres Konzertwesens, sowohl für die Veranstalter als für das Publikum.

[\* Schauspielerin Berta Glöckner.] Das Schauspielerepaar Josefine Glöckner-Kramer und Leopold Kramer hat einen schweren Verlust erlitten. Am 10. d. nachmittags ist im Sanatorium Böw nach kurzer schwerer Krankheit die Mutter der Frau Glöckner, die einst sehr beliebt gewesene Schauspielerin Frau Berta Glöckner, im Alter von 68 Jahren gestorben. Berta Glöckner war im Jahre 1848 in Komorn als Tochter eines Militärbeamten geboren. Sie wurde für das Klavier ausgebildet und brachte es so weit, daß sie, kaum herangewachsen, selbst Klavierunterricht erteilen konnte. Dabei schwärmte sie sich für das Theater; namentlich war es Tyrolti, der im Hause der Eltern verkehrte; er hat sie für die Kunst begeistert. Sie begab sich nach Wien, stellte sich hier Laube vor und wurde als Statistin für das Burgtheater engagiert. Während dieser Zeit nahmen sich Frau Helene Hartmann und Josef Lewinsky der jungen Schauspielerin an und studierten mit ihr einige Rollen ein. 1869 verließ sie das Burgtheater, um sich fortan in selbstständigen Rollen zu versuchen. Sie debütierte in Linz als Marie in „Feuer in der Mädchenschule“ und kam noch im selben Jahre an das Stadttheater nach Brünn. Dort verblieb sie, bis das Theater ein Raub der Flammen wurde, und nahm dann ein Engagement am Carl-Theater in Wien an. Hier begann Frau Glöckner, die bisher in jugendlich-naiven Rollen im Schau- und Lustspiel erfolgreich aufgetreten war, zuerst in Vertretung der Gailmeyer Soubrettenrollen zu spielen. Von Wien kam sie nach Budapest, wo sie im Fache der ersten Soubretten in Posse, Volkstücker und Operette ganz außerordentlich gefiel. Ihr frisches Talent, ihre pikante Darstellung, ihr anmutiger Gesang verschafften ihr immer neue Erfolge. Nach längerem Wirken in Budapest verlegte sie ihre künstlerische Tätigkeit nach München an das Gärtnerplatztheater und von dort nach Petersburg. 1896 mußte sich die Künstlerin, die mit ihrem Kollegen Albert Bozenhardt verheiratet war, infolge eines immer mehr zunehmenden Ehrenleidens von der Bühnenwirksamkeit gänzlich zurückziehen. Die Leiche wird am Mittwoch den 13. d. um 2 Uhr nachmittags in der Dreifaltigkeitskirche in der Alferstraße eingeseget und auf dem Friedhofe in Ober-St. Veit beerdigt.

**Dankmusik für die deutschen Siege in Rumänien.**

Es ist die sehr dankenswerte Wiederbelebung der alten deutschen Sitte des Turmblasens, daß die Stadt Berlin nun schon mehrfach Dankmusik für deutsche Siege vom Rathaus-turm aus veranlaßt hat. So war es auch gestern wieder, und die Musik galt den herrlichen deutschen Siegen in Rumänien.

Um die Mittagstunde begannen sich vor dem massigen Baue des Roten Hauses in der Königstraße Menschenmengen anzufammeln. Inzwischen hatten sich im Rathause die braven Bläser des Kosleckschen Bläserbundes eingefunden und alle erklimmen das Dach. Bald glänzten die blanken Posaunen in der Höhe. Aber nicht auf dem Turm selber standen die Bläser, sondern an der Brüstung des Hausdaches über dem Haupteingange. Der Schall hielt sich dadurch gesammelter. Um 12 Uhr erscholl der erste Dank — gegen Gott, den Denker der Schlachten. Beethovens Hymne: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ begann mit ihren majestätischen Posaunenstößen. Ehrfürchtig hörte die Menge zu. Das zweite Gedekten galt „den Helden“; es war die Hymne von A. Dorn. Dann kam das Volk. Die Volksweise zu Theodor Körners Gedicht „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los“. Ludwig Pleß, der Leiter des Bläserbundes, ließ dann sein Feldmusik-Fanfarenstück für Heertrompeten und Kesselpauken blasen, was die Menge unten verständnisvoll aufnahm. Der Schluß war dann vaterländisch-vollstimmlich „Deutschland, Deutschland über alles“ und die „Wacht am Rhein“. In dankbarer Stimmung wurde alles angehört. Gegen das Ende war es, als ob der Himmel diese deutsche Dankmusik für die Siege in Rumänien gnädig aufgenommen habe; denn es kam wahrhaftig die Sonne heraus. — Sonne nach einer ganzen Kette sonnenloser Tage! Ein schönes, verheißungsvolles Sinnbild allen, die gestern mittag sich an dem freundlichen Sonnenblicke freuten.

**\* Alexander Girardis Geburtshaus zu verkaufen.** Eine bemerkenswerte Nachricht ist in Graz und anderen Städten der Monarchie auf dem Wege der Realitätenanzeige aufgetaucht. Das Geburtshaus Alexander Girardis ist zu verkaufen. Das Objekt wird folgendermaßen angeboten: „Girardis Geburtshaus gelangt wegen Ablebens des Besitzers um den behördlichen Schätzwert zum Verkauf. Dasselbe ist in Graz, Leonhardstraße, gelegen, hat gassenseitig sechs Gewölbe, sechs Kleinwohnungen, verzinst sich mit fünf Prozent, eignet sich aber auch vorzüglich zum Umbau, da es auf sehr gutem Posten ist, größeren Hofraum, ein Hofgebäude und Garten samt Raum zum Ausbreiten besitzt. Näheres bei Josef Stürzer, Statthaltereisekretär, Graz, Hofgasse 13.“



Das Schauspielerpaa Josefina Glöckner-Aramer und Leopold Aramer hat einen schweren Verlust erlitten. Am 10. d. nachmittags ist im Sanatorium Loew nach kurzer Krankheit die Mutter der Frau Glöckner, die einst Abt sehr beliebte Schauspielerin Frau Berta Glöckner, im Alter von 68 Jahren gestorben. Die Verstorbene wirkte seinerzeit in Brünn, am Carltheater in Wien, in Budapest, wo sie im Fache der ersten Soubretten in Fosse, Volksstück und Operette außerordentlich gefiel. Die Leiche wird am Mittwoch den 13. d. um 2 Uhr nachmittags in der Dreifaltigkeitskirche in der Alferstraße eingeseget und auf dem Friedhof in Ober-Sankt Veit eingeseget.

**Der Theaterbeginn und die Sperrstunde.**

Die Wiener Theater haben den Beginn der Vorstellungen entweder bei halb 8 Uhr belassen oder auf 7 Uhr festgesetzt. Das geschieht, um den Schluß der Vorstellungen mit der behördlich festgesetzten neuen Sperrstunde der Gastlokale in Einklang zu bringen. Aber diese Maßregel erweist sich auch aus dem Grunde notwendig, weil dem Publikum Gelegenheit geboten werden muß, nach dem Verlassen der Theater ohne Ueberstürzung die gewohnten Gaststätten aufzusuchen, die ja gleichfalls durch Verlegung der Sperrstunde auf 11 Uhr betroffen sind und in Anbetracht der mannigfachen ihren Vertrieben auferlegten Beschränkungen auf den späten Zustrom mehr denn je rechnen müssen. Der Vorschlag, durch Verlängerung der Zwischenpausen in den Theatern auf fünf- und zwanzig Minuten und Beistellung eines reichhaltigeren Buffets dem Publikum die Gelegenheit zu geben, im Theater selbst einen kräftigeren Imbiß zu nehmen, findet, wie aus an uns gelangten Zuschriften hervorgeht, weder bei den Theaterbesuchern, noch bei den Bühnenleitungen, am allerwenigsten bei den Gastgewerbeinhabern Anklang. Unser Publikum besucht das Theater des Stückes wegen, um geistige Anregung oder Unterhaltung zu haben, deren Unterbrechung durch überlange Pausen dem beabsichtigten Zwecke nur zu geringem Teile dienen würde, während der Großteil der Besucher es hoch vorzöge, die Befriedigung der leiblichen Bedürfnisse auf die Zeit nach dem Ende der Vorstellung zu verschieben — wenn auch mit Schwierigkeiten. Die Bühnenleiter würden in der Einführung förmlicher Speisestunden, in denen es selbst bei Verlängerung der Pausen in den Buffets „drunter und drüber“ ginge, mit Recht Störungen des Schlußaktes befürchten. Und die Gastwirte, die, wie gesagt, mit der zahlungsfähigen Theaterkundschaft bislang rechneten, kämen zu großem wirtschaftlichen Nachteil. Welche Mißstände improvisierte Schmausereien während einer Theatervorstellung hervorzurufen geeignet sind, hat sich bei den „Parfissal“-Aufführungen ergeben. Leute, die in aller Hast aus den umliegenden Restaurants ins Opernhaus zurückeilten, waren aus der Stimmung gerissen und verursachten mitunter auch unliebsame Störungen. Wie sollte der Karfreitagssauber auf diese Gemüter noch einwirken, die kurz vorher in aller Eile ihren Imbiß hinuntergewürgt und oft dessen Reste noch während des Fortganges der Handlung verzehrten. Nein, das Theater ist — ob es der Unterhaltung oder aber der Erbauung dient — doch in erster Linie Kunstinstitut und darf nicht mit dem Wirtshaus in die engste Verbindung gebracht werden. Der beste Ausweg, die vorzeitige Sperrstunde für alle interessierten Teile zu überwinden, ist die Festsetzung der Vorstellungen auf 7 Uhr und möglichst rasche Abwicklung der Handlung. Dann werden die Besucher wie bisher befriedigt die Kunststätten verlassen und nachher die Forderungen des Magens ohne jagende Eile erfüllen können.

## Für die Gründung einer freiheitlichen Arbeitspartei.

Vorgestern fand im großen Saal des „Braunen Hirschen“ im 4. Bezirk eine sehr zahlreich besuchte Versammlung des Wiedner Volksvereines statt, bei welcher Reichsratsabgeordneter Zenker einen beifällig aufgenommenen Bericht über die politische Lage erstattete und die Notwendigkeit der Einberufung des Reichsrates begründete. Gerade die Interessen des deutschen Volkes heißen mehr denn je die Rückkehr zur Verfassungsmäßigkeit, da nunmehr durch die als rechtliche Tatsache unanfechtbar feststehende Sonderstellung Galiziens die Machtstellung der Deutschen im Reichsrate ungleich stärker und gefestigter ist als früher. Um freilich im Parlament die Rechte des deutschen Volkes zur Geltung zu bringen, sei die Zusammenfassung aller deutschen Abgeordneten zu einem nationalen Block erforderlich.

Reichsratsabgeordneter Friedmann besprach eingehend die Frage des Ausgleiches und des wirtschaftlichen Anschlusses an das Deutsche Reich, worin der Angelpunkt der gesamten Wirtschaftspolitik unsres Staates, aber auch die Feuerprobe einer wahrhaftigen deutschen Nationalpolitik zu erblicken sei. Redner sprach sich mit Entschiedenheit gegen den vorzeitigen Abschluß eines Ausgleiches mit Ungarn und schon gar gegen dessen Oktroierung mit Hilfe des § 14 aus.

Gemeinderat Hohenegger sprach den Wunsch nach Zusammenfassung der freiheitlichen Abgeordneten Wiens aus und beantragte für den Abgeordneten des Bezirkes, Zenker, ein Vertrauensvotum, das mit Stimmeneinhelligkeit von der Versammlung ausgesprochen wurde.

Schließlich wurde folgende Entschlieung angenommen: „Die Versammelten billigen den Plan der Gründung einer freiheitlichen Arbeitspartei in Wien und erklären, die darauf abzielenden Bemühungen in ihren Kreisen nachdrücklich fördern zu wollen. Des weiteren stimmen sie der Forderung nach Einberufung des Reichsrates auf das entschiedenste zu. Die Wiederherstellung verfassungsmäßiger Zustände ist nicht nur für die Regelung wirtschaftlicher, finanzieller und sozialpolitischer Gegenwarts- und Zukunftsfragen und die Belobung des Staatsgefühles dringend geboten, sondern auch zur Geltendmachung der Interessen Oesterreichs in den vielfältigen, die Gesamtmonarchie betreffenden Fragen der inneren und äußeren Politik und zur Wahrung der Stellung und des Ansehens des österreichischen Staates gegenüber dem Auslande notwendig. Die Versammlung verlangt die Gewähr für die Arbeitsfähigkeit des Reichsrates durch eine neue Geschäftsordnung, die Festsetzung der deutschen Staatsprache, die Schaffung einer Kreiseinteilung und die Sonderstellung Galiziens im Sinne des kaiserlichen Handschreibens vom 5. November 1916. Die Versammlung spricht sich ferner entschieden gegen verfrühte Ausgleichsverhandlungen mit Ungarn aus, da vor Beendigung des Krieges die notwendigen Unterlagen fehlen. Erforderlichenfalls genügt ein kurzfristiges Provisorium. Schließlich richtet die Versammlung an alle deutschen Abgeordneten ohne Aufsehung der Partei die Aufforderung, sich endlich zur Wahrung der nationalen Erfordernisse der Deutschen in Oesterreich in einem deutschen Block zusammenzufinden und gegenüber dieser dringenden, von der Bevölkerung gehegten Erwartung kleinliche Sonderbestrebungen zurückzustellen.“

## Zur Geschichte der Wiener Pantomime. (Schluß.)

Das zweite, von ihm erfundene Schauspielchen war folgendes: Auf der Bühne wurde eine Kanone aufgestellt, in deren Rohr man den armen, zum Tode verurteilten Harlekin schob — das Stück wurde abgefeuert und Harlekins Körper flog in etwa 40 bis 50 Bruchteilen aus dem Kanonenschlund heraus, Nun ging Simpson an das Geschäft, diese Menschenbruchteile sorgfältig zu sammeln, und selbe auf dem Boden derart aneinanderzureihen, daß sie den ganzen Menschen bildeten. Simpson brachte dieses mit solcher Schnelligkeit vor sich, daß dazu kaum mehr als zwei Minuten erforderlich waren. Eins, zwei, drei — der Gedanke bleibt fast hinter der Aktion zurück — schnellte der wiederbelebte Harlekin Pfeilschnell empor. Der Mechanismus, welcher diesem Kunststücke zugrunde lag, war ein so exakter, überraschender, daß sich das Publikum nur durch einen Ausschrei der Bewunderung Luft machen konnte.

Wie allezeit, war man auch schon damals mit dem Imitieren schnell bei der Hand. Der „lebendig-tote“ Harlekin wurde von den Pantomimengesellschaften „hüben und drüben“, im Josefstädter und Leopoldstädter Theater so gut es ging, nachgemacht und Ferdinand Occioni gebührt die Ehre, sein Vorbild mit Glück imitiert zu haben. Die Szene

mit dem in Stücke zerschossenen und wieder belebten Harlekin, dann die Metamorphose eines Trinkbeckers in eine vollständige Zeitdecoration bildeten die zwei Haupthebel, welche der Occionischen Pantomime: „Die Zauberrose“ im Josefstädter Theater seinerzeit zu weit über hundert vollbesuchten Wiederholungen verhelfen.

Aber auch ein Spektakelstück: „Der Schwarzbart“ mit dem Heldenpieler Moritz Ott in der Rolle des Piraten Schwarzbart brachte Lewin damals im Theater an der Wien zur Darstellung, welches als Schlußdecoration das In-die-Luft-Fliegen eines vollständig armierten Kriegsschiffes den verwunderten Blicken des Publikums vorführte. Diese Szene gehörte zu den imposantesten und überraschendsten, was eine Bühne je der Schaulust geboten hatte, und Lewin war hierin dem Berliner Ballettmeister Paul Taglioni mit dessen Ballett „Der Seeräuber“ um fast 40 Jahre zuvorgekommen.

Jedenfalls war das Gaußspiel Lewins weit anziehender und interessanter, als das fast gleichzeitig im Theater an der Wien produzierte Gaußspiel des sogenannten „Berühmten Indianers“ mit seinen ungemein schwierigen und exakt eingeübten Balancierkünsten, mit dem Abschießen kleiner Vögel mittels eines Pfeiles aus einem Glasrohr, ein Wandver, das gleichfalls mit unfehlbarer Sicherheit ausgeführt wurde, aber herzlich sad und langweilig zum Ansehen war. Von jenem Wundermanne aus Indien datieren auch die schwarzen Krapsen, „Indianerkrapsen“ heißen, welche noch heutzutage auf allen Speiseartsen in den Hotels und Gasthäusern figurieren und die eine Hauptrolle unter den Delikatessen unserer Konditoreien bilden.

### Der Theaterbeginn.

Wie vorauszusehen war, hat die Bewirung nur einige Tage gedauert. Wie wir erfahren, hat der Direktorenverband sich der Sache angenommen und vorläufig, im Einverständnis mit den betreffenden Bühnenleitern, beschlossen, der Beginn der Operntheater sowie der Sarnobühnen wieder auf halb 8 Uhr festzusetzen. Man ist somit nach einigen Tagen der Ausnahme zur früheren Regel zurückgekehrt, und man muß wohl glauben, daß die Wünsche des Publikums für diese Umkehr maßgebend gewesen sind. Nun ist wohl auch anzunehmen, daß die übrigen Bühnen einen definitiven Entschluß fassen dürften.

17. XII. 1916

129

(Carlo Böhm im Varieté.) Wir berichteten kürzlich über einen Prozeß, den der Direktor des Varietés „Kellera“ Adolf Brett gegen den Schauspieler Carlo Böhm auf Zahlung einer Konventionalstrafe von 1500 K. wegen Nichteinhaltung des Vertrages angestrengt hatte. Carlo Böhm trat während der Sommermonate, nach seiner Tätigkeit im Ausstellungstheater, als Humorist im Varieté gegen eine Monatsgage von 500 K. auf. Im September blieb er aus, weil Direktor Franz vom Bürgertheater, an dem Carlo Böhm engagiert war, die Erlaubnis, anderwärts aufzutreten, widerrief. Der geklagte Schauspieler wendete ein, es wäre Sache des Direktors Brett gewesen, die Zustimmung des Direktors Franz einzuholen; überdies könne nach dem Kontrakt als Konventionalstrafe nur eine Monatsgage angesprochen werden. Direktor Brett stellte sich wieder auf den Standpunkt, daß Carlo Böhm bei Antritt des Engagements vorbehaltlos erklärt habe, die Zustimmung seines Direktors zu besitzen, und daß die Konventionalstrafe die Höhe der stipulierten Gage für das dreimonatige Engagement umfasse. Ueber diese strittigen Fragen wurden geltend gemachte Verhandlungsrichter des k. u. k. Landesgerichtes Landesgerichtsrat Dr. Thöny als Sachverständiger der Direktor des Kabarets „Simplizissimus“ Egon Dorn und der Schauspieler Rudolf Beyrer als Vizepräsident des Bühnenvereines vernommen. Direktor Dorn erklärte, es sei im allgemeinen üblich, daß der Direktor eines Varietés beim Engagement eines an einem Theater engagierten Schauspielers die Zustimmung dessen Direktors einhole. Manchmal begnüge man sich mit der Erklärung des Schauspielers, daß er die Zustimmung seines Direktors besitze; allein es läme vor, daß der Direktor diese Erlaubnis später widerrufe. Unter Konventionalstrafe in der Höhe der Gage sei die Gage für das ganze Engagement gemeint. Richter: Auch dann, wenn die Gage etwa 40,000 K. und die Engagementsdauer sechs Jahre beträgt? — Direktor Dorn: Das kommt ja im Varieté nicht vor; da handelt es sich gewöhnlich um ein Monatsengagement oder höchstens um eine Saison. — Herr Beyrer schloß sich im ersten Punkt diesem Gutachten an, zum zweiten Punkt bemerkte er, daß bei Engagements von einem oder wenigen Monaten Konventionalstrafen beim Theater überhaupt nicht festgesetzt werden. — Das Gericht wies die Klage ab und der Richter hob in der Begründung hervor, die Konventionalstrafe, die allerdings in der Höhe des dreimonatigen Gesamteinkommens zu verstehen sei, bestehe deshalb nicht zu Recht, weil der Vertrag des Klägers mit Carlo Böhm nur unter der stillschweigenden Voraussetzung zustande gekommen war, daß der Direktor des Beklagten damit einverstanden ist. Ein solches Einverständnis ist aber nach dem Sachverständigen-gutachten ein widerrufliches, es müsse daher jeder damit rechnen, daß es widerrufen wird. Der Vertrag des Varietédirektors mit dem Schauspieler löst sich daher von selbst auf, wenn die Zustimmung des Theaterdirektors widerrufen wird. Im vorliegenden Falle wurde sie widerrufen, der Vertrag gelte daher als aufgelöst.

19./XII. 1916

**Die Wiedereröffnung der Hoftheater.****Einführung der Friedenspreise.**

Die Wiedereröffnung beider Hoftheater findet, wie bereits berichtet, am 25. d. statt. Die Ausgabe der Stammstiche beginnt Donnerstag den 21. d., der allgemeine Verkauf der Logen und Sitze Samstag den 23. d. bei der Tageskasse, 1. Bezirk, Bräunerstraße Nr. 14.

Gleichzeitig treten bei den Hoftheatern in allen Teilen wieder die normalen Preise in Kraft. Die Einführung der Friedenspreise für die Logen- und Sitzkategorien in den Hoftheatern bringt eine allgemeine Korrektur und teilweise Erhöhung der Preise mit sich. Bekanntlich wurden zur Wiedereröffnung der Hoftheater in der ersten Kriegsjahreszeit am 18. Oktober 1914 die Friedenspreise durchweg für alle Sitzkategorien auf die Hälfte ermäßigt, mit Ausnahme der Galleriestehplätze, die nur um ungefähr ein Drittel im Preis ermäßigt wurden. Mit 1. Februar 1915, als den Mitgliedern der Hoftheater, die mehr als 6000 Kronen Einkommen hatten, die Kriegszugabe von 50 auf 75 Prozent der Normalabgabe erhöht wurden, haben die Kriegspreise einen Zuschlag von 10 S Heller steigend bis 5 Kronen bei den verschiedenen Sitzkategorien im Burgtheater und bis 20 Kronen im Operntheater erhalten. Ab 1. Januar 1916 trat eine dritte Sitzpreisregelung in den Hoftheatern ein. Die billigen Sitzkategorien des Burgtheaters erfuhren gegenüber den im Februar 1915 festgesetzten Preisen eine weitere Erhöhung von 40 S Heller bis 1 Krone. Im allgemeinen blieben aber bei dieser Regelung die Sitzpreise im Burgtheater um durchschnittlich 50 S Heller bis 10 Kronen hinter den Friedenspreisen zurück. Im Operntheater haben bei der Regelung im Januar dieses Jahres die Preise der billigen Plätze gegenüber denen vom Februar 1915 keine Erhöhung erfahren, die teureren Plätze, die Parterresitze

dritter Reihe bis zu den Logen dagegen schon eine Erhöhung und Ausgleichung auf die Friedenspreise.

Im Operntheater wird also in den billigeren Kategorien von den Parterresitzen vierter Reihe an eine Erhöhung auf die Friedenspreise stattfinden. So wird beispielsweise ein Sitz dritter Galerie, erste Reihe, der jetzt 6 Kronen kostet, auf den Friedenspreis von 7 Kronen erhöht. Für das Burgtheater erfahren dagegen alle Sitzkategorien eine Erhöhung auf den Friedenspreis von durchschnittlich 50 S Heller bis 10 Kronen. So kostete beispielsweise seit Januar 1916 eine Loge im Parterre oder im ersten Rang 40 Kronen, nun nach dem Friedenspreis 50 Kronen; ein Sitz vierter Galerie, achte bis zehnte Reihe 1 Krone 50 S Heller bisher, von nun ab wieder 2 Kronen.

**Raoul Mader — Direktor der Volksoper.**

Vom Stadtrat bestätigt.

Wie wir erfahren, hat der Ausschuß des Jubiläumstheatervereins gestern dem Stadtrat bekanntgegeben, daß Direktor Raoul Mader, der ehemalige Leiter der Königlichen Oper in Budapest, vom Ausschuß zum Pächter der Volksoper ernannt worden ist. Der Stadtrat hat nun in seiner heute vormittags abgehaltenen Sitzung nach Prüfung der vorgelegten Bewerbungsdokumente die Wahl Raoul Maders bestätigt. Damit erscheint Raoul Mader auf sechs Jahre zum Pächter der Volksoper ernannt. Das Offert Maders hat den einstimmigen Beifall des Stadtrates gefunden. Direktor Mader wird das Kapital zur Führung der Volksoper von einem Sparkasseninstitut und von einer Gruppe von Wiener Industriellen zur Verfügung gestellt. Direktor Mader tritt mit Beginn der neuen Spielzeit seinen Posten als Leiter der Volksoper an.

Raoul Mader wurde im Jahre 1856 in Preßburg geboren. Er studierte Jus in Wien und besuchte hier auch das Konservatorium. Nach Abschließung seiner musikalischen Studien war Mader vorerst als Musiklehrer in Wien tätig. Im Jahre 1882 wurde er sodann als Sologesangskorrepetitor an das Wiener Hofoperntheater berufen, wo er durch 13 Jahre wirkte. Seine Leistungen wurden hier sehr anerkannt. Mader wurde auch seinerzeit sogar unter den Kandidaten für den Posten des Direktors der Wiener Hofoper genannt. Mader wurde von Wien aus 1895 als erster Kapellmeister an die Budapester Königliche Oper berufen. Alsbald wurde er auch zum Direktor ernannt. Dem Budapester Operntheater gehörte er 12 Jahre an. Er hat sich um die Hebung des Theaters große Verdienste erworben. Seit einigen Jahren lebt Direktor Mader als Privatmann in Wien. Er ist auch wiederholt mit beachtenswerten Kompositionen hervorgetreten. Sein Ballett „Die roten Schuhe“ wurde 1892 in der Hofoper aufgeführt.



## Unser Weihnachtswalzer.

In Wien wissen ja nur wenige, daß Franz Lehár seine eigentliche Karriere als Opernkomponist und nicht als Operettenkomponist, begonnen hat.

Vor vielen Jahren, als ich noch in Budapest Musikritiker war, erschien bei mir eines Tages ein junger Mann in der Uniform eines Militärkapellmeisters mit einem Klavierauszug unter dem Arm. Der Militärkapellmeister war Franz Lehár und der Band war der Klavierauszug seiner ersten Oper „Kulusla“. Gerade zu dieser Zeit hatte die Budapestener Oper das Werk zur Ausführung angenommen, und Franz Lehár kam zu mir, um mich zu ersuchen, noch vor der Premiere sein erstes Werk anzuhören. Wir einigten uns mit meinem ausgezeichneten Kollegen Herrn Dr. Bela Döry dahin, daß wir die Oper in seiner Wohnung anhören würden. Anderen Tages war Franz Lehár pünktlich zur Stelle, setzte sich zum Flügel, spielte und sang uns fast sein ganzes Werk vor. Es war ein Werk mit vielen Schönheiten in den Details, doch für das ernste Sujet war die Musik doch etwas zu leicht, zu geistreich und etwas gleichsam stets immer Lachendes wehte über das tiefste, dunkle Werk. Einige Wochen später fand die Premiere statt, über die ich ein Feuilleton schrieb, worin ich die Musik und die abwechslungsreichen Gedanken des Komponisten lobte, doch bemerkte, Lehár mache auf mich den Eindruck, daß er ein ausgezeichnete Operettenkomponist sei.

Einige Tage später traf ich Lehár in einem Gasthause. Lehár saß ganz allein und ich erkannte sofort, daß er über meine Kritik nicht allzu glücklich war. Ich ging zu ihm hin, wir wechselten freundliche Händedrucke, und da sagte er mir einfach lebenswürdig, doch mit einem vorwurfsvollen Blicke: „Nein, nein, das war nicht schön von Ihnen. Sie lobten meine Oper so sehr, als ich sie Ihnen vorgespielt hatte, und nun schreiben Sie, daß ich ein besserer Operettenkomponist sei. Nein, nein,“ wiederholte er, „das war nicht schön von Ihnen.“

Viele Jahre vergingen, ich hatte recht: Lehár ist der bedeutendste Operettenkomponist unserer Zeit geworden, voll Geist, voll lebenswürdigen, süßen, einschmeichelnden Melodien. Und als ich ihn jetzt ersuchte, anlässlich des stehzigjährigen Jubiläums des „Fremden-Blatt“ uns einen Walzer zu schreiben, erklärte er sich hierzu gleich bereit. In seinem mit ausserordentlichem Kunstgeschmack eingerichteten Wiener Heim zeigte er mir in allen Ecken und Enden Andenken und Reliquien, die den Weg gradum ad parnassum wiesen, Andenken an die Spielzeit, da noch eine strahlende Zukunft vor ihm stand, Andenken an die Gegenwart, die an eine glückliche, besüßelte Vergangenheit erinnert. Bescheiden fragte mich der Meister, wann der Walzer fertig sein solle, und ich erbat mir das Datum für den 2. Dezember. Ungeduldig wartete ich auf dieses Datum, denn ich hatte ja das lebenswürdige Versprechen Lehárs weitergegeben, und als ich am 1. Dezember abends bei meinem Schreibtisch saß, es war spät abends, da klingelte das Telephon: „Hier Lehár . . . ich möchte Ihnen nur sagen, daß der Walzer fertig ist und daß es mir sehr angenehm wäre, wenn ich ihn Ihnen noch vorspielen könnte. Ich muß aber morgen zeitlich früh nach Bremen fahren, bitte Sie also, sich einen Moment zu gedulden . . .“ Ich wartete, hatte keine Ahnung von dem, was kommen werde, hörte, daß man den Telephonapparat von seinem Platte wegstellte, hörte Schritte in Lehárs Zimmer und auch gleich den ersten Akkord eines wunderbar gestimmten Bösendorfers. Lehár stellte den Telephonapparat auf das Klavier und spielte mir zweimal nacheinander den Weihnachtswalzer vor . . . . wunderbar süß und echt Lehár.

Und heute legen wir den Walzer unserer Weihnachtsnummer bei.

Armand Erdős.

24./XII. 1916

## Ruttkays „Walzer“ im Deutschen Volkstheater.

(Telegramm des Fester Lloyd.)

Wien, 23. Dezember.

Unter den ungarischen Dramatikern ist dieser junge Journalist Ruttkay mit seiner Komödie „Walzer“ vielleicht einer der Interessantesten. Zunächst: seiner „Routine“ wegen. Das schreckliche Wort geht jetzt förmlich um; es dient dazu, jemandem vorzuwerfen, daß er Talent hat. Sagt man ihm Routine nach, so verstehen die Eingeweihten: es sind Einwände da. Begeisterung auf Halbmaß und kollegiales Wohlwollen erkennen lieber Routine zu, als Talent, sie plädieren gleichsam für Milderungsgründe, statt einfach zu sagen: der begabte Ruttkay und sein tüchtiges Theaterstück. Hinter Ruttkay steckt aber doch etwas mehr als Begabung und Tüchtigkeit. Die Schmerzen, die er fühlt, sind die eines Dichters, und auch die Art, sie zu gestalten, hat dichterische Züge; er wollte nicht nur dieses amüsante Stück schreiben, sondern auch etwas sagen, was nach dem Stück übrig bleibt. Er wollte darüber hinaus geben, die Leute nicht leer lassen, und solches Bedürfnis stellt sich niemals dort ein, wo bloß Routine am Werk ist.

Ruttkay und die anderen Ungarn ersetzen uns jetzt die Franzosen auf dem Theater. Ersahfranzosen sind sie im gewissen Sinne, Ruttkay obendrein bringt Bernhard Schaw-Ersah. Er hat Geist, er würzt seinen Dialog durch anmutige Feststellungen, von welchen mir diese am besten gefiel: „Wer Musiker ist, wird Musiker, wer schreiben kann, Schriftsteller, wer aber weder Musiker ist, noch schreiben kann, der wird Musikschriftsteller.“ So verrät Ruttkay, ein Zeitungsmann, ängstlich gehütete Amtsgeheimnisse! Oder er sagt: „Zehntausend Jahre arbeiten jetzt die Frauen am Geheimnis der Liebe und wissen aus einem echten Gefühl, das man ihnen entgegenbringt, noch immer nichts zu machen!“ Halbewige Wahrheiten sind es, aber man macht derlei nicht beim Schreibtisch; man erlebt sie doch irgendwie. Ruttkay vermochte zu erleben, deshalb wurde sein Stück gut und bricht nicht ab, wenn der Vorhang unten ist. Was unseren Wildgans quälte: die Liebe, darüber denkt er bloß nach. Geht der Walzer nicht weiter? Tanzt man nicht am Schluß, als ob nichts geschehen wäre? Respektabel ist es an ihm, daß er dem Leben nichts hinzusetzt, daß er nicht eigene Unwahrheit beimischt.

Ich brauche dem ungarischen Publikum nicht erst die Handlung zu erzählen. Im Volkstheater hat Herr Wallner die Lösung des Ehekonfliktes in einen eigenen dritten Akt versetzt. Das verlängert die Spannung und steigert die Ueberraschung.

Sie selbst, die Schläue, hat den eigenen Gatten durch anonyme Anzeige vom Rendezvous mit dem jungen Musiker verständigt. Einen Kursus gibt sie ihrem Mann, als Seele will sie verstanden sein, indes der Gatte von ihr verlangt, wozu eine Frau niemals verpflichtet ist: Persönlichkeit. Dennoch bleibt alles auf der üblichen Ehebasis: Freude an Besitz, Egoismus, zu zweit verübt. Nach außen sieht es fast wie Glück aus.

Aber es handelt sich dem Dichter des Stückes gar nicht um diesen Mann und diese Frau; den Walzer und seinen Schöpfer preist er. Aus den Schmerzen, die ihr uns zugefügt, ihr Frauen, entsteht ein Bild, ein Gedicht, eine Musik, und das lebt dann weiter, wenn ihr alt und weif geworden seid. Aus dem Geiste der Sehnsucht, aus unerfüllter Liebe, aus dem Schmerz der Entsagung werden die zarten Dinge geboren, die Flügel haben und die an jeden gerichtet sind, dessen Seele sich beladen fühlt. Hier entstand kein „Trislan“; keine „Sonette an Laura“, kein „Buch der Lieder“ schmückten das Grab, darin des Komponisten Hajdu große Liebe bestattet liegt; sondern ein Walzer, ein Stück, das zwischen Himmel und Erde schwebt, das zum Tanze winkt, die Wunde im Herzen... Ist das noch Routine?

Den Walzer schrieb, zur Wiener Aufführung, Franz Lehár, schmerzhaft schön, ganz getaucht in trauernde Anmut und lächelnde Goldseligkeit. Um dieses Walzers willen beklagte den jungen Hajdu niemand mehr, sondern pries ihn glücklich. Ein Schäferstündchen flog vorbei, in Klang und Wohlklang verwandelt für alle Zeiten.

Auch der Walzer schlug ein, und Ruttkays Komödie errang einen vollen, einen überaus warmen und behaglichen Erfolg, obgleich die Darstellung manches im Keime stecken ließ und manches vom Traumberlorenen und Stilgehüteten preisgab, aus — Routine.

Hans Diebstockl.

Hierbei gibt der K. K. Hof- und Staatsdruckerei das Schicksal der Zwecke ihre werktätige Uebernahme Hievon wird behalts...

24. III. 1916

Das Wiener Wagner-Archiv.

Am selben Tage, da Hans Richter in Vaireuth starb, hat in Wien ein schlichter Privatmann, der gleichfalls von Vaireuth die Bestimmung seines Lebens empfangen hatte, sein Wirken als Wiener Richard Wagners im siebzigsten Lebensjahre beschlossen: Eummerich Kastner, der um die Wagner-Forschung vielfach verdiente Besitzer des Richard Wagner-Archivs. Vom Herbst 1872 bis Frühjahr 1873 in der sogenannten Nibelungenfanfare in Vaireuth tätig, hat Kastner das Glück genossen, eine Zeitlang in unmittelbarer Nähe des verehrten Meisters leben zu dürfen. Die ideale Begeisterung, die den jungen Musiker damals zu Wagner führte, verklärte sein ganzes Leben, und er hat ihr sichtbaren Ausdruck gegeben in der Begründung seines Wagner-Archivs. Es ist etwas Ruhrendes daran, wie dieser Mann völlig selbstlos in vierzigjähriger Arbeit, die er der Muse seines Berufes abrang, der Sache Wagners gedient hat. So ist allmählich jenes Archiv zustande gekommen, wohl die größte Sammlung eines einzelnen, das der Forschung schon wiederholte Dienste erwiesen hat und noch erweisen wird. Mit emsigem Fleiß und peinlicher Sorgfalt ist Kastner zu Werke gegangen. Zunächst hat er alles auf Wagner bezügliche Material, das im Laufe der Jahrzehnte in den verschiedensten Zeiträumen erschien, gesammelt. Da sind vor allem die Berichte über die Erstaufführungen Wagnerischer Werke von Interesse, aber in gleicher Weise ist alles andere, das mit Wagner irgendwie zusammenhängt, berücksichtigt. Diese umfangreiche, chronologisch geordnete Sammlung bedarf nun allerdings erst eines Registers, um die Benützung zu erleichtern. Eine Ergänzung findet dieses Archiv in einer Wagner-Bibliothek, die alle Bücher und Broschüren enthält, die über Wagner erschienen sind. Diese Sammlungen legten es natürlich nahe, eine Wagner-Bibliographie aufzustellen. 1878 veröffentlichte Kastner einen „Richard Wagner-Katalog“; in dem folgenden Zeitraum von fast vierzig Jahren, in dem die Wagner-Literatur einen ungeahnten Umfang erreichte, begann aber erst die eigentliche Arbeit für den Bibliographen. In rastlosem Eifer hat Kastner alle Bücher und Aufsätze über Wagner, die in diesem langen Zeitraum erschienen, verzeichnet. Leider war es ihm nicht mehr vergönnt, das Manuskript dieser Bibliographie, das mehrere Kartons umfaßt, zum Druck zu befördern. Durch eine hoffentlich baldige Veröffentlichung dieses Werkes wird der Wagner-Forschung ein unschätzbare Dienst erwiesen werden. Von den Spezialsammlungen, die sich auf Wagner beziehen, ist vor allem eine Sammlung von Theaterzetteln sämtlicher Erstaufführungen der Werke Wagners zu nennen, die gleichfalls sehr umfangreich ist. Am interessantesten sind hier wohl die Pettel aller „Parsifal“-Erstaufführungen, die allein mehrere Pappseiten füllen. Zu erwähnen ist schließlich eine reichhaltige Autographensammlung, die durchweg wertvolle Originalbriefe von Musikern, wie Wagner, Liszt, Hans Richter, Brahms, Beethoven, Josef Strauß, Dichtern, Malern und großen Schauspielern enthält. Auch eine ansehnliche Bibliothek hat Kastner hinterlassen. Im Hinblick auf das Wagner-Archiv ist zu wünschen, daß es vor Verfalltierung, was ja leider oft das Schicksal solcher Lebenswerke ist, bewahrt bleibe und, guten Händen anvertraut, auch weiterhin die Bestimmung erfüllen möge, die ihm sein Begründer zugeordnet hat.

27. XII. 1916

187

**Volkshöhne.** Die gestrige Novität, das dreitägige Lustspiel „Das schwarze Schaf“ von Leopold Dipschütz, worin Frau Wallentin in der Titelrolle zum erstenmal auftrat, hat allem Anschein nach dem Publikum gefallen. Es wurde gelacht, nach allen Seiten erscholl lebhafter Beifall, der mit den Darstellern auch den Autor wiederholt vor die Rampe rief. „Das schwarze Schaf“ ist eine sehr lebenslustige, verschwenderische Gräfin, der Schrecken ihres bürgerlichen Schwiegersohnes, eines Großindustriellen, der ihr, um sich von ihrer kompromittierenden Gegenwart zu befreien, eine Rente unter der Bedingung aussetzt, daß sie Wien verläßt. In Monte Carlo lernt sie einen Zigeunerprimas kennen, mit dem sie eines Tages wieder in Wien aufstaut. Sie verlangt eine runde Million, widrigenfalls sie den Zigeunermusikanten heiratet. Wie der Großindustrielle diesen Skandal verhütet und wie sie schließlich doch die Million ergattert und damit einen verarmten gräßlichen Bettler heiratet, das ist das Um und Auf des Lustspiels, das aber eigentlich eine Posse ist. Die Heiterkeit des Abends wurde durch Frau Wallentin bestritten, die die Rolle der Gräfin durch ihren lebenswürdigen Humor würzte, und durch Herrn Lachner, der den Zigeunerprimas sehr drastisch gestaltete. Von den andern Mitwirkenden sind namentlich Herr Villar, ein sehr sympathischer Darsteller, und Herr Wurmsfer hervorzuheben. — Der Abend begann mit einem seltsamen Zwischenfall. Während der ersten Szene riefen zwei Theaterbesucher am Balkon mit lauter Stimme: „Wir lassen nicht spielen, bis man uns nicht unsre Plätze anweist!“ Das Publikum geriet in Erregung, man zischte, stürmische Rufe „Hinaus!“ wurden laut. Die Darsteller auf der Bühne mußten ihr Spiel unterbrechen. Der Vorhang sank. Es dauerte eine geraume Weile, bis der Tumult sich beschwichtigte und das Spiel von neuem beginnen konnte.

K. k. Bezirkschulrat Wien

Bei der gestern, den 28. d., im Hotel Bristol stattgefundenen Wohltätigkeitsveranstaltung brachte Fräulein Kola Storfer unter anderm auch das vaterländische Lied „Einmal nur möcht' ich die Heimat noch seh'n...“, das vom Publikum mit großem Beifall aufgenommen wurde. Die hübsche Musik stammt von Ludwig Bernhuber, der Text von dem Jungwiener Schriftsteller Ernst Neuhäuser.

**Eduard Strauß †.**

Gestern abend nach 10 Uhr ist der Hofballmusikdirektor a. D. Eduard Strauß nach langem schweren Leiden gestorben.

Eduard Strauß war der jüngste der Söhne des Walzerkönigs und Hofballmusikdirektors Johann Strauß (Vater). Wohl reichte wie des Vaters so auch sein Ruhm nicht heran an jenen des Glückskindes der Familie, Johann Strauß (Sohn), des unsterblichen Komponisten der „Fledermaus“, des „Zigeunerbaron“, und des beliebtesten und bekanntesten aller Wiener Walzer jenes prickelnden, einschmeichelnden, herzlichen „An der schönen blauen Donau“, doch war auch Eduard Strauß ein ganz außergewöhnlich begabter Komponist, der an Fruchtbarkeit dem Begründer der Walzerkönigsdynastie und Johann Strauß-Sohn nicht viel nachgab: Der nun verblichene Hofballmusikdirektor a. D. komponierte über dreihundert Walzer und Polkas und schuf so manches Werk, das zu den besten Stücken der Wiener Tanzmusik zu zählen ist. Zu seinen besten Tanzkompositionen seriöser Natur gehören die beiden Chorwerke „Serenade“, Mazur, und „Aus Lieb zu ihr“, Polka, beide dem Wiener Männergesangsverein gewidmet und von diesem aufgeführt, die Mazur „Glegie“, die Polka „Evolvierende“, „Con amore“ und „Bei Kanne und Laute“, sowie die feinsinnigen Huldigungswalzer „Myrtensträußchen“ (Vermählung der Erzherzogin Valerie); unzählig sind aber die vielen feischen Tanzkompositionen, die seinem lustigen Naturell vollends entsprechen, als der schöne Jubiläumsmarsch (Regierungsjubiläum des verewigten Kaisers), die Polka: „Wien über Alles“, die Walzer: „Doctrinen“, „Fische Geister“, „Landeskinder“ und „Bahn frei!“, Schnellpolka, welche lange Zeit als eine der populärsten Polken im Tanzsaal gespielt wurde. Neben eigenen Werken sind aber auch hervorragend seine vielfachen sehr geschätzten und geschmackvollen Transkriptionen Schubertischer Tänze und Lieder, ebenso von Mendelssohn, Schumann und Chopin. Alles was Eduard Strauß selbst schuf oder in seinen stets trefflich zusammengestellten Programmen mit seiner verständnisvollen Interpretationskunst und mit seinem schwingvollen Dirigentalent zur Geltung brachte, hatte den Charakter des fein musikalischen, künstlerisch gewählten, echt wienerischen, ohne Ausartung in das Triviale und Banale. Und wie er den Ruf seiner Werke und den seiner Brüder, den Ruf seiner künstlerisch gebildeten Kapelle und den Ruhm seines Namens weit in das Ausland, bis nach Amerika verbreitete, so bildete er lange Zeit für Wien bei den Festen im Volksgarten und in den Konzerten im Musikvereinsaal, Sossensaal, Gartenbau und Kursalon den Mittelpunkt des musikalischen und gesellschaftlichen Lebens. Auch fremde Werke hervorragender Meister brachte er in Wien zur Erstaufführung, so war er der erste, der uns mit dem Vorspiel zu „Parsifal“ im Musikverein bekannt machte und eine ganz bedeutende historische Musikaarbeit ist sein großes Potpourri: Wiens Tanzmusik seit 120 Jahren. Strauß bekundete ferner seinen edlen Wohltätigkeitssinn durch viele für die Stadt Wien veranstaltete Unternehmungen, und er stellte als überzeugter Katholik oft

seine Kapelle den Versammlungen des Katholischen Schulvereines unentgeltlich bei. Außer seiner echt künstlerischen Tätigkeit verband er reiches philologisches, juridisches und medizinisches Wissen mit den feinsten Bildungsformen des gesellschaftlichen Lebens und war in den Tagen der Ruhe auch schriftstellerisch tätig als Verfasser seiner „Erinnerungen“, in welchen er seinen Kunstseifer, den Verkehr mit den einzelnen europäischen Höfen und viele interessante persönliche Erlebnisse beschreibt. Das Buch bei Deuticke in Wien verlegt, wurde seinerzeit in diesem Blatte in zwei Feuilletons eingehend besprochen. So war der nun Dahingeshiedene ein ganzer Mann, ein würdiger Sohn der Dynastie und ein echt volkstümlicher Träger seines Namens.

Zu Wien hat Eduard Strauß am 15. März 1835 das Licht erblickt. Wie er selbst wiederholt scherzend bemerkte, sollte er sich der diplomatischen Laufbahn widmen. Doch der Musiker im jungen Strauß war zu mächtig, zudem mag ihn auch der Ruhm der Seinen gelockt haben; Eduard Strauß sattelte um, genoß bei Hofkapellmeister Beyer musikalischen Unterricht und trat im Jahre 1862 als Kapellmeister im Dianasaal vor die Öffentlichkeit. Er stellte 1870 sein eigenes Orchester zusammen und bereifte mit ihm den größten Teil des europäischen Festlandes. Im Jahre 1871 wurde Eduard Strauß k. u. k. Hofballmusikdirektor, im Jahre 1890 unternahm er eine halbjährige Kunstreise nach Amerika. Sein hohes Können brachte ihm zahlreiche äußere Zeichen der Ehrung und Anerkennung. Neben österreichischen besaß er zwei päpstliche Ordensauszeichnungen (das Kommandeur- und das Ritterkreuz des Gregorordens), die Kommandeurkreuze zweier spanischer Orden, ferner bulgarische, brasilianische, türkische, württembergische, sächsische usw. Orden, war Ehrenmitglied von Musikakademien usw. Die dankbare Vaterstadt hat ihm die große Goldene Salvatormedaille verliehen.

In den letzten Jahren lebte Eduard Strauß völlig zurückgezogen als „Rentier“, zeigte sich nicht einmal bei besonderen Anlässen, wirkte auch nicht in jenen Wohltätigkeitsveranstaltungen mit, die manchem Genie und Künstler einer vergangenen Epoche Gelegenheit gaben, wieder vor die große Öffentlichkeit zu treten. So geriet unser einst gefeiertes Mitglied der Walzerkönig-Dynastie, namentlich in der neuesten, so schnell lebenden Zeit fast in Vergessenheit. Still ertrug der einst Vielgefeierte und Raslose die Beschwerden des hohen Alters, wanderte täglich von seiner Wohnung im Hause Reichratsstraße 9 in den benachbarten Rathauspark und Volksgarten oder bei schönem Wetter in den Stadtpark und kehrte dann wieder heim in die Einsamkeit, wo ihn eine treue Wirtschafterin pflegte. Vor einigen Tagen erkrankte Eduard Strauß. Die ersten Mitteilungen, die in die Öffentlichkeit drangen, lauteten beruhigend, doch trat am Samstag eine Verschlimmerung ein, die zu den ernstesten Besorgnissen Anlaß gab. Leider kam es so, wie man fürchtete: Das Herz des Greises begann zu versagen. Mit einigen Injektionen und Inhalationen verlängerte die Kunst der Ärzte das Leben und dann nahm der Tod vom schon halb aufgelösten Leib Besitz.

31./XII. 1916

\* (Eduard Strauß †.) Heute um 1/3 Uhr nachmittags findet das Leichenbegängnis des verstorbenen Hofballmusikdirektors a. D. Eduard Strauß statt. Gestern war die Leiche den ganzen Tag in der Wohnung des Verbliebenen, 1. Bezirk, Reichsratsstraße Nr. 9, aufgebahrt und viele Persönlichkeiten und Freunde statteten Kondolenzbesuche ab. Vom Trauerhause wird die Leiche heute in die Botivkirche überführt und nach vollzogener Einsegnung auf dem Zentralfriedhof in dem von der Gemeinde Wien gewidmeten Ehrengrabe beigesetzt werden. Bei der Leichenfeierlichkeit in der Botivkirche wird der Wiener Männergesangverein Trauergesänge zum Vortrag bringen. Das Ehrengrab Eduard Strauß befindet sich in der Abteilung der Ehrengräber für historisch berühmte Persönlichkeiten und schließt sich an die Ehrengräber seiner Familienangehörigen, des Johann Strauß Vater, Johann Strauß Sohn und Josef Strauß an. Ueber die letztwilligen Verfügungen Eduard Strauß wird uns von seinem mit der Durchführung dieser Verfügungen betrauten langjährigen Rechtsfreund Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Simon Popper bekanntgegeben, daß der künstlerische Nachlaß Eduard Strauß in zahlreichen Notenmanuskripten besteht, die dem Familienbesitz entstammen, ferner in mehreren alten Geigen, dann in einer Sammlung von Viennensia, die zum größten Teil seinem Onkel Hans Strauß zufallen. Ein Teil dieses Nachlasses, darunter insbesondere die Geige seines verstorbenen Vaters Johann Strauß des Älteren, einige Viennensia und Notenmanuskripte, hat Eduard Strauß der Gemeinde Wien gewidmet. Zu seinen Universalerben hat er die drei Kinder seines Sohnes Johann Strauß eingesetzt und seiner Gattin einen namhaften Fruchtgenuß gesichert.

### Burgtheater.

Bruno Franks „Treue Magd“ ist ein zumeist sauber und hübsch herausgearbeitetes Familienstück. Es bietet einige gute Rollen, namentlich zwei davon, die Haushälterin Mathilde und der Großkaufman Sohne, geben den Darstellern reiche Gelegenheit zu intimer Charakteristik. Die Vorgänge, die Auffassung erinnern an die bürgerlichen Schauspiele, die schon im 18. Jahrhundert von Frankreich her sich auf der Bühne festgesetzt haben. Sie stellen gleichsam Hausmannskost dar, haben ihr sicheres Publikum und erfreuen sich großer Beliebtheit bei den Schauspielern. Statt künstlerischen Schwungs und kühner Ausgestaltung gewaltiger Menschenschicksale erzählen sie dem kleinen Mann, der kleinen Frau rührsame Geschichten von häuslichen Sorgen und Freuden. Statt des *Deus ex machina* aus dem attischen Drama greift dann zuweilen eine hohe gebietende Persönlichkeit ein, der französische „Roy“, in Deutschland irgendein Serenissimus. Auch „Die treue Magd“ fügt sich in ein solch betwittertes Schema ein, wenn auch modernisierender Ausprägung und da angebracht ist. Die Handlung gruppiert um das stille opferfreudige Walten der Haushälterin in einem wohlhabenden Bürgerhause. Sie hat schon als junges Mädchen das Hauswesen des Junggesellen verwaltet, sie hat ihn insgeheim geliebt, sie hat dann dem Ehemann gedient und für das Gedeihen der heranwachsenden Kinder gesorgt, sie erweist sich endlich in drangvoller Stunde als die Retterin der Ehre des Hauses. Und dies alles still, ohne Dank zu erwarten; sie hat eben geliebt. — Eine anspruchsvolle Philistergesinnung wehrt zuweilen gegen Kunst und Denkweise von heute. Ob unser bürgerliches Publikum damit zu gewinnen ist? Mit einer „Gartenlauben“-Ethik dürfte ein Theater nicht mehr gut haushalten können.

Die Novität wird gut gespielt. Von einzelnen Künstlern geradezu ausgezeichnet. Endlich ist Fräulein Mayer die Aufgabe geworden, ein ganzes Stück mit ihrer mächtigen Kraft zu tragen. Und sie hat es verstanden, in die Rolle der treuen Magd Mathilde einen ganzen Reichtum an inneren Erlebnissen und Stimmungen hineinzubringen. Es ist eine Freude, Brent-

leisen Schaffen nachzugehen. Schon ein leichtes, nachdenkliches Neigen des Kopfes kündigt deutlich einen Entschluß, mühselig erkämpfte Selbstbeherrschung, einem wehmütigen Verzicht. Dann ringen sich vibrierend bedeutsame Worte los, sie werden von einem Aufschlag traurig ernster Augen begleitet. Es gemahnt dann die Haltung der Künstlerin an Frauengestalten Feuerbachs. Herr Heine hat bereits eine ganze Reihe ernster, harter Tatmenschen geschaffen. Der jüngste von ihnen nun ist der Großkaufmann Sohne, ein Mann von unerbittlicher Rechtfertigkeit, ein unermüdlicher Arbeiter, gerne ablehnend gegen die Inponderabilien des Ehrgeizes oder künstlerischer Begeisterung. Bei näherem Zusehen jedoch darf man in dem strengen Antlitz sich einiger gemüthlicher Fältchen erfreuen. Sympathische Menschen vermögen ihm behagliche Stimmung, einen Anflug trodenen Humors zu vermitteln. An der entscheidenden Schlussszene des letzten Aktes und ihrem Erfolg hat die vornehme Sicherheit des Herrn Devrient einen unentbehrlichen Anteil. Die Rolle des jungen Sohne spielte Herr Schott mit sichtbar bestem Willen. Des öfteren gelang ihm der Ausdruck echter Empfindung, aber immer drohte sein jähriges Wesen die guten Ansätze zu stören. Der Episodenfigur des Baron Planitz gibt die grobkörnige, sonst so scharf zutreffende Art des Herrn v. Restka nicht die richtige Farbe.

Die Ausnahme war nach dem ersten einleitenden Akt eine freundliche, sie erwärmte sich dann zusehends im zweiten, so daß der Vorhang wiederholt in die Höhe gehen mußte. Nach dem dritten Akt, der vielleicht stärkere Töne benötigt hätte, besiegte schließlich der Beifall einzelne Aeußerungen der Ablehnung. F. Zw.



[Burgtheater.] „Die treue Magd“, Komödie in drei Akten von Bruno Frank. Erste Aufführung. Das neue Stück bringt auch einen neuen Namen ins Burgtheater, auch ein neues Talent, das freilich noch seinen Weg sucht und in Ermanglung eines eigenen mit ausgetretenen Wegen vorlieb nimmt. Zu Beginn des ersten Aktes atmet man wirklich die Luft des alten Biedermeierlustspiels, und wenn diese auf der Bühne erbgelesenen Figuren nacheinander austreten, dieser Kommerzienrat Sohrey, ein Aufrechter, seine vornehm tuende Frau, sein allerliebstes Töchterchen, sein auf einen Abweg geratenes Söhnchen, da glaubt man in der Tat, man könne sich im Großvaterstuhle des seligen Benedix niederlegen, um diese wohlbekannte Welt behaglich an sich vorüberziehen zu lassen. Später jedoch blickt ein ernsteres Gesicht in das Bild herein, das des großen Henrik Ibsen, und vollends gegen das Ende des zweiten Aktes, wo ein gewisser Saturner in die Erscheinung tritt, da legt sich dieses Gesicht in düstere, grimmige Falten. Dieser Saturner hat ein Skelett im Haus, ist der Mann mit der anrühigen Vergangenheit, ein Outsider, wie sie der große Norweger liebt. In ihrer Jugend waren Saturner und Sohrey die treuesten Weggenossen. Aber nach einem finanziellen Fehltritt Saturners hat Sohrey das Bündnis gekündigt, und jeder lebte nun sein eigenes Leben. Der eine wurde der hochgeachtete Großkaufmann, der andere, Saturner, ein gefürchteter Wucherer, dem eines Tages Günther, Sohreys Filius, in die Klauen gerät. Er verleitet den jungen Mann zu einem nicht sehr korrekten Wechselgeschäft, und tut dies eigentlich nur, um sich an dessen Vater zu rächen. Er ist ein Feinschmecker der Rache, welches Gericht bekanntlich halt genossen werden soll. Nun hält er Sohreys Familienglück in Händen, mit einem Wort kann er es zerstören. Da legt sich aber Fräulein Mathilde ins Mittel, ein älteres Mädchen, die „treue Magd“ im Hause des Großkaufmannes, Beschließerin, Wirtschaftlerin. Einst wurde sie von beiden Freunden geliebt, und beide, so scheint es wenigstens, liebte sie. Mit dieser halb verglommenen Doppelliebe im Herzen wandelt sie durch das Stück, oft zum Weinen aufgelegt, immer durch Tränen lächelnd, eine Figur in Moll. Diesem guten Hausgeist gelingt es, den schredlichen Geldleiher milder zu stimmen, und schließlich reichen sich auch die verfeindeten alten Freunde wieder die Hand. Das Versöhnungswerk ist leider etwas langwierig, verbreitet sich, wenn man die Szenen zwischen Saturner und Mathilde hinzurechnet, über ein volles Drittel des Stückes und wirkt doch nicht durchaus überzeugend, wie man denn auch nicht sagen könnte, daß der Stoff überhaupt, diese ganze, etwas mühselig zusammengetragene Familiengeschichte, unsere Teilnahme besonders stark in Anspruch nimmt. Das sind die wunden Stellen der im übrigen sehr beachtenswerten Arbeit. Der neue und wohl sehr jugendliche Dichter kann schon mancherlei. Die handwerkliche Mache scheint er gut im Griff zu haben, seine Figuren können sich sehen lassen, sein Dialog steckt voller Feinheiten, und auch Humor findet sich da und dort, dieser allerdings in kaum nachweisbaren Spuren. Hoffen wir, daß Herr Bruno Frank bald Bedeutenderes leisten wird. Ueber die Darstellung nil nisi bene. Herr S e i n e gab den Kommerzienrat mit der ihm eigentümlichen Schärfe und Kühle. Die hingehachten Sätze und kurz abschnappenden Gebärden waren hier ganz am Platz. Eine wärmere Unterströmung fehlt seiner Rede, für ein bißchen Gefühl wäre man dankbar. Sehr gut Fräulein M a y e r als Mathilde, ganz Entsagung, aber einfach, natürlich, ohne Opferlammsmanieren. Nicht minder zu loben Herrn D e v r i e n t s Saturner, der, so unheimlich er sich gibt, sehr gut den Uebergang in die weichere Stimmung findet. Die gar nicht leichte Rolle des jungen Günther spielte Herr S c h o t t mit großer Lebendigkeit und Behendigkeit, aber auch mit der Herbe und Sprödigkeit, wie sie der unreifen Jugend eignet. Das Töchterchen des Kommerzienrates ist ein echter Theaterbackfisch, nett, niedlich und nichtig, und also veranschaulichte Fräulein M a y e r das Figürchen, für welches ein Bräutigam wie Herr R e i m e r s (wie unglaublich jung sieht er aus und wie fein spielt er die Rolle!) fast zu bedeutend erscheint. Auch Frau L e w i n s k y, Herr v. Z e s s a und Herr S e y d e l m a n n wußten sich in ihren mehr episodischen Aufgaben auszuzeichnen. Die ganze Darstellung war auf das Halbblau gestimmt, das beliebte Berliner sotto voce, dem sich jeder einzelne geschickt und willig fügte. Gute Regiearbeit, Spielleiter Herr T r e f l e r. Das Publikum bereitete der Novität eine freundliche Aufnahme. Nach dem zweiten Akt wurde der Beifall stärker und der dienstthuende Regisseur Herr T r e f l e r konnte für den Autor den Dank aussprechen. Nach dem dritten Akt hingegen mischte sich in die Beifallskundgebungen einiges Zischen.

**Burgtheater.**

(„Die treue Magd.“ Komödie in drei Akten von Bruno Franl.)

Stücken, wie diese „Treue Magd“ eines ist, soll jeder Freund des Theaters das Wort reden. Sie bedeuten für die Literatur keinen Gewinn. Aber so gewiß es ist, daß das Theater nur in Feierstunden der Kunst des Dichters dienen kann, so gewiß es ist, daß das Theater täglich seine Türen öffnen muß, so gewiß ist es, daß Bühnenerwerke Dank und Anerkennung verdienen, die mit Anstand die tägliche Bestimmung des Theaters erfüllen helfen. „Die treue Magd“ hat mit Literatur nichts zu tun. Aber das Stück besitzt die — nicht gerade häufige — Beredsamkeit der Bühne, und es hat kultivierte Geistigkeit. Sudermann auf einem höheren Geschmacksniveau. Das ist wahrlich nicht wenig.

Es hat viel erborgtes Licht. Literarische Reminiszenzen sind sehr fühlbar; und die Handlung der Komödie ist auf den deutschen Bühnen längst heimisch: es ist die Geschichte Krogstads und der Frau Linden aus Ibsens „Nora“. Mit ziemlich gutem Gedächtnis nach erzählt. Nur daß sich der Wucherer an seinem ehemaligen Freunde nicht durch das Schicksal der Frau, sondern des Sohnes rächen will; und daß Frau Linden hier in ihrem persönlichen und dramatischen Wesen viel ausführlicher geworden ist. Sie ist in dem neuen Stück das gealterte, stille, glücklose Mädchen, das dem Mann, dessen Gattin sie nicht werden konnte, in ihrer lautlosen Liebe als Magd dient, als die „treue Magd“. Auch aus der schmerzlichen Weisheit der „Stützen der Gesellschaft“ gleitet ein schwermütiges Lächeln herüber. An dem stolzesten Ehrentage seines Lebens erkennt der Mann, daß er den falschen Weg gegangen ist; er hat die reiche Frau geholt und das Glück verjämmt, das seiner in den Händen des armen Mädchens wartete. Nein, die eigene Kraft des

Werkes ist nicht reich. Auch ist vieles allzu süßlich, manches allzu absichtsvoll vorgetragen. Die allwaltende Hilfsbereitschaft der „treuen Magd“ ist gar zu prägnant akzentuiert, wenn unmittelbar hintereinander sich der Sohn, die Tochter und die Köchin des Hauses ratlos an sie wenden: wenn der Sohn bei ihr Trost und Verständnis findet und — in der ganz gleich geführten Szene — von der Mutter kalt und einsichtslos abgewiesen wird. Das alles ist wahr. Aber ebenso wahr ist es, daß diese Menschen klar und eindrucksvoll hingestellt sind, daß in ihren Gesprächen viel geistige Feinheit und erfahrener Ernst laut wird, und daß der Atem eines wirklichen Theater temperaments über die Bühne fliegt und diesen klugen Bildern die Lebendigkeit eines bewegten Theaterabends gibt.

Das Theater jubilierte denn auch. Die Schauspieler waren mit sehr eifriger Kraft bei ihrer Sache, die diesmal in Wahrheit ihre Sache war. Als die Herren D e v r i e n t und G e i n e ihre große Szene spielten, die richtige *Scène à faire*, wie sie wirkungsvollerner das französische Theater niemals aufgestellt hat, da war die gewisse nervöse Spannung im Hause, und das Thermometer stieg hörbar. Die beiden Pünktler haben sie denn auch virtuos „hingelegt“, mit einer prachtvollen schauspielerischen Energie und Deklamation. Fräulein M a n e r hatte eine sehr süßliche Art, allerhand merkwürdigen *Moments* Gegenwart und Zukunft fühlen zu lassen, Fräulein M a n e n und Herr S c h o t t brachten in das Spiel die frische und ammutige Jugend, der Herr Schott auch sehr viel rührende Eindringlichkeit zu geben wußte. Herr N e i m e r s war wieder von gewinnendster Einfachheit. Frau L e w i n s k y überraschte mit einem brillanten Lustspielhumor; und eigentlich ist sie doch zu Ueberraschungen nicht mehr so recht verpflichtet.

Leo Feld.

31./XII. 1916

**(Pianist Theodor Pollak gestorben.)**  
Gestern ist hier der Pianist Theodor Pollak nach schwerem Leiden gestorben. Er war im Jahre 1866 in Telsch in Mähren geboren, absolvierte das Wiener Konservatorium und studierte bei Epstein, Dooer sowie bei Moritz Rosenthal, und errang als Pianist vor der Öffentlichkeit nicht nur den Beifall des Publikums, sondern auch Anerkennung in Künstlerkreisen. In Lemberg, wo er als Pianist wirkte, war er Mitglied der Staatsprüfungskommission für das Musikfach. Als Lehrer sehr geschätzt und in der Aristokratie und der vornehmen Bürgerschaft beschäftigt, tat er sich auch als Komponist anmutiger Klavierstücke hervor. Seit Kriegsausbruch hielt Theodor Pollak sich in Wien auf. Vor einigen Tagen verschlimmerte sich sein Leiden, dem er nun erlegen ist. Sein berühmter Lehrer und Kollege Moritz Rosenthal stellt uns folgende Würdigung des Verstorbenen zur Verfügung. „Jene Kunstkenner und Verehrer, die das Getümmel der Konzertsäle fliehen, und es vorziehen, im kleinen Kreise den Offenbarungen einer edlen Künstlerseele zu lauschen, haben durch das Ableben des auch hier rühmlich bekannten Pianisten Theodor Pollak einen herben Verlust erlitten. Pollak war ein Klavierspieler von origineller, ja genialer Begabung. Ein ungewöhnlich feinfühliges Ohr, angeborene Musikalität und eine ungemein elegante, jeglichen Ausdruckes fähige Technik machten ihn zum Liebling der aristokratischen Kreise in Lemberg, wo der Künstler den größten Teil seiner Mannesjahre als sehr geschätzter Chopinspieler und Lehrer verbrachte. Aber auch in Wien hat Pollak schon in jungen Jahren Lorbeeren gepflückt; die bedeutenden Musiker und Kritiker zollten ihm hohes Lob. Selbstquälerei und zarte Gesundheit hinderten den Künstler, seinen Erfolg ins Ausland zu tragen, zu einem allgemeinen zu machen, aber alle, die ihn kannten, werden ihm und seiner Kunst ein dauerndes Andenken bewahren.“

31. XII. 1916

\* Am 2. Februar 1917 abends findet im großen Musikvereinsaal unter Leitung des bekannten Komponisten Emil Hochreiter die erste Ausführung dessen vierteiligen Oratoriums statt, dessen Reinertrag der Zentralfstelle für Soldatenlektüre zufließt. Mitwirkende: Gusti Schlesal (Sopran), Amalie Neuwirth-Kofler (Alt), Anton Ludwig, Volksoper (Tenor), und Kammerfänger Rudolf Moert (Baß), ein geladener Damenchor und das aus Mitgliedern des Wiener Tonkünstlerorchesters bestehende Kammerorchester, endlich den Damen Anna Fried, Steffi Geher, Iris Helmi, Mia Hochreiter, Ottilie Reiningger, Marie Rodossi (Violine), Anna Paradieser (Bratsche), Josefina Donat (Violoncell) und den Herren Max Springer, i. t. Professor (Harmonium), und Louis Dite (Klavier). Das Komitee besteht aus folgenden Persönlichkeiten: Dr. Oktavian Freiherr v. Bleyleben, Gräfin Czernin-Morzin, Christine Gräfin Elz-Gudenus, Josef Graf Hardegg, Edina Fürstin Rhevenhüller-Clam, Josef Röh v. Sternegg, August Prinz Lobkowitz, Ernst Graf Marshall, Lola Gräfin Marshall-Allemann, Karl Paulitschek, Dr. Friedrich Kardinal Piffl, Gabriele Gräfin Thun-Lobkowitz, Gräfin Wallis-Palffy, Gebrüder Wild, Ernst Graf Windischgrätz, Max Baron Bittinghoff-Schell. Karten zu populären Preisen (1 bis 4 K., nur wenige Sätze zu 6 und 10 K.) an den Konzertklassen Wien, 1. Bezirk, Karlsplatz Nr. 6, und Himmelstortasse Nr. 20.

Burgtheater. Ein neuer Name. Bruno Frank, 1887 in Stuttgart geboren, war achtzehn alt, als er Ihrische Erstlinge „Aus der goldenen Schale“ herausgab. Dem frühen Fallobst folgten Körbe voll gereifter Früchte. Franks „Gedichte“ erschienen 1907 in dritter Auflage. Neben Versen trafen größere und kleinere Prosawerke ans Licht: drei Romane und eine Sammlung Novellen. Ein Jüngling, der von der Schwelle des Mannesalters aus auf zehn Hände literarischer Produktion zurückblickt, gehört selbst in unserm schreibelfertigen Zeitalter zu den Seltenheiten. Nun lenkt Frank auch als Bühnenschriftsteller die Aufmerksamkeit auf sich. Seine gestern zum erstenmal im Burgtheater gegebene Komödie „Die treue Magd“ hat ihre Feuerprobe in Deutschland bereits bestanden und dabei ebensoviel Zustimmung wie Widerspruch gefunden. Sie dürfte schwerlich ein erster dramatischer Versuch sein; denn sie zeigt nicht nur einen geschärften Blick für das Ganze, sondern auch die geübte Hand des Theaterpraktikers, welcher jeder Einzelheit den rechten Platz zuweist. Dichter und Romancier sind an der Bühnentür ohne weitere Umstände verabschiedet worden, und sie suchen sich dafür zu rächen. Der mittlere Jöben, wie wir ihn aus „Kora“, „Wildente“ und „Rosmersholm“ kennen, war Franks letzter Lehrmeister. Aber der gehorsame Schüler tappte ihm nicht blindlings in die Irrgänge seiner mit der Realität in Widerspruch geratenden Phantasie nach. Auch sonst geht Frank seines eigenen geraden Weges. Das merkwürdigste Frauenideal, eine „Serva padrona“ ganz besonderer Art, welche durch reine, entsagende, opfermutige, unablenkbare Liebe die Familie vom Untergange rettet, indem sie die höheren Pflichten der Hausfrau erfüllt, ohne deren niedere Rechte anzutasten, leuchtet ihm wie ein milder Stern voran. Mathilde, die Anti-Rebeka (Wast), frondiert gegen das Regiment der zuchtlosen Weiber, denen kein Mittel zu schlecht ist, um die Herrschaft über den Mann zu erlangen. In ihr hat der Dichter seinen Sittlichkeitsbegriff verkörpert und der Schauspieler ein Problem gestellt, das Fräulein Mayer sehr glücklich löste. Nicht zu ihrem Nachteil erinnert sie an die außerordentliche Leistung der Marberg in „Rosmersholm“. Erleichtert wird ihr die keineswegs leichte Aufgabe, die Tugend der Treue durch Maßhalten vor Verhimmelung zu bewahren, von ihrem genialen Gegenspieler. Herr Heine hat als Hermann Sohney sich als nachschaffender Künstler ersten Ranges bewährt. Man wird den heiteren, tätigen, ehrenwerten Mann, der den Enttäuschungen seines selbstverpöfchten Daseins ins Gesicht lacht, um nicht weinen zu müssen, lieb gewinnen, wenn sein verhaltenes Gemüt wider Willen die starre Rinde des Herzens durchbricht und das echte Gold zum Vorschein kommt, das dort in der Tiefe verschüttet liegt. Schon dieser beiden poetisch-lebenswahren Charakterfiguren wegen verdiente „Die treue Magd“ den freundlichen Beifall, in den sich die Darsteller mit dem Dichter teilen konnten. Es wurde vortrefflich gespielt: von Frau Lewinskij, welche der widerwärtigen Frau Lily Sohney einen sehr nötigen Schimmer persönlicher Liebeshwürdigkeit lieh, von Fräulein Mayer, die in der schalkhaften Ruth das verjüngte Ebenbild ihres Vaters sehen lieh, von Herrn Schott, der das dem Abgrunde zustellende verführte, schuldig-unschuldige Mütterchlein Günther ergreifend darstellte, von den Herren Debrient, Reimers, Seydelmann und Beska, die ihren chargierten Rollen nichts schuldig blieben. Herr Treßler als diensttuender Regisseur konnte nach den Aktschlüssen öfter im Namen des Verfassers danken. Was wir sonst noch für und wider „Die treue Magd“ auf dem Herzen haben, bleibe auszusprechen einer ruhigeren Stunde vorbehalten.

M. K.

31. XII. 1916

151

K. k. Bezirksschulrat Wien

Wien am 31. März 1916

G. N. 3000/P.

„Kaiserin Zita-Hymne“. Seitens der Kabinettskanzlei ist an die Kriegspatenschaft die Mitteilung gekommen, daß eine von Baronin Heda v Skoda gedichtete und der Kaiserin gewidmete „Zita-Hymne“ komponiert von Erich Wolfgang Korngold, von der Kaiserin huldvollst angenommen wurde. Gleichzeitig wurde die Genehmigung erteilt, daß die „Zita-Hymne“ zugunsten der Kriegspatenschaft verlegt und vertrieben werden dürfe. Die erste Aufführung des Werkes wird seitens des Wiener Männergesangsvereines in einem großen Konzerte vorbereitet.

# Neue Freie P

## Die Generalversammlung des Deutschen Volkstheater-Vereines.

Wien, 8. Mai.

Im Foyer des Deutschen Volkstheaters wurde heute nachmittags die Generalversammlung des Deutschen Volkstheatervereines abgehalten. Die Debatte über den Bericht des Ausschusses konnte nicht zu Ende geführt und mußte abgebrochen werden, weil das Versammlungslokal in Anbetracht der um 7 Uhr beginnenden Theatervorstellung nur bis 6 Uhr zur Verfügung stand. Die Aussprache zwischen den Anteilhabern und dem Ausschuss, die ziemlich lebhaft zu werden verspricht, wurde nach dem ersten Redner abgebrochen und wird in den nächsten Tagen in einem außerhalb des Theatergebäudes gelegenen, noch zu bestimmenden Saal ihre Fortsetzung und ihren Abschluß finden.

Den Vorsitz führte der neue Vereinspräsident Felix Fischer. Nach Konstatierung der Beschlussfähigkeit hielt Herr Fischer seinem Vorgänger, dem verstorbenen Oberbaurat Ferdinand Fellner, einen warmen Nachruf. Fellner sei der geistige Vater des Vereines gewesen, der den alten Begehaupter Park als die geeignetste Stelle für ein neues Schauspielhaus ausfindig machte, der durch seine rastlose Energie alle Schwierigkeiten der Vereinsgründung zu überbrücken wußte und der es erwirkte, daß die Gnade des Kaisers in Anbetracht des künstlerischen Zweckes den Platz um einen außerordentlich geringen Preis für die Errichtung eines Schauspielhauses zur Verfügung stellte. Oberbaurat Fellner war es auch, der im Vereine mit seinem Kunstgenossen Oberbaurat Hellmer im Deutschen Volkstheater den unübertroffenen Ivnus eines modernen Schauspielhauses schuf. Oberbaurat Fellner war um das Wohl der angestellten Beamten und der in dem Theater wirkenden Künstler stets besorgt, er hat durch Widmung einer Dichtung, die er zum Andenken an seine Tochter Melanie Rainer - Fellner - Stiftung nannte und die er in seinem Testament wieder mit einem namhaften Legat bedachte, den Pensionsfonds ergänzt. Die Widmung hat den Zweck, durch Krankheit und Unglücksfälle in Not geratene Künstler und Angestellte des Theaters in dringenden Fällen zu unterstützen. Zur Ehrung des Verbliebenen hat der Ausschuss beschlossen, im Foyer eine Büste Fellners aufstellen zu lassen. Präsident Fischer widmete dann dem verstorbenen Sekretär des Vereines Martin Wörte des Nachrufes und schloß daran eine kurze Darstellung der materiellen Situation des Vereines. Die Bilanz weist einen Verlust von 22.152 K. 65 H. aus. Für Kriegsjorge spendete der Verein 20.000 K. Für dieses Jahr werden keine Dividenden verteilt.

Industrieller Franz Georg Bujatti beantragt namens des Revisionsausschusses das Abolutorium für die finanzielle Gebahrung des Ausschusses.

Hierauf erteilte Präsident Fischer dem Regierungsrat Dr. Glossy das Wort zum Rechenschaftsbericht des Ausschusses.

### Der Rechenschaftsbericht des Ausschusses.

Regierungsrat Dr. Glossy führte im wesentlichen aus: Zu der Generalversammlung des Vorjahres haben Sie einem Uebereinkommen zugestimmt, durch das der Ausschuss, um den Bühnengehörigen ihre vollen Bezüge vom Spieljahre 1915/16 an zu sichern, dem Pächter gegenüber auf die Zahlung des Pachtzinses für die ganze Kriegsdauer verzichtet hatte. Versuche des Pächters, sich zu Beginn des neuen Spieljahres

seiner Verbindlichkeit gegenüber den Bühnemitgliedern teilweise zu entziehen, haben dahin geführt, daß von einigen der mit Verfüzung Bedrohten die Vermittlung der Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger angerufen wurde. In dem Kampf zwischen der zu Hilfe gerufenen Genossenschaft und der Direktion wurde die Deffentlichkeit hineingezogen. Auch der Vereinsausschuss konnte, so sehr er es gewünscht hätte, nicht ganz unbeteiligt bleiben, und mußte, als Direktor Weisse, des Kampfes müde, einen Nachfolger zu suchen begann, der Gefahr vorbeugen, daß einem solchen zum Nachteile des Theaterbetriebes von dem abtretenden Direktor allzu drückende Bedingungen auferlegt werden. Nach monatelangen Verhandlungen kam es zu einer Aufkündigung des Pachtvertrages und am 19. Januar 1916 zu einem Uebereinkommen mit dem abtretenden Pächter, in dem diesem als im alten Vertrage vorgesehene Ablösung der im letzten Jahre angeschafften Fundusgegenstände 20.000 K. und für die noch laufenden fünf Pachtbetriebsjahre eine Abfindung von je 18.000 K. zugesichert wurde, wogegen der Verein freie Hand in der Wahl des Nachfolgers erhielt. Der Redner recapituliert die Geschichte der Wahl des neuen Direktors Karl Wallner und sagt dann weiter: Herr Direktor Wallner war bisher durch 25 Jahre Schauspieler und Regisseur an hervortragenden Bühnen des Auslandes und gehörte auch längere Zeit dem Deutschen Volkstheater an; er ist ein Wiener, kennt das Wiener Publikum und besitzt die materiellen Mittel, um selbst in minder günstigen Zeiten das Unternehmen ungehindert betreiben zu können. Durch den Eintritt des neuen Direktors wird hoffentlich wieder ein ruhiger Betrieb stattfinden, würdig des Ansehens und der Bedeutung unseres Deutschen Volkstheaters. Nach einigen Aufklärungen über den neuen Pachtvertrag besprach der Berichterstatter das sogenannte Regulativ. Dieses sei durchaus nicht erst jetzt ins Leben getreten, sondern habe längst bestanden und sei hauptsächlich veranlaßt worden durch die in den Generalversammlungen gestellte Forderung, auf die künstlerische Leistung des Theaters mehr Einfluß zu nehmen.

Ganz entschieden, fuhr Dr. Glossy fort, muß gegen den von einer oder der anderen Seite gegen den Ausschuss erhobenen Vorwurf Stellung genommen werden, als ginge sein Bestreben dahin, mehr das materielle als das künstlerische Wohl des Deutschen Volkstheaters zu berücksichtigen. Die Tatsachen beweisen wohl das Gegenteil. Redner gab nun eine Darstellung über für rein künstlerische Zwecke verwendete Aufwendungen des Vereines, die, ohne daß man den durch zwei Jahre erlassenen Pacht hinzurechnet, rund 360.000 K. betragen. Besonders seien der Pensionsfonds erwähnt, der sich auf zirka 870.000 K. beziffert und zu dem der Verein 270.000 K. beigetragen habe. Einen solchen Pensionsfonds haben kein Privattheater, ja nur wenige Stadt- und kleinere Hoftheater.

Der Redner schließt: Ueber die Pflege der Kunst am Deutschen Volkstheater ist seit der letzten Generalversammlung nichts Erfreuliches mitzuteilen, weshalb es uns angezeigt erschien, was hierüber zu bemerken ist, gleich diesem Geschäftsberichte anzuerkennen. Man hätte glauben sollen, daß die Direktion im letzten Jahre ihrer Wirksamkeit am Deutschen Volkstheater Wert darauf legen würde, durch Aufnahme besonders wertvoller neuer Werke oder durch antegende Aufführung bedeutender Dramen der älteren deutschen Dramatik sich einen guten Abgang zu verschaffen. Leider blieb es da aber nur bei vereinzelten Versuchen. Im übrigen ging die Leitung des Theaters in ihrem gewohnten Geleise und nützte — trotz des vollen Pacht-nachlasses — die sonderbare Vergnügungslust des Publikums in der Kriegszeit vorwiegend nach der finanziellen Seite hin nachdrücklich aus. Es gab keine Neuaufführung für das klassische Repertoire. Es blieb selbst jene Darlegung unserer Ansichten über die Einrichtung des Spielplanes deutscher Bühnen während der Kriegszeit unbeachtet, die im letzten Jahresbericht entwickelt war und Ihren vollen Beifall gefunden hatte, und man kann es wohl nur einem Mangel an Feingefühl zuschreiben, wenn in der Zeit, da deutsche Kunst von unseren Feinden in den Staub getreten wird, am Deutschen Volkstheater in Wien verstaubt und überlebte französische Komödien aus dem Archiv ausgegraben werden in der Absicht, auf einer deutschen Bühne jetzt damit Kassa zu machen. Leider hat es die scheidende Direktion nicht einmal versucht, uns im Punkte der Kunst den Abschied von ihr schwerer zu machen. Können wir sonach auf die letzte Aera der Direktion Weisse mit Befriedigung nicht zurückblicken, so ist dies um so mehr zu bedauern, als Direktor Weisse in früherer Zeit das ihm anvertraute Institut mit weitaus glücklicherem künstlerischen Erfolg und auch vornehm ge leitet hat.

### Professor Dr. Emil Reich gegen den Ausschuss.

Als erster Redner in der Debatte sprach Professor Dr. Emil Reich. Er führte aus, daß der Ausschuss, wenn er mit Direktor Weisse unangenehme Erfahrungen gemacht hat, selbst schuld an der Krise trage. Es hat den Ausschuss ja niemand gezwungen, gerade Direktor Weisse — es tue ihm leid, einen Abwesenden anzuweisen zu müssen — zum Direktor zu machen. Es geht nicht an, im Berichte zu sagen, man hätte sich weniger mit der Sache beschäftigen sollen. Professor Reich erzählt, daß ein englischer Journalist in der Zeitschrift „The Statesman“ über die Volkstheaterkrise berichtet hat und es als ein schönes Zeugnis anführte, daß ein Direktor, gegen den solche Vorwürfe erhoben werden, sofort entfernt wird. Ob dieser Herr noch einmal im Laufe der unerquicklichen Angelegenheit nach England berichtet hat und ob vielleicht in anderem Sinne, ist mir nicht bekannt. Wenn die Anschuldigungen gegen Weisse begründet waren, dann mußte er gehen. Es ist nur wunderbar, daß die Staatshalterei nicht mit Konzeptionsentziehung, ähnlich wie die Berliner Polizei gegen einen Berliner Direktor, ein geschritten ist. Der Ausschuss erließ Weisse bei Kriegsbeginn den Pacht für 1914 und 1915 mit Recht, dann für 1915 und 1916, trotzdem es bis Ende 1915 genügt hätte. Dadurch hat der Ausschuss eine geringe kaufmännische Voraussicht bewiesen. Zunächst hat er auf zirka ein Viertel des gesamten Aktienkapitals verzichtet, um Weisse die Direktion zu ermöglichen, dann wieder, um ihn los zu werden. Der Ausschuss hält die Anteilhaberbesitzer unter scharfer Vormundschaft, aber er erfüllt die Pflichten eines gewissenhaften Vormundes recht mangelhaft. Er will aber auch den Pächter bevormunden: „Ich bin auf Seiten des Pächters, wenn er ein wertvolles Stück mehr als zweimal in der Woche wiederholt, der Paragraph, worin dem Pächter nur zwei Vorstellungen gestattet werden, ist unbillig.“

Professor Reich gedenkt lobend der „Don Carlos“-Aufführung anlässlich des 50. Todestages Schillers und bezeichnet den König Philipp als die beste Leistung des Schauspielers Weisse, dessen Können sonst seinem Willen nicht gleichkam. Später wurden die Klassikervorstellungen immer mehr vernachlässigt. Redner habe vor vierzehn Tagen den „Kaufmann von Venedig“ angesehen. Gute Vorstellung, aber matter Shylock.

## Schlußversammlung des Volks- theatervereines.

Heute fand im Festsaale des Gremiums der Wiener Kaufmannschaft die abschließende Generalversammlung des Volkstheatervereines statt. Sie nahm wider Erwarten einen leidlich ruhigen Verlauf, ja brachte sogar eine Art Verständigung des Ausschusses mit der Opposition.

Zunächst führte Herr Silberer in 1½stündiger Rede aus: Er könne nur eine Reihe von Beschwerden und Bitten vorbringen, den jeder Versuch einer tatsächlichen Opposition müsse kläglich scheitern, da ja der Ausschuß von vorneherein einer erdrückenden Majorität sicher sei. Er müssen die Höhe der vom Verein gezeichneten Kriegsanleihe als zu niedrig bemängeln. Ferner rege er an, daß aus dem Reservefonds der Betrag von 10.000 Kronen Kriegsfürsorgezwecken zugewiesen werde, und zwar zur Hälfte den im Felde Erblindeten und zur anderen Hälfte den Invaliden, die Gliedmaßen eingebüßt haben. Dann kam er auf die Angelegenheit Weisse zu sprechen. Er versicherte zunächst, für Oberbaurat Fellner alle mögliche Hochachtung gehabt zu haben, was ihn indessen nicht hindern könne, dem Toten schwere Vorwürfe zu machen. Es sei bekannt, daß Fellner mit Direktor Weisse nicht harmoniert habe. Die Bestimmung Fellners sei auf eine gelegentliche unkluge Aeußerung Weisses zurückzuführen. Sie sei letzten Endes der Grund der Entlassung Weisses. Weisse habe schöne und vom Ausschuß oft anerkannte künstlerische Erfolge aufzuweisen gehabt. Seltsam berührte es uns, als Silberer hierauf zwei Privatbriefe Fellners an Weisse vorlas; der eine enthält Worte warmer Anerkennung, der andere dringende Vorstellungen an Weisse, dieser möge doch der vom Landesauschuß und der Statthalterei gewünschten Aufführung der „Siegerin“ zustimmen. Dieser Brief, meint Silberer, enthalte geradezu PreSSIONen. Die „sittlichen Verfehlungen“ des Herrn Weisse schätzt Silberer nicht allzu hoch ein und erzählt der Versammlung in witzigem Tone, er selber habe auch allerlei „schwache Stunden“ gehabt und bedauere nur, sie jetzt nicht mehr haben zu können. Die Entrüstung jener von Weisse attackierten Schauspielerin habe sich allzu spät entladen, weshalb ihr kein Glaube beizumessen sei. Weisse habe schlimmstenfalls „Dummheiten“ gemacht, doch hätte die Humanität verhindern sollen, daß man ihn deshalb auf so schmerzhafteste Art an die Luft setzte. Die Ausschreibung der Stelle sei in merkwürdiger Art erfolgt, das Fünferkomitee habe zu langsam gearbeitet, die Bewerber hätten den Kontraktentwurf zu spät bekommen. Alle einstigen Anwärter müssen heute mit der bitteren Meinung herumgehen, sie seien genarrt worden, die Direktion Wallner sei von Anfang an beschlossene Sache gewesen. Dann bemängelt Silberer allerlei angeblich unterlaufene Statutenwidrigkeiten und Unzulänglichkeiten. Schließlich verrät Silberer, daß er an Fellner die Bitte gerichtet habe, seinen Sohn Herbert in den Ausschuß zu wählen, welche Bitte jedoch abgeschlagen worden sei. Er beantrage die Zahl der Ausschußmitglieder auf 17 (statt 15) zu erhöhen und 2 Stellen der Opposition zu überlassen. Dann ergeht sich Silberer in hämischen Glossen gegen Wallner, der seinen Fleiß dadurch bewiesen habe, daß er 150mal die „Lustige Witwe“ angehört habe und dergleichen. Er bekunde kein Verständnis für das Volkstheater, indem er das gute Ensemble für die „Dreieckstücke“, die das Theater jetzt so schön spiele, zerstöre und Herrn Ladner nicht weiter behalte. Auch mit Herrn Mühlberg sei kein neuer Vertrag geschlossen worden und Frau Glöckner vor die Wahl gestellt worden, billiger zu spielen oder zu gehen. (Wallner hat nämlich an das Ehepaar Kramer-Glöckner die ganz „unbillige“ Zumutung erhoben, statt um 45.000 Kronen um „bloß“ 36.000 Kronen zu spielen!) Es zeige sich jetzt schon, daß Weisse der nobelste Direktor von Oesterreich und Deutschland gewesen sei.

Geheimrat G y n e r erwiderte in dem nicht restlos gealückten Bestreben, sich kurz zu fassen. Er polemisiert zunächst mit spürbarem Spott gegen Prof. Reich. Es sei unrichtig, wenn stets behauptet werde, der Baugrund für das Volkstheater sei geschenkt worden. Der Grund sei den Gründern billig überlassen worden. Eine Verjüngung des Ausschusses sei in gleicher Weise erwünscht, wie eine Verjüngung der Opposition. Ewig von der „großen Brieftasche“ Wallners zu sprechen, die angeblich allein den Ausschlag bei der Wahl des neuen Direktors gegeben habe, sei ebenso läppisch als beleidigend. Man müsse a b w a r t e n, ehe man Wallner verurteilen könne, wie er sich bewähren werde. Silberer sei einseitig informiert, da er die Sache sonst anders beurteilen würde. Die wichtigsten entscheidenden Umstände seien ihm unbekannt. Der Ausschuß werde gebeten, Silberer Einblick in die aufschlußreichen hinterlassenen Papiere des Oberbaurates Fellner zu gewähren. — In einigen Punkten sei Silberer mit seinen Bemerkungen im Rechte.

Nach einer erregten Erwiderung des Herrn Professors R e i c h, der dem Vorredner den Vorwurf macht, die Reden, die er kritisiere, gar nicht angehört, die Zeitungsartikel, auf die er sich beziehe, gar nicht gelesen zu haben, wird vom Präsidenten S p i e g e l Schluß der Debatte beantragt. Der Antrag Silberers auf Ueberweisung von 10.000 Kronen für Kriegsfürsorgezwecke

20



weiteres gegen Deutschnano den zornig, es habe sich

# Mit vereinten Kräften: Zeichnet Kriegsanleihe!

## Zeitleton.

### Herrn Silberers goldene Worte.

Eine gefährdete Generalversammlung übersteht man am besten, indem man sie mitten entzwei schneidet. Das hat der Ausschuß des Deutschen Volkstheater-Vereines uns jetzt gezeigt. Er betief seine Anteihscheinbörse zunächst einmal in das Foyer des Volkstheaters. Da war noch die ganze Geistesstimmung, die der Direktionswechsel hervorgerufen hatte, in drohender Düsternis vorhanden. Weil aber unten, auf der Bühne, allabendlich von herfürnabigen Künftlern Komödie gespielt wird, mußte die Diktantenvorstellung im Foyer schon um sechs Uhr abgebrochen werden. Als man sich dann eine Woche später in einem anderen Saale wieder zusammenfand, um die Redeisicht fortzusetzen, war die Kampflust schon sehr verbracht, die Wetterwolken hatten sich verzogen und ein blauer Zufriedenheitshimmel lachte am Ende über diesen allerdings ziemlich lächerlichen Ausgang. Der Ausschuß mag vom Theater sehr wenig verstehen. Das hat er in einer viel zu vieljährigen Amtsführung genügend bewiesen. Auf die Versammlungsrichtmüß aber und auf die Psychologie seiner Vereinsmitglieder versteht er sich ganz ausgezeichnet. Und indem er über die ebenso brennende als branliche Angelegenheit die abkühlende Luft von langen acht Tagen hinwegstreichen ließ, hat er uns überzeugend dargetan, daß keine Suppe so heiß gelöffelt wird, wie sie gelocht ist. Das war ein kleines, taktisches Meisterstück, war jedenfalls die beste Leistung, deren sich dieser Ausschuß rühmen darf.

Sonst konnte er sich, weder im ersten noch im zweiten Teil seiner gemühtlich verknäuelten Zusammenkunft, besonderer

Leistungen wohl kaum berühmen. Aber das schadet ihm weiter nicht. Der Ausschuß verfügt kraft der Anteihscheine, die ihm zur Verfügung stehen, über eine erdrückende Stimmenmehrheit, ist also in der glücklichen Lage, gleich dem ja auch zur Volkstheatertradition gehörenden Steinkloppfer-Hans, auszusprechen zu dürfen: „Es kann d'r nig g'sch'n!" Was sich der Ausschuß in so gut verschangter Geborgenheit alles gestattet, hat Herr Viktor Silberer überaus höflich, aber in erfrischend deutlicher Weise auseinandergesetzt. Wir haben aus seiner Rede mancherlei über die Direktionskrise erfahren:

Der Direktor Weiße hatte vor elflichen Jahren das Pech, mit dem Architekten des Hauses in einen Wortwechsel zu geraten. Ursache: eine Meinungsverschiedenheit wegen des vom Architekten geleiteten Umbaus. Für Herrn Weiße konnte es gleichgültig sein, ob der Architekt, dessen schäufse Tonart er sich verbat, ihm nun gewogen blieb oder nicht. Aber es war eben doch nicht gleichgültig, sondern ein Pech — denn der Architekt war zugleich Präsident des Theatervereines.

Vorher hatte der Präsident den Direktor Weiße manchmal in anerkennenden Briefen zu verchiedenen künstlerischen Leistungen wärmstens beglückwünscht. Nach der Zurechtweisung, die sich der Architekt hatte gefallen lassen müssen, schrieb der Präsident dem Direktor Weiße keine anerkennenden Briefe mehr.

Präsident und Ausschuß wurden sehr streng gegen den Direktor und ermahnten ihn, seine wertlosen Stücke zu spielen, die das Niveau des Deutschen Volkstheaters brüden könnten. Obot behüte! Sie standen da, als treue Wächter der wahren Kunst. Herr Silberer aber erzählte uns jetzt von einem Brief, in welchem der Präsident den sich heftig sträubenden Weiße einfach zwang, ein Stück aufzuführen, das dann vom Publikum ebenso wie von der Kritik als — unter jedem Mißbeu beständlich verworfen wurde.

Freilich, gegen den Ausschuß gibt es keinen Mittel. Aber auch ohne diesen trefflichen Mann, der das niedliche, ungemein sympathische Kaufschuß-Wort von den „moralisch-sittlichen Verbindungen“ nach Wien gebracht hat, muß man sagen, daß der Ausschuß, der eine Personalunion zwischen dem Hausarchitekten und dem Vereinspräsidenten schafft, Unterhaltungsstücke, die ihm nicht passen, verbietet, und protegierte Machwerke auf die Bühne zwingt, von Verfehlungen nicht ganz frei ist.

Und man muß sagen, daß der Direktor Weiße ganz und garricht auf Rosen gebettet war.

Herr Silberer hat uns jetzt auch erzählt, daß die Schauspielerei, die sich zur (wie man nun sieht, höheren Ortes sehr erwünschten) Befestigung Weißes zusammenfanden, nach ihrer — übrigens recht spät erfolgten — Makregelung durch den Direktor den innigen Wunsch hatten, im Bürgertheater oder in St. Pölten aufzutreten. Man hat aber ihre künstlerische Mitwirkung sowohl hier wie dort abgelehnt. (Wobei St. Pölten besonders reizend ist.) Herr Silberer wollte das mit die Stimmung, die gegen dieses Schauspielergeschlecht in der Deffentlichkeit herrscht, ein wenig beleuchten.

Er hat uns ferner erzählt, daß die angeblich durch den Direktor Weiße getränkte Brauereischuld — drei Jahre nach dem Kränkungsberühm ihre Entrüstung erst erbedete. Das mußten wir schon. Aber interessant ist es, warum diese Entrüstung aus dem tiefen Schacht dreier Jahre hervorgezogen wurde: die Sage jener Dame sollte um sechstausend Kronen vermindert werden. Deshalb der Schrei nach dem Mittel!

Herr Silberer sagte, jene Schauspielerei, die den Sturm gegen Weiße angezettelt haben, dürften wohl kaum mehr auf die Sympathien des Publikums rechnen. Und er sprach damit eine Entdeckung aus, die heute so ziemlich die allgemeine ist.

17.10.1916

## Theater und Musik.

## Collegium Musicum.

Daß der Weltkrieg in seinen Höhepunkten die Mittelmächte zur Schaffung von Kulturwerken gelangen ließ, ist ein Zeichen des Geistes, in dem diese den Krieg führen. Die mächtige Förderung des Kunstsinnes und Kunstbedürfnisses, die der Krieg in unserem Publikum heraufgeführt hat, bezeugt im Gegensatz zu der Erniedrigung des Empfindens bei der feindlichen Künstlerschaft, daß er für uns ein läuterndes seelisches Erlebnis ist. Und als ein Zeichen für die alte Kulturkraft des Wiener Bodens könnte man die Gruppierung gewisser künstlerischer Bestrebungen nennen, die sich in Wien durchsetzen ließen und gerade in Wien durchsetzen mußten.

Die Pflege der alten Musik, die das „Collegium Musicum“ auf sein Programm gesetzt hat, will mehr als dem Zug nach rückwärts im Musikieren entgegenkommen; sie will den Zug nach vorwärts im Empfinden. Im ganzen Empfindungsleben und darum am deutlichsten in der Musik hat sich die Liebe zum Geraden, Starken, Echten durchgesetzt. Vor dem Kriege schon war unser Blick nach rückwärts gewendet worden, durch den Rückschlag nach der Ueberreizung an dem großen Taumel der modernen Musik, die sich von der reinen Empfindung und von der reinen Form entfernt hatte, um sich fast ganz auf die harmonischen Spielereien, auf Stimmungs- und Klangwirkungen einzustellen. Heute führen uns der Fortschritt der Seele, die Stärkung der Nerven an den großen Ereignissen der wirklichen Welt, zu jener einfachen Kunst der alten Zeit zurück, die die bedeutendere und auch die schwierigere ist.

Auch die Abkehr von der Ueberschätzung des Auslandes gefällt sich zu diesen in der Luft liegenden Bestrebungen, die das „Collegium Musicum“ zusammenschaffen will. Es ist Tatsache, daß die von italienischer und französischer Seite unternommenen Versuche zur Wiedergeburt der alten Musik (wir erinnern an die Société des instruments anciens) ungewöhnlich beifällig aufgenommen wurden gegenüber den mit geringem Interesse aufgenommenen heimischen Bestrebungen. Und doch standen die Leistungen unserer Künstler auf derselben Höhe wie die der Ausländer; und was den geistigen Gehalt der aufgeführten Werke betrifft, sind wir uns klar darüber, daß bei aller Kultur und Grazie eines Rameau oder Lully die ausländischen Werke an Gemütsstärke und echt melodischem Inhalt, zumindest unserem Empfinden nach, zurückstehen hinter unserer alten deutschen Musik.

Diese alte Deutsche Musik, sie ist ja eine unbekannte Welt, die bisher in den Archiven im Dornröschenschlummer gebannt war und der Erweckung harret. Auch hier hat der Krieg sich als Lehrmeister für die Selbstbesinnung auf die eigenen nationalen Werte gezeigt. Er führt uns zurück zu den alten deutschen Meistern, in denen wir Fülle der Erfindung, Ehrlichkeit der Auffassung — kurz, die echten deutschen Eigenschaften finden, und in denen wir zugleich die Keime der deutschen Klassiker erkennen. Freilich will das „Collegium Musicum“ nicht den Fehler jener ausländischen Gesellschaft wiederholen, die sich auf die Musik der eigenen Länder beschränkte; denn es wäre gerade in der Zeit der großen nationalen und politischen Gegensätze verfehlt, Werke zu misshandeln, die zu den gemeinsamen Kulturgütern der Menschheit gehören, nur weil mit ihnen ein großer Geist oder ein großes Herz sich gerade auf fremdem Boden über die Engherzigkeit des Empfindens erhob. Aber wenn man bedenkt, daß es noch im 18. Jahrhundert fast nur italienische Musiker gab, daß man im Theater von nichts anderem als von der italie-

## Theater, Kunst und Literatur.

### Das Gastspiel des bulgarischen Nationaltheaters.

#### Die Festvorstellung der „Concordia“.

Die Gesellschaft des bulgarischen Nationaltheaters, welche Donnerstag, den 25. d., in der Festvorstellung der „Concordia“ mitwirkte, ist Samstag abend aus Sofia in Wien eingetroffen und wurde auf dem Bahnhof von dem königlich bulgarischen Legationssekretär Trajanow, dem Generalkonsul Stiakow, dem Sobranjenmitglied Dr. Wassiliew, von Funktionären der „Concordia“ und Mitgliedern der k. k. bulgarischen Konsulate empfangen. Der bulgarische Ministerpräsident erteilte den Künstlern die Erlaubnis, daß sie für das Wiener Gastspiel alte Nationaltraditionen aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Sofia verwenden dürfen. Gestern fand bereits die erste Bühnenprobe statt, bei welcher ein Vertreter der „Concordia“ im Namen des Vereines und namens der Direktion des Carltheaters Oberregisseur Wallner herzlichste Begrüßungsansprachen hielten. Oberregisseur Danianow dankte in sehr verbindlichen Worten. Die Mitglieder des Carltheaters ließen ihre bulgarischen Kollegen aufs herzlichste willkommen. In die Reihe der Mitwirkenden ist Frau Claire Wallentin, die erste Salondame des Deutschen Volkstheaters, getreten, die in der jungtürkischen Salonkomödie „Zella“ die Rolle der Juliette übernommen hat. Sämtliche Logen und der größte Teil der Orchester- und Parkettplätze sind bereits verkauft. Die restlichen Karten gelangen zu normalen Preisen (ohne Barmertgebühr) an den beiden Tageskassen des Carltheaters (1. Bezirk, Roentgenstraße Nr. 16, Basar, und im Theatergebäude, 2. Bezirk, Praterstraße) zum Verkaufe.

#### Ein Gespräch mit Oberregisseur Sava Dgnjanoff.

Der Führer der Mitglieder des königlich bulgarischen Nationaltheaters, Schauspieler und Oberregisseur Sava Dgnjanow erzählte gestern einem Berichterstatter einiges über das bulgarische Nationaltheater, über die bulgarische Dichtkunst sowie über die Pflege der dramatischen Kunst an der Hofbühne in Sofia. Herr Dgnjanow, der bedeutendste Charakterdarsteller des Nationaltheaters — er wird in der Wiener Aufführung des bulgarischen Märchen-dramas „Die Drachenhochzeit“ die Hauptrolle spielen — sprach zunächst über das bevorstehende Gastspiel der bulgarischen Künstler in Wien, indem er bemerkte: „Wir sind alle außerordentlich erfreut, auch einmal vor dem Wiener Publikum spielen zu können. Hof-schauspieler Georg Reimers überbrachte uns an-lässlich seines Aufenthaltes in Sofia die ehrende Einladung der „Concordia“ zu dem Gastspiel. Ministerpräsident Dr. Radoslawow hat dieses Projekt damals mit wärmstem Interesse auf-genommen und dessen Durchführung außerordentlich gefördert. Das bulgarische Nationaltheater, führt der Künstler fort, ist vor ungefähr 25 Jahren ins Leben gerufen worden. Seit zehn Jahren hat es ein neues, Heim in einem modernen, überaus prächtigen Theaterbau von Hellmer u. Zellner erhalten; das Haus hat einen Fassungsraum für ungefähr tausend Personen und erinnert in seiner Gestalt sehr an das Wiener Deutsche Volkstheater. Von unsern heimischen Dichtern, die bei uns auf-geführt werden, steht in erster Linie der große bulgarische Nationaldichter Ivan Vazow, der viele patriotische und historische Stücke geschrieben hat. Unser bedeutendster Dramatiker ist Petko Todorow, aus dessen Märchen-drama „Die Drachenhochzeit“ wir den ersten Akt in Wien spielen werden. Sein bedeutendstes Werk ist ein symbolisches Drama „Die Maurer“ (Zidari). Dann sind noch zu nennen die Schriftsteller Strachimirov und Jazrov, welsch letzterer vor einigen Jahren auf tragischem Wege aus dem Leben geschieden ist. Seine beiden Dramen „Wenn der Blitz einschlägt“ und „Am Rand des Berges Vituscha“ sind sehr volkstümlich geworden. Neben der heimischen Dichtkunst werden am Nationaltheater hauptsächlich die großen Klassiker, vor allem Shakespeare und Schiller, dann auch Molière, gepflegt. Sie würden gar nicht glauben, wie volkstümlich Schillers Werke bei uns sind! „Die Räuber“ werden beispielsweise stets vor ausverkauften Häusern aufgeführt. Ebenso gehört Shakespeares „Hamlet“ und „Romeo und Julia“ zu den ständigen Repertoirestücken unserer Bühne. Natürlich wurden bisher auch die russischen Dichter, wie Tolstoi, Gogol, Gorki und Tschechow sehr viel aufgeführt, ebenso moderne französische Stücke. Abens Werke begegnen bei uns einem

stauenswerten Verständnis, seine „Nora“ wurde beispielsweise innerhalb vier Jahren dreifach gegeben. Aber auch Gerhard Hauptmann, Sudermann, Ludwig Thomas gelangten am Nationaltheater mit einigen ihrer Werke zur Auf-führung. Das Nationaltheater hat insbesondere in den letzten Jahren einen großen Aufschwung ge-nommen, den es der Förderung König Ferdinands in erster Linie verdankt. König Ferdinand und Königin Leonore besuchen oft mit den Prinzessinen und Prinzen das Theater, namentlich die klassischen Vorstellungen. So wurde beispielsweise auf Wunsch des Königs am Ende unserer letzten Spielzeit Schillers „Kabale und Liebe“ zur Auf-führung gebracht. Die Darstellung der bul-garischen Schauspieler ist natürlich eine mehr rea-listische, Stil und Technik sind noch nicht so aus-gebildet, wie auf der modernen deutschen Bühne. Ich selbst habe fernerzeit in Berlin und München studiert, mein dramatischer Lehrer war Emanuel Reicher; ich habe in den fünf Jahren, die ich in Deutschland verbrachte, auch die bedeutendsten Charakterdarsteller gesehen. Mein Wirkungs-kreis liegt vorzugsweise im Charakterfach, so wie ich den Franz Moor, den Hamlet, den Iago in „Nora“ und andere. Von den in Wien weilenden bulgarischen Künstlern sehen die Damen Sregina und Stoitschewa und Herr Regisseur Sarafow in erster Reihe, letzterer spielt sowohl Liebhaberrollen als auch komische Partien. Von unsern heimischen Künstlern, die aber an dem gegenwärtigen Gastspiel nicht beteiligt sind möchte ich noch die ausgezeichnete Tragödin Budezka und die Schauspieler Ivan Popow und Kirilow anführen. Im ganzen hat das Nationaltheater 45 Mitglieder, und ein tech-nisches Personal von 100 Personen. Während des gegenwärtigen Krieges, ebenso wie zur Zeit des Balkankrieges, ist das Theater geschlossen, da der größte Teil des technischen Personals im Felde steht. In Kriegzeiten finden nur öfters Matineen im Odeontheater zu Kriegsfürsorgezwecken statt. Bei den überaus herzlichen Beziehungen, die zwischen unsern Staaten, ja seit langem bestehen, freut es uns doppelt, ein wenig von unserer Kunst in Wien, der alten Kulturstadt, jetzt zeigen zu können. Der Ruf der Wiener Schauspielkunst ist ja längst in unsere Heimat gedrungen. Wir werden auch Gelegenheit nehmen, während unsres Aufenthaltes einige Wiener Theater zu besuchen.

Auf die Frage, ob Herr Dgnjanow, der die deutsche Sprache perfekt beherrscht, nicht einmal auch in einer deutschen Vorstellung hier mitwirken wollte, entgegnete der Künstler: „Dies würde mir die größte Freude bereiten, nur müßte ich zu diesem Zwecke einen mehrmonatigen Urlaub erhalten, um mich wieder mit dem deutschen Theater und der deutschen Bühnensprache vertrauter zu machen. Ich werde aber nach dem Kriege öfters Studienreisen unternehmen, um bezüglich der Inzertierung an den deutschen Bühnen für unser Nationaltheater Erfahrungen zu sammeln und zu verwerten.“

in der Behandlung aller Halbjahresarbeiten geboren, von dem  
Kündigungsrecht Gebrauch zu machen.  
(Lohnhöhung für Schaffnerinnen.) Der Stadtrat be-  
schloß, den Stundenlohn von 36 Sellern allen Schaffnerinnen, die  
länger als sechs Monate dienen, ohne Rücksicht auf ihre Führung  
auf 40 Seller zu erhöhen.

## Theater und Musik. Die „Concordia“-Vorstellung im Carl- Theater.

Das Gastspiel der Bulgaren.

Auf der Szene dieses Abends berührten einander der  
Osten und der Westen Europas. Die Gemeinschaft zwischen uns  
und den Völkern des Südostens unseres Weltteils, in wuchtigen  
Schlägen von Stahl geschmiebet, harret noch des künstlerischen Aus-  
druckes. Vielleicht wird ihn ein Bildhauer erfinden, vielleicht  
ein Meister der Töne, vielleicht ein Dichter des Romans oder der  
Szene. Das wird dann ein Einheitswerk sein. Gestern war es  
nur eine flüchtige Begegnung, ein Grüßen unter freundlichem  
Lächeln, mit dem Ost- und Westeuropa aneinander vorüberkamen.  
Wir lernten ein Stück jüngster dramatischer Literatur unserer  
Bundesfreunde kennen, der Bulgaren und der Türken. Während  
wir das Wert des in jungen Jahren dahingegangenen Konstanti-  
nopleer Dichters Izzet Meghh, eines hervorragenden Vertreters  
jungtürkischer Kultur, in der Vermittlung unsers geliebten  
Deutsch und durch Künstler unserer Zone kennen lernten, konnten  
wir mit der bulgarischen Bühne unmittelbare Verührung genießen.  
Denn das Sofioter Nationaltheater hatte eine ausgewählte Gesell-  
schaft hervorragender Künstler hierher geschickt, damit sie uns Petko  
Todorow's Wort in des Dichters Ursprache verkünden.

Todorow ist Volksdichter gewesen. Auch er mußte jung  
sterben. Sein Drama „Die Drachenhochzeit“ wird uns  
als eine der populärsten Dichtungen der bulgarischen Bühne be-  
zeichnet. Es behandelt die Liebe der schönen Zena zum Berg-  
drachen, der die Gegend zu Füßen der dunklen Zagora unsicher  
macht. Sie schwärmt für ihn so ungefähr wie Senta für den  
fliegenden Holländer. Der Unbekannte wohnt auf dem Berge in  
einsamer Höhe und spannt grüne Netze vor seine goldene Kutsche.  
Die Schwärmerin des Mädchens wird von den Eltern, von den  
Brüdern, vom ganzen Dorf verflucht. Da erscheint in mondheiler  
Nacht der Drache. Ein prächtiger, schöner Mann, nur daß er gold-  
grün glühende Schuppen am Körper hat statt Kleidern. Und mit  
füßem Widerstreben läßt sich Zena von dem großmächtigen Be-  
herrscher der Berge rauben. Zu spät ist's, da Vater und Mutter  
den Raub entdecken. — Damit schließt der erste Akt, auf den sich  
die geistige Vorstellung beschränkte. Im zweiten sehen wir Zena  
glücklich an der Seite des geliebten Drachennenschen leben. Da  
gelingt es eines Tages einigen Dorfbewohnern, das Drachenhau  
zu erklimmen, und es ist der eigene Bruder Zenas, der sie erschlägt.  
Die Handlung des ersten Aktes spielt sich auf einem Dorfplatz bei  
einem gastlichen Feste unter Volksgefängen und Tänzen ab, in  
deren Tonfall und Rhythmus Orient und Slaventum sich ver-  
mählen. Eine zarte Melodie, lebensfreudig und Behmut singend,  
ist wohl der am meisten hervorstechende Zug dieser volkstümlichen  
Musik, die sich nur schwer der Harmonisierung zu fügen scheint.  
Sie ist offenbar Unisono empfunden, und erst der Westen hat den  
Klang dazu gemacht. Aber unserem Ohr und unserem Gemüt  
klingen diese Weisen dadurch vertrauter.

Die Darstellung zeigte uns das Sofioter Nationaltheater auf  
der Höhe moderner Bühnenregie. Herr Ogjanow, der geistige  
Führer der Truppe, ist ja auch, wie man uns erzählt, bei Reinhardt  
in die Schule gegangen. Bewegung der Gruppen, Steigerung in  
der Entfaltung der szenischen Mittel, Schmucklosigkeit und Einfach-  
heit im Sprechen, wie sie das Dorf bedingt, und vor allem die  
höchste Sorgfalt im Kleinen wie im Großen kennzeichnen den Geist  
der Inszenierung. In Fräulein Snegina lernte man eine  
Liebhaberin von warmem Ton und eruptiver Kraft der Leidenschaft  
kennen — und nebenbei gesagt, einen weichen Sprechhalt; in  
Herrn Sarafow, dem Drachen, einen jungen Helben von prächt-  
tiger Erscheinung und edel geschnittenen Zügen. Der ideale Held  
Friedrich Schillers. Vater und Mutter Zenas, Herr und Frau  
Stojanow, und die Herren und Damen, die kleinere, episodisch  
aufleuchtende Szenen und Dialogstellen zur Geltung brachten —  
sie alle sind eigentlich westliche Schauspieler, was Art und Gehaben  
betrifft. Nur daß sie den Osten im Herzen und auf dem Leibe  
tragen. Meist noch zu sagen, daß die interessanteste Debütantin  
des Abends, die bulgarische Sprache, gleich ihren Sprechern die  
wärmste, freundlichste Aufnahme auf Wiens deutschem Boden ge-  
funden hat. Man rief unsere Gäste oft und oft und bot ihnen  
Blumen zum Danke.

Das jungtürkische Geschlecht war durch den Einakter Izzet  
Meghh's: „Lella“ vertreten. Als das Buch erschien, erregte  
es in der Heimat viel Aufsehen. Denn zum erstenmal hatte es  
ein Türke gewagt, das Haremsthema, ja noch mehr: die  
Haremsherrin selbst auf die Bühne zu bringen. Sie  
muß — diese Arme, geistig und physisch gefesselte Frau  
— gegenüber der Europäerin unterliegen. Die Dame des  
Westens vermag gerade deshalb die jungen, gebildeten Türken so  
zu fesseln, weil sie der Fesseln entbehrt. Das ist so ungefähr die  
Meinung des Dichters. Die schöne Lella hat mit Nazmy Bey  
eine Ehe „auf Gleichheit und Liebe“ geschlossen, eine türkische  
Ausnahmesehe also. Aber Nazmy, in moderner europäischer Gesell-  
schaft sich bewegend, betrügt seine Frau mit einer eleganten Pari-  
serin. Lella hat dies längst geahnt. Als sie aber das Pärchen  
überrascht, da kommt es zur großen Aussprache zwischen den beiden  
Frauen. „Wir sind die Keinheit, die Sitte — ihr seid die Ver-  
führung!“ ruft Lella schluchzend der Rivalin zu. „Eben deshalb  
werden wir über euch siegen,“ meint höhrend die Pariserin. Und  
der Ausgang der Szene — ein eigentlicher Schluß fehlt — be-  
stätigt diese Ansicht. Das Stück steht in Entwicklung und Dialog  
ganz unter dem Einflusse der französischen Schule. Die eigene  
Sprache wird die jungtürkische Dramatik wohl erst finden. Izzet  
Meghh will der türkischen Frau die Freiheit erringen. Und so  
zieht er ein kleines französisches Taschenmesser heraus, mit einer  
eleganten Feile versehen, und versucht mit diesem zierlichen In-  
strument, die starken Eisenstäbe ihres Gefängnisses ein bißchen an-  
aufzuheben... Ein heiliges, geistreiches Spiel!

## Feuilleton.

### Schönherr's „Volk in Not“.

Von Hans Viehstoek (Wien).

Wochenlang ging dieser packende Titel vor meinen Augen hin und her. Er sprang aus den Buchläden und den Spalten der Zeitungen auf mich zu, und es war mir, als esparte die lafonische, fast journalistische Lieberschrift ein Weiteres. Volk in Not! Wir wissen, woran der Dichter denkt, was er will, was ihm vorichwebt. Haben, schließlich, doch schon die „Weber“ in Not gesehen und im „Glorian Geher“ die Bauern, und, wenn man zurückläuft, den „Göb“ und den „Wilhelm Tell“. Also? Also blieb ich fest, hatte anderes zu tun, las in alten Rosenkreuzer-Schriften erhabene Wahrheiten und fand mich ganz abseits vom Theater. Das letzte, was gegen das Stück getan werden konnte, war des Verlegers Staatsmann Aufschrei auf dem Buche: „Ein Werk aus schwerer Zeit als Trost für Zagende!“ Trost, gehesiet zwei Mark, gebunden drei Mark. Trost für Zagende, 4. bis 8. Tausend, im besten Fall mithin Trost für zehntausend Abonenten einer Leihbibliothek. Die Verleger schrecken immer ab, polkern vor der Bude herum, zwinkern mit den Augen und rufen die Ware aus. Groß gedruckt „Volk in Not“ (und klein darunter „ein deutsches Heldenlied“) reicht aus, glanz mir, die zu rufen, die mit „Volk in Not“ sind, die Trost brauchen in „schwerer Zeit“. Wer darf uns, zu guter Letzt, Trost anbieten, etwa wie man sagt: „Eine Zigarette gefällig?“ oder: „Nehmen Sie die da, mit Mundstück, besonders zu empfehlen in schwerer Zeit!“? Nur der Dichter. Kein anderer für ihn, und am allerwenigsten der Verleger, der abgutum hat alle Herrinpaquiert meine Herren!“ Allüren. Herr Staatsmann ruft die „Zagenden“ mit dem Finger! Wer sagt? Und wer, Ihr Zagenden, hat ihn gefragt?...

Man muß Karl Schönherr immer wieder freimachen von der literarischen Ausbünstung, die ihn umgibt. Muß feststellen, daß er mit dem Markt nichts zu tun hat, und daß er, wenn das Theater nicht wäre, dennoch ein Dichter bliebe durch die Art, wie er sich leitwärts schlägt, zum Volk strebt, ganz glückselig ist, wenn er aus der Seele eines Tirolers reden kann. Er geniert sich nicht, Lofstol gleich, das Bauernhafte zu übererschähen, die Leute zu lieben, die das Tempo des Lebens immerfort verlangsamten, die's nicht vorwärtsbringen, mit ihrer „unbewußten Kraft, zu bremsen“. Was ist es, was sie zwingt, sich hinten anzuhängen und an der Schleife zu turdeln? Ist doch ein gelehrter Mann, der Doktor Karl Schönherr? Ohne Scheu gehört er zu ihnen, geht mit im Hausen und versteckt in diesem sich selbst, genau so, wie er in „Volk in Not“ den Hoffer ins ganze Volk einpackt, so daß man seine Dührerschaft kaum bemerkt. Er fühlt den Bauer, den das Problem der Masse ausübt, dieses Wunder an Gemeinamkeit, das sie darstellt, diese verehrungswürdige Fähigkeit, auch im Irrtum, diese Fähigkeit, mit kürzester Logik aus Begeisterung und Freiheitsdrang zu handeln. Was treibt sie? Woher kommt ihnen diese erhabene Weisheit einer Gahne, wer raunt ihnen ins Ohr, Haus und Hof zu verlassen und das Leben hinzugeben für etwas, das streng genommen nicht sein muß: zum Beispiel dafür, daß die Osterreichler geläutet werden dürfen und daß der rote Adler von einem Wirtshaus schilde nicht verschwinde? Den Dichter Karl Schönherr erdaß alles „so bleibe“? Den Dichter Karl Schönherr erschütterter der Idealismus der einfachen Leute; er findet ihn als eine bewunderungswürdige Jugend (so sehr sie auch einperscht), und er weiß in seinem mitführenden Herzen, daß sie so sein müssen, wie sie sind, daß es ihr Schicksal ist, sich aufzuknehen gegen Unrecht.

## II.

In seinem Bauerndrama „Volk in Not“ bleibt Schönherr bei dem Begriff des Helden, wie wir ihn kennen und wie er sich vererbt hat durch Generationen. Nur lockert er den Begriff. Man kann nicht sagen, daß sein Sandwirt eine starre Figur ist, wie sie auf dem Berge Isel als Denkmal steht, vorstümlicherverweise, als Mann mit Vollbart und Rundschädel. Sondern: dieser Andreas Hoffer geht durchaus nicht geradeaus, wie ein Sanatiker, seinen Weg; sondern: er hat Paufen, Rückfälle, Zweifel, Weichheiten, die sich nur der Starke verfallen darf. Nicht er treibt, es treibt ihn. Dabeim sitzen auch bei ihm Weisheit und Kind, aber er ist über diese Sorge hinaus, und wir ein Haar beschreibe er den Weg, darüber geschrieben steht: „Du sollst Vater und Mutter verlassen und mir folgen!“ Und doch handelt sich's nur um Tirol! Daß es seinen roten Adler behalte, daß es bei Osterreich bleibe. Nicht um die ganze Menschheit, obgleich ganz undemerkert und vorübergehend davon die Rede ist, daß auch „die da drüben“ (der Feind) Söhne von Müttern sind, und obgleich der Sandwirt bei seiner Totenschau auf dem Berge Isel sagt: „Geh, gib Freund und Feind die ewige Ruhe“. Aus dem Andreas Hoffer wird bei Schönherr wieder der einfache Sandwirt, und es ist, noch immer, und mehr denn je, ein „deutsches Heldenlied“! Denn, selbst wenn man ihn, dem „treuen Hoffer“, seinen romantischen Schimmer fortnimmt, und der „vernünftigen Wirtschaftlichkeit zurückgibt, wenn man ihn da sitzen läßt unter seinen Leuten (im Abwertshaus, mit allen Schwächen), selbst dann strahlt er noch Größe aus, die Größe des Menschen, der im Jüngersten fühlte: du sollst in Frieden leben mit allen Menschen! Will er es nicht? Will er Tiroler Sitten etwa den Bayern aufzwingen oder den Franzosen? „Sie haben uns anpackt.“ Das ist die Not!



17. IX. 1906

zuwachs kann vor ausgangspunkt eines zusammenhangs im weltkriege sein, durch den die entente aus der kaseri gewickelt und gezwungen wird, sich zu bestimmen. Die vorstellung, daß die mittelmacht, durch die schlagten auf den sämtlichen fronten in die verteidigung gedrängt, zum ausgreifen unfähig geworden sind, ist widerlegt. Die erkenntnis muß dämmern. Rumänen haben sie zu einer parze, die dem feinde den tod abschneidet, umgedreht, und jetzt zeigt sich, daß es nur ein göße sei aus hoh und stroh. Ein schimmer des lichts hat sich um den ernst gebreitet, der unser leben beschattet. Wir schleppen uns fort von tag zu tag in dieser schmerzlichen zeit, froh, wenn der augenblick einige freunde bietet.

überhaupt abzugewöhnen. Es wäre ja möglich, daß unser schwacher menschenverstand, wenn er nur geneigt ist, aus den lasten zu lernen, das richtige treffen und der göttlichen weisung auf halbem wege entgegenkommen könnte.

So mag denn der bereich gemächt werden, mitten im kriegslärm der friedlichen kunst des theater's das horoskop zu stellen. Erfahrungen, aus denen man lernen kann, haben wir theaterleiter ja zur genüge gemacht. Eine der erkanntesten ist jedenfalls die tatsache, daß überhaupt weiter gespielt werden kann, trotzdem die vielen personaleinziehungen, die Verminderung des publikums um millionen von besprächigen und vor allem die zahllosen trauerfälle ungeheure erschütterungen des normalbetriebes bedeuten.

Immerhin lauten die nachrichten über die zwei kriegsspielzeiten nicht ungünstig, wenn natürlich auch einschränkungen auf allen gebieten nicht zu verkennen sind. Ehe wir uns nun die frage vorlegen: Wie wird es werden?, empfiehlt es sich, vorher die frage ins Auge zu fassen: Wie war es bisher? Ich glaube, fast alle theaterleiter, auch diejenigen, die das jetzt leugnen und nachträglich die klügsten propheten gewesen sind, werden zu Beginn des krieges denselben fehler gemacht haben. In der meinung, daß das, was die gemüter so überaus

ernung bestraft werden. Juristisch müßte die welt sein, in der solche stowischpolitik gebieten könnte. Die siege in der dobrujscha sind auch deshalb so wichtig, weil an rumänen ein beispiel errichtet wird, wie es den kleinen völkern geht, die sich der entente anvertrauen. Serbische truppen sind als geworbene landsknechte in fremden lagern und haben keinen streifen eigenen bodens. Von der haubluft betört, haben sie durch reizung der monarchie den letzten mistoß zum weltkriege gegeben und ihr vaterland verloren. Rumänen wird noch in weiter zukunft spüren, was seine veramtoralischen führer ver schuldet haben. Teile knechte von rußland haben dieses blutvergießen hervorgerufen, und Bratium hat wie ein

Die heutige Nummer enthält:  
 „Militärisches Nachrichtenblatt“ und  
 Aus den Heeres-, Landwehr- und  
 Marineverordnungsblättern, Seite 24, 34  
 und 35.  
 Eingeladene Bücher, Seite 36.

**Fennelton.**

Das Theater nach dem Kriege.

Von Dr. Paul Eger.

Intendant des Darmstädter Hoftheaters.  
 Wenn man heute schon versucht, sich die zustände nach dem kriege einigermaßen vorzustellen, so gibt es immer eine menge leute, die einem versichern, daß das vollkommene abetlos sei.  
 Die tatsache, daß der mensch denkt und gott lenkt, ist ja nun freilich in diesem kriege, vor allem zum schaden der feinde, wieder einmal ersichtlich geworden. Trotzdem möchte ich darin keine aufforderung sehen, mit das denken

post. Das buchdrama kann auch seine berechtigung haben, aber eben im buche, nicht auf der bühne, und die fast literarischer experimente, die alles ausgrub, was nur halbwegs dialogisiert war, wird sich wohl bis auf weiteres genug getan haben. Aber wir haben ja gott sei dank in deutschland und österreich genug dichter von großen namen und starkem literarischen können, die ihrer wirkung sicher sind, auch wenn sie sich nicht nur auf das amüsbilbedürfnis des publikums einlassen. Schönherz weibsteufler, Hardts „Tantale der Mar“, Thomas Magdalena, Schnitzlers „Professor Bernadi“, Weidmünds „Edgeit“ gehören in dieses kapitel. Auch die deutsche komödie feiert einer neuen blüte entgegenzugehen. Hauptmanns „Biberpelz“, Bahns „Kongert“, Thomas „Moral“ leiten diese neue era glücklicherweise ein.

Eine gewisse vorliebe des publikums für das toloko- und Wiederweidbist wird wohl auch noch eine weile anhalten, je weiter wir uns von diesem himmlischen zustande entfernen, und kommt dem eingipfel und der wisse zugute, die sich in dieser verteidigung eine gewisse kanierlichkeit und zurückschaltung angewöhnen müssen.

Daß auch die Operette nach dem kriege nicht sterben wird, wie es ihre feinde wünschen, beweist ihr kräftiges aufleben in den letzten zwei jahren. In der Oper wird einer meinung nach keine starke veränderung des spielraumes zu verzeichnen sein. Ob die modernen franzosen so Italiener länger als bis zum friedensschluß auszuhalten werden können, erhebt mich fraglich, denn während wir im Opernspiel wirklich recht wenig an den zuständen verlierten, bilden sie in der Oper wenn auch nicht den wertvollsten, so doch immerhin einen ansehnlichen künstlerischen teil unseres spielplans. Eines werden wir sicher nach dem kriege gelernt haben, nämlich, daß in jeder richtung dadurch gewandelt wird, daß er von außen mit, und das scheint mir ein kriegsgewinn, dessen wir uns eingedenk zu sein haben — auch wenn er nicht zu verzeichnen ist.

Das deutsche Varieté.

Viedressur führt Deutschland an, denn hier war es der Hamburger Gogenbeck, der bahnbrechend voranging. So können wir nahezu jedes einzelne Gebiet der Kritik durchgehen, und immer wieder werden wir unsre Ueberlegenheit erkennen. Damit soll das Ausland keineswegs herabgesetzt oder verkleinert werden; aber wenn wir in der Nähe besehen, was das gebriete England und was Amerika an Kritik hervorbringen, geht es doch nur um jene Blatte, rohe und grobe „Kochsalz“-Kritik, die mehr lärmend als unterhaltend und nicht brutal als humorvoll ist. Frankreich ist seit Jahrzehnten bei seinem Ohanon stehen geblieben, wir brauchen ihm aber deshalb noch lange nicht neidisch zu sein, denn wir haben auf diesem Gebiete auch schon recht Gutes erreicht. Wenn wir die weiche, gemüthliche wienerische Sentimentalität und das feste, warmherzige Liedchen oder Couplet nehmen, das sich über Wolzogens Anregung dem Varieté zugewandt hat, so haben wir Eigenwilliges, das einen Vergleich mit dem französischen Ohanon nicht zu scheuen braucht.

Es ist also zumindst sehr voreilig, wenn nicht gar vollständiger Mangel an Sachkenntnis, wenn die Behauptung aufgestellt wird, Deutschland könne dem Ausland gegenüber nichts Ertragsreiches an die Seite stellen. Das diametrale Gegenteil ist wahr! Wenn heute unsre deutschen Varietés an Artistenmangel leiden, liegt der Grund nicht darin, daß die Ausländer nicht zu uns kommen können, als vielmehr darin, daß unsre deutschen Kritiker im Felde stehen und für das Vaterland kämpfen! Man lese doch in der Fachpresse nach, wie viele von ihnen schon das

sich heute in Ermangelung der Deutschen mit Neuen versehen müssen, und wo dies nicht angeht, einfach geschlossen haben. Noch viel stärker kommt das Uebergewicht der Deutschen in Amerika zum Ausdruck. Vor allem sind die leitenden Persönlichkeiten des amerikanischen Varietégeschäftes zum größten Teile Deutsche; der bedeutendste unter ihnen, der Chef der großen und hochangesehenen „Orpheum-Tour“, die in den Vereinigten Staaten die größten und reichsten Theater besitzt, ist der Ungar Bed. Lind deutsche Kritiker bewillkern die amerikanischen Varietés, wo sie die Hauptstützen der Programme bilden.

Eine Erklärung für diese Erscheinung ist sofort gegeben, wenn man die Leistungen der fremden Kritiker an denen der deutschen mißt. Dieser Vergleich fällt zugunsten der Deutschen aus — und er ist sicherlich nur auf die deutsche Gründlichkeit zurückzuführen. Was die Deutschen bieten, ist ehrliche, wohlüberdachte Arbeit, zu der sie systematisch erzogen worden sind und die aber auch gar nichts mit dem Bluff der Amerikaner oder dem Kunterbunt der Engländer zu tun hat. Deutsche Gymnastiker sind in der ganzen Welt gesucht, sie sind in ihrer Art unübertrefflich, und wenn wir mal irgendwo freundschaftlichen Akrobaten begegnen, so waren sicherlich die Deutschen die Lehrmeister. Nicht viel anders sieht es mit dem Tanz aus; wohl haben eine Zeitlang England und Frankreich die Führung inne gehabt, aber das ist schon lange her — heute sind es, namentlich seit dem Aufstreben der Wiener Schwestern Wienenthal, doch nur Deutsche, die die eigentliche Reform des Tanzes durchgeführt haben und somit an erster Stelle stehen. Auch in der

Spanier, Skandinavier, Russen usw. vorzuziehen, haben die allerwenigsten auch nur zehn aufzumerksamen Worte in einer dieser Sprachen beherrscht. Ist es nicht bezeichnend, daß nahezu alle russischen Tänzer und Sänger, die wir auf den deutschen Varietés gesehen haben, ausschließlich nur Deutsche waren — wie und da konnte man darunter ein Mitglied finden, das wirklich aus Rußland kamme, irgendem Tänzer, den man verpöndelt hatte, daß er seine Sprünge, Pirouetten und „Bodschaff“ zum Besten gebe.

Zunmerhin haben die fremden Kritiker, die zu uns kamen, einige Abwechslung gebracht. Manche von ihnen vermittelten uns gewisse Kunstarten, die uns sonst vielleicht fremd geblieben wären, und regten uns so an, ihnen nachzusehen und aus Eigenem Neues zu schaffen; es sei nur an Charlotte Wiebe, an Drette Gullbert, Lote Fuller, Tortarada und mehrere andre erinnert. Aber in allen diesen Fällen — die Liste der Vorbildlichen läßt sich noch forsetzen — handelt es sich um bedeutungsvolle Ausnahmen, im ganzen und großen stand das, was das Ausland an Kritikern herbeibrachte, hinter Deutschland stark zurück. Den besten Beweis erbringt hierfür die bereits erwähnte Tatsache, daß Deutschland seine Kritiker in alle Welt verschickte und somit weit mehr exportierte, als das gesamte Ausland zusammen genommen uns bieten konnte. Man sehe sich doch nur die englischen und amerikanischen Varietés an, und man wird finden, daß gerade in diesen Ländern, wo die Kleinkunstübne doch auf einer sehr hohen gesellschaftlichen Stufe steht, die deutschen Kritiker den Ausschlag gegeben haben. Derart, daß die Londoner Galls



...gung ... ohne genügende

Gemeinheit billige (er greift das Großkapital an), sondern er verübt sie aus künstlerischen Gründen; sein Plan war es, die heroische Oper und die Opera buffa in einem zu geben, und Herr Strauß, der Knobloch und Schofolade fröhlich mißfällt, wenn man nur seine Kunst darin bewundern kann, schloß ihn dankbar an sein Herz. Bewundert, ihr Alltagsgehirne, diese höchste Spitze von Postcard, die Euch weinen und lachen lehren soll in einem einzigen Kunstwerk! Viele glauben nun, und weinen und lachen schon im vorhinem: Sie sehen die himmlische Liebe der Ariadne und die irdische der Zerbinetta und empfinden die höchsten Wahrheiten aus der Hand des Dichters wie des Komponisten, fest überzeugt vom göttlichen Streben beider, indes beide nur Schatten gaben der lebendigen Erkenntnis, Nachahmer im Kleinen und Großen, und den wahrhaftigen Geheimnissen fernem dem sie, wofür es untrügliche Zeichen gibt in dieser Oper.

Nunmer wieder las ich bei Herrn v. Hofmannsthal und fand solche Zeichen. Gegenstände wie diese: „Von vorne wie ein Kind, doch unterm Aug wie dunkel!“, „Singt Zerbinetta zu Harlekin.“ „Es ist Schmach, zerrüttet sein wie ich! Man muß sich schütteln.“, philosophiert Ariadne. Oder: „Schlechthin Undeholbares wie dieses: „Ich weiß, was gut ist, wenn man es fernhält von dem armen Herzen.“ Oder Salomos: „Es gibt ein Reich, wo alles rein ist, es hat auch einen Namen: Lotarete!“ Wissen wir's? Spricht Ariadne so zu Griechen, die im Gades doch ein Bild des Todes vor Augen hatten, die im Reich des Todes durchaus nichts Neues sahen, sondern eine schwere Erneuerung des Irrtums im Geistigen. Oder: „Weshalb suchst du das?“

„Was immer Böses widerfuhr, Die Zeit geht hin und tilgt die Spur.“  
Bonbons sind es, in ewige Wahrheiten eingewickelt. Anderes wieder, in der Art Goethes, aber kaum länger

ersten Dichtung) um Theseus flüchte, zu betreten, und wo, obgleich die Pempel mit entzückender Sicherheit zu den höchsten Tönen kletterte, die menschlicher Stimme gegeben sind, eine grenzenlose Leere und Trostlosigkeit zurückließ, die sich nicht einmal durch die aufmunternde Frage bescheidigten ließ: wo soupiert man jetzt? Es war damals auch ein Stück eines ersten Dichters (Molières) mit, aber selbst dieser erwies sich als schwach und sie haben ihn, da er stürzte, über Bord geworfen. Der jüngere Hofmannsthal hatte wenigstens den Griff, und es ließen sich bei großen Wohlwollen Hoffnungen daran knüpfen. Nun fehlt auch der Griff. In dieser letzten Oper der beiden Artisten wird das Ziel (Erhabenes und Lächerliches durch höchste Stillsichtigkeit zu einem) fast plump erreicht. Erreicht? Ein Baldachin senkt sich über Bacchus und Ariadne. Ein Baldachin senkt sich, dreimal ungründlich, und verwirrt und beschämt eilt man dem Ausgang zu.

Die „Handlung“: in einem reichen Wiener Hause aus beständiger Perückenzeit wird den Gästen Theater geboten. Der Hausherr, zu vornehm, sich blicken zu lassen, aber durch seinen Haushofmeister hintänglich vertreten, hat zwei Werke zu diesem Zwecke erworben, die jenseits der Oper eines jungen, aber ungemein ideal veranlagten Komponisten, und eine Opera buffa, die nacheinander aufgeführt werden sollen. Eine Laune stößt das Programm um, Zeit zu ersparen (um neun Uhr schon muß ein Feuerwerk abgebrannt werden), ordnet der Hausherr an, daß beide Werke zugleich gespielt werden müssen. Das ist sicherlich ebenjüngig als unwahrscheinlich, und wäre nur dann ein feiner Einfall, wenn der edle Gönner, ein Menschenfreund, aber ein philosophischer Schalk dazu, mal zu wissen gewünscht hätte, wie sich eine Spinne benimmt, wenn man sie in ein Wasserglas wirft. Natürlich rettet er dann die Spinne.) Aber Herr v. Hofmannsthal jagt es vor, seinen Wiener Hausherrn, bloß als brutalen Keul zu fassen, so daß jedermann entrüftet mit dem Dichter ruft: „Und das hat Geld!“ Nicht, daß der Dichter die

### Seniiletton.

#### Ariadne auf Naxos.

Von Hans Siebstock.

In dieser Oper der Herren Hofmannsthal und Richard Strauß machen zwei erfolgreiche Artisten den Versuch, das achtungsvoll ergebene Publikum durch eine Mischung von Erhabenen und Heiterem zu rühren und gänzlich auf ihre Seite zu bringen; sie haben mit der Tragik der Griechen („Elektra“) und mit späßhaften Hotelgebirgen in guter, alter Zeit („Kontentavallier“) ihre Erfahrungen gemacht, und es lag für sie gleichsam in der Luft, Griechenland und die Sphäre des Dops von Bergenau aufs neue zu nützen, wozu, freilich, ein seltsamer Gewaltakt notwendig war, da beide doch, so gewandt sich der Dichter und der Komponist betragen mochten, immer wieder auseinanderstrebten. Herr v. Hofmannsthal hat es wahrhaftig nicht leicht, ein wirrliches Theaterstück zu machen, da ihm der kürzeste und einzige Weg zum Drama verperrt ist: das Erleben der Wirklichkeit; er ist schon im „Abenteurer“ und schon in „Zobeide“ ein Schattenkünstler gewesen, ein Dandy und Artist zugleich, mit der bemerkenswerten Gabe ausgestattet, sich selbst nachzuahmen, als war's ein anderer; sein Dichten hat etwas Schwerfälliges, Mühsames, sich selbst Aufzwingendes, nicht rechtlichaffen Innerliches; bei aller Schnelligkeit nach Wirkung schaffst er Stumpfes; quält sich in unständlicher Einseitigkeit, bald kindlich, bald raffiniert, ein „Idealist auf fremde Kosten“, und man kann ihn widerlegen auf allen Seiten. Mit Befürzung merkte ich es schon in Berlin, wo mich strahlende Reugierde verführte hatte, die wüste Insel, darauf Ariadne (in der

## Machtstaat oder Rechtsstaat?

Von Professor Dr. Arthur Drews.

(Schluß. \*)

In Wirklichkeit widerlegt sich diese ganze Auffassung schon dadurch, daß tatsächlich jeder Staat, wie wir dies auch gegenwärtig erleben, in seinen Beziehungen zu den übrigen sich auf sein Recht und nicht auf seine Macht zu berufen und alles in Bewegung zu setzen pflegt, um einen Rechtsgrund für sein jeweiliges Verhalten aufzufinden. Denn dies hätte doch wohl keinen Sinn, wenn die Macht das Wesen des Staates bildete und der Staat außerhalb aller Beziehung zur Sittlichkeit stünde. Aber woher alsdann die falsche und mißverständliche Machttheorie des Staates, die nachgerade bei uns in Deutschland sich als Dogma einzubürgern anfängt, und die, wie man an dem Beispiel Meyers sieht, sich nicht scheut, die äußersten Konsequenzen zu ziehen und sich jenseits von Gut und Böse zu stellen? Daß sie bei Treitschke selbst keineswegs in jenem bössartigen machiavellistischen Sinne gemeint ist, wie das feindselige Ausland sie versteht, erleidet nach dem bereits Gesagten keinen Zweifel. Die einseitige Betonung des Machtprinzips beruht bei jenem Historiker wesentlich auf seiner nur zu berechtigten Abneigung gegen den eingewurzelten Doktrinarismus der Deutschen und ihren Mangel an Sinn für die Realität, gegen ihren abstrakten Idealismus mit seiner Neigung zur Verleumdung der rauhen Wirklichkeit gegenüber der Traumwelt ihrer Ideale von ewigem Frieden und Menschheitsverbrüderung, worin er mit Recht eine Gefahr für unsere politische Entwicklung erblickte, und die er mit der ganzen Wucht seiner leidenschaftlichen Persönlichkeit bekämpfte. Dabei schwebte ihm das Beispiel Bismarcks vor, der gerade durch die unbeirrte Durchführung des Machtprinzips unser Volk zu einer Höhe emporgeführt und dabei noch die sittliche Gebundenheit des Staates nie aus den Augen verloren hat, wenn schon er sie vielfach anders verstand als seine von humanitären Idealen erfüllten Zeitgenossen. Aber wenn der Staatsmann nicht verpflichtet war, die Gegensätze in eine innere Übereinstimmung zu bringen und ihre Vereinbarkeit theoretisch zu begründen: der Historiker und Staatsphilosoph darf sich dieser Aufgabe aus wissenschaftlichen Gründen nicht entschlagen, anstatt sich in der Aufstellung der Grundbegriffe seiner Wissenschaft mehr als billig von zufälligen Zeitströmungen politischer und philosophischer Art bestimmen zu lassen. Daß aber solche der modischen Hervorhebung des Machtstaates bewußt oder unbewußt zu Grunde liegen, das wird sich schwerlich leugnen lassen.

\*) Vergl. 1. Morgenblatt vom 15. d. M.

Oder sollte es ein Zufall sein, daß die Hervorhebung der Macht als des begründenden Prinzips des Staates mit dem Emporkommen des Darwinismus und der naturalistischen Denkweise in der Wissenschaft zusammenfällt? Beiden gemeinsam ist die Leugnung oder Beiseiteschiebung des idealen Faktors in der Natur der Dinge. Wie der Naturalismus die Idee und den Geist aus dem bloßen blinden Kampf ums Dasein ableitet, so soll nach der Ansicht unserer Machthistoriker die bloße Macht als solche das ureigentliche Wesen des Staates bilden und das Recht nebst der mit ihm zusammenhängenden Sittlichkeit und Kultur nur ein Moment der Macht und ein Mittel für deren Behauptung sein. Scheler hat in seinem „Genius des Krieges“ in geistvoller Weise dargelegt, daß das Ringen der Staaten mit einander nicht mit dem Kampf ums Dasein gleichgestellt werden darf, sofern es sich hier um ein ganz Neues, die Einstellung des Geistes in den Lebensprozeß der Staaten handle; aber daß die Macht das Wesen des Staates sei, das hat auch er sich kritisch von der herrschenden Zeitströmung suggerieren lassen. Es ist das dieselbe naturalistische Denkungsart, unter deren Einfluß Nietzsche den „Willen zur Macht“ für das Grundprinzip des Lebens erklärt und auch das Recht, den Staat sowie die Beziehungen der Individuen und Völker zueinander auf das bloße Prinzip der Macht gegründet hat. Der Staat um des Staates willen: das erinnert doch bedenklich an jene Ansicht der gegenwärtigen Philosophie, wonach das Leben um des Lebens willen da sein und der Wert des Lebens unmittelbar an diesem selbst gemessen werden soll. Wir mögen es nun wahr haben wollen oder nicht: es scheint doch nicht so unberechtigt zu sein und ist zum mindesten verständlich, wenn das Ausland Treitschke, Nietzsche und Bernhardt zusammenstellt, um zu beweisen, daß diese Männer einen verhängnisvollen Einfluß auf die deutsche Geistesverfassung ausgeübt hätten. Zum mindesten sind sie diejenigen, die durch ihre einseitige Betonung des Machtprinzips im staatlichen Leben und den Beifall, den sie damit nicht bloß bei der großen Menge, sondern gerade auch bei den Vertretern der historischen Wissenschaft gefunden haben, uns in den Augen unserer Gegner am stärksten kompromittiert, das Mißtrauen gegen unsere Politik geschürt und unsern Gegnern eine nur zu willkommene Waffe in die Hand gespielt haben, um unsere Absichten zu verdächtigen und unsern Ruf zu untergraben.

Und doch ist dies alles eben nur ein böswilliges Mißverständnis unserer Gegner. Wie sie dieselbe auslegen, ist ja die Machtstaatslehre von ihren Vertretern gar nicht gemeint. Sie hat gewissermaßen nur die subjektive psychologische Bedeutung für uns, gegenüber der überwundenen Staatsideologie, der wir vor dem Auftreten Bismarcks anhängen, an den Machtcharakter des Staates zu erinnern und

uns diesen stets vor Augen zu stellen, ohne welchen auch die schönsten politischen Ideen und Bestrebungen ohnmächtig sind und dies notwendig bleiben müssen. Wir haben es auch heute noch nicht vergessen, wie unsere klassische deutsche Philosophie, ein Kant, Fichte und Hegel, das Wesen des Staates in der Freiheit, und zwar einer vernünftigen Freiheit, erkannt und daraus dessen Rechtscharakter abgeleitet haben. Wir sind uns nur unter dem Eindruck der Bismarckschen „Realpolitik“ inzwischen darüber klar geworden, worin der Mangel dieser idealistischen Staatsauffassung bestand, nämlich in ihrer Unterschätzung des Machtprinzips, in ihrer allzu idealen Auffassung des Staates und ihrem Glauben an die Allmacht der Vernunft, kraft welcher sie das Leben der Staaten geneigt waren in ein bloßes Spiel rein logischer Faktoren zu versüchtigen. Hiergegen, gegen diesen abstrakten Idealismus und einseitigen Rationalismus richtet sich die heutige Machtstaatslehre. Sie betont mit derselben Einseitigkeit die Bedeutung der Macht für das Staatsleben, wie der Naturalismus der idealistischen Spekulation gegenüber die Allwirklichkeit der Materie behauptet. Es war die weltgeschichtliche Tat Bismarcks gegenüber dem politischen Doktrinarismus der Deutschen und ihrer versteinerten Ideologie, das Machtprinzip im Staate zur Geltung zu bringen und seine Bedeutung praktisch zu erweisen. Wir verstehen, wie die Wissenschaft unserer Zeit in staunender Bewunderung vor der Riesenerleistung unseres größten Staatsmanns darauf verfallen konnte, seine Art der Politik zu verabsolutieren und in ihren theoretischen Aufstellungen gleichsam den Kommentar zur Bismarckschen Realpolitik zu liefern. Aber nachdem nun die Deutschen mehr und mehr gelernt haben, sich auch in politischer Hinsicht auf dem Boden der Wirklichkeit einzurichten und die Dinge zu sehen, wie sie sind, dürfte es nachgerade an der Zeit sein, auch die Theorie der Wirklichkeit entsprechend umzugestalten, die einseitige Betonung des Machtcharakters des Staates aufzugeben und Macht und Recht in das wahre Verhältnis zueinander einzusetzen.

Macht und Recht verhalten sich wie Wille und Idee (Vernunft) zueinander. Man kann die Entfaltung der Vernunft und ihre Wirklichkeit aus dem ihre Bestimmungen realisierenden Willen und dementsprechend die Geltung des Rechtes aus der Macht begründen. Allein so wenig man, wie Schopenhauer möchte, die Vernunft aus dem bloßen Willen begreifen kann, so wenig kann man auch das Recht als solches aus der alleinigen Wirksamkeit der Macht ableiten. Man kann auch, wie die rationalistische Spekulation, den Begriff des Willens in denjenigen der Vernunft mit hineinnehmen. Allein das ergibt alsdann eine rein logische Auffassung des Willens, die angesichts der Erfahrung nicht standhält, und deren völlige Ungültigkeit alsbald hervortritt, sowie man sie auf das Verhältnis der Macht und des Rechtes

anwendet. Das Wesen des Staates ist die Freiheit, nicht als bloße Äußerung der reinen Willensbetätigung, sondern als der durch das Recht bestimmten und durch dieses in seiner Ausübung regulierten Willens. So lassen sich auch alle übrigen staatlichen Bestimmungen zwanglos aus der Idee des Rechtes, aber, wie das Beispiel Treitschkes zeigt, nur mit großer Gewalttätigkeit aus derjenigen der Macht begründen. Es ist die Idee des Rechtes, nicht diejenige der Macht, die die Staaten veranlaßt, in ein rechtliches, d. h. vernünftiges, Verhältnis zueinander zu treten, und zur Aufstellung eines sog. Völkerrechtes drängt. Und auch der Krieg kann vernünftigerweise nur aus dem Recht und nicht aus der bloßen Macht der Staaten heraus begriffen werden; zum mindesten ist der gerechte, der „wahre“ Krieg im Sinne Fichtes, als solcher stets ein „Kampf ums Recht“ der Völker und erlangt nur dadurch eine höhere sittliche Bedeutung, wohingegen ein reiner Machtkrieg, d. h. ein Krieg, den ein Staat bloß im Vertrauen auf seine Macht vom Zaune bricht, im tiefsten Grunde unsittlich ist.

Unsere Feinde werfen uns vor, rein aus dem Bewußtsein unserer Macht heraus diesen Krieg entfesselt zu haben, und berufen sich dabei auf die Machtstaatslehre unserer Historiker und Publizisten. In Wahrheit führen wir diesen Krieg für unser Recht, nämlich da zu sein, unsere Kräfte im freien Wettbewerb der Nationen zu entfalten und dabei denselben Spielraum und dieselben Rechte zu genießen, deren sich die übrigen Staaten erfreuen, und die sie nur uns neidisch glauben versagen zu müssen. Auf diesem Bewußtsein unseres Rechtes beruht unsere Kraft. Das verschafft uns unser gutes Gewissen. Dadurch erscheint uns die Anwendung unserer Machtmittel als moralische Aufgabe. Wir berufen uns vor der Öffentlichkeit auf unsere Macht und verteidigen doch nur unser gutes Recht. Unsere Gegner hingegen kämpfen aus dem bloßen Bewußtsein ihrer Macht heraus und tun vor der Welt so, als wären sie hierzu durch ihr Recht veranlaßt. Das ist der Unterschied zwischen uns und ihnen. Da sie selbst im Besitze unserer Macht dieselbe strupeolos ausüben würden, vermögen sie sich einfach nicht in den Gedanken hineinzufinden, daß wir unsererseits nicht das gleiche tun. Sie meinen, wer so offenerzig, wie wir, die Macht für das Wesen des Staates ausgibt, der müsse schon seine besonderen Gründe haben, wenn er jene Macht bisher nur im Sinne des Friedens ausgeübt hat, und glauben sich daher berechtigt, uns das Schlimmste zuzutrauen. Entziehen wir ihnen die theoretische Grundlage ihrer unverständigen Hege gegen uns durch eine Richtigerstellung unseres Staatsbegriffes! Namen und Begriffe sind in der Politik nicht wie in der Religion bloß Schall und Rauch. Sie sind Lebensmächte, geladen mit Wirklichkeit, und machen sich als Kräfte geltend. Das gilt vor allem auch im Völker- und

## Rollenstudium.

Von Dr. Rudolf Tyrrell.

Wie oft werden wir Schauspieler gefragt: Wie studieren Sie Ihre Rollen? Die Antwort darauf ist nicht so leicht als man glaubt. Die wenigsten wissen dies selber genau; viele lernen einfach ihre Rollen auswendig und stellen alles weitere dem lieben Gott, dem Leiter der Proben und dem Zufall anheim. Wenn ich eine Rolle, sei sie nun groß oder klein, führend oder episodisch, interessant oder gleichgültig, in die Hände bekomme, ist mein allererstes, vorher das Stück zu lesen. Viele machen es umgekehrt: sie lesen zuerst die Rolle und dann das Stück. Das ist ein Fehler, denn die Rolle als Teil kann nie vollen Aufschluß geben. Durch das alleinige Lesen der Rolle kann man mitunter irreführt werden. Mancher Schauspieler würde eine ihm als nichtsagend erscheinende Rolle nicht zurückweisen, sondern lieb gewinnen, wenn er vorher aus der Lektüre des Stückes erfahren hätte, daß dieselbe wichtig und eines guten Darstellers bedürftig ist.

Wenn ich ein Stück als solches und in bezug auf meine darin darzustellende Rolle mehrere Male aufmerksam durchgearbeitet habe, gehe ich an das Studium der letzteren. Zuerst versuche ich, mir ein klares Bild von dem darzustellenden Charakter und seiner äußeren Figur zu machen. Ein solches gewinne ich, indem ich in erster Linie die inneren Qualitäten der auf der Bühne wiederzugebenden Person genau prüfe und erwäge, um dann sofort an die Fixierung ihrer physischen Gestalt zu schreiten.

Bevor nicht die darzustellende Figur in ihrer physischen und moralischen Individualität deutlich vor meinem geistigen Auge fertig steht, so lange dieselbe also nicht in meiner Phantasie lebendig wird, ist es mir nicht möglich, an das eingehende Studium der Rolle zu gehen. Mit einem Worte, der darzustellende Charakter, der darzustellende Mensch muß mir lebensfähig erscheinen. Wie den Bildhauer aus dem realen Marmorblock, der in roher Form vor ihm steht, nach und nach die ihm vorschwebende Gestalt herausarbeitet, so versuche ich während längeren Studiums die intellektuelle und körperliche Vollendung des von mir zu schaffenden Bühnencharakters zu erreichen.

Ich halte es nicht für gut, wenn ein Schauspieler bei der Schöpfung von Bühnengestalten seiner Phantasie zu großen Spielraum einräumt und ohne Rücksicht auf die ihn umgebende reale Welt allzu selbständig vorgeht. Er möge sich vielmehr bemühen, unter den ihn umgebenden, mit ihm lebenden, von ihm geschauten oder in der Lektüre geschilderten Menschen sein Modell zu suchen. Wer Menschen darstellen will, erdichte und träume nicht, der lerne in erster Linie die Menschen selbst nach allen Seiten scharf ansehen und beobachten. Die Menschen sind unser lebendiges Material, und Menschenkenntnis zu erringen, muß das unablässige, ernste Bemühen des darstellenden Künstlers sein. Nur wenn er „Menschen“ auf die Bühne stellt, ist der Schauspieler ein guter Schauspieler. Seine Mühe wird reichlich gelohnt durch die erspriessliche Erkenntnis mannigfachen menschlichen Wesens und Gehabens. Der Komiker wird entdecken, daß nicht jeder komische Mensch zugleich ein Dummling sein muß, die naive Liebhaberin erfährt, daß die Naivität nicht im Außerlichen und in der kindlichen Stimme liegt, Darsteller der „Alten“ können die Wahrnehmung machen, daß man diese spielen kann, ohne stereotype Greisenmaske, ohne gebühten Leibes einherzutrippeln und mit Stimme und Händen zu zittern. Der Darsteller eines Betrunknen wird beobachten, daß der wirklich Betrunkene nicht fortwährend herumtaumelt, sondern sich bemüht, gerade zu stehen. Er wird ferner wahrnehmen, daß es eine ungerechtfertigte Manier ist, im unverständlichen Eilzugtempo den Dialog zu durchlesen.

26. IX. 1916

82

# Feuilleton.

## Hermann Bahrs „Die Stimme“.

(Schauspiel in drei Akten. Uraufführung am Darmstädter Hoftheater am 18. Oktober 1916.)

Hermann Bahrs Stimme — ich meine nicht sein neues Stück, das diesen Titel trägt, sondern seine weltliche — ist während des Krieges, von ein paar Ausfällen und einem Schwank aus der ersten Zeit des Taumels abgesehen, fast ganz verstummt. Diese Stimme, die früher die lauteste von allen gewesen war, mit Trampetenflößen werdend, wo stürmisch frohe Jugend am Werk war, beschwichtigend, tröstend und vernüftig, wenn all die ähnelnden Frühlingstriebe einer neuen, in allem Schönen und allem Abwurden doch notwendigen Kunst von verzerrter Unproduktivität allzuwild umhändelt und zertrompelt wurden, in hellen Rufes verkindend, wo es ein gutes Suchen oder gar ein gutes Finden gab, immer allen anderen voran, nie beschwichtigt, unverdröffen durch allen Spott der Bequemen, den Lindart der von ihr Ausgerufenen, unverzagt als Dalmeisch alles Lebendig Starken in all seinen gegenständlichen Erscheinungen — diese karmierende, beseuernd antreibende, herabt und aufsteigend verhetzende Stimme ist still geworden. Daran war keine Müdigkeit schuld, ohgleich es kein Wunder gewesen wäre, wenn dieser Art- und Aufreger, dieser alle ins Geistige impovresende, heftiger als alle lebende Mensch einmal Halt gemacht und nachschauend ausgeruht hätte. Eher schon herrschte der Krieg Schweigen, der mit wuchsendem Schritt über all die Acker ging, in die die befruchtenden Sämenformen aus der Hand dieses reflexlos austretenden Sämanns gefallen waren. Wenn jetzt der Arm, der bis dahin in alle Kurven des Lebens und der Kunst von heute Reime ohne Zahl geworfen hatte, jumeist ohne daß bei ihrem Wachsen und Grünen dessen, dem man sie zu danken hatte, gerecht wurde — wenn dieser Arm jetzt eine Zeilung ruhte, so kam es, weil in diesen ohnehin beäunenden, alles Menschliche erschütternden, kührenden Tagen eine merkwürdige, Stille und Einsicht gebietende Wandlung sich in Bahrs vollzog. Jetzt hat er dieses Schweigen

Konflikte oder dieser Seelenzustände vorliegt; aber man auch in Dichters Lande zu gehen hat, um ihn zu greifen — in seinem Zimmer hat kein Unterwiesener etwas zu suchen. So daß sich eine Aussprache lediglich auf die Probleme zu beschränken hat, die den Werken selber zugrunde liegen; wobei die Empfindung des Bestrebens nicht weggeleugnet werden kann, das darin liegt, diese persönlichen, heikelsten, schon im Ausgesprochenwerden beinahe profanieren Dinge in „Literatur“, ja gar in Theater und zum Teil sogar in robusten Theater umgesezt zu sehen.

Fretlich, das ist ein Raffinement dieses ohnedies mit verfeinertester Geistesfertigkeit den fortwährenden Grenzwechsel zwischen dem Materieellen der Bühne und dem Spiritualistischen des Dargestellten vermissenden Stückes: daß es mit einem Atembestimmenden, heftig erregenden und fast bis zur Unerträglichkeit spannenden ersten Akt einsetzt, der für die dann folgenden, rein problematischen dialogisierten Traktate und Disputationen die rechte überwache Bereitschaft und Aufmerksamkeit erweckt; und es ist, es versteht sich, seine größte Gefahr, weil ja die dramatische Erwartung nur zum geringsten Teil erfüllt wird.

In den Tagen der Paritätsfrage und der Schußfrist hat Bahrs stets im Söberg von einem Stück gesprochen, in dem zwei Akte von höchster Theaterschlagkraft einen Rahmen, der dialogisiert alles enthält, was er, als geistiges Testament sozusagen, vor Gott und den Menschen auf dem Herzen hat, um dessen willen das ganze Stück geschrieben wurde und der dann natürlich von allen Regisseuren unheimlich getrichen werden würde. Es ist, als ob er jetzt, in der „Stimme“, dieses Stück, das ihm das wichtigste von allen ist und das ihn, wenigstens wie er jetzt ist, ganz resümiert, wirklich geschrieben hätte. Nur daß er es mit gutem Bedacht so angelegt hat, daß der bloß das Theatrische übriglassende, alles Geistige vertilgende Kostist des Regisseurs so ziemlich lahmgelegt ist. Nicht ganz übrigens; das hat die hiesige Aufführung bewiesen.

Bahr zeigt kein Problem an dem funfunddreißigjährigen Hans von Me, reich, im materialistischen Hause des Vaters, eines großen Anatomen, in geheimem Widerspruch gegen die bloße Herrschaft des Verstandes aufgewachsen, gläubig, ohne Dogmen anzuerkennen, überall hinhorchend,

geboren und hat, wie er es auch früher immer getan, den zurückgelegten geistigen Prozeß dieser letzten Zeit und seine Heiligkeit durch Gestaltung zu objektivieren gesucht, gleichgültig sich selber Rechenschaft gebend und anderen zurufend. Das hat er in drei Büchern getan, von denen das eine „Expansionsismus“, das einer neu herauskommenden künstlerischen und menschlichen Weltanschauung prächtige Worte gibt, eine geistige Weiße, eine Fülle verarbeiteten Wissens und die Fähigkeit des Sicherkühlens auch in das ihm Ungemäße hat, wie kaum einer außer diesem wie nur je zuvor suchenden, werbenden, vermittelnden, niemals beruhigten Menschen. Die beiden anderen Bücher, ein Roman „Himmelfahrt“ und das Schauspiel „Die Stimme“, schildern beide das Gläubigwerden eines zwar im Katholizismus wurzelnden, aber in der Welt unjener Wissenschaft skeptisch und ungläubig gewordenen, mit dem alles bewiesen haben wollenden Verstand alles Dogmatische abweisenden und doch innerlich danach verlangenden Menschen. Beide Bücher wirken in der fast leidenschaftlichen Art, in der alle Gegengründe ins Treffen geführt, alle Möglichkeiten kritischer Dialektik durchgesprochen werden, wie eine Auseinandersetzung mit sich selbst und dabei gleich wie eine Widerlegung aller Zweifel, eine Bornegnahme aller Einwände für jene, denen er sein Gehörnis zeigt und die er daran teilhaftig haben möchte. Wie wichtig ihm all dies ist, beweist nicht allein der Umstand, daß er, seinem festen Vorsatz zum Trotz, während der Zeit des Krieges mit keiner dichterischen Arbeit an die Deffentlichkeit heranzutreten, die beiden Werke in Buchform herausgegeben hat; mehr noch der, daß er das selbst aus starken dramatischen Wirkungen und abstrakten Diskussionen gemischte Schauspiel von der Bühne herab lebendig werden läßt und daß er sich derart direkt und unmittelbar an das Publikum richtet.

Beides gibt ein Recht zur Auseinandersetzung. Reines zu der mit den Dingen, die Hermann Bahrs selbst ergriffen haben: denn hier kann und darf kein Außenstehender mitsprechen. Liebe und Religiosität sind Angelegenheiten von einer Zartheit und Verschwiegenheit und hier erschreiben so geheimnisvolle feierliche Symphonien, daß sich von vorneherein jedes von außen kommende Wort vernehmert. Hier ist jedes Menschen eigenes, unbereitbares Gebiet. Anders steht es nur dort, wo künstlerische Formung dieser

## Hofburgtheater.

„Könige“.

Schauspiel von Hans Müller.

Erstaufführung am 26. Oktober 1916.

Ein Schauspiel von den Herzen der Könige, der wahren Könige. Jener Herrscher, die zunächst sich selbst beherrschen. Jener Könige, die im Glanz der Throne nicht vergessen, daß an der höchsten Stelle menschlicher Würden zu stehen auch zu höchster menschlicher Treue verpflichtet. Aber aus der Höhentrost des Königtums hinausgreifend ins allgemeine Menschentum, Mannestum, wird dieses Stück zum historisch nicht mehr beschwerten und nicht mehr auf einzelne Personen eingestellten Schauspiel der Treue überhaupt, zum Hohelied auf alle Fiederkeit, auf rechtliches Denken und unbedingtem geradliniges Handeln. So ist es bloß rein äußerlich ein historisches Schauspiel. Sein wahres Wesen greift tiefer, ist nicht an die Gezeiten und an die Jahreszahl gebunden. Und so durfte der Dichter dem Schauspiel das stolze, wohl von einem gekrönten König gesprochen, doch für alle ungekrönten Könige, die Könige des Herzens, gültige Wort voransetzen:

Ein rechter Mensch  
Beginnt, wo er sich überwindet! Und  
Glück und Mißwende kannst du nur verstehen  
Als Probe auf dich selbst.“

Burg Trausnitz. Friedrich der Schöne von Oesterreich, der Habsburger, sitzt gefangen auf der Burg, fünf Jahre schon. Das Schlachtenglück war ihm unhold, die Krone fiel seinem Jugendfreund Ludwig dem Bayer zu, der nun als deutscher König herrscht. Ein alter Burgvogt allein und eine Schar zahmer Vögel bilden Friedrichs Gesellschaft nun schon fünf lange Jahre. Er verzehrt sich in Schmerz um die verlorene Größe, in Sehnsucht nach der Heimat so sehr, daß sich sein Geist zu unmachten droht.

So findet ihn Ludwig, der zum ersten Male in all dieser langen Zeit auf Burg Trausnitz kommt mit dem starken Willen, Wandel zu schaffen, denn immer noch ist das Land in diesem ungeligen Streit der Könige nicht zur

Ruhe gekommen. Friedrichs Bruder, Herzog Leopold, verweist die Saaten, beunruhigt die Städte.

Als Hilgerin verkleidet, von einem Bogen geleitet, trifft Ludwig auf der Burg die Gattin Friedrichs an, Elisabeth. Die Sterne ihrer Augen sind erloschen, sie hat sich blind geweint um den gefangenen Gatten. Ludwig, in seinem weichen Gemüt innig gerührt von der Schwere dieses Schicksals, verspricht ihr, Friedrich frei heimszusenden, wenn er feierlich der Krone abschwöre, damit das blutende Land seinen Frieden fände; wohl raten die Ritter im Gefolge des Königs von solcher Milde ab, meinend, so lange Friedrich am Leben sei, könne von Frieden niemals die Rede werden.

Treuherzig, voll alter Liebe trägt Ludwig dem Freunde den Frieden an. Dieser aber wendet sich heftig ab und weist die Zumutung, er könne seine Freiheit gegen den Anspruch auf die Krone einhandeln, mit Empörung ab. Da ihm aber Ludwig von der blindgewordenen Gattin erzählt, die sich nach ihm sehnt, seiner bedarf, da bezieht er all seinen Stolz, schwört feierlich der Krone ab, schwört auch, sich vor nächster Sonnenwende freiwillig wieder in die Haft zurückzugeben, wenn es ihm nicht gelänge, seinen streitbaren Bruder zum Frieden zu überreden. Und frei eilt Friedrich in die Heimat.

Und wird mit Jubel begrüßt, ein geliebter Fürst. Die Gärten blühen ihm Willkommen, die Blüten der Heimat läuten ihm Gruß. Eine liebende Gattin sinkt ihm an die so lange einsam gewesene Brust. Wie ein seliger Traum des Glückes ist ihm all dies. Doch Leopolds Gruß an den heimgekehrten Bruder klingt unfroh. Sein Denken ist Krieg, sein Trachten ist immer noch die Krone für des Bruders Haupt. Er hat große Heeresmacht zusammengezogen, der Böhmenkönig ist gewonnen, der Brandenburger, der Papst. Vergebens sucht ihn Friedrich zu überreden, daß aller Streit nun ruhen müsse, daß er sich dem Freunde mit seinem Wort verbürgt habe. Die Stände ziehen auf, Ritter und Fürsten. Der Böhmenkönig selbst bietet Friedrich die Krone dar, entbindet ihn seines Wortes, das in Not und Zwang gegeben worden sei. Die blinde Gemahlin, zitternd, daß der Gatte sie wieder verlassen könne, sinkt vor ihm bitzend auf die Knie. Tausend Stimmen der Lodung stürmen auf ihn ein. Man setzt ihm die Krone, diese lang und heiß-ersehnte Krone auf das Haupt. Er reißt sie herunter:

„Und wenn, wer solchen Bund nicht sehen kann,  
Sich jemals ihnen wild entgegenwürfe:  
An ihren brüderlich umschlungenen Leibern  
Wird Haß und Neid zerfellen wie am Erz.“

In starkklingende, schöne Verse ist dieses königliche Spiel von der Treue, die das Größte ist, gegossen. Sie haben alle ungezwungenen, das Wort nicht zerbrechenden Fluß. Was den sprachlichen Ausdruck anbelangt, so muß wohl eingewendet werden, daß er allzu reich mit Bildern und manchmal weithergeholten Gleichnissen überladen ist.

Hohes Lob gebührt der Darstellung. Zunächst wohl: König Ludwig — Herr Marr. Besser kann blonde, germanische, schlichte Rechtschaffenheit, unbedingte Fiederkeit, herzlich offenes, kindlich treuherziges Wesen bühnenmäßig kaum dargestellt werden. Herr Walden, der diesmal die sonst gedanklich überspitzte Art seiner Eigenheit unter die so einfache Linie seiner Rolle unterordnen muß, hat uns selten noch so gefallen wie heute als Friedrich. Zumindest ist er uns gefühlsmäßig niemals noch so nahe gekommen. Im übrigen wäre es freilich schön gewesen, wenn man diesen österreichischen Fürsten einen typisch-österreichischen Künstler hätte spielen lassen, an denen allerdings im Burgtheater nicht allzuviel Auswahl ist. Auch Fr. Wohlgemut hatte als Elisabeth einen ihrer besten Abende und man wird ihr diesmal wahrhaftig nicht den alten Vorwurf der Starrheit, des Empfindungsmangels, machen können. Die Blindheit brachte sie auf außerordentlich zarte, vornehme Art zum Ausdruck. In kleineren Rollen: Herr Debrient als Herzog Leopold voll finsterner Kraft, ein kampfgieriges Schwert. Herr Gerterich leicht der schönen, bedeutsam unterstrichenen Gestalt des Ritters von Zollern sein stets scharfgemeißeltes Profil. Als Böhmenkönig Johann von Luxemburg zeigt Herr Böbling edle Würde. Den braven, stolzbeimigen Schweppermann spielt der brave Herr Tiede mit recht überzeugender Bravheit.

Regie und Bühnenraumkunst boten ihr Bestes, um den würdigen Rahmen für die Dichtung zu schaffen, die solcher Mühe wert ist.

Die Aufführung löste starken, ehrlichen Beifall aus.  
Hans Brecka.

„Ein Wortbrüchiger kann nicht König sein!  
Meint ihr, wer Gottes Brot auf Erden bricht,  
Des Rede klingt nicht mehr „Ja, ja — nein, nein?“  
Wer soll denn glauben, wer noch je Verträge  
Und Schriften heilig halten, wenn wir lügen?“

Keiner versteht ihn. Nur die Gattin, sie, die am schwersten leidet:

„Tu, was du mußt, Friedrich!“

Und er enteilt dem Kreise der Edlen, die Krone im Mantel bergend.

In seinem Schloß zu München hält der Bayer Ludwig Hof. Sein Tochterlein Mechtild führt ihm den Haushalt. Er steht die Haushaltungsbücher durch und sie muß ihm Rede stehen für jeglichen Bogen. Dann liest sie ihm die eingelauenen Acta vor, plaudert mit ihm vom kommenden Frieden. Doch es scheint nicht Frieden werden zu wollen. Eben läuft Kunde ein, daß sie drüben in Oesterreich rüsten, daß der Böhmenkönig wieder aufstand, daß der Brandenburger sich erhob. Und da sind auch schon die alten Warner, die Ritter und Edlen, die der Treue Friedrichs mißtrauten, und überhäufen den König mit Vorwürfen, daß er den Gefangenen aus der Haft entließ. Das schwer beunruhigte Volk kommt in den Palast gestürzt, fordert die Reichsacht auf den Kopf Friedrichs, des Treubruchigen, der sein Wort verpändelt für den Frieden und nun neuen Aufruhr anstiftet. Ludwig bleibt fest. Der Freund kann nicht lügen. Und da, mitten im Volkshausen, wegmüde und bleich . . . Friedrich kommt. Er bringt dem Freunde die Krone. Erzählt ihm, wie schwer es ihm geworden sei, die Treue zu wahren. Setzt ihm, welche Entfagung es ihm gekostet habe, Verzicht zu leisten auf das, was er am heißesten ersehnt: den Glanz der Herrschaft . . . Und daß diese Wunde nimmer heilen könne, es müsse denn etwas Großes geschehen . . . Das Große geschieht. Die Welt Friedrich in der Kapelle weist, eröffnet Ludwig den Reichselben seinen Plan, Friedrich als Mitkönig zu sich auf den Thron zu erheben. Nur solcherart könne dem Lande der Frieden gewonnen werden. Und er setzt dem aus der Kapelle tretenden Friedrich, ihn brüderlich umschlingend, die Krone aufs Haupt.

„. . . . . Treu um Treue:

Du brachtest mir die Ehre rein zurück,  
Ich bring dir rein und stolz den Königsmantel!“

Was vornehmlich für dieses Schauspiel spricht und die Herzen so sehr in seinen Bann zwingt, ist die Reinheit seines Stiles, die blanke Särtheit seiner Führung. Hier liegt alles offen und ehelich zutage, überallhin vermag die Sonne zu dringen. In das rein historische Ereignis ist hier von Dichterhänden erquickend wenig hineingetragen worden, wohl sind die Vorgänge bis zu ihren letzten Schwingungen ausgewertet. Es kann nicht ausbleiben, daß dem Dichter diese entlagende Beschränkung in der Erfindung zum Vorwurf gemacht werden wird. Man wird das Schauspiel zu simpel, zu geradlinig finden. Allerlei Möglichkeiten zu psychologischen Verknüpfungen sind vernachlässigt. „Im Unterirdischen“ hat dieses Schauspiel keine „Gänge“, was ja bekanntlich Gebell von jedem rechten Bühnenstück verlangt. Sei es drum. Herzlich gern müssen wir seelische Kompliziertheiten, wie sie das moderne Drama fordert. Nicht zu Unrecht hat ein kluger Beurteiler heute auf eine Ähnlichkeit dieses Stückes mit den ganz blanken, treuherzigen Schauspielen Friedrich Halm's hingewiesen.

Zwei königliche Männer sehen wir gegeneinander gestellt. Der eine durch glücklichere Fügung längst im Glanze der Krone, der andere sehnsüchtig nach ihr. Widersacher also, wie sehr sie sich auch lieben mögen. Aber plötzlich erlischt alles äußerliche Licht, plötzlich geht es gar nicht mehr um Thron und Herrschaft, klar tritt das viel Kostlichere als alle Kronen der Welt in den Vordergrund: die männlich starken, treuen Herzen. Nicht um die Herrschaft bangt Ludwig, dem man meldet, die Feinde erhoben sich wider ihn, nur noch darum, ob ihn der Freund verraten könne, dem er so sehr vertraut. Und Friedrich, abschüttelnd alle Lodungen, zurückweisend die Krone, die er nun mühelos haben könnte, sagt es den Wiener Ständen:

„. . . . . Nie war ich frei wie jetzt,  
Nie so vom Hauch der Könige unwittert  
Wie nun, da ich die Krone von mir schleudern  
Und meiner Väter Gruft reinhalten kann!“

In das Spiel verweben finden wir noch einen besonderen Anklang an den gegenwärtigen Krieg: Die Verbrüderung des deutschen mit dem österreichischen Fürsten, das Treuegelöbniß, das sich hier zwischen deutschem und österreichischem Blute bewährt als Hort künftigen Friedens.

häftem Ruf besaß, ist getötet worden. Der junge Mensch, der notorisch und seit langer Zeit der Geliebte der jungen Frau gewesen ist, sitzt nun auf der Anklagebank. Trotz allem Verdacht kann man ihm nichts nachweisen und er muß freigesprochen werden. Unvorhergesehene Dinge geschehen. Der junge Mensch, der die Frau des Staatsanwalts im Zuschauerraum sah, schreibt ihr eines Tages: Ich habe den Mord begangen! Punktum. Ferner: Die junge Witwe des Getöteten, die sich dem Gericht als Zeugin nicht stellen wollte, kommt auf einmal in die Wohnung des Staatsanwalts.

Es ergötzt sich, daß der Brief des jungen Menschen an die Frau des Staatsanwalts eine Liebeserklärung war. Er ist ein heimatloser Heimatsucher. Er nahm sich einer Gesallenen an und liebt ihr Kind, das Kind eines anderen, mit der ganzen Inbrunst, mit der sein sehrjüchtiges, vom Leben durch alle Pfühen geschleiftes Herz die Keinheit und die Pinderungschulb liebt. Von der Armenüberbank aus sah er die Frau Staatsanwalts, die im Zuschauerraum saß, er kamte die verwirrte, in Mitleid verführte, von fremdem Schicksal tief durchwühlte Seele der kleinen Frau und seine obdachlos gewordene Zärtlichkeit hatte nun wieder ein Obdach. Er gibt ihr sein Geständnis, denn — wie er sagt — andere Männer bieten der Geliebten ihr Vermögen, ihre Schätze, er aber hat nichts zu geben, als sein Leben und seine Freiheit. Das bietet er der von Ferne verstandenen und geliebten Frau in jedem Briefe an.

Es ergötzt sich weiter, daß die Witwe des Ermordeten, die mit dem Angeklagten in Beziehungen steht, früher, in vergangener Zeit ihre Unschuld an den Staatsanwalt verloren hat, daß der Staatsanwalt der Vater ihres Kindes ist,

Eintrweilen haben wir da ein neues Stück von ihm. Und sein ganzes geistig-künstlerisches Wesen drückt sich darin noch reiner, noch stärker aus, als in seinen früheren Werken. Auch seine Menschlichkeit. Die ist ja (Gott sei Dank) überhaupt vom Wesen eines Künstlers nicht zu trennen, sondern gibt jedem Wort, gibt all seiner Arbeit die Grundfarbe, die sich weder übertünchen noch wegsehen läßt.

Eine wunderliche und reizvolle Mischung von Söfen und Altemberg findet sich in Rittners dramatischen Dialogen. Böiens methabische und refräinartig wiederkehrende Symbole und Altembergs lyrische Psychologie. Dazu kommt dann noch Rittners nobel gezügelte und verhaltene Leidenschaft. Die anmutige, raffige Nervosität, die durch seine Sprache vibriert und sie so intensiv belebt. Die Seichtigkeit seiner Gestaltzeichnung und seines Vortrages, die je schwabende Seichtigkeit, die das Kennzeichen zarter Hände und eines verfeinerten Geistes bildet.

„Wölfe in der Nacht“, das sind seelische Untertimmen, die im Dunkeln laut werden, Raubtierinstinkte, die sich in der Helligkeit des bürgerlich umfriedeten Alltags ducken, um in unbewachten Stunden der Finsternis hervor-zubrechen. Urtriebe des Blutes, die sich nicht beschwichtigen lassen. In diesem Stück werden sie keineswegs pathetisch entthüllt. Nur ganz leise, schwerbar so viel, ferne sind sie zu hören und zu hören. Nur knapp so viel, daß wir uns (über die Moralphantome, die wir einander vorspielen) lächelnd sagen müssen: „Tauschen wir uns doch nicht — sie sind da!“

Hinter den Kulissen spielt ein Mordprozeß. Wir hören bloß davon. In der Wohnung des Staatsanwalts. Ein reicher, alternder Mann, der eine junge Frau von zweifel-

## „Wölfe in der Nacht.“

Komödie in drei Akten von Thaddäus Rittner. — Erste Aufführung an der Neuen Wiener Bühne am 27. Oktober 1916.

Gleich von Anfang an ist Thaddäus Rittners literarische Erscheinung fest und angenehm zugleich gewesen. Nach und nach, im Verlauf seiner langjähri- gen aber beharrlich die eigene Linie festhaltenden Entwicklung hat man ein genau umgrenztes Verhältnis zu ihm gewonnen, das man vielleicht als eine Art von erwartungsvoller Distanzfreundschaft bezeichnen könnte. Der Erfolg, den er bisher gefunden, war niemals sonderlich laut, hat seinen Namen auch nie über breite Massen hingestrent. Sicherlich aber hat Rittner überall viele solche Distanzfreunde, die erwartungsvoll jedes neue Werk von ihm zur Hand nehmen. Die meisten seiner Stücke sind ziemlich rasch von der Bühne verschwunden. Aber es spricht doch für diese Stücke, daß sie uns länger im Gedächtnis blieben als zwei Dutzend anderer Komödien, die, wie man es nennt, den Spielplan beherrschten. Nun ja, es gibt verschiedene Arten von Herrschaft. Rittners Theaterstücke beherrschten unser Denken. Man erinnert sich ihrer noch nach Tages mit heller Deutlichkeit, und man hofft, daß sie eines Tages irgendwie doch wieder auf die Szene zurückkehren.

## Nas der Theaterwelt.

(Der nächsten Neubelt des Burgtheaters, — Erinnerungen an die Vorbereitung von Karl Schönherr's „Volk in Not“ im Deutschen Volkstheater. — Eine Wohnung Schönherr's für Otto Trepler. — Die Taufgesandte eines Burgtheater-Regisseurs. — Wertel Longewalde auf der Bühne und wie sie dirigiert werden. — Sieghart von der Schlacht auf dem Berge Sief.)

Im Burgtheater steht man gegenwärtig mitten in der Arbeit für Karl Schönherr's Tiroler Drama „Volk in Not“. Noch in diesem Monat soll das Stück mit wuchtigen Aufschlügen auf das Publikum hinabgestoßen werden, wie ein Felsblock zu Tal rollt. In dieses Bild ungefähr liehe sich die Vorstellung stellen, die sich die Regisseure des Stückes, Direktor Thimig und Otto Trepler, von der Wirkung machten, die ihre Gestaltungswelt erreichen sollte. Man weiß ja, die braven Leute, die Karl Schönherr zu einem Helldenkstein vereinigt hat, das den nützlichsten Sanatismus des Tiroler Volkes wiedergibt wie der roie Schlachtern die herbe Kraft seines Bodens — wie gesagt, das Kräftigste unseres Volksdichters hat schon im Juli dieses Jahres im Deutschen Volkstheater im Juli seine Feuerprobe bestanden.

Freilich, der Felsblock, den man damals von der Höhe abschießte, kam nicht ganz unverfehrt unten an, manches spritzte ab und wurde zu Geröll. Die Enge des Schauspielplatzes, die geringe Tiefe der Bühne, die Hast der Vorbereitung und manche Unzulänglichkeiten im Regisseurischen mochten die Schuld tragen. Aber im ganzen legten diese Aufführungen doch ein schönes Zeugnis ab für die künstlerische Umgebung der Darsteller und für ihren opferungsvollen Kameradschaftlichen Geist. Denn diese sieben Aufführungen bedeuteten sieben Urlaubstage, die jeder Mitwirkende nach einem Jahr voll Arbeit und Aufregung opferte, wie sie das Schauspielereben mit sich bringt — abgesehen davon, daß jeder freiwillig und ohne Ergeß mittat. Galt doch das ganze Unternehmen kriegsberinglückten Schauspielern.

Die Besetzung der Hauptrollen, so wie sie damals sich konhärt hat, wird auch im Burgtheater aufrecht bleiben. Frau Bleibtren — Notadlwitwin, Herr Hertertich — Notadlwit, Trepler — deren Sohn Dies, Mart — der Sandwirt usw. Ursprünglich hätte Herr Trepler den

Notadlwirt spielen sollen. Er hatte sich auch schon ganz und gar auf das berühmte kalte Feststellungswort eingerichtet, das dieser unheimlich ziesichere Tiroler Landesschüze immer ausspricht, wenn eine seiner Kugeln einem Franzosen den Baraus gemacht hat: „Hat Haar und Blut!“ Die Regel nämlich. Aber während der Proben stieg dem Künstler das Gefühl auf, als schiele ihm doch jene Rauheit des Wesens, die diesem vom Schicksal gehärteten Tiroler Volkshelden eignet. Andererseits schien ihm Herr Hertertich in Ton und Seele nicht wech genug für den guten, lieben, braven Dies, den sein blutiges Handwerk mit Grauen erfüllt, der immer an das weinende Weib dahem denkt und an das Kind, das kommen wird. Und da geht Trepler eines Tages mitten in einer Probe auf Herrn Hertertich zu und sagt ihm:

„Sieher Freund, wie werden tausch en! Sie spielen den Notadlwirt und ich den Dies. Ich glaube, es ist besser für das Stück und für uns!“

Und so geschah's. Das war eine schöne Tat von Selbstlosigkeit, die Herr Trepler da übte. Denn der Notadlwirt ist im Gebäude dieses Dramas einer der tragenden Ecksteine, der Dies jedoch nur eine Stütze neben anderen. Ueberdies hatte der Dichter den Notadlwirt speziell für Trepler geschrieben. Von solch einer Rolle trennt man sich gar schwer. Namentlich, wenn man sie schon gelernt hat und nun eine neue, kleinere vom Anfang an in Ton und Haltung probieren und festlegen muß. Aber, wie gesagt, Trepler tat's.

Es ist eine ganz werthwürdige Sache: Wenn Karl Schönherr einem Künstler eine Rolle auf den Leib schreibt, verfehlt er gar oft die Adresse. Man kennt die in ihrer Art vollendete Darstellung, die das Burgtheater dem Schönberrischen „Weibsteufler“ gegeben hat: Trepler Mann, Medelsch das Weib, Mart der Grenzjäger. Hat man sie gesehen, so glaubt man, jeder der drei sei auf den Platz gestellt, den ein Halbgeist für sie nicht besser hatte wählen können. Hier der schwächliche, körperlich und geistlich unterhöhlte Ehegatte, dort der robuste, kraftvolle, seiner Weltmacht als nur dem Weib erliegende Burche — zwischen beiden das hemmungslose Weib. Wenn man der Szene sich erinnert, da dem begehlichen, in der Blut verhaltener Leidenschaft fast erstickendem Weibe die strobende Männlichkeit des Grenzjägers zum ersten Male in die Augen sticht — da mußte man denken, nur Hans Mart und

niemand anderer aus der ganzen Künstlerkraft der Hofbühne, niemand als dieser prachtwolle Sohn des Bahretlandes könnte auf diesem Platz auch nur als möglich gebacht werden.

Dennoch aber war in der Phantastie des schaffenden Dichters ein ganz anderer an die Stelle Mart's gesetzt: Herr Otto Trepler — derselbe, der in Wirklichkeit zum Gegenstand seiner jener Gestalt werden sollte, in der er dem schaffenden Dichter vorgezeichnete hatte. Trepler — vom Dichter als überquerender Gehirgsbach gebacht, wurde tatsächlich das schleichende Flüsschen, über das ein boshaftes Schicksal mit verächtlichem Schritte hinwegzieht. Wer diese Veränderung bewirkt hat? Es war Direktor Thimig, der Regisseur.

Na wohl — solch eine Theateranleihe ist eine wahre Hegenblische! Eine weiße Flüssigkeit wird in die Metorte gegossen, ungeschuldig wie Milch — die Flamme wird untergehoben und es wird plötzlich etwas Schwarzes daraus. Witte — ohne Kaffeegusab. Und der Dichter muß daran glauben und sügt sich. So kann der Engel zum Teufel werden.

Es kommt eben alles auf die Beleuchtung an oder, richtiger gesagt, auf das Verhältnis, in dem die einzelnen Gestalten auf der Bühne erscheinen. Trepler wäre auch als Grenzjäger möglich gewesen, hätte der schwächlichere, dümmere Harry Walden — wie es damals gebacht war — den Ehemann gegeben. Aber Herr Walden konnte sich in diese Aufgabe nicht finden. Er zweifelte, daß man sie ihm glauben werde. So war nun die Rolle verwaist, bis sie der Direktor Herrn Trepler gab, weil sich eben ein und zwei Köpfe größerer und um einen Brustmeter breiterer Mensch für den Grenzjäger gefunden hatte, ein Künstler wie Hans Mart, der Herrn Trepler schon physisch erdrücken mußte. Und darauf kam es in dieser Sache an.

Wieder ein Beispiel, wie das Theater auch der Berechnungen derer spottet, die seine Träger zu sein sich brüsten. Schreibt ein Dichter für jemand eine Rolle — so kriegt sie gewiß der andere.

Doch kehren wir von der vorliegenden zur letzten Dichtung Schönherr's zurück: „Volk in Not.“ Die Schauspieler des Burgtheaters freuen sich, daß sie die grobe Arbeit hinter sich haben, daß die verschiedenartigen, durch die Lüge der vielen Objekte verursachten Zwischenfälle ausbleiben werden, die seinerzeit im Deutschen Volkstheater die

Technischen Sinne des Wortes  
 17-71531  
 (1088)  
 heller  
 so ee.  
 in Bier  
 literar.  
 gung.)  
 irt  
 de  
 stallo  
 antes  
 wärs  
 grats  
 78189

5/11. 1916.

8







**Karl Wallner.**

**Zu seinem 40jährigen Bühnenjubiläum.**

Karl Wallner, der Direktorstellvertreter und Oberregisseur des Carltheaters, feiert heute sein vierzigjähriges Bühnenjubiläum. Im Rahmen einer Festvorstellung, in der Alexander Girardi, Karl Blafel und Dora Replinger auftreten, will man den Jubilär, der ein Stück Wiener Theatergeschichte verkörpert, ehren. Ueber seine Lebensgeschichte erzählt uns Karl Wallner selbst in launiger Weise:

„Ich bin ein lebendes Beispiel der Theorie, daß sich das Genie des Vaters auch auf den Sohn vererbt, mein Vater war nämlich — Schneider, und ich kann beweisen, daß ich beim Theater sehr oft „Schneider“ geworden bin. „Schneider werden“ heißt im Theaterleben bekanntlich jener Zustand, der dann eintritt, wenn Vorstellungen vom Publikum vollständig ignoriert werden. Meines Vaters Geschäft befand sich neben dem Carltheater, mein Onkel, der bekannte Theaterschriftsteller Karl Zwin (Gisino), wohnte im gleichen Hause, und wir hatten das Vergnügen, Bühnengrößen wie Restroy, Matraz, Anaak, Blafel und andre, oft bei uns zu sehen. Dies war mein Verhängnis. Da meine Familie keine Lust hatte, meinem Theaterdrang nachzugeben, ging ich mit 13½ Jahren durch. Mein erstes Engagement fand ich an einer kleinen Schmiere bei Preshburg. Darstellerisch betätigte ich mich weniger, aber Dekorationen malen, Theaterzettel schablonieren, austragen und wie all die lieblichen Dinge heißen, die ein Anfänger auf kleineren Bühnen damals besorgen mußte, waren meine Beschäftigung. Für diese Tätigkeit bekam ich von den Engägungen einen halben Teil; an Tagen, wo wir „Schneider“ wurden, also nichts einnahmen, bekam ich naturgemäÙ nur die Hälfte davon. Dafür hatte ich den sogenannten Zettelabschied zugesichert, wenn unsre Gesellschaft den Ort verließ, hatte ich das Recht, beim letzten Zettelaustragen darauf aufmerksam machen zu dürfen, und dies soll, wie man mir versicherte, kein schlechtes Geschäft gewesen sein. Ein gütiges Geschick bewahrte mich jedoch davor, länger diesem Unternehmen zu dienen. Der bekannte Theaterdirektor Strampfer, der einen Jagdausflug machte, sah mich, und ich wurde von ihm ans Ringtheater engagiert. Ich erinnere mich noch genau, daß er für mich bare 20 Gulden Konventionalstrafe bezahlte, und ich glaube, daß ihm unser Direktor sofort den Antrag machte, er könne um 100 Gulden das ganze Ensemble haben.

Bevor ich im Ringtheater zum Auftreten kam, mußte ich im Akademietheater in der Canovagasse Manieren lernen, dann erst durfte ich im Herbst 1878 in einer komischen Episode, in dem Anzengrubersstück „Alte Wiener“, debütieren. Am Ringtheater spielte ich mit 18 Jahren Väter, Liebhaber, kurz alles, was gut und teuer war. Zu dieser Zeit wirkten dort als Operettendiregent Felix Mottl, ferner Fritz Schrödter als jugendlicher Komiker, die Bohle-Meiser als Soubrette und Josephi als Sänger. Ein Vorfall, der vielleicht interessieren dürfte, fällt ebenfalls in diese Zeit. Professor Udel, der schon damals einen geachteten Namen hatte, hätte in der Operette „Don Quichotte“ als Sänger auftreten sollen, doch unterblieb aus mir unbekanntem Gründen dieser Versuch. Im Jahre 1879 verließ ich das Ringtheater, denn ich konnte die Grobheit des Direktors Strampfer nicht mehr vertragen. Beutler, Ohreigen, Büffe und sonstige Erziehungsmethoden dieser Art waren an der Tagesordnung. Während der Sommerszeit war ich — ich zählte bereits 18½ Jahre — stiller Mitdirektor des Sommertheaters in Mödling. Diese großstädtische Bühne befand sich im Musikpavillon des Gasthauses Wendl. Die Geschäfte gingen glänzend. Nicht so sehr wegen der künstlerischen Genüsse als wegen der Tatsache, daß auf jedem Theaterzettel mit großen Lettern zu lesen war: „Ein ganzes Badhuhn mit Salat fünfzig Kreuzer“. Heute läuft mir noch das Wasser im Munde zusammen, wenn ich daran denke! Nach meinem Engagement im Theater an der Josefstadt kam ich an diverse Provinztheater. Ihnen folgten neun Jahre unter der Direktion Schönerer als Regisseur und Komiker am Theater an der Wien. Mein größter Stolz ist es, daß es mir vergönnt ist, mein Jubiläum neben Künstlern wie Girardi und Blafel auf jener Bühne zu feiern, die eigentlich, wenn auch nicht direkt, den Ausgangspunkt meiner Karriere bildet. Hätte mein Vater — anstatt den beliebtesten Mitgliedern dieser Bühne Kleider — mir in meiner Jugend mehr Prügel angemessen, so wäre ich vielleicht heute nicht das, was ich bin, und ich muß sagen, ich bin mit meinem Schicksal zufrieden.“

**Eine Feier auf der Bühne des Carltheaters.**

Auf der Bühne des Carltheaters wurde gestern vormittag mit einer intimen Feier das vierzigjährige Bühnenjubiläum des Oberregisseurs Karl Wallner festlich begangen. Auf der Bühne hatte sich das gesamte Personal des Carltheaters versammelt. Außerdem waren Abordnungen nahezu sämtlicher andern Wiener Bühnen gekommen. Schauspieler Waldemar und Regisseur Hobpe holten den Jubilär ein und geleiteten ihn auf die Bühne, wo ihn ein Tusch des Orchesters empfing. Oberregisseur Wallner wurde zur Estrade geführt und nahm dort die Begrüßungen der Abordnungen entgegen. Zuerst sprach Direktor des Carltheaters Eijenschiß, der Wallner an der Spitze des Personals feierte. Nach ihm sprachen im Namen des Oesterreichischen Bühnenvereines Verwaltungsdirektor Fried, für das Deutsche Volkstheater Dramaturg Glucksmann, der mit dem Sekretär Geiringer, Fräulein Poldi Müller und Herrn Heller gekommen war, Direktorstellvertreter Tuschl für das Theater an der Wien, das auch Oberregisseur Guttmann entsandt hatte, Oberregisseur Glawatsch für das Rahmentheater und Frau Bohle-Meiser und Herr Harnfeld für das Bürgertheater. Namens der Solopersonals des Carltheaters hielt Herr Waldemar eine herzliche Ansprache. Alle Abordnungen überreichten dem Jubilär Kränze aus Lorbeer und Geschenke.

In tiefer Rührung dankte Oberregisseur Wallner für die lieben Worte.

Die nächste Nummer des „Fremden-Blatt“ wird Montag nachmittags ausgegeben.

Unserer heutigen Nummer ist die illustrierte Sonntagsbeilage

## Das „Welt-Bild“

beigegeben, die wöchentlich erscheint.

Die „Literatur-Zeitung“ befindet sich auf Seite 16

## Feuilleton.

### „Liebe.“

Tragödie in fünf Akten von Anton Wildgans. — Zum ersten mal am Deutschen Volkstheater, 18. November 1916.

Die trübe, langsam hinsichschende Dämmerstunde einer Ehe, in der es Abend werden will. Des Mannes Wünsche wandern in die Ferne, sind auf der Suche nach neuen, unbekannteren Erfüllungen, sein Blut ruft nach neuen, jedenfalls nach anderen Freuden. Die Frau an seiner Seite sucht sich verschmäh, zur Seite geschoben und verlehrt. Unverhofft kehrt von entlegenen Küsten ein Freund zurück, seine muntere Stimme unterbricht das verdrießliche Schmelzen, ein Hauch von weiter Welt, von freier Luft und vielen Abenteuern umwirbelt ihn. Und in der trübseitig düsternden Stunde werden die Sichter angebrocht. Das ist der Inhalt des ersten Aktes, oder — da Wildgans den Hinweis auf die Musik nun einmal liebt — sein Thema und Ausklang.

Wir können von den Personen dieses Stückes ruhig sagen „der Mann“ — „die Frau“ — „der Dritte“ — „die Dirne“. Sie sind keine Einzelwesen und tragen nur deshalb Sondernamen, weil eben im Dialog damit bequemer hantiert werden kann. Im übrigen stellen sie Typen vor, vertreten ganze Gruppen und nicht sich selbst. Der Mann, der ja auch nur sehr lose und sehr unbestimmt an irgend einen Beruf geknüpft ist, erscheint da für alle die anderen Männer, die nach mehrjähriger Ehe in der Freilösungsstirne sich befinden. Die Frau gilt für alle Frauen, denen der Kummer auferlegt ist, daß sie sehen müssen, wie das Besüßte ihrer glücklichen Ehe sich lockert, ohne daß sie begreifen, warum, und ohne daß sie bei sich selbst, bei ihrem Mann oder sonst irgendwo eine Schuld zu finden vermögen. In diesem Konflikt ist die Stellung des Dritten, die Funktion der Dirne so ganz und gar typisch, so ein für allemal gegeben, daß sie schon gar keine Individuen mehr sein brauchen. Wildgans will ja auch gar keine einzelnen Schicksale von einzelnen gezeichneten Menschen schildern. Was er geben möchte, ist das Menschenjochmal überhaubt.

Zweiter Akt: die Frau erinnert sich der Wiederkehr ihres Hochzeitstages, rüffel ein kleines Festmahl und hofft von dieser, an Rückschau wie Gedenten reichen Reiterstunde ein Wiedereraufleben der hinterlassenen Liebe. Der Mann aber geht fort. Ihn treibt der Frühlingsdrang erhitzter Instinkte, daß er auf langem Marsch seine aufgeweichte Sehnsucht müde laufen will. Den Hochzeitstag hat er vergessen. Da ruft die verschmähte Frau den Dritten herbei, daß er die festliche Maßzeit mit ihr teile.

Dritter Akt: der Mann hat sich auf seinem einsamen Weg durch die Straßen zu einer Dirne verirrt. Die spürt an ihm all die reine Liebe, die jetzt, gejagt von dunkleren Trieben, in ihm obdachlos geworden ist. Sie spürt all das Gute, das Erhebende und schützende Adeln, das eines

Mannes Herz zu geben vermag und das ihr, der Dirne, von keinem Mann zuvor ist. Für einen Augenblick flammte ihre arme, verlorene Seele auf in höherem Verlangen. Aber gerade deshalb spürt sie der Mann zurück und flieht. Denn es war nicht diese Art von Gemeinshaft, um Himmels Willen nicht diese, die er hier suchte.

Vierter Akt: Die Frau und der Dritte sitzen in diesem bei Tisch. Zwischen ihnen ist die banale Versöhnung, die in der Gelegenheit liegt. Der Dritte aber, gewiß und erfahren in allen Läden der Liebe wie in allen Sniffen der Kreude, merkt, daß er hier doch nur den Abhub von der Tafel eines anderen gewinnen würde und bewahrt sich selbst, bewahrt die Frau vor solch schalem Genuß. Heimkehrend, erkennt der Mann die Gefahr, die ihm hier drohte und ist von ihrer bloßen Möglichkeit schon in seiner Weisenswurzel erschüttert. Dann vereinigt der fünfte Akt Mann und Frau im ehelichen Gemach zu wehmütigem Zwiegespräch. Wir sind hier wieder beim Musikalischen angelangt, und es sei gleich hinzugefügt, daß dieser lyrische Ausklang in Reimversen, diese Lage der schuldblos entkäuften Geschlechter an der Stätte ihres einstigen Glückes dichterisch das Beste an dem ganzen Werk ist.

Mit diesem Uebergang aus der Prosasprache des Alltags in die erhöhte und erhöhte Rhythmis des Verses, den Wildgans schon in seiner „Armut“ brachte und den er hier wiederholt, ist er wohl auf der Suche nach einer neuen dramatischen Form. Sicherlich ahnt er diese Form irgendwie, trägt sie vielleicht als etwas Verbendes in sich. Draußengestalt hat er sie einmessen noch nicht und ist ihr bei diesem zweiten Versuch auch nicht näher gekommen.

Das Problem, das er hier ansatz, glüht von allen heißen und schmerzlichen Farben des Lebens. Die fünf Akte jedoch, in denen er es gestaltet, sind eher blaß. Daran

19./XII. 1916. 8

21. XI. 1916

102

sein kann, desto erwünschter muß es uns sein, daß der Schaden nicht gerächt werde, der uns mit dem künftigen Mittelpunkt des westlichen Lebens verbindet.

Europa wird mit schweren Verlusten aus diesem Kriege hervorgehen, aber die Weltmächte besitzen die Kraft, aus sich selbst ihre Gefundung herbeizuführen, denn sie sind niemandem tributär und leben von ihrer eigenen Stärke. Die Weltmächte dagegen werden letzten Endes weit schwerer an den Folgen des Krieges zu tragen haben; sie sind abhängig geworden von fremder Wirtschaft, fremden Finanzen und fremder Intelligenz; ihr Schwerpunkt wandert in der Folge dieses Krieges über das Weltmeer.

elbisches Wesen ist. Aber der Gegensatz der Charaktere muß in die Augen springend, die Gründe des Ehegewisses müssen, im Drama wenigstens, offensichtlich, mit freiem Auge wahrnehmbar sein. *Minima non curat praetor*, sagt ein lateinischer Rechtspruch, der auch im Theater gilt: Launen, Stimmungen, vapours eines zu wenig gebildeten jungen Paars, dem es im Grunde an nichts Weltlichem fehlt, sind kein Gegenstand dramatischer Behandlung. Dies aber ist die Ausgangssituation von Wildgans' Ehedrama. Es stellt uns zwei junge Eheleute vor, die sich seinerzeit aus Liebe vereinigt haben, deren Vereinigung ein reiches Kind entsprossen ist, die beide gesund und wohlhabend sind, in einer hübsch ausgestatteten Wohnung hausen, auf deren gut bedientem Tisch es nicht nur nicht an den nötigen Nahrungsmitteln, sondern, zu Zeiten, auch nicht an Champagner und Blumen mangelt, und die schließlich, was die Hauptsache ist, sich in den neun Jahren ihrer Ehe nichts irgendeiner Entschiedenheit gegeneinander haben zuschulden kommen lassen. Dennoch ist dieses beiderseitige Paar tiefunglücklich. Warum? Fragt sie. Der Mann hat zu

und Deutlichkeit ausgesprochen worden ist. Was die amerikanischen Desseultenheit angeht, dieses Krieges beweite, waren vorwiegend nicht menschliche und stiltliche Empfindungen, sondern im doppelten Sinne des Wortes das „Interesse“, das Interesse am geschäftlichen Vorteil und das Interesse als Sensation, als Wirkbegierde den spannenden Nachrichten gegenüber, die vom Kriegsschauplatz kamen. Selbst das geschäftlich politische Interesse an der Entwicklung dieses Krieges und seinen Phasen hat sich in Amerika abgestumpft. Nichts ist dafür bezeichnender, als die vor wenigen Wochen gefallene Rezension eines amerikanischen Besuchers: Der Krieg spiele eine Rolle nur noch

## Familien.

### Ein Ehedrama.

Die ersten zwei Akte von Anton Wildgans' neuem Drama „Liebe“ haben den Zuschauer im Theater wie auch den Leser des Buches ziemlich kühl gelassen. Der Dichter der „Armut“, deren schönster Vorzug das sie beieinander soziale Mitgefühl des Auwärtigen ist, scheint da zunächst einen Vollschilber zu wollen, der zu abseitig ist, als daß wir in ihm eine Angenehmheit der Menschheit erblicken könnten. Martin und Irma sind seit neun Jahren verheiratet und eheliche Das kommt vor, und die dichterische Erörterung derartiger Vorkommnisse kann unter Umständen auch auf der Bühne sehr interessant sein, wenn sie aus Lebensaspekten oder doch zumindest aus Charaktereigenschaften hervorgehen. Wir können Hedda Gabler bemitleiden, weil sie mit einem Philister verheiratet ist, und den Meister Feinwig in der „Berühmten Ehe“, bedauern, weil seine Frau kein

in  
gu  
re  
E  
no  
vo  
in  
D  
in  
P  
de  
te

F  
k  
P  
w  
D  
in  
b  
D  
H  
ij  
r  
I

industrialne zato mogou, ali pa tudi zaradi ene druge  
kategorije delavcev, ki so se v zadnjem letu  
vzpostavili in se zdaj v veliki meri  
vzpostavljajo. To je posledica  
razvoja industrije, ki je v  
zadnjih letih dosegla  
velike uspehe. Zaradi  
tega se delavci v  
industriji v veliki meri  
vzpostavljajo in se  
zdaj v veliki meri  
vzpostavljajo.

Die rumänische Regierung hatte bis zum Kriege allen  
Grund, mit ihren Unternehmen zufrieden zu sein. Die  
Einkaufsverträge der großen ausländischen Weltge-  
sellschaften, insbesondere der Standard Oil Co. und der  
britischen Royal Dutch Shell Co. wurden glänzend  
ausgeführt. König Carol hat ganz persönlich gerade  
nach dieser Richtung sehr bestimmt eingegriffen. Im Jahre  
1904 gelang es, deutsche unabhängige Gesellschaften in  
großer Zahl an der rumänischen Erdölgewinnung zu  
beteiligen.

Im Jahre 1913 berechnete man das investierte aus-  
ländische Kapital auf nicht viel weniger als 500 Millionen  
Franken, wovon etwa 400 Millionen eingezahlt waren. Dazu  
kommen noch eine Anzahl allerdings durchwegs wenig be-  
deutender rumänischer Unternehmen. Auch die Summen,  
um die der Staat indirekt zur Förderung der Erdölgewinnung  
angelegt hatte, wurden bis zum Frühjahr 1916 (damals ist  
die große Rohverleitung nach Constanta vollendet worden)  
auf zusammen 500 Millionen berechnet. Die Gesamtkapazität  
der rumänischen Raffinerien wurde 1913 auf 4,45 Millionen  
Tonnen beziffert. Die Produktion, die 1886 nicht einmal  
1000 Tonnen betragen hatte, war 1913 auf mehr als  
1,885 Millionen Tonnen gestiegen. Die Zahl der Arbeiter,  
die von der rumänischen Petroleumindustrie dauernd be-  
schäftigt wurden, betrug zuletzt etwa 7500. Die maschinellen  
Einrichtungen für den Bergwerksbetrieb und für die Raf-  
finerien wurden allerdings noch zum größten Teil aus dem  
Ausland bezogen, aber Reparaturen und sogar die Ver-  
einigung.

haben werden aus Vordun und Kärin und die Besondere  
mächtige Staatsmänner, deren Worten die Welt gelauscht  
hat, fügen über Nacht oder müssen sich in geheime  
Erkenntnisse ansetzen. Die Weisen, welche die Geburt neuer  
Vatersburg entlassen, Asquith tritt zurück, und der Bericht  
über den Einzug der verbündeten Truppen in Bukarest  
wird die Wölke, die bisher befangen waren, nachdrücklich  
stürmen und der Wahrheit zugänglich machen. Die  
Glorie der Mittelmächte ist hoch aufgestiegen. Nach schweren  
Kämpfen möge ihnen der milde Winterabend, an dem die  
Arbeit ruhen darf, beschieden sein.

ihn jedoch nicht zum einseitigen Anwalt einer bestimmten  
Richtung machen. Ein großes Künstlerberg Licht  
nicht minder warm, als für die Sache, deren Vorkämpfer  
und trübsinniger Bekämpfer er namentlich in Wien  
werden durfte, für alles Gute und Hohe in der Musik.  
Man verdankt ihm die erste vollständige Aufführung der  
Holl-Messe von Bach, und Komponisten wie Bruckner und  
Richard Strauss hat kein anderer wie Hans Richter den  
Weg in die Wiener Philharmonischen Konzerte gebahnt.  
So kam es, daß sein Name nicht eigentlich zum Beden-  
ken einer Partei werden konnte. Aber Tausende haben  
ihn geliebt, denn Tausende hatten ihm zahllose Stunden  
wohlwollender Genießens und künstlerischer Erhebung zu  
verdanken.

Und dieser Nimbus des großen sieghaften Führers  
war es, der Hans Richters Gestalt noch wie mit einem  
jetzigen Leuchten verklärte, als er bereits den Tod

zum ersten Mal, begann und um die es ging, und  
auch im Frieden von den Mächten überfordert ließ, sind  
jetzt in unserem eigenen Schicksal, und der Anteil, den uns der  
Völkerbundvertrag hätte verschaffen sollen, den gewöhnlichen  
Weltlichen Truppen aus ihrer Hauptstadt verjagt hat. Wir  
können nicht leben mit einem dem Zaren ergebenem  
Königreich an Nordufer und an der Mündung der Donau;  
wir können dieses Gebiet, das sich der Westen seit einem  
halben Jahrhundert durch politische und wirtschaftliche Pflege  
angeeignet hat, nicht dem Osten überlassen. Es ist eine  
schwere Aufgabe, daß wir durch die Schlachten, in denen  
nach dem Verluste der Hauptstadt die rumänische Staatlich-  
keit beinahe zusammenbrach, das Volk in seiner Sprache

### SCULLION.

Hans Richter.  
Hans Richter ist tot. Ein ruhr Mann hat  
seine Erde verlassen. Die Last der Jahre hatte seine  
kraft gebogen, das wallende Haar gebleicht und in dem  
verwundenen Auge war der Glanz erloschen. Aber ein  
hunderbares stilles Leuchten blieb bis zum Ende in die  
Besonderheit des Mannes, der wie kaum ein anderer  
Richard Wagner nahe gewesen ist, um den geheimsten  
Willen des Meisters gewußt hat. Hans Richter war ein  
ergründeter Wagner-Dirigent, aber sein Genie durchdrang  
die Symphonien Beethovens mit derselben ehrsüchtigen  
Lebe- und Begeisterung wie die Meisterwerke Wagner.  
Er hat mit jenseitiger Treue bezeugt, was er der Freund-  
schaft und dem Vertrauen Wagners zu danken hatte,  
wie Mission im Dienste der Bayreuther Sache konnte

Gezessgruppe Kronprinz Rupprecht. Im Sommergebiet war zu einzelnen Stunden der Geschicklichkeit heftig.

### Die nächste Nummer des „Freunden-Blatt“ wird Montag nachmittags ausgegeben.

Unserer heutigen Nummer ist die illustrierte Sonntagsbeilage **Das „Welt-Bild“** beigegeben, die wöchentlich erscheint.

## Zemlelon.

### „Die Warschauer Zitadelle“.

Schauspiel von Gabryela Zapolska, für die deutsche Bühne bearbeitet von Bernard Schwarlit. Aufführung in der Wiener Kammeroper.

Ein wenig verplet und ziemlich raktlos lassen neulich die Kuntrichter, daß das hierarchisch erzeugte Publikum dem Schauspiel der Gabryela Zapolska gegenüber. Von der Bühne herab hagelte es nur so in faulbiiden Wirkungen. Beschwörer und Offiziere geraten in verdächtiger Schenke aneinander. Polgeschehen überumbeln eine Studentenwohnmung, mehrlose, gebildete junge Mädchen bäumen sich unter der Gewalttätigkeit zupadender Gendarmenfaule, ungeschleppt wird. Es gibt aufregende Marterverhöre, Revolverhölle, Mollholzeisse, Verzeihungsausbrüche. Durch den wüsten Lammult der Ereignisse scheidet ein Mann mit düsteren Sherlock Holmes-Manieren und spielt den Genfer der Geschichte.

So lange der Vorhang hochgezogen ist, sind die Leute ganz und gar im Banne des Ethias. Das Theater, das neutralisierende Theater, herrscht wieder einmal in seiner unwiderstehlichen Kraft. Wenn aber dann im Saal die Lichter angezündet werden, schaut man einander zuerst verdutzt an, lächelt dann, weil es ja doch nur... Enalleffekte gewisser sind und weil man gelernt hat, starken Wirkungen zu widerstehen. Einige Wirkungen nennt man nämlich seit

ungewöhnliche Angriffe im Veranbogen folgten. Deshals des oberen Tabinos-Sees schlugen bulgarische Dörfer eine englische Kompanie zurück. Der Erste Generalquartiermeister: Subondriff.

etwa zwanzig Jahren Enalleffekte und verachtet sie. Im Zwischenfall. Deshalb möchte man auch heute abends dem verwirrenden Einbruch gern entweichen, sucht ein Schlagwort, das der aufgeschreckten Menschheit passenden Unter-schlupf gewährt, und hat alsbald auch gefunden, was man braucht: Kino. Jetzt ist man geborgen und kann so recht angenehm überlegen sein. Natürlich: Kino. Damit war die Turbulenz der Gabryela Zapolska glatt erledigt, war ihr jähsalliges Hagelwecker restlos weggeschmolzen, gleich dem Aprilschnee in der Sonne.

Sherlock Holmes. Einer von keltischer und tühnen Verbrechen beständig in ihren Nerven gepeinigten Dessen-schaft, wie der englischen und amerikanischen, erfährt die Gestalt des großen Detektivs, wächst gleichsam von selbst aus dem Humus der Millionenstädte und ihrer Nord-schritt, schreitet in ganz natürlicher Entwicklung aus dem Roman in den Film und wird ein Gruselergötze des guten Bürgers. Der steht auf stummernder Leinwand all die Ver-schlungenheit der abenteuerlichen Vorgänge, die ihm die Zeit kürzen, kennt diese kluge Mathematik der Spannung, die ihn erregt, erschreckt, überrächt, ohne ihn je im Grund der Seele aufzuwühlen (wie gesagt: ohne ihn je im Seelen-grund zu erschüttern!), weiß, daß die Rechnung am Schluß sich wunderbar lösen wird und geht dann beruhigt nach Hause. Kino.

Wenn aber die russische Polizei in die arme Wohnung polnischer Studenten einbricht, wenn junge, akademisch ge-bildete Mädchen von rohen Streifen angefaßt werden wie Strohe, dann muß man doch wissen: das geschah wirklich! Wenn sie ihren bebenden Leib der Unterjochung frech-tastender Schergenhande preisgeben müssen, wenn die un-schuldige, ahnungslose Weifrau von ihren jammern den Kindern fortgeschleppt wird, muß man sich's jagen: das war der Akt, welches Elend war eines Volkes tägliches Er-leben. Die Gefangenen werden aus ihrer Zelle zum Ver-hör gebracht. Die Schlaftrunken, ermattet, krank, mißhandelt stehen sie da und haben dennoch so viel stolze Kraft des Willens, daß alle die stehenden, drohenden, preifenden Fragen nicht imstande sind, ihnen die zum Schmeigen ge-schlossenen Lippen zu öffnen. Das ist erlitten worden! Eine Mutter fragt ihren Sohn, den sie zum „Schändling“ bringen

um Herrn Lohd George schart, steht man, wie die Lords und die Arbeiterführer sich, über den Mittelstand hinweg, die Hände reichen, um dem Willen Lohd Georges folgend die Kräfte Englands aufs äußerste anzuhäufen, damit die

soll, fragt ihren atmen, eingekerkerten Sohn in ausbrechender Angst: „Sie schlagen dich doch nicht...?“ Kein Theater-effekt. Sinter dieser entsetzten Frage steht für uns alle, sollte für uns alle die Erinnerung an wertvolle junge Männer stehen, an edle junge Mädchen, die in der grauenhaften Ver-schöpfung russischer Gefängnisse aufgefunden ge-kniet, zu Tode gemartert wurden.

Dieses Stück schildert den Kampf des unterdrückten, des niedergedrückten polnischen Volkes gegen seine Peiniger. Dro-hend, flüster, atembeklemmend lastet die Warschauer Zitadelle mit allen Schrecken, die sie birgt, auf den Gemütern. In ihren Mauern wird die beste Kraft des polnischen Volkes gebrochen und geschändet. Ihr Name gibt dem Schauspiel der Zapolska den Titel, einfach, wie ein ausgestreckter Arm mit zeigendem Finger: da! In der Warschauer Zitadelle ist dem jenseitigen, empfindsamen Studenten Kaminor Horst die Kraft der Nerven durch Einzelhaft (ohne Bücher, ohne Licht, ohne Arbeit) so zernichtet worden, daß er kein Ehrenwort gab, an der polnischen Propaganda nicht mehr teilzunehmen, um nur die Freiheit wieder zu erlangen, um sich vor dem Driften zu retten. Weil er kein Ehrenwort, auch das erpregte, halten will, weil die Angst vor der Zitadelle ihm das Blut verpfließt, meidet er die Angst vor der Zitadelle, treibt sich in ver-rufenen Schänken umher, berührt, seine Sinne wenigstens zu bestäuben, und hört doch in der Tiefe des Herzens beständig das unterdrückte Vaterland nach ihm rufen, steht im Aufstiege der Braut in den bleichen Zügen der Kameraden, beständig die Not seines Volkes vor Augen. Dieses Theaterstück ist aus Schmerz und Wut, aus Qual und Empörung geboren. Es ist entstanden aus dem blutigen Schicksal einer unglücklichen Nation.

Wenn es möglich ist, den furchtbaren Hintergrund des Stückes zu vergessen, an der grauenhaften Wirklichkeit vorbeizusehen, der dies Stück sich gleich einem Aufschrei entringt, dann kann man ja auch Remans „Sibirien“, Tolstois Schilderung der Vertriebenen, Dostojewskis „Memoiren aus einem Totenhaus“ als... Willigte nehmen, in drei: es von Enalleffekten nur so wimmelt. Und Schillers „Kabale und Liebe“, das sich in jugendlichem Rebellentrot gegen Willkürherrschaft, in jammervollem Born gegen fürliche Seelenverwüster anlegt, ist: Kino.

# Das gereinigte Theater.

Von Dr. P. Leofter.

Im deutschen Volk, das seinen Stolz darin setzt, zu liegen, es habe mitten im Kampf um Sein oder Nichtsein noch Mut und Begeisterung für den Birkat seiner geistigen Kultur, ist wieder einmal eine ziemlich laute Bewegung zur Rettung des Theaters entstanden. Eine Anzahl wackerer Männer in Hildesheim — das Wort „wacker“ ist hier unverständlich — hat sich zusammengetan, um das deutsche Theater, das während des Krieges fast völlig verlagte, aus seinem vollen Zustand zu lösen. Es gelte „den Geist und den Gehirnen der Kriegszeit in die Zeit des Friedens hinüber zu retten“. Als diesen Geist und Gehirnen erkennen die Gründer des „Verbands zur Förderung deutscher Theaterkultur“ den dem deutschen Volke angebotenen idealen Theaterkultur den unmittelbaren gerichtet. Darum sei größere Einfachheit und tiefere Lebensauffassung und Freude an edlen künstlerischen Genüssen neu erfinden. Deshalb müsse das deutsche Theater zu einem „Spiegelbild deutscher Geistesart, deutscher Gemüts-tiefe und Weltanschauung“ werden. Das sei der Sinn und Zweck des neu gegründeten Verbandes. Die Theaterkultur-Bewegung müsse eine „Massenbewegung“ werden, „getragen von dem sittlichen Willen des ganzen Volkes“. Außerdem wird hervorgehoben, daß „das Theater einer deutschen Stadt keine Anhalt sein darf, in der die Bevölkerung auf eigene Kosten die Grundlagen ihrer Kultur unterwühlen und ihre heiligsten Güter vermüssen läßt.“ Und schließlich steht in großen Lettern über dem Eingangstor des Verbandes: „Wir verlangen Ehrfurcht vor jeder ehrlichen religiösen Überzeugung, Ehrfurcht vor den Rechten der anerkannten Religionsgemeinschaften und Ehrfurcht auch vor dem sittlichen Empfinden.“ Außerdem aber wird als Programm der Theaterkultur-Bewegung der Satz verkündet: „Das Theater soll wieder auf der Kunst begründet werden.“

Man sieht die neuen unserer Schaubühne sprechen vor nichts zurück, was gut und teuer ist. Es ist ein bisschen viel, was sie vom deutschen Theater verlangen und es wird nicht jedem, der sich schon vorher ein wenig mit diesen Fragen beschäftigt hat, von vornherein ungewöhnlich erscheinen, daß sich

das alles, was die Hildesheimer Theaterreformatoren verlangen, auch untereinander werde getragen und bereinigen lassen. Obgleich mit also das Programm des neuen Verbandes reichlich chaotisch zu sein scheint, und insbesondere die grundsätzlichen Unterscheidungen und Klaren Auseinandersetzungen ganz verschiedenartige Dinge, die unter dem Begriff des Theaters faßlich in jedem Falle werden, fehlen, ist doch ein Hauptgedanke in der Deutlichkeit erkannt zu haben, daß die Reform des Theaters in ihrer Hauptfrage nichts anderes ist, als eine Reform des Theaterpublikums. Jedes Volk kann, ja muß das Theater haben, das seinem Geistes und seinem Kulturstand entspricht: Theaterkultur ist ein Spiegelbild der Volkskultur. Wenn aber einerseits in dem Programm der Hildesheimer von einer „Massenbewegung“, von einer „Weltanschauung des sittlichen Willens des gesamten Volkes auf dem Theater“ die Rede ist und andererseits gleich wieder die Forderung ausgesprochen wird, daß die sittliche und künstlerische Wiedergeburt „bereits in der nächsten Spielzeit“ beginne, so ist das natürlich gleich wieder ein Beweis von jener Sorte des deutschen Idealismus, die den Weg von Volkentumsdummheit auf die Erde um so langamer findet, je rascher sie ihn in ihrem hohen Fluge zurücklegt. Die allgemeine Volkskultur, von der ich, im Gegensatz zu einigen Schwärmern des neuen Verbandes, nicht annehme, daß uns der Krieg ihre wichtigsten inneren Voraussetzungen gebrauchsfertig gebracht habe, ist in zweifachem Sinne die Voraussetzung jeder Theaterkultur. Erstens weil sie ja auch die Kultur derjenigen in sich begreift, die am Theater zu arbeiten haben, zweitens aber weil sie einem Kulturtheater jene Anteilnahme breiter Schichten des Volkes sichert, ohne die es weder geistig noch wirtschaftlich bestehen kann. Mit dieser allgemeinen, dem Theater nur nebstbei zugekommene Reform, bzw. Hebung der Volkskultur, muß dann aber eine Reform des Theaterbetriebes in der Richtung gehen, daß Dramatiker und Theaterdirektoren Mittel und Wege haben, Vorstellungen vorzubereiten, welche den Ansprüchen kultivierter Theaterbesucher so entsprechen, daß sie diese das Theater nicht in Erfüllung einer sozialen Aufgabe, sondern in Befriedigung ihrer eigenen geistigen Bedürfnisse besuchen. Anders geht's nicht. Alles andere ist Utopie. Auch die kultiviertesten Massen wird man auf die Dauer nicht

zu bewegen, nach dem Kriege ihr dann vielleicht noch saurer verdientes Geld bloß deshalb in ein Theater zu tragen, weil dadurch eine sittliche oder nationale Pflicht erfüllt werden soll. Die wahren Notwendigkeiten sind nicht dazu da, um dem Publikum als Götzen, die angebetet werden müssen, hingestellt zu werden, sondern, um ihm so geboten zu werden, daß ihre Schranken und ewigen Werte auch wirklich empfunden werden können. Die Theaterkultur besteht also darin, daß das Publikum bereit ist, wertvolle Dichterverse zu genießen und daß das Theater fähig ist, ihm solche Vorstellungen zu bieten, in denen es diese schwerere Kost ohne allzu große Beschwerden genießen kann.

Die Hildesheimer träumen von einer Massenbewegung; das klingt gut, aber es ist ein Irrtum. Die Masse ist kein Kulturreizger, sondern nur ein Kulturträger. Erzeugt muß die Kultur von der führenden Oberflächlichkeit werden. Da diese immer einen Schritt voraus zu sein hat, gibt es auch keine gleichmäßige Theaterkultur für ein ganzes Volk. Ganz verkehrt aber ist es, das Theater nicht als eine moralische, sondern als eine moralisierende Anstalt aufzufassen; so hat das Schiller nicht gemeint. Fordert man aber, und zwar — das sei zugestanden — nicht ohne Berechtigung, daß das Theater moralisch wirkt, dann darf man es nicht als Inbegriff des Programms bezeichnen, daß es „auf die Kunst begründet werde“. Dem Kunst hat nichts mit Sittlichkeit zu tun. Der unästhetischste Inhalt kann mit der bewundernswertesten Kunst gefaltet sein und der sittlichste Vorwurf kann auf die unästhetischste Weise als künstlerisch wertvoller Kritik dargeboten werden. Im großen und ganzen ist der Streit um die Reform des Theaters aber bei den meisten Menschen nur ein Streit um ein Wort. Wir brauchen bloß aufzuwachen, Schwan- und Rossen-, Operetten- und Varietésbühnen, Theater zu nennen, und wir würden zum großen Teil unserer „Entzückung über die Schmach des deutschen Theaters“ ledig sein. Auch auf den wirklichen Theatern, die diesen Namen, wenn sie auch ihn nicht immer verdienen, so doch stets beanspruchen, bleibt freilich noch des Unfugs genug. Doch dies ist ein kleineres Kapitel. Weit wichtiger ist die Scheidung zwischen Theatern, die überhaupt ein Kulturfaktor sind, und Bühnen, die einem mit Kultur gar nicht oder nur sehr lose zusammenhängenden, oder gar kulturfeindlichem, also niedrigem Unterhaltungsbedürfnis dienen.

übigerweise nur werden, welche die haltvolleren führt. nicht ins Einzelrecht, den Unterhaltung nicht bereit ist. Wenn die aber dennoch und national er- e Empörung über über die geschäft- Erzeuger und Ver- nicht weniger als kern im Gegenteil, daß man sich des sucht. Über diese ung ist, wird viel-

sich aber, wie ich ter Saufgasse. Die id stellen ganz un- atter keine religiöse ung geschmacklos indliche Sache des pt kein Thema für e nur das Streben rheit und nicht die Abhängigkeit vom aber die deutsche wollen, ihre Heim- t die Zionswächter gesinntheit darüber essen „unterwühle“, e“, was sie gerade sten, dann danken n Theaterkultur und ohne Netter fort- Spiegel des Volks- chier dem Volk vor-

Der Morgen

11. VII. 1916

123

17/III 1916

### Wiener Theaterwoche.

Der Tod eines Operetten-Großhändlers. Adolf Skiwinski, der Chef des Berliner Schauspiel- und Operetten-Vertriebshauses Felix Bloch Erben. — Der Wiener Wäzler als Ausfuhr-Exzentriker und Weltware. — Warum Skiwinski nicht Wiener Theaterdirektor wurde. — „Die lustige Witwe“ und ihre Folgen. — Aus dem Reich der „Noten Wäzler“.

Der Kriegskärm überdeckt alles. Leben und Tod. Und so hätte man kaum etwas als vergangene Woche in Berlin dumpfen Jones die letzten Schollen auf den Berg Adolf Skiwinski stellen und ging nach zur Tagesordnung über. Und doch war der Mann ein Großer im Felde des Theaters, ein König der Bühnenwelt gewesen, dessen Nachbereich weit über Deutschland hinaus nach dem Ausland, besonders aber über Oesterreich und über Wien, sich erstreckte. Skiwinski war jenseits der Großhändler der Wiener Operette, der Mann, der dieses annahmige, trotz unserer eigenen Zweifel in aller Welt geschätzte Wiener Exzentriker exportfähig gemacht, in England, in Amerika eingebürgert, der überhaupt in das ursprüngliche lokale Wiener Operettenweiden die großzügige kaufmännische Welt genommen hat. Das ist — volkswirtschaftlich einstuftersich — ein großes Verdienst; ob auch einstuftersich werden wohl erst spätere Geschlechter entscheiden können.

Jedenfalls war dieser Berliner Großunternehmer ein mächtiger Faktor der Wiener Theaterwelt. Begonnen hat seine Tätigkeit mit Lebars berühmtester Operette „Die lustige Witwe“. Es war ein Erfolg, der sich nach und nach entwickelte — aber nur in Wien. Da kam Adolf Skiwinski her, ließ sich von Lebar die Hauptstädter vorspielen, sang und tanzte dazu, wie es in guter Laune seine Gewohnheit war, und klopfte dem Meister hochpunkt auf die Schulter. Der erfolgreiche Komponist aber war durch das Lob dieses musikalischen Analytikers hochbeglückt, denn er wußte, daß seinem Werte nun vermöge der großartigen Verbindungen Skiwinskis ein Weltvertrieb winkte. Wie der Berliner das machte? Er sorgte zunächst für eine musterhafte Ausführung der „Lustigen Witwe“ in Hamburg. Der Erfolg war durchschlagend. Berlin und ganz Deutschland folgten kurz nach. Dann fuhr Skiwinski nach London zum Theaterdirektor

Englands Herrn Edwards, der einige Bühnen betrieb, und mit seinem amerikanischen Partner, dem Theatertrustbesitzer Herrn Savage, in regier künstlerisch-gesellschaftlicher Austauschverbindung stand.

England und Amerika kannten damals die Wiener Operette nur vom Bühnen her. Ein Schuß des geistigen Eigentums bestand noch nicht. So tanzten Didos und Komiker herausgerissene Straußwäzler in wahrer Verhöhnung. Im überlegen beherrschten heimische Meister, wie der melodienquellende Sullivan, der seine Jones oder kleinere Sterne, wie Corry, oder die Monotonie, die Stätten der heiteren Musik. Nun kam auf einmal die reine, von aller Verballhornung befreite Wiener Operette in Gestalt der „Lustigen Witwe“ und entzündete alle Herzen. Bald waren England und Amerika „gemacht“; Paris und Frankreich folgten nach. Alle an dem Kunstgeschäft Beteiligten schöpften viel Geld, und von dem Strom ergoß sich ein anspruchsvoller Arm auch zu uns — nach Oesterreich. Mit dem zweiten Wiener Schläger, dem „Walzertraum“ Oskar Straus', ging es auch sehr gut, mit Falls „Die Dollarprinzessin“ vorzüglich und so fortan mit den folgenden Treffern der Wiener Wäzler- und Volkstheater. Skiwinski hatte dem Export die Wege geebnet. Freilich überließen ihm die Wiener Theaterleiter für die Dauer nicht das gesamte Erdkugelhähen. Sie begannen ihre Bühnenneubeiten selbst in Vertrieb zu nehmen.

Das mochte den Berliner Unternehmer einigermaßen warmen. Er wußte, daß Operetten-erfolge nur von Wien aus weltfähig werden, so wie Damendünne seinerzeit von Paris aus. Deshalb ging seit vielen Jahren sein Hauptbestreben dahin, sich zu seinen ihm untertänigen reichsdeutschen Bühnen auch ein Wiener Theater zu sichern, das ihm die Möglichkeit böte, notwendigensfalls gegen die gefährliche Konkurrenz der hiesigen Theaterdirektoren eine von ihm im Manuskript gekaufte Wiener Operette durchzuführen. So oft von einem Direktionswechsel bei einer Wiener Musikbühne auch nur die leiseste Rede war, tauchte der unermüdete Skiwinski in Wien auf: Wäzler, eigenartig unbedeutende Gestalt, kleiner Stoff, feinselig ergraut. Ehemals blondes Schnurrbartigen, englisch gekleidet, helle, kluge Augen, im Grunde stehenden Blickes, aber sie konnten durch den

goldenen Zwicker auch freundlich und harm suchen, wenn es einem seiner Lieblinge galt. Die Wiener Operettenautoren begrüßten sein Erschienen immer mit großer Freude; denn er war, der Mann mit dem Scheid. Er ließ reich verdienen, bevor er selbst ein Verdienen kam das er allerdings glänzend verstand.

Aber ein Wiener Theater zu besitzen, sollte Skiwinski verlagst bleiben. So oft ein Kauf- oder Verleihungsvertrag schon beim Notar lag, immer kam ein plötzliches Hindernis und der Vertrag wurde zerissen. Die Wiener Theaterdirektoren hätten keinen Kollegen verziehen, der den Berliner Unternehmer auch in Wien heimlich gemacht hätte. Sie arbeiteten mit ihm gern, aber sie hatten doch allen Grund, seine Bedenklichkeit zum Herrschen zu fürchten und seine Leistung, nötigenfalls mit Gewalt sein Ziel zu erreichen. Einmal gelang es ihm allerdings, in Wien, mitten in der Innern Stadt, festen Fuß zu fassen: als er nämlich Gabor Steiners, des gegenwärtigen Londoner Klüchtlings, Monarchiedirektion finanzierte. Die Geschichte kostete ihn ein Vermögen.

Skiwinskis Geschäftseigentum war Deutschland zu klein. Auf dem Mikolsburgerplatz zu Berlin stand sein Dramen- und Operetten-Großhandlungshaus, „Firma Felix Bloch Erben, Inhaber Adolf Skiwinski“. Skiwinski an Skanzel reichte sich hier. Zum Chef zu gelangen, war keine Kleinigkeit. Von den Wänden seines Empfangssaales, dicht behängt mit Bildern und riesigen Photographien, blickten die ersten Größen der deutschen und französischen Schauspielwelt und die Staus der gesamten Operettenwelt auf ihn herab. Da sah man Bilder von Verhart Hauptmann, Wildenbruch, Fuchs, Blumenthal, Adelsburg etc. Von Franzosen wie de Piers, Cailhau und Villon, ja selbst der alle Sardon schreie nicht! Und fast all diese berühmten oder bekannnten Männer hatten ihre Bilder mit eigenhändigen, von Dant überströmenden Widmungen versehen.

Von Haus aus hatte ja die Firma eigentlich das Geschäft betreiben, deutsche Schauspielere und Schwanke an ausländischen Bühnen unterzubringen und hiesige Landtheater Schwestern Werte für Deutschland und Oesterreich-Ungarn abzulassen. Erst mit Verharth kam bei der Firma die Operette dazu, die dann das Schauspielgeschäft weit überflügelte. Aber die Autoren waren Skiwinski sehr dankbar. Der eine schrieb als Widmung „Dem Bringer des goldenen Lorbeers“. Der andere setzte bescheiden darunter „Silber und Nickel

Strebens. Glaube er an die Zukunft einer Neuheit, so begünstigte er sich nicht damit bis zu dem Ende. „tut's auch!“ Der dritte pries Skiwinski als seinen „Führer in die Neue Welt“, der vierte sogar ohne jeden Witz als seinen Entdecker.

Es war nämlich ganz merkwürdig, wofür seine Nase, welcher Spürsinn für dramatische Wirkung jeder Art diesen Kaufmann auszeichnete. Er ahnte, er wußte geradezu, wofürs Stück, welcher Akt, welcher Erfolg haben werde. Und doch war er erst als reifer Mann „in die Literatur“ gekommen. Ursprünglich soll er der Kleiderkonfektion angehört haben. Mittel im Großen zu erzeugen und zu verkaufen war seine ehezeitige Leidenschaft gewesen. Auf seinen Reisen nach Frankreich und England lernte er als Kaufmann deren Sprache ganz famos. Da führt ihn ein Zufall in das Vertriebshaus Felix Bloch Erben zu Berlin. Er tritt als Beamter ein und erweist sich alsbald eine leitende Stellung. Mit wahrem Genie erfaßt er den Kern des Geschäftes, wird, da er das Englische und Französische so gekaufspricht, zu Verhandlungen mit den Autoren nach Paris und London geschickt, imponiert ihnen durch sein sicheres Urteil — keiner ahnt die ehemalige Konfektion — und wird, da der Chef krankt, alsbald der eigentliche Geschäftsführer. Nach dem Tode des Chefs heiratet er dessen Witwe und führt auch im Namen des jungen Sohnes die Firma weiter. Und wie glänzend! Ist das nicht eine eigenartige Laufbahn?

In Oesterreich — namentlich auf seinem Besitz in Weihenbach am Attersee — weilte er sehr gern. Wenn er nach Wien kam, besohnte er im Hotel Bristol von Zimmer Nr. 57 angefangen eine Komposition, die ihm vorspielten, da nicht er Provinzdirektoren zu, die von ihm Stöße verlangten, da erzielte er jungen Künstlern seine Gnaden! Er spielte gern den großen Herrn, war es aber auch. Wie ließ er nur die armen Provinzdirektoren antischambrieren, bevor sie von ihm die Schlagerteile und Operetten für das nächste Spieljahr erhielten! Man muß nämlich wissen: das Haus Felix Bloch Erben hatte das Verfügungsrecht über die Arbeiten der allerersten deutschen, österreichischen und französischen Autoren. Wenn nun in einer Stadt mehrere Theater bestanden, so lag es in der Hand Skiwinskis, diesen oder jenen Direktor glückselig zu machen. Selbstverständlich spielte er mit Vorliebe den einen gegen den anderen aus und wußte so die Angebote zu steigern.

Die Ausnützung einer geschäftlichen Konjunktur bis zum letzten Ausläufer war ihm das Ideal seines



## Volksover.

„Aschenbrödel“, Märchenoper in drei Aufzügen von Richard Datta. Musik von Leo Blech

Die Volksover ist auch in diesem Jahre der lobenswerten Übung treu geblieben, ihrem Publikum eine Novität als Wochensgabe zu bieten. Blech's Märchenoper „Aschenbrödel“ ist bereits vor elf Jahren in Prag erfolgreich gewesen. Damals war Blech erster Kapellmeister am dortigen Deutschen Landestheater und seine Beliebtheit mag dem Werke ebenso zustatten gekommen sein wie die inzwischen ein wenig abgekühlte Vorliebe für die Dramatisierung und Komposition alter Märchenstoffe, womit Engelbert Humperdinck wegweisend und siegreich vorangeschritten war. Blech ist übrigens bei dem „Hänsel und Gretel“-Komponisten in der Lehre gewesen und er verleugnet das nicht in den Vorzügen und Schwächen seiner Manier. Zu letzteren zählen wir nicht mehr in demselben Maße wie noch in „Alpenkönig und Menschenfeind“ die polyphone Ueberladung und das zu den vollständig heiteren Grundstimmungen in schroffem Gegensatz stehende geschraubte Deklamationsverfahren. Neigungen, die nach Ueberwindung des Blech's Musikdenken zunächst beherrschenden Wagner Stils erst in „Verriegelt“ einem ernstlichen und sinn-gemäßen „leichten Ton“ das Feld geräumt haben. In „Aschenbrödel“ ist, von häufigen Zitataten abgesehen, eigentlich nur die leitmotivische Arbeit annähernd wagnerisch. Aber sie drängt sich bei aller Gewissenhaftigkeit der Durchführung nicht vor, ist mehr ein melodisches, als ein dramatisches Ausdrucksmittel und Anknüpfungsmittel. Und an die Stelle des steifen Opernpathos tritt zuweilen die schlichte und empfundene Liedweise, die aus derselben Gefühlsquelle schöpft, wie das Volksmärchen selbst.

Leo Blech hatte das Glück, von Dr. Richard Datta ein ganz vortreffliches Opernbuch in die Hand zu bekommen. Einen der wesentlichen Vorteile, die für die Dramatisierung der dem Mythos und Sagenkreise entlehnten Stoffe eignet, darf auch das allgemein bekannte Märchen für sich in Anspruch nehmen. Da uns Name und Art der Hauptpersonen vollkommen geläufig sind, kann sich der Dichter füglich ersparen, was so oft bei frei erfundenen Stoffen die Exposition ungebührlich belastet. Aschenbrödel tritt auf und wir wissen, daß es ein armes Kind ist, das niedrigste Dienstabotenenarbeit verrichten muß und zwei böse Stiefschwestern hat, die es zum Balde des Prinzen nicht mitnehmen wollen, trotzdem gerade dies Aschenbrödel's innigster Wunsch wäre. Denn es hat von der toten Mutter geerbt und von einem schönen Märchenprinzen, der ein armes verlassenes Mädchen erlösen könnte. Nur einmal möchte sie diesen Prinzen sehen, nur einmal mit ihm glücklich sein. Verzweiflungsvoll wendet sie sich zum Bilde der Mutter. Da geschieht etwas Wunderbares. Aus dem Bilde fährt ein blendender Strahl, der Himmel scheint sich zu öffnen, Engel steigen hernieder, Aschenbrödel steht plötzlich in prächtigem Gewande da und die Mutter weist nach dem in weiter Ferne sichtbar werdenden Schloß (was allerdings bei der Aufführung nicht ganz deutlich wird). Dort haben sich die Stiefschwestern vergeblich bemüht, den heiratslustigen Prinzen zu ködern. Da erscheint Aschenbrödel im Saale und sofort weiß der Prinz, daß dies das Wesen sei, das er sich im Traume ersehnte. Aus seiner glühenden Umarmung reißt sich Aschenbrödel nach kurzem Selbstvergessen verwirrt und beschämt los und flieht in seine Armut zurück. Der Schuh, den es auf der Flucht aus dem Schlosse verlor, ist winzig klein; Aschenbrödel hat ja beinahe den kleinsten Fuß im Lande. Der verzweifelt zurückgebliebene Prinz ordnet an, daß alle Mädchen öffentlich den Schuh probieren müßten, damit auf diese Weise festgestellt werde, wer eigentlich die Königin seines Herzens sei und Königin im Lande werden solle. Aschenbrödel meldet sich nicht. Es wolle ja nur einmal glücklich sein, jetzt die Wahrheit bekennen, wäre Frevel. Erst als sie der Schuster Kunze, der als lachender Philosoph mit seinen beiden Buben Hans und Heinz durch das Stück geht, eines Besseren zu belehren weiß, tritt sie hervor und wird nun unter dem Jubel des versammelten Volkes die Gemahlin des Prinzen.

Es ist dem Dichter geglückt, aus dem blassen Märchenkinde eine Opernheldin zu machen, deren tragische Schuld darin besteht, daß sie sich ihr Glück vom Schicksal auf gewaltsame, sozusagen übernatürliche Weise erzwingt. Aber durch Reue und Entsagung sühnt sie diese Schuld und erregt sich dadurch unsere Sympathie fast noch mehr als mit ihren liebesheuchlerischen Verzweiflungsausbrüchen und Piebesekstasen. In solchen Momenten, wie meinen hauptsächlich die Anrufung des Bildes und das große Liebesduett des zweiten Aktes, fällt zugleich mit der Dichtung auch die Musik aus ihrem eigentlichen Rahmen. Mühsam maskierte Wagner-Phrasologie ergreift die Herrschaft und jagt die traute Märchenstimmung von der Bühne und aus dem Orchester. Die Technik des stimmungsvollen zweiten Aktschlusses erscheint bereits ein wenig veraltet. Aschenbrödel's Gesänge: „Es steht ein Schloß in Oesterreich“ und „Seit mir starb mein Mütterlein“ sind im Vorston gehalten, ihre Traumerzählung „Es steht ein grüner Haselbaum“ bezieht das Thema aus dem ersten Bilde, gestaltet es weiter aus. Das Es-Dur-Duett der Schwestern wegt sich in behaglichem Pöndlersschritt, hat aber keine eigentliche Fortsetzung. Auch der große Monolog des Prinzen ist einigermaßen gestüchelt. Erst in die Stelle: „Tief in des Busens Schreine, da leuchtet wundermild“ bringt das im Orchester erklingende Aschenbrödelmotiv Wärme und Aufschwung. Der erwünschte leichte Ton stellt sich in dem Marschduett der Buben, in dem A-Dur-Terzett „Aschenbrödel sei gescheit“ und namentlich in dem sprühenden Presto-Walzer des Schusters und seiner Buben ein. In der Szene, in welcher Aschenbrödel die Schwestern zum Balde schmückt, ist ein hübscher Konversationsston ange schlagen. Das Couplet des philosophischen Schusters „Mag tanzen dort, wer tanzen mag“ fällt ab und der stot und übermütig einsetzende Chorwalzer verläuft bald im Sande. Die Fröhlichkeit des Schlusses wird durch eine rührsame Wendung unterbrochen, wenn Aschenbrödel singt: „Nicht weil Ihr mich erbeht wie Königin, weil ich Euch liebe, nehmt mich hin.“ Blech

weiß für die Singstimme zu schreiben und auch seine Instrumentation verrät in jedem Takte den gründlichen Wagner- und Pucciniker.

In Kapellmeister Szendrei, der die Vorstellung leitete, lernte man einen jungen Kapellmeister von außerordentlichem Talent kennen. Er hält auf ausdrucksvolles und rhythmisch präzises Musizieren und weiß mit ruhiger Sicherheit seinen Willen durchzusetzen. Eine vorzügliche Leistung war das Aschenbrödel des Fräuleins Wagschal. Ihre leicht und schlackenrein zur Höhe ansteigende Stimme hat Wärme und sympathische Weichheit. Ueberraschend die Schlagkraft und Tragfähigkeit dieser Stimme. Die bösen Schwestern waren mit den Damen Kanyan und Attler, die lustigen Buben mit den Damen Schöner und Weiser vortrefflich besetzt. Namentlich Fräulein Kanyan bot geistlich und darstellerisch gleich Erfreuliches. Seinen Märchenprinzen gestaltete Herr Ludwig mit angemessener Würde, geschmackvoll auch im lyrischen Ueberschwanne. Aus Meister Kunze wußte Herr Berhard, der über ansehnliche Stimmittel verfügt, nichts Rechtes zu machen. Um nicht an Humperdinck's Besenbinder zu erinnern, spielte er einen Hans Sachs. Und die tüchtige Regie (Direktor Rainer Simon) durfte unter Berufung auf den Komponisten auch in der Inszenierung andeuten, daß Blech's Märchenstadt nicht weit von Nürnberg liegt.

Das Publikum verhielt sich zunächst abwartend, aber schon nach dem zweiten Aufzuge war der Erfolg entschieden. Mit den Sängern wurde auch Direktor Rainer Simon's gerufen. r.

## Krieg und Theater.

Von Ludwig Ullmann.

Krieg und Theater: Keine Gegenpole! Die Form g  
wordene Lust des Betrachtens zerfließt und verflüchtigt si  
nicht im Sturm gewaltiger äußerer Erschütterung. Sie wäch  
im grobsinnlichen Betracht und sie gewinnt in der edlen un  
weitausholenden Idee ihres Wesens. Denn: Der Hang z  
Tumel und Genuß des Augenblicks, der primitive Naturen,  
im Schatten ernster Geschichte befällt, hat zu allen Zeiten Fest  
und Freude zwischen Not und Gefahr gefördert. Auf dem  
spiegelnden Parkett Brüssels tanzten Wellingtons Offiziere, die  
wenige Stunden später bei Waterloo vor den Geschützrohren  
Napoleons standen und Talma spielte vor dem Parkett von  
Königen in einer Stunde, da auch der Friede Europas nur  
auf dem Papier stand. Heute blühen in manchen Armeen  
(Frankreich, Italien) die „Fronttheater“, die selbst lockere Spiele  
und leichten Geist auf rasch zurechtgezimmerte Bretter zaubern,  
Gebärden, wie sie aufsteigen und plastisch werden als Ausdruck  
des nationalen Empfindens und Ertragens der Ereignisse. Der  
sogenannte gallische Esprit verliert sein Tempo und seine Laune auch  
im Granatfeuer nicht und seine tänzerische Bergnügtheit  
hat nichts damit zu tun, daß Frankreich heute gewiß keinen  
Grund zu besonderer Befriedigung besitzt und daß das Herz  
der Nation aus tausend und abertausend Wunden blüet.  
Dieser Esprit entquillt nicht dem Born einer stillen und  
sanften Freude und tat dies nie. Er steht neben dem rheto-  
rischen Pathos seines Volkes, scheinbar scharf kontrastiert, in  
Wahrheit jenen Gegensatz bildend, in dessen Zusammenhang  
sich stets eines Volkes Grundart fügt. (Wie der Deutsche  
strenge und wehmütig, der Brit unternehmungslustig und  
konservativ, der Russe pietätvoll und nihilistisch ist.) Darum  
ist die Zeit der Dilemmen nicht vorbei, weil gleichzeitig in  
irgend einem Pariser Theater die heroische Geste irgend eines  
bombastisch gezimmerten, ins Ideelle der Phrase gewendeten  
Boulevardstückes sich anklägerisch gegen das Hummentum  
erhebt. Vielmehr: Weil Glend und Klage über die mütter-  
liche Erde der Heimat hinsreichen. Und doch hat das  
Theater in den Ententeländern am meisten und ein-  
schneidendsten unter dem Druck des Krieges Gestalt und  
Umfang verändert. Gemäß der nervösen und jäh aufsprin-  
genden Blut, die Tag um Tag die Seelen erfüllt, die von  
Hoffnung zu Hoffnung taumeln, von Chimäre zu Chimäre  
flüchten, sich baden und tummeln in der Blut farbig auf-  
leuchtender Verprechungen und die Kriegsjahre in einem  
Fieber verbringen, das nicht begreifen und sich nicht be-  
scheiden will. Allerdings: Bei uns zu Lande, und wir können  
diesen Begriff nun beruhigt an den Nordseestrand ausdehnen,  
ist auch Theater Oganation und der vorüberstürzenden  
Glätte des allabendlichen mehr minder schönen Scheins  
wohnen Wille und Prägung zum Dauernden inne. Deutsch-  
land und Oesterreich-Ungarn besitzen unter den großen Kultur-  
staaten das konstanteste, das sozusagen bleibendste Theater.

Der Bau des deutschen Theaters steht fest und tief  
verwurzelt. Kein Orkan kann ihn antasten, denn er spriest  
aus der Seele des Volkes. Frankreich hat mit Molière,  
Italien etwa mit Gozzi seinen letzten großen Dichter gehabt,  
der schaffend zugleich um Gestaltung und Gesetzmäßigkeit, um  
Durchgeistigung und Fortzeugung der Wiedergabe des Ge-  
schaffenen sich mühte. Dem deutschen Drama aber schließt sich  
die stolz gezogene Linie der edelsten Praktiker der Kulissen  
von Lessing zu den Naturalisten, von Goethe zu Wagner, von  
der tollen Laune der Romantik zu des jüngsten Deutschland  
grelle, aber leidenschaftlich treuen und willigen Versuchen.  
Daß wir dies empfinden, daß es unaufhaltam und eigenen  
Geboten nachlebend in uns gestaltet und weiterleitet, dies  
rettet uns heute das Theater und baut es fest mitten  
in die Wogen des ungeheuren Ringens, einen Fels, auf  
dem die Kirche der Kunst schimmert, in der von Wort  
und Ton berührt am tiefsten und am allgemeinsten die  
Gemüter gepackt und überzeugt worden. Die deutsche  
Grundeigenschaft, wie sie Richard Wagner formuliert:  
Eine Sache um ihrer selbst willen tun, sie fand und fügte  
dies. Wenn wo ein Großer, sei es Goethe in der kleinen  
erlauteten Enge seines Weimarer Hoftheaterchens, sei es  
Lessing, da er aus französischen und englischen Worten und  
Kräften die äußere Linie im ursprünglichen deutschen Inhalt  
und Geist suchte, sei es der Schöpfer des „Tristan“, da er  
den Festspielgedanken, dieses Juwel edel-theatralischen Denkens  
in die Welt warf, wo einer unter ihnen Hand an Ent-  
wicklung und Durchseelung, an Aktualisierung und materielle  
Bereicherung der Bühne legte, geschah es niemals um eines  
Vergänglichen willen, für das sie in mehr minder umfassenderem  
Bezug auf das Höchste der eigenen Leistung trachten mußten,  
sondern um der Idee und Seele der Einrichtung, des Brauches,  
der Kunstart willen. Richard Wagner, der am hitzigsten von  
allen für einen Einsfall socht, der zur Tat geworden,  
freilich zunächst der eigenen Schöpfung, als dem  
einzigen Beispiel ihm angepaßter Kunst nützen mußten,

Von West- und Ostfront nichts Neues. In der großen Walachei ist Romnicu-Scrat genommen. Nordöstlich des Doirancees sind englische Angriffe abgewiesen worden.

folgen lassen, und zwar einen aus Vaireuth mit dem Datum vom 7. November 1911; er ist somit fast 37 Jahre später geschrieben als der erstlitterte. Was lag doch da alles an Erleben und Weltgeschehen in dieser langen Zwischenzeit! — Und die Erfüllung eines Menschenwunsches! — Und die Erfüllung eines Menschenwunsches! — Und die Erfüllung eines Menschenwunsches! — Und die Erfüllung eines Menschenwunsches!

Etwas von stiller Resignation klingt in diesem Briefe mit:

„Verehrte Freundin und Kollegin!

Sa, wundere Dich nur: ich bin's wirklich, der Dir schreibt. Wir, das heißt Mahnfried, Herr v. Wolhagen und ich sind an der Arbeit, die Letzte der Werke unseres Meisters einer Ueberprüfung für die neue und korrekte Ausgabe zu unterziehen. Es haben sich nämlich eine Menge von Irrtümern in die Klavierauszüge — namentlich in die kleineren und billigeren — eingeschlichen, die auch bei vielen Aufführungen ihren Weg auf die Bühne gefunden haben. Du erkennst Dich wohl auf eine Nichtigstellung, die der Meister bei der Neuausgabe des „Lohengrin“ anno 1875 in Wien vornahm. Ortrud singt im zweiten Akte: „Nur eine Kraft ist mir geblieben, sie raubte mir dein Nachtgebot, durch sie vielleicht schätz' ich dein „Lieben“ usw. — In der Partitur und im Klavierauszug steht aber „Lieben“, was sich nicht auf „geblieben“ reimt. Der Meister forrigierte diesen Irrtum, indem er „Lieben“ zu „Lingen“ anordnete. Ich schrieb diese Anordnung sofort in die Partitur, bin aber nicht sicher, ob meine Bemerkung noch in der Partitur zu finden ist, zumal nach meinem Abgang man bestrebt war, alle Spuren meiner Wiener Wirksamkeit zu verwischen. Darum wende ich mich an Dein allzeit getreues Gedächtnis, damit Du mir

Dieses Konzert, von dessen Programm in dem Briefe die Rede ist und das Hans Richter arrangierte, war dann — nebenbei bemerkt — ein mit größter Spannung erwartetes Sinfoniekonzert in ganz Wien. Es fand am 1. März 1875 im großen Musikvereinsaal unter außerordentlichem Andrang des Publikums statt, und der Meister dirigierte selbst das Sinfonienorchester, um, wie er sagte, seine Sache energischer zu fördern und die Wiener für die vorbereiteten Festspiele in Vaireuth interessiert zu machen.

„Der Erfolg überstieg jedes übliche Maß,“ schrieb Speidel, der große Wagner-Begner. „Die Lorbeerkränze sammelten sich schobweise um das Kust des Dirigenten, und der Weisfall war der denkbar lärmendste. Nach dem Abschluß der Aufführung wollte der Ruf nach Wagner kein Ende nehmen, er erschien wiederholt und dankte dem Publikum. Aber man war nicht aufrieden damit, daß man ihn sah, er wurde zum Reden gezwungen. Und in seiner Rede sagte er ungefähr: Sein großes Unternehmen sei nun in das Stadium der Tat getreten. Bruchstücke dieser fesslende und schwer verständliche Bruchstücke. Nur ein so edler Zubörer wie der heutige, nur ein so herrliches Publikum wie das anwesende, sei imstande, auch aus Fragmenten das Ganze zu erkennen. Und er dankte dem Publikum vom ganzen Herzen. Erneuter, tobender Beifall und Wagner mußte noch einmal erscheinen. Er führte an der Hand Frau Friedrich-Materna, die neben Herrn Glas den Gesangsteil der Aufführung übernommen hatte. Er dankte der liebenswürdigen Künstlerin und äußerte, daß er stolz darauf sei, diese Künstlerin von Wien empfangen zu haben.“

Und noch einen Richter-Brief will ich hier

Künstlerin, krank sind. Um Sie nun nicht durch meinen Besuch in Ihrer Ruhe zu stören, bin ich so frei, Ihnen schriftlich die besten Grüße unseres Meisters und seine Wünsche, vielmehr seine Bitte, mitzuteilen.

Es liegt ihm sehr viel daran, daß Sie, außer dem Schluß der „Götterdämmerung“, auch das (sogenannte!) Duett mit Siegfried sängen, und zwar diese Nummer des Programmes aus den Noten, da es zuviel verlangt wäre, daß Sie bei Ihrer ohnedies anstrengenden Beschäftigung auch diese Szene memorieren sollten. Diese Nummer ist nicht sehr anstrengend, käme auch als zweite Nummer auf das Programm, so daß Sie nach zwei Zwischenpielen (Siegfrieds Rheinfahrt, Siegfrieds Tod und Trauerhymne) Ruhe genug finden würden, um die Haupt- und Schlussnummer des Konzertes mit frischer Kraft in Hörer vermehren künstlerischen Vollendung ausführen zu können.

Wenn Sie zum Studium eines Begleiters benötigen, so schickt Ihnen der Meister Herrn Rubinstein sofort aus Vaireuth, der ganz genau seine Intentionen kennt und der schwierigen Klavierpart als tüchtiger Virtuose ausführt. Bitte, Ihre Willensmeinung dem Meister baldmöglichst telegraphisch kundzugeben, damit er seine endgültige Entscheidung in betreff des Programmes treffen kann.

Schließlich wage ich es, mich der Bitte unseres verehrten Meisters anzuanschließen: Sie würden sich der Gewährung derselben nicht nur ihn, sondern auch die ganze Wagner-Gemeinde zum enthusiastischen Danke verpflichten.

Mit aufrichtigster Hochachtung Ihr ergebener Zukunfts-Vaireuther Festspielkapellmeister

Hans Richter.

**Erinnerungen an Hans Richter.**

Mit zwei Briefen Richters.  
Von Emma Friedrich-Materna,  
I. u. I. Kammerfängerin.

Mit Begeisterung und tiefer Trauer im Herzen suchte ich im stillen Gedenken unserer langen Freundschaft und des vieljährigen gemeinsamen künstlerischen Wirkens in Wien, Vaireuth und London alle die Briefe hervor, die von Hans Richters Hand in meinem Besitze sind. Weit reichen sie zurück in eine schöne, unvergessene Zeit, in jene schon geschichtlich gewordene Vergangenheit, wo wir als die ersten und für den großen Vaireuther Gedanken Richard Wagners künstlerisch einsetzten und getreulich mithielten, für die hohen Ziele des Meisters die maßgebenden Preise, vor allem aber das kunstliebende Publikum, zu interessieren.

Das erste längere Schreiben Richters habe ich im Februar 1875 erhalten, also vor fast 42 Jahren. Hans Richter war damals noch nicht an der Wiener Hofoper tätig, seine Ernennung zum Kapellmeister an diesen Institut, dem ich zu jener Zeit schon fast sechs Jahre als Mitglied angehörte, erfolgte erst einige Monate später, und zwar gleichzeitig mit der Berufung Naumers vom Carl-Theater zum Direktor und Nachfolger Gerbeks.

Dieser Brief, der nicht nur aus Gründen der Bekanntheit und seines schon ehrwürdigen Alters halber interessanter dürfte, ist sichtlich und fochlich, wie Hans Richter immer war, geschrieben und lautet:

„Hochgeehrte gnädige Frau!

Zu meinem größten Bedauern erfuhr ich heute im Hofopertheater, daß Sie, verehrte,

## Die Volkstheaterkrise.

Nicht die Volksopek, sondern die Volkstheaterkrise; man dachte, daß jene, wie diese endlich erledigt wären; man wird indessen jetzt eines schlechteren belehrt: daß diese nämlich noch immer nicht beendet ist, daß sie wieder auflebt und nachgerade in einen Standal auszuarten droht; daß sie nach mehrmonatiger Pause wieder aufblüht — nur daß der Geruch, der diesmal aufsteigt, brenzlicher und übelriechender ist, denn zuvor. Während es den Anschein hat, als erreiche die Verwirrung ihren Höhepunkt, wird gerade vieles klar, was man bisher nur als Ahnung empfunden hat und infolge dessen nicht aussprechen oder niederschreiben konnte. Herr Rickelt, der Präsident der Deutschen Bühnengenossenschaft, ist wieder in Wien eingetroffen und hat in der Kanzlei des Deutschen Volkstheaters einen Sturm entfesselt. Er ist als Unwirth einiger Mitglieder dieser Bühne erschienen, deren Verträge Herr Direktor Wallner nicht mehr erneuert hat, und hat es allen Ernstes verlangt, den Direktor zu veranlassen, seine Entschließung rückgängig zu machen und diese Herren — man spricht von zweien — weiter im Engagement zu behalten. Während dieser Unterredung soll Herr Rickelt sogar sehr heftig geworden sein, so daß sich eine erregte Szene zwischen ihm und Herrn Direktor Wallner abgespielt hat.

Dieser hat sich die Einmischung des Herrn Präsidenten aus Berlin sehr energisch verboten. Und man wird diesen Standpunkt absolut verteidigen müssen. Die Entschließungen des Herrn Direktors Wallner, aus welchen Gründen immer sie gefaßt werden mögen, müssen vom Deutschen Bühnenverein unabhängig bleiben, und man kann sich überhaupt keine Vorstellung von der Mission des Herrn Rickelt machen, der aus Berlin in Wien eintrifft, um sich in die Direktionsgeschäfte eines Theaters zu mischen. Schließlich wird man aber doch annehmen müssen, daß Herr Rickelt doch nicht so ganz ohne Basis vorgegangen sein kann, und so erhält die ganze Affäre einen erhöht pikanten Reiz, wenn das Publikum erfährt, daß es sich gerade um jene Schauspieler handelt, die die Palastrevolution gegen den früheren Direktor, Herrn Weisse, angezettelt haben, und die Herr Wallner jetzt kurz und bündig verabschiedet hat. Die Situation ist grotesk und komisch zugleich.

Als Herr Wallner noch nicht in der Direktionsstube im Deutschen Volkstheater saß, sondern Herr Weisse allein im Mittelpunkt jener leidigen Affäre stand, als dieser, auf seinen unbekanntem Nachfolger wartend, jeden Tag von einem neuen Kandidaten erfuhr, der um den freiverdenden Stuhl sich bewarb, fanden sich immer neue Stimmen, die diese ganze Kandidatenkomödie als Scheinmanöver bezeichneten, und die wissen wollten, daß der Mann, der dem Ausschuss genehm sei, längst vorbereitet auf seine Berufung warte. Der Mann, der Herrn Rickelt und dem Ausschuss genehm sei.

Und hierauf kam Herr Wallner.

Man wird wohl angesichts des vorliegenden Falles des alten Sprichwortes sich erinnern dürfen: Ludank ist der Welt Lohn. Die den Weg freigemacht haben für den neuen Mann, die den alten gestürzt haben, die sollen nun, da sie ihre Schuldigkeit getan, verbannt und verjagt werden? Deshalb ist wohl Herr Rickelt nach Wien gekommen, um Herrn Wallner seine krasse Ludankbarkeit vorzuwerfen, um ihn zu erinnern, welche Dienste diese Herren ihm doch eigentlich geleistet hätten. Und man versteht auch, daß der Präsident der Deutschen Bühnengenossenschaft im Verlaufe dieses Gespräches, das ein mörderisches Geschrei gewesen ist, unter anderem auch das Wort „Felonie“ gebraucht haben soll, das Horcher auf dem Korridor klar und deutlich verstanden haben wollen.

Und so ist der Unparteiische in ein fürchterliches Dilemma verfecht, da man von ihm verlangt, irgend einen Standpunkt einzunehmen. Denn man muß Herrn Wallner unbedingt davor in Schutz nehmen, daß irgend jemand aus Berlin kommt und sich in seine Geschäfte drängt. Man muß jedoch andererseits Herrn Rickelt zubilligen, daß er berechtigt ist, Herrn Wallner an die Sommerzeit dieses Jahres zu erinnern und ihm Ludank vorzuwerfen. Und man sieht sich endlich in die peinliche Lage verfecht, jene Herren Revolutionäre schützen zu müssen, da ihnen diesmal — keineswegs dem Geschehe nach — aber moralisch Unrecht geschieht. Sie haben doch annehmen müssen, daß es sich lohnen würde, Herrn Weisse zu stürzen und Herrn Wallner aufzurichten. Nun zeigt es sich indessen, daß der neue Herr andere Entschließungen gefaßt hat. — — —

Die Volkstheaterkrise in ihrem neuen Stadium sieht zwar erst im Zeichen des Anfangs; sie kann sich, das ist zu befürchten, noch weiterschweifig entwickeln. Trotzdem wollen wir uns heute schon wichtigeren Dingen zuwenden und gleichsam als Schlusswort bedauernd feststellen, daß die Verhältnisse an einzelnen Wiener Theatern, so besonders an jenen, deren Namen mit „Volkst“ beginnen, derzeit mehr denn je abgeneigt scheinen, irgendwie von einem künstlerischen Gesichtspunkt gewertet zu werden, daß sie es vielmehr vorziehen, in endlosen Krisen auszuarten. Das ist um so schmerzlicher, als es doch Leute gibt, die sich der Zeit erinnern, da Wien noch eine Theaterstadt gewesen, während sie heute allmählich eine Theateraffärenstadt wird.

## Bayreuther Tage mit Hans Richter.

Von Hofkapellmeister Professor Franz Schalk.

Im Sommer 1912 befand ich mich unter den zu den Generalproben der Festspiele geladenen Gästen. Das Haus war von einem bunten Auditorium vollständig gefüllt. Sänger, Kapellmeister, Regisseure, Kritiker, alles was irgendwie mit der Kunst und dem Theater einen wirklichen oder eingebildeten Zusammenhang hatte. Eine sonderbare zusammengewürfelte Menge, die keineswegs von reiner Kunstfreude und guter Gesinnung gleichmäßig erfüllt war. Für alle war aber Hans Richter, der treueste und erprobteste Ausleger des Meisters, der Gegenstand unbedingter und einmütiger Verehrung.

Gleich nach meiner Ankunft hatte ich ihn aufgesucht in seinem hübschen, in einem großen Garten gelegenen Hause „zur Tabuatur“. Hier wird nach den Regeln nur eingelassen, dachte ich, und ließ mich sogleich anmelden bei dem Metzger und Vorbild aller Dirigenten, der allem Wilden, Unheimlichen, Gewalttätigen Zeit seines Lebens ein unerbittlicher Feind war.

Er empfing mich auf das Freundlichste in seinem Bibliothekszimmer. Die große Bach-Ausgabe, sämtliche Partituren Wagners und was sonst zu den Großkleinodien der Musikliteratur gehört, war dort in schönsten Einbänden prächtig aufgestellt.

Auf dem Schreibtisch stand die Bach-Statuette, die ihm der Singverein der L. G. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als Zeichen seiner unauflöschlichen Dankbarkeit verliehen hatte.

Im Gespräch war Hans Richter der denkbar einfachste und geradeste Mensch und von einer und wohlwollender Gesinnung erfüllt. Von seiner großen Vergangenheit sprach er nur, wenn sie im Zusammenhang mit irgendeinem lustigen Erlebnis stand, wie zum Beispiel mit einer Rede des Oberbürgermeisters von Liverpool, der einem großen von Richter dirigierten Beethoven-Festival präsiidierte. Der ehrenwerte Großredner und Handelsherr hielt damals in englischer, breit feierlicher Rede die ungeheure Weltbedeutung Liverpools und die gewaltigen Verdienste seiner Mitbürger, und gelangte zu dem ergötzlichen Schluss, daß trotz aller dieser Leistungen es in Liverpool schwerlich zwanzig Menschen gegeben hätte, die so etwas wie eine Beethovenische Symphonie hängen zustande bringen können. Richter erzählte solche Geschichten mit köstlichem Humor und knüpfte manche tiefe Bemerkung über den Abstand zwischen Welt und Kunst daran.

Für den nächsten Tag hatte er mich zu Tische geladen, an dem es sehr patriarchalisch herging. Er saß stets, wo sonst die Hansfrau zu sitzen pflegt, an der Stirnseite einer langen Tafel, an der die damals fast vollzählig in Bayreuth versammelte Familie Platz nahm. Mit väterlichem forschendem Auge überwachte er den Gang der Dinge und hielt sehr energisch darauf, daß seine Gäste weder an Spitze noch Trank sich irgendwelche Beschränkung auferten.

Die Frische seines Gemütes und die unglaubliche Kraft seines Gedächtnisses setzten mich bei jedem Zusammensein immer wieder aufs neue in Erstaunen. Seine Kenntnis der Beethovenischen Partituren erstreckte sich bis auf die kleinsten Ligaturen und verborgendsten Nebensimmen. Das alles hatte er im Kopfe und war jeden Augenblick bereit, zu beweisen, warum Beethoven an dieser oder jener Stelle das zweite Horn so und nicht anders gesetzt habe.

Bayreuth und die große Kunst- und Kulturidee, die sich mit diesem Worte verknüpfte, stand ihm zuhöchst. Sonst hatte er wohl seine Wirksamkeit in Wien als den Kernpunkt seines künstlerischen Lebens angesehen, wenn er auch von seiner Tätigkeit in England mit dem größten Ernste redete und die Engländer nicht genug loben konnte für den Eifer und Fleiß, den sie speziell der Entwicklung und Verbesserung ihrer Orchesterverhältnisse zuwendeten. Er hat in England als Erzieher der Musiker sowie des Publikums im größten Maße gewirkt. Die Orchester in London und Manchester, die jahrelang unter seiner Führung standen, spielten mit einer wunderbaren rhythmischen Exactheit und Ausgeglichenheit der Dynamik. Kein roher Ton, keine falsche Pyramisierung war von ihnen zu befürchten. Was Hans Richter bestimmt hatte, galt ihnen als unumstößlich.

Seit seinem Abschiede von Wien im Jahre 1900 hatte ich ihn nicht mehr ein Werk seines Meisters dirigieren gehört. Von einer Art bänglichem Gefühl beherrscht, ob er noch nach mehr als einem Dezennium englischer Tätigkeit dasselbe sein möchte, der uns in Wien in der Hofoper und im Musikvereinssaale mit so großer Bewunderung erfüllte, erwartete ich die Aufführung der „Meistersinger“. Sie standen als letzter Abend in der Serie der damaligen Festspiele, der „Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“ waren bereits vorüber. Man hatte an den Aufführungen in Bayreuth immer wieder die unendliche Sorgfalt der Vorbereitung, die manchmal (wie im Walfürenriff) ans Fabelhafte grenzende szenische Gestaltung rühmen müssen. Was diesen Aufführungen eigentlich noch fehlte, man hätte es kaum anzugeben gewußt, bis dann die „Meistersinger“ begannen. Als ob sie erst gestern geschrieben wären, ganz neu — unmittelbar frisch und lebendig, nichts von langem Gebrauch, von endloser Übung, wie im Augenblick entstanden und erfüllt wirkte das Werk. Es war, als ob das Orchester plötzlich seinem „mystischen Abgrunde“ entstieg und mitten unter die Zuhörer heraufgekommen wäre, ins helle Sonnen-

sicht und des unmittelbarsten Lebens voll. Ein wunderbarer Zusammenschluß aller tönenden Elemente hatte sich vollzogen in einem einheitlichen Organ. — Das war Hans Richter. — Diese Kraft hatte er.

In jenem Sommer dirigierte er zum letztenmal, sein Beispiel aber wird fortwirken in allen, die es erleben und erfassen durften.

K. k. Bezirksschulrat Wien

### Aus der Theaterwelt.

Das abgelaufene Jahr. — Kriegshände. — Franzosenfest. — Die deutsche Lustspiel. — Die Klaffler. — Sings-Üngarn. — Die neutrale Theaterliteratur. — Ausblick.

Zum gegebenen Termin kann man zwar nicht vom abgelaufenen Theaterjahr sprechen, da dieses, vom 31. Dezember unabhängig und eigenen Daten und Gesetzen gehorchend, an diesem Tage keineswegs als abgeschlossen, sondern vielmehr als auf seinem Höhepunkt angelangt zu betrachten ist; trotzdem wird man, dem Gebote der Stunde gehorchend, eine Rückschau wagen und von der zweiten Hälfte der vergangenen und der ersten Hälfte der laufenden Saison zusammenfassend sprechen dürfen. Im Betriebe der Wiener Bühnen während der Kriegszeit hat sich insofern nichts geändert, als diese beinahe ausnahmslos nicht zu Klagen haben und mit dem Geschäftsgang wohl zufrieden sein dürfen. Lang, lang ist's her, seit in jenen fernem ersten Kriegstage die Direktoren sagernd nur und einen wesentlichen eingeschränkte Tätigkeit vorbereitend, die Tore ihrer Tempel geöffnet haben, im Hinblick auf die gefährdete Existenz so und so vieler Beteiligter und Kunstangehöriger. Seither halten wir in der dritten Kriegstheaterkai, ohne daß irgend ein Mißfall zu verzeichnen, ohne daß eine der anfangs geklagten Beschränkungen Wahrheit geworden wäre. Um Gründe zu fragen, wird man wohl in erster Linie in Rechnung ziehen müssen, daß das Theaterstück in diesen Zeiten vielleicht das Einzige geblieben ist, das man noch zum alten Preise zu ziehen vermag; während jede andere Notwendigkeit, jeder andere Luxus erheblich teurer geworden sind, ist der Theaterbesucher imstande, dieses Vergnügen noch in der alten Preislage zu genießen. Im Anfange haben sogar die ermäßigten Preise Geltung gehabt; das war in den Tagen der Kriegsgagen. Die Schauspieler die ursprünglichen Gagen beziehen, seit man sich von dem Willen des Publikums überzeugt hat, die Theater nicht bereinzuführen zu lassen, seit die Hoftheater sowohl die regelmäßige Spielzeit als auch die Friedenpreise eingeführt haben, sind die übrigen Bühnenleiter ebenfalls zu jenen Klagen zurückgekehrt. Wahrend es ist natürlich auch die Er-

kenntnis, daß das Aufrechterhalten des Theaterbetriebes nicht nur im Sinne der unmittelbar Beteiligten, sondern auch im Interesse der Allgemeinheit wichtig und wertvoll ist. Das Publikum hat Mitleid und — das Bedürfnis, in diesen schweren Tagen, in denen ja doch jeder Einzelne mehr oder weniger in Mitleidenschaft gezogen ist, die sanfte Bestreunung zu genießen, die eine Theateraufführung bietet. Wenn man endlich bedenkt, daß dieses Theaterpublikum von heute zum sehr großen Teile aus Urlaubern sich zusammensetzt, daß der aus der Front heimkehrende Kämpfer und Soldat ein bedeutendes Konningent zum Theaterbesuch stellt, so wird man die Lebhaftigkeit und die Lebendigkeit des Wiener Theaterwesens schätzen und verstehen können.

Wenn man sich noch eines Symptom einer Besandung der Theaterwelt erinnern will, so muß man sich jener Wagnerschaft barbarischen Kriegshände erinnern, die zwar bei unjenseitigen Gegnern noch immer im Repertoire sich zu erhalten vermögen, gibt es noch wie vor Neuen, die auf die unfruchtbarsten Arten der Literatur — die man eigentlich zwischen Bühnenstücken setzen müßte — glattweg abgelehnt hat. Paris hat es beispielsweise in diesen zweieinhalb Jahren noch nicht so weit gebracht; dort gibt es noch immer Neuen, die auf die unfruchtbarsten Arten den deutschen Feind verunglimpfen und verhöhnen. Da die gesamte französische Schwanzergangsmaschine indessen ebenso lange gewohnt war, mit der Abfassung blutrünstiger Zeitartikel und Broschüren beschäftigt ist, ist es um das französische Theater gegenwärtig allerdings schlimm genug bestellt. Henry Bataille hat jüngst sein erstes Theaterstück während des Krieges spielen lassen; es führt — in feier Uebersetzung — den Titel „Die rote Kreuz-Schwester“ und wurde anlässlich der Premiere von einem über gelammten Publikum rücksichtslos ausgepöffelt. Die anderen Autoren ziehen es weiter vor, sich schweigend zu verhalten und auf günstigere Zeitläufte zu warten.

Man wird sich — inmitten der dritten Kriegstheaterkai — an die Zeiten erinnern müssen, in denen die deutsche Aufführung zum großen Teile vom französischen Markt abhängig gewesen ist. Als das große Volkstheater mit einem

Schlage jene trübe Quelle verjagen magte, aus der das deutsche Theater die Lustigkeiten zu schöpfen pflegte, die seinem Publikum bis dahin nur allzu genehm gewesen waren, da war sicherlich eine Zeit der Sorge angebrochen und die weitverbreitete Unsicherheit löst auf die Tagesordnung kommen zu wollen. Auch sie verjagte nach wenig in Mitleidenschaft gezogen wurden, war die Bühne ebenfalls gezwungen, sich nach einem Ersatz für die ehemals so gangbare Ware, um ein Surrogat für den französischen Import umzusehen. Der Scheit noch dem deutschen Lustspiel verhält zwar auch weiterhin ungeschickt, und der deutsche Schriftsteller, der in dieser Zeit so viele Tugenden seiner Klasse gezeigt, hat sich noch immer nicht verziehen können, die Forderung des deutschen Lustspiels, die die Komiker und die Verfasser des deutschen Lustspiels, die die noch immer an seine Sendung und an sein Eintreffen glauben, die Erklärung für sich, daß in solchen Tagen niemals ein Lustspiel geboren werden, da man sich dieses nur aus der Stimmung gewöhnen denken könne. Voraus allerdings zu es widern wäre, daß dieses Lustspiel ebenso aus der Konstantstimmung geboren möglich sei. Immerhin, da die deutsche Lustspielautoren das in sie gelegte Vertrauen noch immer nicht gerechtfertigt haben — Käßler und Presler, zwei Hoffnungen der deutschen Lustspielbühne, haben beide mit ihren neuen Gaben vollständig verfehlt — haben die Theater es verstanden, auf andere Weise sich zu helfen. Mit reinen, durchaus anständigen Mitteln und keineswegs so wie das feudale Ausland, in dem Gelpunastlosigkeit und Stohheit nach wie vor triumphiert. Es ist erst wenige Monate her, daß in London ein Kapellmeister mit samt seiner Musikergar ausgeschrieben worden ist, weil er es gewagt hat, Richard Wagner auf das Programm zu setzen. Denselben Richard Wagner, den man in England vor dem Krieg sanftmütig geliebt und verehrt hat, während die italienischen Operettenbühnen Lehner und Leo Fall unter Verhöhnung ihrer Autorität ausführen, nachdem sie vorher den Werken würdevoll erfindene Namen gegeben haben. Obwohl natürlich — wie man aus Betrieben der neutralen Zeitungen ersehen kann — das Publikum diese plumpen Leistungen alle wohl durchschaut und billigt.