



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

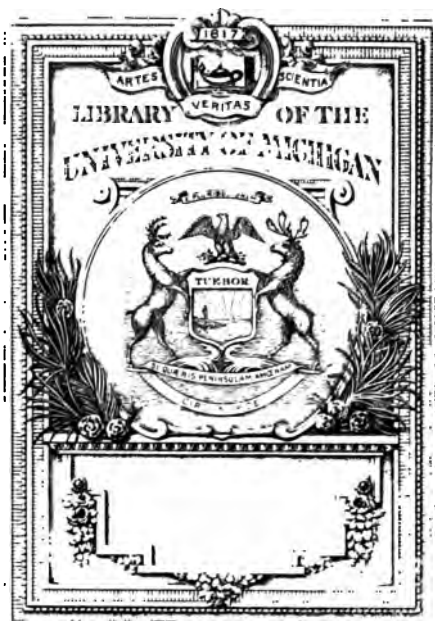
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

B 971,944

DIE RAMPE

THEATER- JAHRBUCH

1913



832

R18

7







Die K a m p e

Almanach

des

Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller

auf

1913



Concordia Deutsche Verlags-Anstalt G. m. b. H.
Berlin W 30



Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1913 by Concordia Deutsche Verlags-Anstalt G. m. b. H.,
Berlin W 85



Germany
 merlander
 10-22-46
 56647

Inhalt.

	Seite
Ludwig Fulda: Grillparzer als Lustspieldichter	7
Gedichte und Gestalten.	
Oskar Blumenthal: Sprüche	37
Ugel Delmar: Alte Liebe	39
Max Dreper: „Du starbst —“	40
Karl Ettlinger: Die Lätitia	43
Otto Franz Gensichen: Salomonisches Glaubensbekenntnis	48
Walter Harlan: Man hat seinen Wert	50
Gustav Herrmann: Tragikombdie	55
Herbert Hirschberg: Unsterblichkeit	56
Georg Hirschfeld: Spruch	57
Georg Hollstein: Was du werden sollst?	58
Hermann Kienzl: Der gebärende Künstler	60
Franz Koppel-Ellfeld: Theater	61
Leo Lenz: Spruch	63
Robert Misch: Aus meinem Skizzenbuch	64
Friedrich Werner van Desteren: Der große Frieden	66
Hans Ostwald: „Danke schön!“	84
Rudolf Dressler: Der Mime spricht	86
Gustav Renner: Ewigkeit	88
Koda Koda: Musik	89
Wilhelm Schmidhonn: Der Ruderknecht und die Zwerge	90
Wilhelm Scholz: Eine Vorhangrede	93
Ballett im Scala-Theater	94
Lothar Schmidt: Eine Stimme aus dem Jenseits	95
Siegfried Trebitsch: Eine Künstlerin	99
Harry Vosberg: Erik Jarl	100
Ulrid	102
Alte Weise	104
Wilhelm Wolters: Das Sofa	106
Die beiden Schuhsohlen	110
Ernst von Wolzogen: Das Tiroler Himmelbett	115
H. F. v. Wehl: Winterterzinen	120
Venezianisches Intermezzo	123
Stefan Zweig: Spruch	126

Wenzel Goldbaum: Mutter. Drama in einem Akt 127

Werkstattstudien.

Walter Bloem: Die Stilbühne	151
Oskar Blumenthal: Furcht vor der Nachwelt	158
Hans Brenner: Die Fimmerrkiste	164
Ugel Delmar: Deutsche Heimatspiele	171
Otto Falkenberg: Der Tod auf der Bühne	176
Walter Friedemann: Zeitbestimmung in der Dichtung	180
Franz Kaibel: Molière auf der Freilichtbühne	187
Hermann Kiendl: Johann Nestroys geflügelte Worte	191
Heinrich Littenfein: Dichter und Publikum	198
Baldemar Müller-Eberhart: Eine neue dramatische Form	204
Wilhelm v. Scholz: Die Theaterreise in die Provinz	209
Walter Turzjinsky: Theaterzettelaesthetik	216
Ernst v. Wolzogen: Die schwäbischen Musterbühnen	222

Artur Dinter: Das eiserne Kreuz. Volksstück in drei Akten 227

Jenseits und Dessesits der Rampe.

Hans Brenner: Einstunden-Theater	247
Selma Erdmann-Fesinger: Sommerliche Bühnen	252
Herbert Hirschberg: Von Dichtern, die es nicht sind	257
Josefa Mez: Theater der Kinderzeit	263
Walter Turzjinsky: Der Frack im Theater	272
Richard Wilde: Der neue Direktor	277

Spruch und Spott.

Paul Alexander: „Meine Gedanken —“	285
Clara Blüthgen: Aphorismen	286
Ugel Delmar: Notizen	288
Karl Ettlinger: Klassischer Kientopp	291
Kritikers Frühlingelieb	293
Volkskunst	294
Regeln für Theaterbesucher	295
Vorpiel auf dem Theater	296
Hans Fleiner: Spruch	299
Fritz Friedmann-Frederich: Übersetzungen aus fremder Sprache	300
Peter Hamecher: Feststellungen	301
Louis Hermann: Kienschau	302
Edgar Isfel: Theaterbosheiten	303
Gustav Kohn: Spruch	304
Paul R. Lehnhard: Federklein	305
Leo Walter Stein: Hinrichtung	306
Heinrich Stümcke: Vor Goethes Gartenhaus in Weimar	307
Richard Wilde: Der dramatische Film	308

Grillparzer als Lustspieldichter

Vortrag

von

Ludwig Fulda

Gehalten in der Wiener Grillparzer-Gesellschaft am 19. Januar 1912



Wer nach irgend einer Seite hin dem deutschen Lustspiel eine rückwärts gewendete Betrachtung widmet, dem muß alsbald in die Augen springen, welch ein seltsamer Unstern über dieser Gattung gewaltet hat. Man mag dabei ganz außer acht lassen, daß der starke, freie und muntere Geist der Renaissance über Europa dahinwehte, ohne in Deutschland wie in allen anderen Kulturländern die moderne Komödie ins Dasein zu rufen. Denn die Tatsache, daß die Geburtsstunde der deutschen Dichtung aus oft erörterten Gründen erst zwei Jahrhunderte später schlug, trifft alle Gattungen zugleich. Auch unser klassisches Zeitalter verstrich jedoch, ohne uns den eigentlichen Lustspieldichter zu schenken, der sich nachträglich neben die Spanier, neben Shakespeare und Molière hätte stellen dürfen. Verglichen mit dem Reichtum, den es uns auf jedem anderen Gebiete hinterlassen hat, erscheint seine Ausbeute auf diesem unverhältnismäßig dürftig. Ja, wenn wir mit Einschluß auch der nachklassischen Zeit die innerhalb dieses Gebietes geschaffenen Meisterwerke aufzählen wollen, die Werke, die allem Streite der Meinungen entrückt und in ihrem Wert von wechselnden Generationen bestätigt dem unverlierbaren Besitz unserer Nationalliteratur zugewachsen sind, so brauchen wir noch nicht einmal die fünf Finger einer Hand. Lessings „Minna“, Kleists „Zerbrochener Krug“, Grillparzers „Weh dem, der lügt“ und Freytags „Journalisten“ — vier Stücke alles in allem, eine Ernte also, die quantitativ schon dann geringfügig genannt werden müßte, wenn sie von einem einzigen Dichter herrührte! Aber — und hier offenbart sich uns die ganze Schwere des Verhängnisses — von diesen vier dauernden Lustspieldichtungen war jede nur eine Anekdote; jede nur ein Solitär in dem Kronreiß, den

ihre Verfasser mit ihrem Gesamtwerk sich geschmiedet haben. Viermal hat es sich in der deutschen Literaturgeschichte wiederholt, daß ein Poet durch eine Leistung ersten Ranges sich als Lustspieldichter von Gottes Gnaden bekundete, ohne daß der verheißungsvolle Wurf irgend eine Nachfolge bei ihm fand. Liegt hier ein bloßer vierfacher Zufall vor? Man würde Mühe haben, es anzunehmen. Zwar trennen sich die vier Werke, auf ihr Geschick unmittelbar nach ihrer Entstehung angesehen, in zwei entgegengesetzten Paare. „Minna“ und die „Journalisten“ wurden von den Zeitgenossen sogleich erfasst und bejubelt; „Der zerbrochene Krug“ und „Weh dem, der lügt“ blieben unerkannt und ungewürdigt. Dennoch war das Endergebnis gleich. Lessing und Freytag, trotz dem Erfolg in ihrer anfänglichen Liebe zum Theater mehr und mehr erkaltend, wandten sich anderen Aufgaben zu. Die Niederlage des „zerbrochenen Krugs“ in Weimar war ein Nagel zu Kleists frühem Sarg; und die Ablehnung von „Weh dem, der lügt“ durch das Publikum des Burgtheaters bedeutete im Dichterleben Grillparzers eine Katastrophe, den letzten Tropfen in einen bereits gefüllten Wermutbecher, den Ausschlag, der einen Verstummen in einen Verstummen wandelte.

Heute, wo unser Bedauern über den viermaligen Verlust so unschätzbare Möglichkeiten und die Ruhe des historischen Blickes nicht mehr trüben kann, heute kommt uns der Fall Grillparzers unter allen als der unbegreiflichste vor. Lessing und Freytag waren beide nicht ausschließliche, nicht elementare Dramatiker. Kleist war ein König, der überhaupt infognito durch sein Leben reifte, und dessen Purpur man erst ausgrub, nachdem der Leib, der ihn getragen, völlig zu Staub geworden. Grillparzer dagegen findet als der anerkannt größte Dichter Österreichs bei seinen engeren Landsleuten, die ihm früher so und so oft zugejauchzt, nicht das allgeringste Verständnis für ein Werk, das, wenn nicht sein reifstes und edelstes, so doch sicherlich das wienerischste war, das dieser echte und vorbildliche Wiener gestaltet hat. Er, dessen tiefstes Herz aus jenen Zeilen spricht:

„Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehen,
So wirst du, was ich schrieb, und was ich bin, ver-
stehn.“

Und so vollständig ist die Wahrheit dieser Zeilen, daß sie auch in der Umkehrung gilt. Nicht nur birgt Wien den Schlüssel für das Wesen Grillparzers, sondern auch Grillparzer den Schlüssel für das Wesen Wiens. Wir wenigstens hat sich das klar bezeugt. Die außerordentliche Wirkung, die der Herrliche schon in meinen Entwicklungsjahren auf mich ausübte, verband sich mir von Anfang an mit dem Zauber, den eine besonders liebliche Landschaft hervorbringt. Die sanften Linien und milden Schatten eines südlischen Gottesgartens traten mir sogar aus der Strenge seiner Tragödien entgegen, noch weit mehr aber aus den Stücken, die ich als mir am verwandtesten am meisten liebte, aus „Der Traum ein Leben“ und „Weh dem, der lügt“. Und als ich dann schließlich zum erstenmal vom Kahlenberg das Land mir rings besah, da kam es mir eigentümlich vertraut vor, gleichsam wie ein Traum, der Leben wurde. Grillparzer hatte mich in seiner Heimat heimisch gemacht.

Ja, kein Zweifel, Grillparzer hat in der deutschen Dichtung am stärksten und am reinsten die wienerische Note angeschlagen, diese Note, ohne die das deutsche Orchester keinen vollen Akkord spielen kann. Südllichkeit, Weichheit, Wärme, Anmut, Naivität, Anschaulichkeit, Phantasie — dies alles unmittelbar quellend aus dem Born eines Volkstums, das stets genug Kultur besaß, um die Kunst zu pflegen, und nie so viel, um die Natur einzubüßen. Hier haben wir die Eigenschaften, die in solcher Vereinigung und Steigerung die entscheidende Grundlage des dichterischen Genius bilden. Und daß ein dichterischer Genius der höchsten Art ihm eingeboren war, bedarf heute um so mehr der Bekräftigung, als eine leise Gegenströmung bemerklich zu werden beginnt. Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich vermute, daß sie zurückzuführen ist auf die mit Recht in schnellem Wachstum begriffene Geltung Hebbels. Es gehört zu den Schwächen der Deutschen, daß sie die Verdienste eines be-

deutenden Mannes nicht voll zu würdigen meinen, wenn sie nicht im gleichen Atemzug die eines anderen heruntersetzen. Wie es manchen Leuten von jeher unmöglich war, Goethe zu rühmen, ohne dabei Schiller was am Zeuge zu flicken, so versuchen jetzt gewisse literarische Kreise ihrem Abgott Hebbel auf dem Gipfel des Parnass einen wirkungsvoll vereinsamten Standort zu sichern, indem sie Grillparzer von dort sachte herabziehen. Kaum nötig zu sagen, daß da oben für beide Platz genug ist, ja, daß sie, ähnlich wie Schiller und Goethe, einander ergänzen: Hebbel der norddeutsche Dramatiker des neunzehnten Jahrhunderts, ungeachtet seines langen Aufenthalts in Wien, der an seiner literarischen Physiognomie nicht im mindesten abgefärbt hat; Grillparzer der süddeutsche. Hebbel von einem eisernen Willen gespornt, Grillparzer von einer blühenden Sinnlichkeit angeleitet; Hebbel sich in die Erscheinungswelt hineinbohrend, Grillparzer sie in sich tragend; Hebbel, der, um ein anachronistisches Bild anzuwenden, die Menschenseele mit Röntgenstrahlen ableuchtet; Grillparzer, für den sie von Haus aus transparent ist; Hebbel ein Meister psychologischer Vivisektion, Grillparzer ein intuitiver Herzenskündiger. Und wenn dieser nicht in die letzten Schächte und Abgründe vordrang, die jener gewaltsam bloßlegte, so hatte er doch unstreitig zwei kostbare Gaben vor ihm voraus: den Naturlaut und den Humor. Am Lustspiel scheiterte der Tragiker Hebbel infolge seiner gänzlichen Humorlosigkeit; dem Tragiker Grillparzer mangelte nichts, um zugleich der klassische Lustspielsdichter zu werden, den uns die deutsche Literatur schuldig geblieben ist.

Diese Behauptung wird denen wunderbar klingen, die sich unter einem Lustspielsdichter eine lustige Person vorstellen, einen Spaßvogel, der die Überschüsse seines Mutwillens zu Papier bringt. Ein solcher war Grillparzer freilich nicht, ebensowenig wie Shakespeare und Molière. Die Leichtlebigkeit, die der Wiener in seinem eigenen Charakterbild so gern unterstreicht, war ihm versagt. Sein Blut pulsierte nicht im Walzertakt. Schwer lastender Ernst, verbunden mit einem unseligen Hang zur Selbstquälerei, be-

herrschte ihn schon in der Jugend. Aber wenn er in diesem Punkte weniger Wiener war als die andern, so kam es daher, weil er von einem schöpferischen Dämon besessen war. Wenn eine gewaltige Aufgabe in ihren Bann gezwungen hat, dem bleibt es trotz aller Lebenssehnsucht verwehrt, mit den lachenden Kindern der Stunde den sorglos fröhlichen Reigen zu schlingen. Das Rainszeichen des Genies wirkt schicksalsvoll nicht nur nach außen, sondern auch nach innen, und darum ist Schwermut die mehr oder minder beharrliche Begleiterin menschlicher Größe. Am meisten erstaunt das natürlich den oberflächlichen Betrachter bei den großen Humoristen; denn ihr Wesen steht zu ihrem Schaffen in einem scheinbar unlösblichen Widerspruch. Und doch löst sich dieser Widerspruch, wenn man bedenkt, daß sie im Humor das seelische Gegengewicht suchen, durch das allein sie aufrecht bleiben können, etwa so, wie die Blume sich nach der Sonne wendet, wenn sie im Schatten friert.

Warum aber hat Grillparzer, gesetzt daß wirklich ein großer Humorist in ihm steckte, nicht eifriger nach diesem Gegengewicht gegriffen? Warum hat er in den beiden ersten Jahrzehnten seiner Produktion, abgesehen von einem gleichfalls nicht humoristischen dramatischen Märchen, ausschließlich tragische Stoffe behandelt? Darauf muß man zunächst antworten, daß er während dieser ganzen Zeit unablässig mit dem Lustspiel theoretisch und praktisch beschäftigt war, fortwährend Motive, Pläne, Entwürfe zu Komödien im Kopfe wälzte, ja sogar bei mehreren, wie die hinterlassenen Bruchstücke beweisen, an die Ausführung schritt. Schon auf der Schule — so lesen wir in seiner Selbstbiographie — hat er geglaubt, er sei „zum Lustspiel geboren“; schon damals verfaßte er, noch ganz in der Nachahmung zeitgenössischer Muster befangen, das einaktige Verslustspiel „Wer ist schuldig“. Wohl nicht allzu lange danach entstand das kurze Fragment „Die Amazone“, das, überaus lebhaft beginnend, in die drollige Situation verfest, wie ein ländlicher Wirt — offenbar ein Better des Wirtes in der „Minna“ — aufgeregt eine hohe Herrschaft erwartet. Einundzwanzig Jahre alt, schreibt er dann die allerliebsten

Szenen nieder, die ein Lustspiel „Heinrich der Vierte“ einleiten sollten; Szenen, die von Wit, Laune und treffsicherer Charakteristik geradezu sprühen. Wertwürdigerweise schwebte ihm hier als heiterer Held ein König vor, der um einer Geliebten willen sein Reich vernachlässigt — derselbe Konflikt also, dem er später in der „Jüdin von Toledo“ eine tragische Fassung verliehen hat. Und in dem gedekontaminierten Dramarbas Don Eusebio de Mazzamoro stellte er mit wenigen fecken Strichen ein schnurriges Prachteremplar auf die Beine, das, wenn auch unverkennbar aus Falstaffs Geschlecht stammend, doch in allerlei originellen Zügen selbständige Kunst verrät. Dieser aufgeblasene Prahlgans will in einem Gemälde den Augenblick verewigen lassen, wo ihm bei der Eroberung des Schlosses ein Stein auf die Nase fiel. Er gesteht einem Schmeichler bescheidenlich zu, daß zwischen der Sonne und ihm „einige Ähnlichkeit in den Hauptzügen“ vorhanden sei. Er schnauzt seine Untergebenen an: „Ihr gemeinen Dummköpfe, ich bin der Größte unter euch.“ Er gerät in Harnisch über die Anrede „mein würdiger Freund“. „Würdig mag ein bürgerlicher Lump sein; ich bin hochgeboren.“ Er spricht vom Einmaleins als von einer metaphysischen Spitzfindigkeit und erzählt, sein Vater habe viel auf die Methode gehalten, vom Körper auf den Geist und vom Rücken auf den Kopf zu wirken.

In dem Fragment zu einem satirischen Lustspiel „Le poète aifflé“ erscheint wieder jener geschwätzige Wirt aus der „Amazone“, hier aber schon mit fatteren Farben gemalt und mit vielen häßlichen Einfällen ausgestattet. Aus der unvollendeten Kanzeilkomödie „Das Prius oder die Befehung“, die er kurz nach Vollendung des „Goldenen Blieses“ in Angriff nahm, ragt die aussichtsvolle Figur des Kanzleipraktikanten Firelmüller hervor und nicht minder der feinkomische Präsident, der seinen Mangel an Interesse wie seinen Mangel an Wissenschaft hinter eiliger Höflichkeit versteckt. Hier schöpfte der Kanzlist Grillparzer aus unliebsamer persönlicher Erfahrung, in der deutlichen Absicht, den Arger über eine verfehlte Beamtenlaufbahn sich vom Leibe zu schreiben, während ihn hinwiederum ein erheblich späteres

Druckstück zu einem phantastischen Lustspiel „Die Vogel-scheuche“ in den Spuren Raimunds zeigt.

Diese und andere bereits dialogisierte Skizzen stellen, wie gesagt, nur einen kleinen Teil der Lustspielstoffe dar, die er sich aufschrieb, und die so zahlreich ihm zuströmten, daß sie den tragischen Stoffen ungefähr die Wage hielten. Es kennzeichnet dabei seine Schaffensart, daß er nur selten von einer Fabel oder einer Situation ausging, sondern fast immer von einem Charakter. So schwebt ihm z. B. der anziehende Gegensatz von zwei Gefährten vor — der eine ein vorsichtiger Pechvogel, der andere ein unbesonnenes Glückskind. Oder er will, ganz im Molièreschen Sinne, einen Streitsüchtigen schildern, den sein Freund erst recht aufbringt, wenn er seiner Meinung ist. Oder er möchte das Verhalten der Franzosen gegen Ausländer in einem Menschen widerspiegeln, der sich höflichst erweist im gewöhnlichen Umgang, weil er sich selbst achtet, hart und gewalttätig im Handeln, weil er die anderen nicht achtet. Oder er denkt an einen Bedienten, der einem lieberlichen Herrn dient und sich Gewissensbisse darüber macht, daß er sich zum Handlanger von dessen schlechten Streichen mißbrauchen läßt. Oder — und hier meint man die Idee zu einer höchst modernen Satire zu hören — sein komischer Held soll ein deutscher Dichter sein, dem es sauer wird, mit dem Geschmack seines Publikums Schritt zu halten: kaum hat er sich in die neueste Mode gefunden, so taucht die allerneueste auf. Oder er entdeckt die Grundlage zu einer ungewöhnlich ergiebigen Charakterkomödie „Hans kommt durch seine Dummheit fort“ und entwirft sogleich von der Hauptgestalt ein theophrastisch scharfes Profil. „Er kann etwas, das der andere nicht kann, eine Kleinigkeit, aber die man braucht. — Er ist bereit, eine Überzeugung aufzugeben, die der andere festhält. — Wo der andere aus Verstand zweifelt und zögert, greift er täppisch, aber förderlich zu. Man braucht sich vor ihm nicht zu genieren . . . man fühlt sich in seiner Gegenwart. Man traut ihm, indes man den anderen für versteckt hält. Ein guter Ehemann, mutmaßlich ein vor- trefflicher Diener. Zu gewissen Geschäften will man nie-

— — — — — Säger ist als gerade wenig. — — — — —
 — — — — — als Bewunderung. — — — — — und schon 1823 — — — — —
 — — — — — Jahr vor der Ausföhrung — — — — — monzt er sich, an
 — — — — — die Lektüre des Gregor von Tours, den Stoff
 — — — — — dem. der lügt".

Im Verhältnis gehört hierher das in seine Trauerspiele
 zu und da komische Anflänge komische Figuren, komische
 Erioden isariam eingeflochten sind. das er an Schrey-
 vogels Bearbeitung von „Donna Diana“ und an ver-
 schiedenen Stücken Dauernfelds positive produktive Kritik
 ädte, indem er Änderungen vorschlug und diese ihn sogleich
 zu eigenen dichterischen Eingebungen. so sogar zu aus-
 geföhrten Dialogen verlockten. Für wen wesentlich halte
 ich seine schon frühzeitig hervortretende epigrammatische
 Ader. Denn das Epigramm ist die Form der Komödie,
 oder, naturwissenschaftlich ausgedrückt, ihre Kernzelle. Der
 geborene Lustspieldichter denkt in Epigrammen, und es ist
 Zufall, ob er sie lediglich in seine Stücke über, wie Molière
 und Chafespeare, oder sie auch als selbständige Kunstform
 verwertet, wie Kesting und Grillparzer. Wären von diesen
 lehteren nur seine unvergleichlichen Summebände erhalten,
 schon aus ihnen allein würde man den Schluß ziehen können,
 daß Thalia an seiner Wiege gestanden hat.

Und hier erhebt sich von neuem schwerer und dringlicher,
 die Frage. Wie soll man es erklären, daß er bei so aus-
 gesprochenen Naturanlage zur Komödie bei so unangenehmen
 und emsigem Umgang mit ihr die Man der Herzog über-
 schritt, bevor er ein Lustspiel vollenden? Sie haben, daß
 wahrlich nicht Stoffarmut daran Schuld gewesen sein kann,
 wengleich es im allgemeinen schwerer fällt, aus gegebenen
 Charakteren eine Handlung zu entwickeln als aus einer ge-
 gebenen Handlung Charaktere. Es lag vielmehr, wie ich
 seit überzeugt bin, an einem ganz anderen Grunde. In
 der Tragödie hatte ihm die deutsche Poesie eine fertige
 Kunstform überliefert, an der er nicht einmal zu modifiziren
 brauchte, um sie mit eigenem Gehalt zu füllen. In der
 Komödie fand er die Kunstform die ihm gemäß war, nicht
 nur, sondern nicht sie erst — eine ungleich schwierigeren Auf-

gabe — tastend und experimentierend aus sich selbst erzeugen.

Grillparzer war kein Realist. Darum konnte ihm „Minna von Barnhelm“, so warm er sie bewunderte, keinen greifbaren Anhaltspunkt bieten. Das bürgerliche Prosastück, aus lebendiger Gegenwart herausgeschnitten, widerstrebte der Besonderheit seiner Begabung, seinem Stilbedürfnis; er hätte sonst nicht seine sämtlichen Versuche darin wieder fallen lassen. „Der zerbrochene Krug“ stand ihm schon etwas näher, und doch noch fern genug, da hier der Vers und das stilisierende Kolorit den saftig derben niederdeutschen Realismus kaum überkleidet. Auffallenderweise jedoch scheint er dieses Werk ebensowenig gekannt zu haben wie den Dramatiker Kleist überhaupt. Denn obwohl er ein ungewöhnlich fleißiger Leser war und jeden stärkeren Eindruck sorgsam verbuchte, erwähnt er Kleist nur ein einziges Mal, und zwar in seiner Eigenschaft als Erzähler. Unverkennbar hat ihn dagegen die edle, vollstümliche Muse seines Zeitgenossen und Landsmannes Raimund beeinflusst; aber das Ziel, dem er in einer ganz anderen poetischen Sphäre nachstrebte, konnte auch sie ihm nicht weisen. Dieses wurde ihm vielmehr ganz allein durch die ausländische Dichtung angedeutet. Am wenigsten durch die Franzosen; mehr durch Shakespeare und am meisten durch die Spanier.

Von vornherein verbot sich natürlich gegenüber diesen fremden Mustern seinem originalen Geiste die bloße Nachahmung. Je geflüchtlicher sie im damaligen Deutschland betrieben wurde, desto leichter mußte ihm die Einsicht werden, daß in der Kunst Nachahmung das Fremde nicht heimisch, sondern nur noch fremder macht. So hatte das französische Charakterlustspiel von Molières Gnaden, die Blüte einer ganz bestimmten geselligen und nationalen Kultur, bei uns immer nur blasse und verlogene Kopien zeitigen können. Das ohnmächtige Ringen der Romantiker um Shakespeares Komödienspiel diente ihm zur genugsamen Warnung, den unfreien Jüngern des britischen Riesen sich beizugesellen, während er hinwiederum die Nachtreter seiner geliebten Spanier in der Selchtheit des handlungsreichen

mand, der klüger ist als gerade nötig. — — Mitleid angenehmer als Bewunderung.“ — Und schon 1823 — volle vierzehn Jahre vor der Ausführung — notiert er sich, angeregt durch die Lektüre des Gregor von Tours, den Stoff zu „Weh dem, der lügt“.

Nur beiläufig gehört hierher, daß in seine Trauerspiele hie und da komische Anklänge, komische Figuren, komische Episoden sparsam eingeflochten sind; daß er an Schreyvogels Bearbeitung von „Donna Diana“ und an verschiedenen Stücken Bauernfelds positive, produktive Kritik übte, indem er Änderungen vorschlug und diese ihn sogleich zu eigenen dichterischen Eingebungen, ja sogar zu ausgeführten Dialogen verlockten. Für weit wesentlicher halte ich seine schon frühzeitig hervortretende epigrammatische Ader. Denn das Epigramm ist die Vorstufe der Komödie, oder, naturwissenschaftlich ausgedrückt, ihre Keimzelle. Der geborene Lustspieldichter denkt in Epigrammen, und es ist Zufall, ob er sie lediglich in seine Stücke streut, wie Molière und Shakespeare, oder sie auch als selbständige Kunstform verwertet, wie Lessing und Grillparzer. Wären von diesem letzteren nur seine unvergleichlichen Sinngedichte erhalten, schon aus ihnen allein würde man den Schluß ziehen können, daß Thalia an seiner Wiege gestanden hat.

Und hier erhebt sich von neuem, schärfer und dringlicher, die Frage: Wie soll man es erklären, daß er bei so ausgesprochener Naturanlage zur Komödie, bei so unausgesetztem und emsigem Umgang mit ihr die Mitte der Bierzig überschrift, bevor er ein Lustspiel vollendete? Wir sehen, daß wahrlich nicht Stoffarmut daran schuld gewesen sein kann, wenngleich es im allgemeinen schwerer fällt, aus gegebenen Charakteren eine Handlung zu entwickeln, als aus einer gegebenen Handlung Charaktere. Es lag vielmehr, wie ich fest überzeugt bin, an einem ganz anderen Grunde. In der Tragödie hatte ihm die deutsche Literatur eine fertige Kunstform überliefert, an der er nicht einmal zu modeln brauchte, um sie mit eigenstem Gehalt zu füllen. In der Komödie fand er die Kunstform, die ihm gemäß war, nicht vor, sondern mußte sie erst — eine ungleich schwierigere Auf-

gabe — tastend und experimentierend aus sich selbst erzeugen.

Grillparzer war kein Realist. Darum konnte ihm „Minna von Barnhelm“, so warm er sie bewunderte, keinen greifbaren Anhaltspunkt bieten. Das bürgerliche Prosastück, aus lebendiger Gegenwart herausgeschnitten, widerstrebte der Besonderheit seiner Begabung, seinem Stilbedürfnis; er hätte sonst nicht seine sämtlichen Versuche darin wieder fallen lassen. „Der zerbrochene Krug“ stand ihm schon etwas näher, und doch noch fern genug, da hier der Vers und das stilisierende Kolorit den saftig derben niederdeutschen Realismus kaum überkleidet. Auffallenderweise jedoch scheint er dieses Werk ebensowenig gekannt zu haben wie den Dramatiker Kleist überhaupt. Denn obwohl er ein ungewöhnlich fleißiger Leser war und jeden stärkeren Eindruck sorgsam verbuchte, erwähnt er Kleist nur ein einziges Mal, und zwar in seiner Eigenschaft als Erzähler. Unverkennbar hat ihn dagegen die edle, vollstümliche Muse seines Zeitgenossen und Landsmannes Raimund beeinflusst; aber das Ziel, dem er in einer ganz anderen poetischen Sphäre nachstrebte, konnte auch sie ihm nicht weisen. Dieses wurde ihm vielmehr ganz allein durch die ausländische Dichtung angedeutet. Am wenigsten durch die Franzosen; mehr durch Shakespeare und am meisten durch die Spanier.

Von vornherein verbot sich natürlich gegenüber diesen fremden Mustern seinem originalen Geiste die bloße Nachahmung. Je geflüchtlicher sie im damaligen Deutschland betrieben wurde, desto leichter mußte ihm die Einsicht werden, daß in der Kunst Nachahmung das Fremde nicht heimisch, sondern nur noch fremder macht. So hatte das französische Charakterlustspiel von Molières Gnaden, die Blüte einer ganz bestimmten geselligen und nationalen Kultur, bei uns immer nur blasse und verlogene Kopien zeitigen können. Das ohnmächtige Ringen der Romantiker um Shakespeares Komödienspiel diente ihm zur genugsamen Warnung, den unfreien Jüngern des britischen Riesen sich beizugesellen, während er hinwiederum die Nachtreter seiner geliebten Spanier in der Seichtigkeit des handlungsreichen

und seelenarmen Intrigenstückes scheitern sah. Und doch warf ihm die Renaissancekomödie als Gesamtheit einen Faden hin, der, weitergesponnen, das poetische Lustspiel der Zukunft zu verwirklichen versprach. Das Lustspiel höheren Stils, das von den Spaniern Buntheit, Fülle und Folgerichtigkeit des Geschehens, von Molière straffe Gliederung und psychologischen Tiefblick, von Shakespeare das freie Weben der Phantasie und die üppige Gestaltungskraft entlehnte und dennoch mit der nämlichen Urwüchsigkeit, der nämlichen Wurzelständigkeit wie dort aus deutschem Boden hervorsproß. Heimatlich und doch überall daheim, menschlich wahr und doch nicht an die dürre Wahrheit des Alltags gebunden, das Märchen für große Kinder, schon durch die metrische Form ins Festliche entrückt. Ein Problem, ebenso neu wie bedeutsam, ebenso reizvoll wie schwierig, nicht mittels theoretischer Reflexionen, sondern nur durch den kühnen Sprung eines Auserwählten lösbar. Deshalb mag der Dichter, ein Zauderer und Zweifler, wie er war, lange, lange geschwankt haben, ob das Wagnis zu unternehmen sei. Zu guter Letzt aber tat er den Sprung. „Weh dem, der lügt“, heißt das Ergebnis.

Dieses Wunderwerk der Dichtkunst — soll ich es nun zerlegen? Soll ich sein geistiges Band auftrennen, um die Teile in der Hand zu haben? Wer aus ihm nicht ohne Nachhilfe lernt, was Poesie ist, der wird es niemals lernen. Wie plump die Verkennung, die durch den Titel irreführt eine platte Didaktik darin witterte, ein quod est demonstrandum! Vor solchem Verdacht hätte einen Grillparzer schon seine unübertroffene Gegenständlichkeit, seine allem trockenen Verstandesfram abgekehrte Sinnenfreude bewahren sollen. Gewiß, er war im Leben der Lüge grimmig feind, hat schon in seinem knabenhaften Schauspiel „Die Schreibfeder“ ihr ein Anathema zugeschleudert. Aber hier liefert ihm der Gegensatz von Lüge und Wahrheit nicht ein sittliches, sondern ein poetisches Motiv, das nicht in logischer Schärfe, sondern in schillernder Mannigfaltigkeit, in den Widersprüchen, Verschlingungen und Überraschungen eines freien Spiels der

Laune sich ausspinnt. Dem Küchenjungen Leon wird von dem wahrheitsstrengen Bischof eine Aufgabe gestellt und — echt dramatisch, echt lustspielmäßig — zugleich durch eine Bedingung erschwert. Er soll sie vollbringen, ohne zu lügen. Eine ganz unmögliche Aufgabe, da man ohne Lüge nicht listig sein, ohne List einem überlegenen Gegner nicht obsiegen kann. Da hätten wir gleich zwei Facetten der Wahrheit: den Bischof, der wahr ist aus Grundsatz, und den Leon, der nach dem Gebote des verehrten Mannes wider Vernunft und Vortheil wahr zu sein sich abrackert. Er entgleist gleich anfangs; denn unter Vorspiegelung einer falschen Tatsache gelangt er ja in das Haus des Barbaren Rattwald, indem er sich ihm als Sklaven verkaufen läßt. Und wie der ehrliche Kerl nun hin und her tappt, wie er sich um so tiefer in Trug und Schuld verstrickt, je ängstlicher er davor ausweicht, wie ihn eine Wahrheit rettet in dem Augenblick, wo er sie für sein Verderben halten muß, und wie er an dem ganzen Kampf emporwächst von äußerem zu innerem Zwang, um schließlich in kühnstem crescendo sogar den lieben Gott vor einer Lüge zu warnen — könnte die pfiffigste Intrige diesen funkelnden Reichtum an Wendungen und Windungen überbieten? Verkörpert sich so in Leon und seinem Herrn der stets anfechtbare Wahrheitstrieb des Kulturmenschen, so tritt uns in den wilden Germanen die unbewusste und darum unbeirrte Wahrheit der Natur vor Augen. Der rohen Natur in Rattwald und Galomir; diese beiden Patrone sind wahr, weil sie noch zu niedrig stehen, um sich verstellen zu können; sie sind wahr wie das Thier. Die Wahrheit der göttlichen Natur hingegen in Edrita; dies unschuldige Kind ist wahr, weil sie liebt, weil ein echtes Gefühl keine Verschleierung duldet. Sie bleibt wahr, auch wenn sie um ihrer Liebe willen lügt, während Leon lügt, auch wenn er Wahrheit spricht. Das eben ist auch die Erleuchtung, die dem hohen Sinn des Bischofs am Ende sich aufdrängt. Nicht eine billige Lustspielbefehrerung legt ihm die berühmten Schlüsselverse in den Mund und stülpt seine Gesinnung nach den Bedürfnissen der Apotheose um. Er überzeugt sich nur, daß Wahrheit und Lüge in der menschlichen Seele mit

ebenso unbestimmbaren Grenzen ineinander fließen wie Gut und Böse überhaupt.

Aber dieses ganze Wellenspiel der Idee bildet ja nur die Begleitung zu den perlenden Melodien der Fabel. Mit welcher Kunst und zugleich mit welcher souveränen Beherrschung des Handwerks ist sie entworfen und gefügt! Gleich nach Beginn setzt die Spannung ein, wird jedesmal da, wo sie nachlassen könnte durch unerwartete Beschleunigung oder Retardierung des Tempos neu belebt und gegen den Schluß hin durch grandiose Steigerung verstärkt. Wenn Scherer dem Stück eine spannende Handlung absprach, weil alles sich nur um die Frage drehe, ob die Flucht gelingt, so hat er damit bekundet, wie sehr die wahre Natur des Lustspiels ihm sich verschloß. Nicht umsonst hat Schiller gesagt, in der Tragödie geschehe schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Komödie durch den Gegenstand nichts und alles durch den Dichter. Denn sicherlich leistet er in ihr ungleich Wertvolleres, wenn er einen leichten Ball mit vollendeter Geschicklichkeit wirft und fängt, als wenn er mit schlecht verhehlter Anstrengung Zentnergewichte hebt. Die Frage, die uns in Atem hält, lautet nicht, ob die Flucht gelingt, sondern wie sie gelingt. Oder fesselt uns etwa bei einem genussreichen Spaziergang das Ziel mehr als der Weg?

Und nun dazu die Gestalten — nicht nur einzeln von wunderbarer Plastik, auch mit sorglichster Abwägung gegeneinander gestellt, so daß eine von der anderen sich abhebt, eine auf die andere Licht wirft und von ihr empfängt! Hätte sich zur Exposition von Leons feurig ungestüme Jugend eine wirksamere Folie finden lassen als die weiße Bedächtigkeit des Bischofs? Und dann später ein doppeltes Widerspiel. Erstlich zwischen Leon und Kattwald. Hier alte, feine Kultur, dort unbelebte Barbarei; hier erfindungsreicher Witz, dort Bauernschlauheit; hier, wenn auch in der Küchenschürze, der Märchenprinz; dort, ebenfalls aus dem deutschen Märchen gekommen, der Menschenfresser und Schlagetot. Sodann zwischen Leon und Atalus — die vielleicht meisterhafteste aller Kontrastwirkungen. Denn ich

sehe in dem vielverkannten Atalus lediglich eine Kontrastfigur. Ein lebenswürdiger Atalus hätte den Helden in unserer wie in Edriths Augen gedrückt; ein lentfamer Atalus hätte ihm seine Mission vereinfacht; beides mußte vermieden werden. Aus solcher Nothwendigkeit heraus wird der Neffe des Bischofs zu einem aus Verzogenheit ungezogenen Muttersohnchen, einem blaublütigen Flegel, der seinen Ketter um so sympathischer erscheinen läßt, je weniger er die Rettung verdient, und je törichter er sie erschwert. Obendrein verleugnet er auch in der Gereiztheit über seine unwürdige Lage nicht einen guten Kern; hat er sich eine Weile ungebärdig gesträubt, so tut er schließlich doch alles, was von ihm verlangt wird, und mit edler Selbstüberwindung erkennt er Leons Überlegenheit an, indem er auf Edrith verzichtet. Diese wieder sticht leuchtend ab von ihrer Sippe, als die holdeste Bestätigung jenes ewig Weiblichen, dem eine rauhe und rohe Umwelt nicht den angeborenen Sinn für Schicklichkeit und Gestattung trüben kann, und ihr Verrat an den Ihrigen wird dadurch entschuldigt, ja gerechtfertigt, daß man sie mit einem Untermenschen vermählen will. So entstand, einfach als das hier geforderte Komplement, der gleichfalls viel mißdeutete Galomir. Denn sein Unvermögen, sich anders als durch das Fallen abgerissener Worte verständlich zu machen, beruht nicht auf Mißgeburt, auf Abnormität, sondern auf jenem normalen Urzustand, der sich im Kinde täglich wiederholt. Galomir hat noch nicht gelernt, sein an und für sich ganz klares Denken sprachlich auszudrücken; er ist sozusagen der Mensch *avant la lettre*.

Der beste Prüfstein für die Echtheit poetischer Gestalten schien mir immer, inwieweit man sie sich unabhängig von dem Werk, in dem sie auftreten, und von den einzelnen Handlungen, die sie dort begehen, vorzustellen vermag. Glänzender als von den Charakteren dieses Stückes kann die Probe nicht bestanden werden. Denn mit Eigenleben begabt begleiten sie uns greifbar gegenwärtig auch dann, wenn die Geschehnisse in unserem Gedächtnis verblaßt sind, ähnlich wie unsere genaue Bekanntschaft mit wirklichen Menschen nicht darauf angewiesen ist, daß wir uns be-

stimmter Reden und Handlungen von ihnen erinnern. Ja, sie versehen uns noch dazu in eine nicht zu verkennende Gegend — eine Gegend, durch die nicht die Maas, sondern die Donau fließt. Diese klug natürliche und natürlich kluge Edrita, die man sich an Seele und Körper weder eckig noch spitzig, sondern nur angenehm rundlich denken kann; dieser Leon, der in allen Drangsalen bis an den Rand des Verderbens nie aufhört, „fesch“ zu sein, und als ein Stück seines Patriotismus auch den Stolz auf die heimische Kochkunst in die Fremde mitnimmt; dieser Bischof, dem es gelingt, starr an einem Prinzip zu hangen und dennoch durch die Finger zu sehen, sie sind samt und sonders Wiener.

Für den größten und bewunderungswürdigsten Vorzug dieses Werkes aber halte ich das, was man in der Landschaftsmalerei die „Luft“ nennt. Kein anderer seit Shakespeare hat eine Dichtung mit einer so reinen und durchsichtigen Atmosphäre zu erfüllen gewußt, sie mit einem so azurblauen Himmel überwölbt. Das Stück ist wie ein Frühlingsmorgen; es befreit und weitet unsern Atem, wie wenn wir aus dumpfer Stube hinaus ins Grüne gelangen. Ein Lustspiel — ja gewiß! Denn es läßt unsere Adern schwellen von Lust. Eben darum aber ein Lustspiel von neuer, in die Zukunft weisender Art — eine Gattung, die um ihr selbstverständliches Daseinsrecht noch immer zu kämpfen hat. Das von der Poesie geweihte Lustspiel, erhalten über die niedere Komik, die nur das Zwischfell erschüttern will. Lust braucht ja keineswegs Lachlust zu sein; gerade die tiefste Lust ist es am wenigsten. Wir lachen auch nicht inmitten der Natur, wenn sie lenzlich geschmückt ihre Zauber vor uns entfaltet; aber wir lächeln glücklich; wir werden heiter wie das Firmament über uns; wir finden die Welt schön und das Leben gut, und jeder Zwiespalt in uns löst sich in sanfte Harmonie. Hat die Tragödie ihr Gleichnis an Sturm und Gewitter, dessen rollender Donner und einschlagender Blitz Furcht und Mitleid erregt, so fällt der wohlthuende Einklang einer friedlichen, gütigen Natur mit den Wirkungen des wahren Lustspiels zusammen. Grill-

parzer hat, vielleicht unbewußt, in seinem Spruch „Das höchste Gut“ diese Wirkungen gekennzeichnet:

Der Güter höchstes, was uns Gott gegeben,
Was Himmelsfreuden in uns widerklingt,
Es ist das klare, heitre, warme Leben,
Was durch das Auge ein zum Herzen dringt. — —

Von alledem aber hat bei der Uraufführung am Burgtheater das Publikum nichts geahnt und nichts empfunden. Blind gegen die Schönheiten des Gedichts, taub gegen dessen heimatliche Tonart, ohne Rücksicht auf den Namen des Autors und die Dankbarkeit, die seine früheren Schöpfungen beanspruchen durften, hat es das Stück zuerst befremdet, dann ärgerlich, beinahe feindselig abgelehnt. Wie war das möglich? Diesem sonst so bewährten Publikum schlechthin die poetische Empfänglichkeit abzuspochen, geht nicht an. Muß man also für den Mißerfolg die Darstellung verantwortlich machen? In einem Punkte war sie nach Grillparzers eigenem Zeugnis verfehlt. Der Salomir, der, wie vom Dichter selbst ausdrücklich hervorgehoben wird, „tierisch, aber nicht blödsinnig“ ist, wurde als Trottel gespielt und weckte infolgedessen Verstimmung. Dennoch können die Sünden der Wiedergabe, auch wenn sie sich auf wichtigere Rollen erstreckt haben sollten, für sich allein kaum ein so vollständiges Versagen erklären. Die Ursache lag vielmehr darin, daß man sich unvorbereitet einer neuen Kunstform gegenüber befand und diese — wie es öfter zu geschehen pflegt — mit dem unzulänglichen Ausdruck einer alten verwechselte. Man hatte wieder einmal, wie so häufig im Theater, den freiwilligen Verzicht auf hergebrachte gröbere Mittel für einen unfreiwilligen Verzicht gehalten. Weil man hinsichtlich der gewohnten Dosis profaner Lustigkeit zu kurz kam, verlor man die Lust, statt sie aus dem Werke zu gewinnen. Man war gekommen, um zu lachen, und daher nicht aufgelegt, sich erheitern zu lassen.

Gerade deshalb haben wir heute nur ein fragwürdiges Recht, auf jenes Publikum von 1838 hochmütig hinabzublicken. Denn die Verwechslung, der es anheim fiel, könnte

sich auch in unseren Tagen jederzeit wiederholen. Aber keine Gattung der Poesie herrschen noch bei der großen Masse der Genießenden, ja sogar bei manchen Sachkundigen, so verschwommene Anschauungen, wie über das Lustspiel. Vor allem wird es in Ermangelung eines scharfen Grenzstriches fortwährend mit der Posse vermengt. Diese hat das Lächerliche zum Gegenstand und das Gelächter zum alleinigen Zweck. Wie unterscheidet nun die landläufige Auffassung das Lustspiel von ihr? Etwa so, daß man auch in ihm möglichst viel lachen soll, nur ein bißchen weniger herzlich. Nach dieser Auffassung also wäre das Lustspiel eine schwächere Posse, weiter nichts. Schon die rein negative Beschaffenheit einer solchen Begriffsbestimmung führt sie ad absurdum. Nicht als ob die höhere Komödie dem Lachen aus dem Weg zu gehen brauchte! Im Gegenteil; wenn sie es mit einwandfreien Mitteln erregt, um so besser. Doch daß man eine willkommene Begleiterscheinung für ihre Hauptabsicht hielt und ihre wahre Absicht darüber verkannte, hat ihr von jeher das Leben erschwert. Durch den falschen Maßstab der Lachwirkung, den man ihr anlegte, wurde sie von vornherein gegen die Posse ins Hintertreffen gesetzt und war genötigt, immer von neuem Erwartungen zu enttäuschen, auf deren Befriedigung es ihr gar nicht ankam. Ungefähr, als wenn jemand in ein Konzert ginge, wo heitere Musik gemacht wird, in der Annahme, daß sie ihn zu hellem Lachen bringen muß, und es ihr übelnähme, wenn sie einer so unmusikalischen Annahme nicht entspricht. Auch das Lustspiel ist eine heitere Musik, wie diese bestimmt, uns in ein Elysium des Frohsinns emporzuheben, weit über die Erdsphäre des Lächerlichen hinaus. Aber was in der Musik jedem Zurechnungsfähigen ohne weiteres einleuchtet — nämlich, daß es zwischen Weinen und Lachen noch ein Drittes gibt —, davon zu überzeugen hat die Poesie jahrhundertlang sich vergeblich gequält.

Shakespeare hat sicherlich diese Qual zur Genüge durchlitten; die bitteren satirischen Anspielungen im Hamlet beweisen es. Und in bezug auf Molière sagt Grillparzer mit augenfälligem Seitenblick auf sein eigenes Schicksal: „Selbst

der Misanthrop fiel durch, als nicht pudelnärrisch genug.“ In Deutschland haben bekanntlich Gottsched und die Neuberin zu Anfang der großen Literaturbewegung den Hanswurst von der vornehmen Bühne feierlich ausgetrieben. Aber das focht ihn wenig an. Er vertauschte nur sein buntscheckiges Gewand und die Schellenkappe mit einer anderen, weniger verräterischen Garderobe, kam wieder und ist noch heute da. Er war sogar unschädlicher, solange er noch seine Uniform trug; erst seine Verkleidung ermöglichte es ihm, aus seinem legitimen Bereich, der Posse, unmerklich in das Lustspiel hinüberzuschlüpfen und es dadurch herabzuziehen. Grillparzer trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er über die englischen Komiker den Satz niederschreibt: „Man merkt es ihren heiteren Menschen an, daß sie auch ernsthaft sein können, wenn es not tut, und das ist es, was den Humor vom Wit und Spaß unterscheidet.“ Auch er hatte ja auf seine Weise den Hanswurst auszutreiben sich bemüht und war im Zweikampf mit ihm unterlegen.

Unterlegen auf Lebenszeit. Sein Lustspiel mußte ihm für endgültig begraben gelten. Als der berufene Bühnenlenker Heinrich Laube dem Altgewordenen vor Torschuß die Genugtuung bereitete, seine Dramen eines nach dem andern im Burgtheater glorreich auferstehen zu lassen, da hielt er vor „Weh dem, der lügt“ ängstlich inne. Er wagte nicht, es wieder zu beleben, weil es ihm selber nicht lebensfähig schien. Und noch sein Nachwort dazu in der ersten Ausgabe der Werke legt an den Tag, wie gründlich er es mißverstand, wie völlig die darin schlummernde Kraft sich seinem Urteil entzog. Er bestritt ihm die Theaterwirkung und machte für die schroffe Ablehnung zum Teil Grillparzers theoretischen Eigensinn verantwortlich, weil er darauf bestanden habe, das Stück als Lustspiel und nicht als Schauspiel zu bezeichnen. Als ob der Dichter nicht sehr genau gewußt hätte, was er tat, als er sein nicht ernstes, sondern heiteres Werk beim richtigen Namen nannte; und als ob nicht eher jene zu tadeln wären, die das Wort Lustspiel zur Bezeichnung von Poffen und Schwänken mißbrauchen!

Nun denn, die Nachwelt hat Grillparzer recht gegeben

und Laube unrecht. Auch dieses Stück ist inzwischen fröhlich auferstanden und hat sich im Spielplan der deutschen Bühnen so fest verankert, daß es heute zu den meist angeführten Stücken des Dichters zählt. Ja, wenn man überhaupt prophezeien darf, so glaube ich, es wird manche von ihnen überdauern. Denn es ist ein Anfang, der zwar bei ihm selbst leider keine Fortsetzung fand, an den aber neue und neueste Bestrebungen um so entschlossener anknüpfen. Es ist ein Werk, das einer noch ungeborenen Kunst die Bahnen weist. Auf seiner Linie liegt das poetische Lustspiel der Zukunft, nach dem wir uns sehnen, weil wir auch im Theater geistiger zu werden beginnen. Die Tragödie und das Schauspiel wenden sich vorwiegend an den Willen, an das Gefühl. Sie spiegeln Leidenschaften und wählen dadurch Leidenschaften in uns auf. Das Lustspiel in dem hier umschriebenen Sinne wendet sich vorwiegend an den Geist, den es erhöht, befreit und zum Selbstgenuß einladet. Geist aber ist die späteste Blüte am Baum der Menschlichkeit, und ebenso wie merkwürdigerweise nur vergeistigte Menschen die Natur bewußt zu genießen fähig sind, so bleibt auch das Organ für diese Kunst, das dem Natursinn am nächsten kommt, ihnen vorbehalten.

Von diesem Gesichtspunkt aus begreifen wir aber auch die niederschmetternde Wirkung, die der scheinbar endgültige Untergang gerade dieses Werkes auf Grillparzer ausübte. In einem ohnehin kritischen Moment seines Lebens wird ihm seine kühnste und eigenste Dichtertat als ein unentschuldbarer Mißgriff gebrandmarkt. Dunkel sagt ihm sein Bewußtsein, daß er eine Tür zu neuen Wundern aufgetan, und sie schlägt donnernd wieder vor ihm zu. Nicht nur das Stück, nein, die ganze Kunstform, zu der eine weite und mühevollte Wanderung ihn geführt, hält er für gerichtet. Er glaubt, eine Schatzkammer entdeckt zu haben, angefüllt mit ungehobenen Kostbarkeiten, in die er von jetzt ab mit beiden Händen greifen kann, und er sieht sie versinken, da man den ersten daraus entnommenen Edelstein als Kiesel in den Staub tritt. Keine einzige Stimme erhebt sich zu seinen Gunsten; kein Laut des Verständnisses dringt in seine fürchterliche Einsamkeit. An-

fänglich zwar sträubt er sich noch gegen den Gedanken, daß die Feuerfäule, der er gefolgt, lediglich ein blendendes Irrlicht gewesen; er rafft sich auf zu stillem Protest in einem jener zahllosen, dem Papier anvertrauten Monologe, die ihm das Zwiegespräch mit Ebenbürtigen ersetzen mußten: „Wenn wir an dem Werke des oft erprobten Mannes einzelne Fehler bemerken, so können und werden wir oft recht haben; wenn wir aber glauben, er habe sich völlig und im ganzen Umfange geirrt, so sind wir in Gefahr, gar nicht zu wissen, um was es sich handelt.“ Ja, er läßt sich sogar zu einem Brief an Deinhardstein herbei, worin er ganz wie der erste beste durchgefallene Autor petitioniert, das „berüchtigte“ Stück nach Möglichkeit über Wasser zu halten. Aber allmählich weicht er selbst von dem verlorenen Posten zurück, und das Schlimmste, was in Ansehung seines künftigen Schaffens geschehen konnte, tritt ein; er wird mehr und mehr geneigt, dem Botum der Allgemeinheit beizupflichten. Schon ein Jahr danach spricht er von „Weh dem, der lügt“ als von einem verunglückten Lustspiel, und noch zehn Jahre später nennt er es einen seiner Lieblingstocffe, der das nicht geworden, was er hätte werden sollen und können. Mit diesem doppelten Unglauben an die Lebensfähigkeit der Gattung und an sein eigenes Vermögen war der Lustspieldichter in Grillparzer getötet. Nicht einmal Ideen und Pläne hat er sich von da an mehr aufgezeichnet. Nur ein paar schon vorhandene tragische Entwürfe führte er noch aus, behütete sie aber energisch in seinem Pult vor der Öffentlichkeit.

Kluge Leute werden nun vielleicht sagen: Es geschieht Grillparzer schon recht; warum hat er sich von einem Mißerfolg derart ins Bockshorn jagen lassen? Warum schrieb er nicht, seinem Stern vertrauend, unbekümmert weiter Lustspiele, von denen das eine oder andere dann sicher durchgegriffen hätte! Solche klugen Leute haben von der Künstlerpsychologie keine Ahnung.

Die Widerstandskraft gegen den Mißerfolg ist ein Talent, das wie alle Talente angeboren sein muß, eine Naturgabe, nach deren Vorhandensein oder Fehlen man die Geisteskämpfer in zwei große Klassen einteilen kann. Unempfind-

lich für das Echo der Welt ist überhaupt kein Mensch, der irgend etwas wirken oder bewirken will; keiner bleibt davon unbeeinflusst, ob dieses Echo tönt, und wie es tönt. Nur die Art der Reaktion ist verschieden. Bei den einen, die von Haus aus mit robustem Selbstgefühl ausgestattet sind, äußert sie sich als Trotz, bei den anderen, die dieses Selbstgefühl entbehren, als Entmutigung. Für die ersteren kann daher der Mißerfolg oder die Nichtbeachtung ein Sporn und Stachel werden, der sie emportreibt; eine Herausforderung, um derentwillen sie all das nachdrücklich unterstreichen, was ihnen bei der öffentlichen Meinung zum Hemmnis wird. Von solchem Schlage waren in neuerer Zeit — um ein paar markante Beispiele anzuführen — Wagner und Ibsen. Umgekehrt wird den anderen durch die gleichen Ursachen ihr Zweifel an sich selbst dermaßen gesteigert, daß er sie lähmt und niederdrückt. Ihnen ist der Erfolg, wenn sie gedeihen sollen, so nötig, wie der Pflanze Luft und Licht, und zwar nicht etwa zur Nahrung ihrer Eitelkeit, wie ein billiges Vorkurtheil gern argwohnt, sondern als Stütze und Halt gegen ihre innere Verzagtheit. Daß man an sie glaube, dessen bedürfen sie, um selber an sich glauben zu können, und die Unterschätzung ihres Wertes, an der sie allzu bereitwillig teilnehmen, verwandelt dadurch zuletzt ihre angebliche Ohnmacht in eine wirkliche. Nichts irriger als die weitverbreitete Ansicht, daß Bedeutung Hand in Hand gehen müsse mit dem felsenfesten Bewußtsein von ihr. Das Selbstgefühl ist, wie gesagt, eine Begabung für sich, die man hat oder nicht hat, ganz unabhängig von allen übrigen Eigenschaften. Wie wäre es sonst möglich, daß so viele Alltagsmenschen mit der unerschütterlichen Überzeugung von ihrer Wichtigkeit durchs Leben gehen, ohne je das geringste zu leisten, was diese Überzeugung begründen könnte? Und wir wollen das Geschenk, das ihnen damit in die Wiege gelegt worden, durchaus nicht niedrig veranschlagen. Denn erstens verschafft es ihnen eine stets gegenwärtige Glücksempfindung, die durch eine strahlende Triumphtormiene auch nach außen hin sich ankündigt, und zweitens entquillt daraus eine selten ver-sagende Suggestion. Niemals wird es einem solchen Selbst-

vertrauen an Gläubigen mangeln, mag es so ungerechtfertigt sein, wie es will. Aber auch der entgegengesetzte Fall läßt sich häufig genug beobachten: Ausnahmemenschen, denen das beneidenswerte Geschenk vorenthalten blieb. Grillparzer ist ein klassischer Zeuge dafür.

Welch erschütterndes Schauspiel, diesen großen Geist in unablässigem vergeblichen Ringen mit seinem Kleinmut sich verbluten zu sehen! Seine Tagebücher sind fast nichts anderes als die Chronik dieses ungleichen Kampfes, den ihm die Mitwelt wahrlich nicht erleichtert hat. Schon in seiner Jugend foltert ihn der Zweifel an seiner Kraft bis hart an die Verzweiflung. Ein Sechszwanzigjähriger, schreibt er an Müllner, er habe dem Glauben an seine Dichtergabe früh entsagt. Im Schmucke des frischen Lorbeers, den ihm Sappho eingetragen, beichtet er Schreyvogel, daß er sich keine neue Hervorbringung zutraut. Und aus dem Jahre 1829 stammt der Satz: „Ich habe überhaupt nie als höchstens in einzelnen Augenblicken eine hohe Meinung von mir selbst gehabt.“ Was konnten aber solche einzelnen Augenblicke anderes bedeuten als einen krampfhaften Ruck innerer Aufrichtung, als eine aussichtslose Flucht vor seinem eigenen Wesen? Manche seiner Äußerungen, besonders Vorgesetzten und gesellschaftlich höher Gestellten gegenüber scheinen allerdings von einem entschiedenen Selbstgefühl diktiert. Und doch — sie scheinen es eben nur. Denn sie sind bloß eine künstliche Strammheit, etwa wie bei einem verwundeten Krieger, der seine Wunde nicht merken lassen will; und nicht Selbstgefühl treibt ihn dazu an, sondern eher Standesbewußtsein, der Wunsch, dem Dichterberuf, den er vertritt, die gebührenden Ehren zu erzwingen. Die außerordentlichen Erfolge seiner Frühzeit reichen nur gerade hin, um ihm vor sich selbst die Legitimation zu fernerm Schaffen zu verleihen, ihm das Mindestmaß von Mut zu spenden, dessen die künstlerische Arbeit unbedingt bedarf. Sobald sie jedoch ausbleiben, ist es auch unverzüglich damit vorbei, und jede Vertennung von außen kommt ihm nur wie ein bestätigendes Zeugnis für die innere Vertennung vor, die, schonungslos als jene, nie aufgehört hat, sich vernehmbar zu machen. Schon

die laue Aufnahme von „Des Meeres und der Liebe Wellen“ veranlaßt ihn zu der bezeichnenden Notiz: „Traurig, daß die Stimme des Publikums mit meinen eigenen Zweifeln so sehr zusammentrifft.“ Und nun erwäge man den von da an beginnenden Niedergang seines Ruhmes bis zu der vorhin geschilderten Katastrophe; man erwäge die Vergessenheit, in die er bei den Zeitgenossen immer tiefer versank; man erwäge, da die Feder ihn bei bescheidenster Lebenshaltung niemals zu ernähren imstande war, die steten Nahrungsfragen, die ihn aller Zurücksetzung zum Trotz nötigten, im Altentstaub auszuharren — und man wird ohne Mühe nachfühlen können, was in einer so veranlagten Seele vorging. Er selbst war freilich gerecht genug, um einen Teil der Schuld von der Ungunst der Verhältnisse hinweg auf diese seine unglückliche Veranlagung zu wälzen. „Ein wahrer Dichter“, so sagt er, „hätte sich über alles das weggesetzt und einen Mittelpunkt in seiner Begeisterung gefunden.“ Aber langsam, langsam brach sich doch die Erkenntnis in ihm Bahn, daß in Anbetracht eben dieser Veranlagung das relative Maß der ihm zugefügten Unbill sich nicht verkleinerte, sondern im Gegenteil erheblich vergrößerte. Zahlreich sind die ergreifenden Aussprüche, in denen er das betont: „Ein ungetrübter Beifall hätte mich sicher zum großen Dichter gesteigert; das ewige Markten und Quargeln der Kritik aber läßt meiner Hypochondrie einen zu großen Spielraum.“ Und dann wieder: „Kritik fand ich genug an meiner Hypochondrie. — Loben hätte man mich müssen, aneifern, die Grillen bekämpfen, statt sie zu vermehren.“ Und in einem Brief an die Studentkommission: „Nur in der ersten Jugend vermehren Hindernisse die Energie des Talentés, bei herannahenden späteren Jahren will es gehegt sein.“ Kurzum, er erkannte rückblickend, wie viele Knospen ein wärmeres Klima noch in ihm hätte ausblühen lassen, und führte Klage über den Frostschaden, dem sie unwiederbringlich zum Opfer gefallen.

Niemand wird das preiswürdige Verdienst Laubes schmälern wollen, der dann lange nachher wenigstens die tragische Muse Grillparzers aus dem Dornröschenschlaf erlöste und damit einen Berschollenen wieder ans grelle Licht der Tages-

berühmtheit zog. Die Wiener wurden mit einemmal zu ihrer nicht geringen Verwunderung daran erinnert, daß irgendwo im vierten Stock eines Zinshauses noch einigermaßen lebendig ein alter Mann saß, der Oesterreichs größter Dichter war; ja, so schmetternd dröhnten die Siegesfanfaren, daß der schwerhörig gewordene Greis, dem sie galten, sie deutlich vernehmen konnte. Aber wer will ihm verargen, daß ihr Klang statt ihn zu erquicken, nur eine herbe und abweisende Gegenstimme in ihm aufrührte, die da rief: Zu spät! Ein paar Jahrzehnte vorher hätte dieser Klang ihn zu neuen unsterblichen Gesängen beschwingt; was sollte ihm jetzt, wo seine Flügel gebrochen waren, ein hohles, fruchtloses Gefeiertwerden? Weihrauch hatte ihm ja nie den Zweck seines Strebens bedeutet, sondern nur das Mittel, um eine heilige Flamme zu nähren.

Zu spät! So tönt mit gleicher Herbheit jene Stimme auch in uns. Was er damals am feinetwillen betrauerte, das betrauern wir jetzt um unseretwillen. Wir, die um seine ungedichteten Lieder betrogenen Erben, wir sind für alle Zeit die Leidtragenden. Und sich obendrein sagen zu müssen, wie unsinnig das Verhältnis ist zwischen dem unermesslichen Verlust und dem Ereignis, das ihn der Hauptsache nach verschuldet hat. Ein Theaterabend! Die unberechenbare Willkür eines Theaterabends! Eine vom Zufall ausgewählte, auf ein paar Stunden vereinigte Menge, die auch dem Genius gegenüber nur das Recht der Unterhaltung, aber nicht die Pflicht der Verantwortung empfindet. Wie absurd! Wie beschämend! Und dennoch — obwohl wir in diesem Fall die besser Unterrichteten sind — können wir uns vielleicht verbürgen, in künftigen Fällen auch die besser sich Verhaltenden zu sein? Haben wir irgend eine Gewähr dafür, daß wir nie dazu beitragen werden, ein neues Zu spät den vielen, in der Geschichte des Geistes schon vorhandenen hinzuzufügen? Ich fürchte, nein.

Ganz davon abgesehen, daß man vom Publikum und namentlich vom Theaterpublikum stets nur Augenblicksinstinkte und keinen Ewigkeitsstandpunkt verlangen kann — auch die Kennerschaft vermag Zukunftswerte in der Gegenwart nicht

abzuschätzen. Denn je größer eine Erscheinung, desto weiter muß man von ihr entfernt sein, um sie überschauen zu können. Gerade aber weil die Zeitgenossen niemals in der Lage sind, zuverlässig zu entscheiden, was Dauer besitzt und was nicht, deshalb taten sie gut daran, mit ihrem Urtheil ein wenig Vorsicht zu üben, damit sie nicht das, was zur Dauer berufen wäre, vereiteln. Den bequemen Gemeinplatz, das Große dringe schließlich immer durch, hat die Gedankenlosigkeit erfunden. Es dringt durch, sofern man ihm gestattet, groß zu werden. Die erstickten Keime bilden gegen die zur Reife gelangenden die tausendfältige Überzahl — in der Kunst genau wie in der Natur. Warum also hat man im allgemeinen weit mehr Angst davor, ein paar Halme Unkraut empor-schießen zu lassen, als den jungen Trieb einer Rose zu zerstören? Oder unbillig gesprochen: Empfiehlt es sich nicht, daß man von den Lebenden, von den noch Entwicklungsfähigen lieber ein Duzend Mittelmäßigkeiten überschätzt als einen einzigen Bedeutenden verkennet? Die Fehler der Überschätzung corrigieren sich binnen äußerst kurzer Zeit von selbst, stiften daher keinen Schaden; die Fehler der Unterschätzung sind meistens nie wieder gutzumachen. Welchen Sinn soll es haben, daß der Künstler strenger gerichtet wird als der Verbrecher? Denn in zweifelhaften Fällen wird dieser immer freigesprochen, jener fast immer verurteilt. Dieser darf gegen einen ungerechten Spruch sofort Revision einlegen; jener muß, bevor er an die Nachwelt als einzige höhere Instanz appellieren kann, die lebenslängliche Strafe erst abgehüßt haben. Und dabei stehen doch hier ganz andere Werte auf dem Spiel! Keine Milderung der Strafgesetze könnte uns für das Heil des Menschengeschlechtes auch nur annähernd so viel Gewinn verheißen wie die Gewißheit, daß fortan ein ideeller Justizmord unmöglich wäre, wie er am Schaffen Grillparzers begangen worden ist.

In einer Anwendung von Galgenhumor schrieb er eines seiner heißendsten Epigramme:

Den Himmel hätte das Talent hienieden schon auf Erden,
Könnt' zehen Jahr' nach seinem Tod es erst geboren
werden.

Wahrlich, falls dieser fromme Wunsch sich verwirklichen ließe, dann würde der Spruch, auf ihn selbst angewandt, seine buchstäbliche Richtigkeit erweisen. Just in diesen Tagen würde er dann seinen dreißigsten Geburtstag begehen können. Die andächtige Verehrung seines gesamten Volkes, Oesterreicher und Deutsche in eins gefaßt, müßte ihm auch den letzten, verstocktesten Zweifel an seiner Berufung entziehen; ja sogar die Bibliothekarstelle, um die er sich ein ganzes Leben lang umsonst bewarb, würde man ihm nunmehr unbedenklich anvertrauen. Nichts könnte ihn hindern, den Reichtum seines Geistes vollständig auszumünzen, seinen ernstern Schöpfungen eine Reihe von heiteren anzugliedern und so für den Nationalschatz Güter zu häufen, die kein Kost verzehrt. — Eine Fata Morgana, durch seinen Stachelreim heraufbeschworen und schon wieder in Luft zerronnen. Nur mischt sie in unseren Stolz auf ihn einen Tropfen Bescheidenheit. Großen Männern nach ihrem Tode zu huldigen, ist für uns Nachgeborene kein besonderes Verdienst mehr; das Glück aber, sie lieben zu dürfen, wird dadurch nicht beeinträchtigt, daß es uns in den Schoß gefallen ist.



Gedichte und Gestalten

Oskar Blumenthal: Sprüche.

Nun ich der Jahre Bahn durchmessen,
 Wird oft die Sehnsucht in mir heiß:
 O wüßt' ich noch, was ich vergessen! . . .
 Könnt' ich vergessen, was ich weiß!

*

Laß nicht den Nachbar, den die Neugier sticht,
 In alle Falten deines Kleides blicken,
 Und auch des besten Freundes Auge nicht
 In alle Tiefen deines Leides blicken.

*

Ist der Gedanke zu kümmerlich,
 Was hilft's, die Worte zu verschneiden?
 So manche Zweizeiler kenne ich,
 Die an empfindlichen Längen leiden.

*

Ich schlürfe gern des Wohllauts Honigseim,
 Und leicht besiegt mich die Musik im Reim.
 Sie leitet mich zur Andacht, zum Frohlocken —
 Aus Dichternworten hallen Sonntagsglocken.

*

Wir tragen ohne Schmerz und Schaden
 Der Pflichten hochgepackten Bund.
 Doch was wir selbst uns aufgeladen,
 Das wuchtet oft den Nacken wund.

*

Was frommt es, mit dem Unverstand zu rechten?
 Aus Stachelworten einen Spruch zu flechten?
 Was hilft es, gute Lehren uns zu geben? . . .
 Ein jeder lernt vom Leben nur das Leben.

*

Gleichwie sich in eines Teppichs Geviert,
 Den morgenländische Kunst geziert,
 Die farbigen Fäden überschneiden
 Und hier sich finden und dort sich meiden,
 So fließen zu krausen und bunten Geweben
 Die Tage zusammen in unserm Leben.
 Doch welche Gestalt das Ganze gewinnt —
 Das sehen nur die, die nach uns sind.

*

Im Echo wird ein Dichtersang,
 Der frei und stark ins Weite drang,
 Vom Volk zurückgegeben.
 Doch zwischen Klang und Widerklang
 Liegt oft ein ganzes Leben.

Uxel Delmar: Alte Liebe.

Gnädigste, ich muß Sie warnen,
daß wir schon recht weit gegangen
und in selbst gestellten Garnen
bald mit schlaffer Reue hängen.

Woll'n wir jetzt noch Schätze stehlen,
die zu rosten sacht beginnen,
jetzt noch heucheln Frühlingsseelen
mit den herbstbefallnen Sinnen?

Schwält Ihr Weiberherz begehrllich,
klären Sie's an jungem Feuer . . .
ich — ich falle schon beschwerlich,
meine Kohlen sind schon teuer.

Muß mit Maß den Garten richten,
jeden grünen Trieb verschneiden,
um an wen'gen Prachtgezüchten
mich den Winter lang zu weiden.

Wolln Sie daran, meine Golde,
sich den Appetit verderben,
seh'n, wie eine Last von Golde
einen Esel bringt zum Sterben?

Hat der Himmel Sie beschieden
einem David-alten Schläfer?!
Mein — mit mir ist bloß zufrieden
so ein sechzehnjähriger Käfer . . . — —



Mag Drener: „Du startst . . .“

„Du startst
in' Harst!“
'ne Zigeunersch hätt' segt,
as se Kortten mi legt,
un mi — na, un mi is 't recht.

Blot to Frühjahr nich, wenn de Jugend kummt,
wenn dat ganze Weltall glimmt und flimmt,
wenn dat hellgröne Licht
mit Jubel un Pracht
bet 'rup in den blagen Himmel stigt
und lücht't dörch de Nacht,
wenn ut de stöbigsten Ecken un Engen
lewige Farben knospen un drängen,
wenn alls, wat olt is un mulsch un mber,
geht entwei un in Schder —
mang de Schder, dat wier mi gegen den Strich!
Blot to Frühjahr nich!

Dof in' Sommer nich! D du Sommernacht,
vedrömt un vedrunken, vesungen, velacht
Un verküßt! Un de ganze strahlende Welt
e e n Bloomengorden, e e n galden Feib!
De Ierd hät wunnen sich 'n Kranz
ut Sünnenlicht,
un de Winschen so festlich fri un licht,
dat Leben — 'n Danz!
Un is 't oof to'n Danzen 'n beten heet,
dat 's good, dat id' schweet!
Wur dößt et mi dornah so prächtiglich!
Nee, nee — ach nee! Dof in' Sommer nich.

Do! n' Winter nich! De Strietschoh her!
 Heidi! Up't Iis!
 Un sünd wi oof gries,
 dat giwt de oll Knaken niege Schmeer!
 So sursen wi hen in brusende Fohrt
 dörrch de schniedende Luft, vull Riep den Bort,
 de Dogen vull Glanz un de Backen so rot,
 ämmer wieder torüg blieden Sorgen un Not —
 so frie, o so frie!
 Juchhe un heidi! . . .
 Schon fangen de Stiern an to gligen,
 Nu geht et nah Huus! Noch schneller fligen
 wi öwer den See,
 heidi un juchhe!
 wur öwer dat Iis de Fisen blieden! . . .
 Und wenn wi denn an' Aben sitten
 bi 'n stieben Örog,
 denn fragen wi nich nah Tied un Klock,
 denn nehmen wi ämmer noch 'n Lütten.
 Wat lät et sich denn so prächtig betellen
 un laben und schellen
 un drödden un sinnen — — —
 Süll jetzt ic von hinnen?
 Nee, Knakenmann, nee! Dat geew mi 'n Stich!
 Do! in' Winter nich!

Do! in' Harw . . . — na, denn in' Harwst! Is good!
 öwer Sturm moet sien!
 De Abendhimmel e e n Füerschien
 un de Luft vull Bloot.
 Ic bün an 'e See. Up 'e Dünen sbeft
 Ji drägen mi —
 Hei, wur dat bruust un schüümt un gröht!
 Giwt et 'ne schönere Melodie
 to 'n leben un starben?
 In disse Farben
 fall mien Wesen selig sich lösen,
 in dit Bruusen un Schüümen un Lösen,

dit Stiegen un Drängen
 fall befriet mien Athen sich mengen!
 Kieft, wur mi dat hewt! Wur grad ic stah!
 Wien letzte Schrie 'n frohet „Hurrah“!

Un bin ic denn dot — dorup gewt mi de Hand —
 spunnt mi nich in in 'n engen Sarg
 un schüffelt nich dwer mi 'n Barg
 von Murr un Lehm un Sand!
 Up de apene See führt mi herut,
 dor will ic begraben sien,
 in de frie un frische, de flore Flut,
 in den hellen, böhlen Schien!

„Du starwst
 in' Harwst!“
 'ne Zigeunersch hätt' segt,
 as se Kortten mi legt,
 Un mi — na, un mi is 't recht.

Karl Ettlinger: Die Lätitia.

„Er ist wieder draußen!“ meldete das Dienstmädchen und biß sich auf die Lippen, um nicht loszuprusten.

Ich fuhr vom Schreibtisch auf. „Das ist wirklich stark! Haben Sie dem Kerl nicht gesagt, ich sei nicht zu Hause?“

„Gewiß hab' ich's ihm gesagt.“

„Und?“

„Er hat geantwortet, Sie sollten sich endlich eine bessere Ausrede überlegen. Acht Tage hintereinander die gleiche Ausflucht, das sei wirklich eines Schriftstellers nicht würdig!“

Da hörte sich denn doch verschiedenes auf! So ein zudringlicher Patron! Ich ging ärgerlich im Zimmer auf und ab und überlegte, ob ich ihn nicht doch hereinlassen sollte. Ich hätte ihn ja gleich am ersten Tage angehört, hätte er angegeben, was er eigentlich wollte. Aber das mochte er dem Dienstmädchen nicht verraten. Mich persönlich müsse er sprechen!

„Wie sieht der Mensch denn aus, Anna? Anständig?“

„Es geht an. Etwa so wie Sie!“

„Dann — hm — lassen Sie ihn herein!“

Ein junger, eleganter Mann trat ein. In der rechten Hand einen Spazierstock mit Silbergriff, in der linken eine brennende Zigarre.

„Mein Name ist Winkel. Dekar Winkel!“ stellte er sich vor.

„Hören Sie mal, Verehrtester,“ sagte ich, „machen Sie Ihre Besuche immer mit brennender Zigarre, oder ist das eine besondere Auszeichnung für mich?“

Er lächelte. „Ich dachte, Sie würden mir doch keine Zigarren anbieten —“

„Das haben Sie sehr richtig gedacht!“

So eine Frechheit! Der Mensch konnte sich wirklich seine Unverschämtheit patentieren lassen.

„Sie denken jetzt zweifellos, ich sei doch ein recht freches Subjekt?“ erkundigte er sich gemächlich.

„Es gehörte kein besonderer Scharfsinn dazu, das zu erraten, Herr Winkel! Vielleicht interessiert Sie es zu hören, daß ich die Absicht habe, Sie in spätestens fünf Minuten beim Kragen zu nehmen und hinauszwerfen?“

„Ach nein, das hat kein besonderes Interesse für mich! Es ist auch eine Täuschung, daß Sie das tun werden. Schon den alten Germanen war die Gastfreundschaft heilig.“

„Ich bin kein alter Germane! Wollen Sie mir jetzt endlich anvertrauen, was mir das Mißvergnügen Ihres Besuches verschafft?“

„Gerne! Ich warte schon die ganze Zeit darauf, daß Sie mich das fragen. Meine Zeit ist nämlich etwas beschränkt.“

„Gott sei Dank. Wenn Sie etwa gleich gehen wollen — ich lege Ihnen kein Hindernis in den Weg!“

„Sehr liebenswürdig! Also hören Sie: ich komme von der *L ä t i t i a*!“

„Ich kenne die Dame nicht!“

„Ich auch nicht!“ lachte er. „Es ist gar keine Dame. Die *Lätitia* ist eine *G. m. b. H.*“

„Wirklich? Wie mich das freut!“ Ich zog meine Uhr und sagte: „Zwei Minuten sind bereits herum!“

„Eine schöne Uhr haben Sie da! Ist das Gold echt? Dann kriegen Sie mindestens dreißig Mark im Pfandhaus darauf! Ich kenne mich aus. — Sagen Sie einmal, Sie haben doch ein Theaterstück geschrieben?“

„Ich denke gar nicht daran.“

„Dann w e r d e n Sie eins schreiben!“

„Vielleicht! Wenn mir eine gute Idee einfällt!“

„Seit wann braucht man zum Stückeschreiben eine Idee? Solche altmodischen Ansichten hätte ich bei Ihnen nicht vermutet! Sie machten mir bis jetzt einen ganz intelligenten Eindruck!“

„Drei Minuten sind vorbei!“ konstatierte ich. „Sehen Sie sich vor!“

Er lächelte. „Haben Sie keinen Aschenbecher?“ frug er. „Ich möchte Ihnen nicht gern den Teppich ruinieren! — Danke sehr! — Also nehmen wir einmal an, Sie schreiben ein Stück —“

„Weinetwegen! Nehmen wir das 'mal an!“

Ich rückte näher. Der Kerl fing an, mich zu interessieren. Fachsimpeln ist menschlich.

„Ihr Stück wird aufgeführt —“

„Das wäre sehr wünschenswert!“

„Wenigstens von I h r e m Standpunkt aus! Es wird aufgeführt und fällt natürlich durch!“

„Ich sehe diese Naturnotwendigkeit durchaus nicht ein!“

„Das tun die Autoren nie! Frühestens zehn Jahre später kommen Sie zu dieser Einsicht!“

„Bier Minuten!“

„Stechen Sie doch die Uhr ein! Ich merke es schon selbst, wenn die halbe Stunde, die ich Ihnen zu widmen gedachte, vorüber ist! Wir waren eben dabei, wie Ihr Stück durchfiel. Mit Pauken und Trommeten. Ein kunstverständiger junger Mann mußte sogar zum Arzt gehen, weil er sich auf dem Hausschlüssel die Lippen wund gepiffen hatte. Natürlich wird er Sie auf Schadenersatz und Schmerzensgeld verklagen!“ —

„Ich konstatiere, daß Sie immer noch da sind, Herr Winkel!“

„Diesen Eindruck hatte ich bereits auch schon gewonnen. Ich begreife übrigens Ihre Ungeduld vollkommen: man kann von niemandem gute Laune verlangen, wenn vor zwei Minuten sein Stück durchgefallen ist. Sie, der Sie an und für sich so nervös sind, sind durch diesen Mißerfolg tief deprimiert!“

„Ich bin keineswegs nervös! Aber S i e fangen an, mich nervös zu machen!“

„Deunruhigen Sie sich deshalb nicht: das schadet meiner Gesundheit gar nichts! Doch wir wollen bei der Sache bleiben: Sie sind verzweifelt, Sie raufen sich die Haare aus — eine sehr schlechte Angewohnheit, nebenbei bemerkt —, Sie rasen und schreien: „Ein ganzes Jahr habe ich

an diesem verfluchten Stück gearbeitet, und nun war die ganze Mühe umsonst! Keine zweihundert Mark bringt mir das Stück ein! Ich könnte den Verstand verlieren! Diese und ähnliche Unwahrscheinlichkeiten rufen Sie aus! Da tröstet Sie nun die Lätitia!"

„Vielleicht entschließen Sie sich im Laufe dieses Jahrhunderts doch noch dazu, mir zu erklären, wer und was diese ‚Lätitia‘ ist?“

„Ich bin gerade dabei. Die ‚Lätitia‘ ist eine Versicherungs-Gesellschaft gegen Durchfälle!“

„Was? Eine Versicherung gegen Durchfälle?“

„Ganz richtig. Ihr Gehör ist ganz gut. Es wäre nett, wenn Sie mir Gelegenheit gäben, festzustellen, ob Ihre Zigarren es gleichfalls sind!“

„Bitte!“ Ich bot ihm mein Zigarrenetui an.

„Danke sehr! Bitte, rauchen Sie nur auch! Das stört mich nicht! — Sie fanden es sonderbar, daß ich eine Versicherung gegen dramatische Mißerfolge gegründet habe? Ich halte diese Versicherung lediglich für eine zeitgemäße Notwendigkeit. Sehen Sie, wir haben Versicherungen gegen Brandschaden, Unfälle, Krankheit, Arbeitslosigkeit, Mutterschaft und so weiter. Gegen alle unglücklichen Zufälle des Lebens kann sich der Mensch versichern. Warum also nicht auch gegen einen Theaterdurchfall?“

„Halten Sie denn so etwas für einen Zufall?“

„Bis zu einem gewissen Grade ja! Das talentvollste Stück kann aus hundert Gründen durchfallen, die mit der Qualität des Werkes gar nichts zu tun haben. Beispielsweise: Gedächtnischwäche eines Schauspielers in einer der Hauptscenen; oder Zerstreuung des Publikums infolge irgend eines sensationellen Tagesereignisses.“

„Dann würde aber die Kritik doch das Stück loben!“ wandte ich ein.

„Davon kann der Autor nicht leben! Die Meinung des Publikums entscheidet, nicht die der Kritik!“

„Leider!“

„Gott sei Dank!“

„Darüber wollen wir uns nicht streiten. — Welches sind die Bedingungen Ihrer Versicherung?“

„Sehr einfache und bequeme! Sobald wir in der Zeitung lesen, daß ein Stück zur Aufführung angenommen wurde, suchen wir den Autor auf und machen ihm folgende Offerte: Fällt Ihr Stück durch, so zahlen wir Ihnen einen Schadenersatz von zweitausend Mark. Hat Ihr Stück Erfolg, so zahlen wir nichts, sondern bekommen von Ihnen zehn Prozent der Eantiemen jeder deutschen Aufführung. Der Vertrag gilt für dreißig Jahre. Ist das nicht menschenfreundlich? Auf diese Art ist dem Autor unter allen Umständen ein Lohn seiner Arbeit sicher; entweder erhält er seine Eantiemen oder er hat unsere zweitausend Mark. Ihm ist geholfen — und uns auch. Denn wir schließen natürlich nur mit Leuten ab, deren Stück wir für talentvoll halten, oder von denen wir überzeugt sind, daß sie später einmal ein erfolgreiches Werk schreiben werden!“

„Ein sehr eigennütziges Mäzenatentum!“

„Jedes Mäzenatentum ist eine Versicherung. Oder sagen wir: eine Lotterie.“

„Und rentiert sich die ‚L ä t t i a‘?“

„Glänzend! Ein einziger durchschlagender Erfolg entschädigt uns für zwanzig Mißerfolge! Sie würden staunen, wenn ich Ihnen die Namen unserer Versicherungslandibidaten nennen würde! Nun, haben Sie keine Lust, uns beizutreten?“

„Ich habe noch kein Stück geschrieben, sagte ich Ihnen bereits!“

„Was nicht ist, kann noch werden. Jedenfalls lasse ich Ihnen einmal unseren Prospekt da. Empfehlen Sie mich, bitte, im nördlichen Schwabing!“

Er erhob sich und drückte mir einen Prospekt in die Hand.

Als ich erwachte, hielt ich das Lustspiel in der Rechten, das mir ein Freund mit der Bitte um Prüfung geschickt hatte, und bei dessen Lektüre ich eingeschlafen war.

Otto Franz Gensichen: Salomonisches Glaubensbekenntnis.*)

Der All-Erschaffer Gott wohnt nicht auf Erden,
 Der Himmel selbst und aller Himmel Himmel
 Beherbergt ihn nicht, noch viel weniger
 Der Tempel! Doch der Tempel sei die Stätte,
 Von der der Herr gesagt: „Mein Name soll
 Dort wohnen!“ Nur sein Name, nicht er selbst!
 Gott offenbart sich uns in seiner Schöpfung,
 Und jegliches Geschaffne, von dem Wurm
 Im Staub bis zu dem Menschen, von dem Sandkorn
 Bis zu der Sonne, zeigt nur andre Seiten
 Der e i n e n , e w ' g e n Offenbarung Gottes.
 In fernen Landen, über fernen Meeren
 Erglänzen andre Sterne, die wir hier
 Nicht schauen können, andre Tiere, andre
 Gewächse, die bei uns nicht heimisch sind,
 Gedeihen dort, — wie? sollten jene Sterne,
 Gewächse, Tiere, nur weil m i r sie fremd sind,
 Mir nicht als G o t t e s O f f e n b a r u n g gelten?
 Wenn Gott nun andern Ländern andre Seiten
 An seiner einen Schöpfung offenbart,
 Kann nicht derselbe Gott sich als Jehova
 Den Juden, als Astarte den Phöniziern,
 Als Isis und Osiris den Agyptern,
 Als Milcom Ammons Kindern und als Camos
 Den Moabitern offenbaren? Gott
 Bleibt dabei doch d e r e w i g E i n e , — nur

*) Aus dem Schauspiel in vier Aufzügen: „Das Hohelied“ (bei Boll & Pickardt).

Im Geist der Völkerspiegelte r sich anders.
 Wir rühmen uns als auserwähltes Volk,
 Vielleicht in frommem Wahn, vielleicht hat Gott
 Sich wirklich uns vollkommner offenbart,
 Gleich wie ein weiser Lehrer reife Schüler
 Zu höh'rer Stufe der Erkenntnis fördert,
 Doch ihrem Spott auf Anfangschüler wehrt.
 Drum übe Duldung ich für jeden Glauben:
 Wir können Gott nur suchen — ob er sich
 Will finden lassen, steht bei ihm. Doch gnädig
 Nimmt er getreues Suchen wohl für Finden.
 Wie heut' der steigende Verkehr die Völker
 Einander mehr annähert als vor Zeiten,
 So lerne jedes Volk die Sonderheit
 Des andren Volks in Glauben, Denkart, Sitte
 Gerecht versteh'n! Dann darf wohl jedes Volk,
 Wie immer seinen Gott es auch bename,
 Mit uns bekennen: „Höre, Israel,
 Gott, unser Herr, ist ein einiger Gott!
 Und lieben sollst du ihn von ganzem Herzen,
 Von ganzer Seele und mit ganzer Kraft
 Und deinen Nächsten lieben wie dich selbst!“

Walter Harlan: Man hat seinen Wert.

Eine Geschichte aus melancholischen Tagen.

Wieder ein Päckchen Zeitungsausschnitte hatte ich durchgesehen. Immer wieder in diesen Tagen mußte ich lesen, welcher „Lantienenhunger“ diesem „Herrn Harlan“ bei der „Anfertigung“ seines jüngstgeborenen „Tiefschlummerspiels“ die Feder geführt hatte. Ist man . . . ist man am Ende wirklich . . . ist man ein dummer und frecher Dilettant?

An jenen scheußlichen Augenblick mußte ich wieder denken:

Am Morgen nach meiner Premiere hatte die alte Getreue, die früh bei Gaslicht unsere Zimmer reinigt, als erste im ganzen Hause die Bossische nach meiner öffentlichen Zensur durchstöbert, zum Frühstück brachte sie mir das Blatt, mit rührenden, entsetzlichen Trostesworten . . . Auch an das vorgestrige Mittagessen dachte ich wieder, wo mein Sohn und Quintaner mit fragenden Augen erzählte, was sein Schulfreund von mir gesagt hat . . . Und ob es denn wahr wäre, daß ich mich „so blamiert“ hätte . . .

Mit solchen Steinen im Herzen sah ich, morgens gegen elf Uhr, als draußen auf meinem Flur ein Jammern und Lärmen erklang, deutlich verstand ich die schluchzenden Worte: „Det Kind stirbt mir under den Händer.“

Ich ging hinaus, es war eine Frau, die mir dem Ansehen noch bekannt war, sie wohnt in einem Untergeschoß in unserer nächsten Nachbarschaft und ist wohl Plätterin. Durch ihren beinahe luxuriösen Kinderwagen ist sie mir aufgefallen, ich habe mich mal gefreut, wieviel Zeit die Frau mit dem ärmlichen, wollenen Kopftuch hat, ihr Töchterlein und den Jüngsten an frischer Luft zu bewegen. Das Töchterlein hatte sie jetzt auf dem Arme, obwohl das Kind längst gehen konnte und sicher schon eine Tür hätte aufklinken können. Matt lag

es an der Schulter der Mutter, ebenfalls schluchzend, doch nur mit jenen leiseren und feltneren Schluchzern, wie die Drei- und Vierjährigen schluchzen, wenn ihr Körperschmerz oder ihr seelisches Unglück schon seit einer Viertelstunde oder noch länger andauert. Wohl etwas unfreundlich in meiner eigenen schmerzhaften Gemütsverfassung fragte ich, was denn los wäre.

Und aus hörbar bebendem Herzen klagte die Mutter. Daß ihr „sowat passieren“ mußte! „Un gerade mit Else!“ „Wie verrückt“ wäre ihr Mann auf das Mädchel! Wenn er nach Hause käme, frühmorgens aus dem Dienst, erst ginge er zu dem Mädchel ans Bett, nachher dächte er an seine Frau! Nämlich er wäre nicht mehr in dem Speisewagen!

Ganz klar war es, daß diese Klagen nicht etwa betteln kam, die echte, allertiefste Mutterangst flackerte hinter den nassen Tränen. Obwohl ich mir keinerlei Vers machen konnte, was nun die Frau just bei mir wollte, machte ich die Tür zu meinem Schreibzimmer auf, ich bat, Platz zu nehmen und mir nur kurz und ohne Umschweife zu sagen, was es mit diesem Speisewagen für eine Bewandtnis hätte, oder womit ich sonst vielleicht nützen könnte.

Mit fliegendem Atem erzählte sie, daß er doch eben überhaupt nicht mehr in dem Speisewagen wäre, denn er wäre Gefreiter gewesen, niemals käme ein Tropfen Schnaps über seine Lippen, und überhaupt wären ja die Verheirateten immer besser, und ganz egal wäre es für einen Kellner, ob er Sozialdemokrat wäre oder auch nicht, wenn er nur ordentlich wäre, und wenn man sich nur auf ihn verlassen könnte, und wenn er nur auf die Minute im Dienst wäre, darum wäre er jetzt auch in den Nord-Süd-Express-Zug gekommen, und er könnte nicht klagen, und er hätte ihr extra gesagt, wenn den Kindern einmal etwas passierte, so sollte sie nur sofort zum Doktor gehen, und wie verrückt wäre er auf das Mädchel, wie verrückt! Und der Kassenarzt hätte erst nachmittags Sprechstunde, inzwischen könnte das Kind erstickt sein oder an Blutvergiftung gestorben! Also da mußte sie doch ein Vieh sein und eine Kanaille, wenn sie da wegen einer Mark oder wenn es auch zwei wären . . . Und

lieber ins Wasser wollte sie gehen, als daß sie dastände in ihrer Wohnung, und ihr Mann käme nach Hause, und sie müßte ihm sagen, daß der liebe Gott . . . und er hätte Else zu sich genommen. Und wenn ihr Mann sie totschiäge, möchte er sie nur ruhig totschiagen, ihr wär's das Liebste, aber unschuldig wäre sie darum doch, bei Gott im Himmel!

Eine Ahnung war endlich in mir aufgestiegen. „Wenn etwa Ihre Tochter krank ist,“ unterbrach ich, „müssen Sie doch zu einem Arzt gehen, Ihr Mann hat völlig recht! Ich bin . . . ich schreibe Theaterstücke, was soll — ich Ihnen helfen?“

„Weiß ich,“ rief sie in Qualen, „ich hab es im Lokalanzeiger gelesen, Herr Doktor, es ist eine Gemeinheit, was der Lokalanzeiger von Ihnen geschrieben hat, Sie müssen den Schriftsteller verklagen! Aber außerdem sind Sie Doktor, sonst würde es nicht an Ihrer Klingel stehen! Und Ihr Dienstmädchen würde Sie nicht so nennen! Sie können der Else helfen!“

Ich muß hier einfügen, daß ich vor vielen Jahren einmal zu Leipzig ohne besondere juristische Gelehrsamkeit den Doktorhut beiderlei Rechts, des römischen und des kanonischen, erworben habe.

Die Frau aber mit dem wollenen Kopftuch war wohl wirklich unfähig, die Fakultäten begrifflich auseinander zu halten. Unbeirrt jammerte sie nun weiter, sie könne — das Dings nicht selber herauskriegen, und sie hätte es dreimal versucht, aber gewiß, es wäre nur immer tiefer hinaufgerutscht! Und jedesmal wäre es ihr „ganz schwarz vor den Augen geworden“, weil eben kein Mensch seine Kinder „selbst operieren“ könnte, wozu hätte man dann den Doktor, jedesmal hätten ihr „alle Glieder geschlagen“. Und es wäre ja eine furchtbare Lebensgefahr, daß auch noch Grünspan an dem Dings wäre, Grünspan.

„An welchem Dings?“ fragte ich listig.

Mit bebenden Fingern öffnete sie zwei Knöpfe ihrer Jacke, etwas Blinkendes holte sie aus dem Busen und legte es auf den Schreibtisch. Wie ein Fingerhut für ein dreijähriges Kind sah es sich an, nur daß ein schlechtersilbertes, gelb-

gewordenes Kettchen daran befestigt war. „Das ist das andere“, sagte die Unglückliche.

Und ich dachte an meine gute Großmutter: Nach jedes Strumpfes Vollenkung hatte sie ihre Stricknadeln mit solch einem Kettchen eingespannt, zwischen zwei solchen Hütchen.

Nach wenigen weiteren Fragen wußte ich nun, was passiert war. Bei einer kurzen Abwesenheit der Mutter hatte Else das eine der beiden Hütchen auf ihren Zeigefinger, alsdann den so bewaffneten Zeigefinger in eines ihrer Nasenlöcher geschoben, wohl um des interessanten Experiments willen, seitdem befand sich das Hütchen in diesem Nasenloch.

Es mußte wohl möglich sein, auch ohne besondere anatomische Kenntnisse die Operation vorzunehmen, zumal ich unter den Bleistiften, Federhaltern und sonstigen Alltagswerkzeugen auf meinem Schreibzeug auch eine uralte, doch noch wohl brauchbare Pinzette zum Ausziehen von Splintern besaß.

Einen sehr kurzen Blick warf ich auf Elses Nase, aber für einen Arzt und für den lieben Gott gibt's keinen Schmutz, am allerwenigsten bei einem Kinde! Wärmer schoß mir das Blut jezo zu Herzen, beinahe war ich schon wieder auf meiner eigenen Höhe, beinahe froh war ich. Ich sagte mir, daß dieses Kind sehr laut schreien würde, wenn ich es jetzt vom Schoße der Mutter nähme, und ich nahm es vom Schoße der Mutter, und es schrie noch lauter, als ich gedacht hatte. Ich nahm die Pinzette, wobei nun auch die Mutter zu schreien anfang: „Nicht schneiden! Herr Doktor! Nicht schneiden!“ Glücklicherweise war meine Frau um ein Stündchen zuvor mit ihrem Marktkorb weggegangen, sie wäre sonst ohne Zweifel ins Zimmer gekommen, hätte als dritte in dieses Konzert eingestimmt und würde, wie ich sie kenne, noch auf ganz ungeahnte, unausdenkliche Weise die Verwicklung verschlimmert haben.

Ich rückte mir einen Stuhl ans Fenster, ließ die Strahlen der Vormittagssonne so tief als möglich in des Mägdeleins Nasenloch einscheinen, und — es blinkte etwas, ganz unten blinkte etwas! Mit Freuden bemerkte ich, daß durch ein

schreiendes Weinen die Nüstern des Menschen sich weiter aufthun. Ich nahm den zerbrechlichen Rundkamm aus Elses Haarsträhnen, drückte den heftig unruhigen Kopf mit eisernen Fingern an meine linke Seite, mit einer wollüstigen Gelassenheit führte ich meine kaltstählerne Kneife in die geblähten Nüstern, ich drückte die Nasenwände beiseite, ich kniff, und zwischen Daumen und Zeigefinger presste ich mit einer wohl reichlich überschüssigen Kraftanwendung das kleine, sinnreiche Werkzeug. Langsam, vorsichtig zog ich, drehte ich, steuerte ich, und nach drei Augenblicken, lächelnd, als wäre das Operieren meine tagtägliche Hauptbeschäftigung, überreichte ich auf der Spitze meiner Kneife der Mutter das blinkende Dings.

Langsam schloß sich ihr Mund, er hatte wohl, während ich arbeitete, weit offen gestanden. Und ich gab meiner Befriedigung Ausdruck, daß nun die Stricknadelhütchen wieder ein Paar wären.

Doch mit noch immer bebenden Händen schüttete jetzt plötzlich die Frau den ganzen Inhalt ihres klebrigen Geldsacks auf mein Fensterbrett, es waren zwei Markstücke und einiges Nickel, und „dankte auch schön“, mit einem Leuchten in ihren roten und nassen Augen, das ich noch heute mit einer tiefen Wonne mir wieder vorstelle.

Ich gab ihr, da ich wirklich nicht Arzt wäre und nur mit Theaterstücken und sowas Geld verdienen wolle, ihr Vermögen zurück, Else war zwar noch ernst, aber jetzt ruhig. Die Mutter nahm das Kind auf den Arm und ging.

Man hat seinen Wert, sagte ich mir. Man ist nicht Goethe, aber man hat seinen Wert!*)

*) Aus Walter Hartan, „Familienszenen“, Vierzehn Geschichten von Weib und Kindern, von Dienstboten und von der Weltseele. Berlin, bei Egon Fleischel & Co. 1912.

Gustav Herrmann: Tragikomödie.

Sie war eine Dirne — er war ein Poet —
 Sie liebten sich heiß auf den ersten Blick
 Und schwuren sich Treue — die nimmer vergeht —
 Sie wollte ihm folgen durch dünn und dick —
 Er weinte vor Wonne und war ganz verdreht
 Und brach ihr beim Küssen schier das Genick.

Der Hunger kam bald — und er schrieb — und er schrieb —
 Sie schaute vergrämt zum Fenster hinaus —
 Wenn sie früher der Wagen zur Gasse trieb
 Dann war es gar bald mit dem Jammer aus
 Und sie tauschte sich Brot — für Küsse und Lieb —
 Am Abend verläßt sie heimlich das Haus,

Damit er nicht hungert — stellt sie sich zum Kauf.
 Da trifft er sie an! Sie bittet und fleht —
 Der Treulosen gibt er entrüstet den Lauf,
 Zeigt seine Verachtung — predigt — und geht.
 Dann schreibt er ein Drama — und sie — hängt sich auf —
 Sie war eine Dirne — er — ein Poet!

Herbert Hirschberg: Unsterblichkeit.

Und Tage werden kommen, die wissen von mir nichts mehr.
Meine Gluten sind verglommen, der Grabstein lastet schwer.

Längst Staub die Lippen, die roten, die ich dereinst geküßt,
Das Leben vergift die Toten, als ob es so gehen müßt'.

Aber an einem Morgen spielt irgendwo ein Kind,
Für das noch alle Sorgen nebelnde Zukunft sind.

Noch scheint es sich festzufangen am Glücke für und für . . .
Und hat doch schon um die Augen den Schmerzenszug von
mir!

Georg Hirschfeld: Spruch.

Schweife nicht fort in die Nebel des Unbegriffenen —
Fest bleibe stehn auf der Erde goldreichem Grund.
Liebe sie, kenne sie, Kind von Jahrtausenden —
Greif' in dein Herz, tu' die Augen auf, sieh'.

Georg Hollstein: Was du werden sollst?

Werde nicht Künstler!

Brauchst nicht zu warten, bis ein Gedanke
Glücklich aus deinem Schädel sich ranke.
Brauchst nicht tatlos herumzulungern
Und nicht wer weiß wie lange zu hungern.
Brauchst deinen Trost nicht darin zu finden,
Daß die Nachwelt dir Lorbeer wird winden.
Brauchst nicht ergrimmen gegen Zwing-Uri
Und nicht zu fürchten Verleger und Jury.
Brauchst nicht zu patzchen in Ton und in Farben
Und nicht nach Anerkennung zu darben.
Brauchst dein Gehirn nicht zermartern, zerschinden,
Und zu verschmieren Papiere und Tinten:

Werde nicht Künstler!

Werde nicht Leutnant!

Brauchst nicht nächtlich zu revidieren,
Polacken schimpfen und einererzieren.
Brauchst dich, wenn andre träge sich reden,
Fünf Uhr des Morgens nicht lassen wecken.
Brauchst nicht bei Hitze und Staub auf Chausseen
Fluchend dich müde und kreuzlahm zu gehen.
Brauchst nicht zu fürchten, geht mal etwas schief,
Morgen per Eilpost den blauen Brief.
Brauchst im Kasino dich nicht einzuschränken
Und erst als Hauptmann an Heirat zu denken:

Werde nicht Leutnant!

Werde nicht Kaufmann!

Hast du Detailkram in einem Städtchen,
Mußt du dienern vor Hänsel und Gretchen.
Höflichst mußt fragen, was diesem genehm ist,
Warten geduldig, ob's Kunden bequem ist. —

Wachst in Getreide du oder Papieren,
 Mußt mit Agrariern dich rumschikanieren.
 Mußt dich ärgern mit Staat und mit Steuer,
 Beides gefährlich und gar nicht geheuer.
 Mußt kalkulieren tagaus und tagein,
 Nennst nicht ein ruhiges Stündchen dein.
 Mußt selbst an Sonn- und an Feiertagen
 Gold erjagen, dich mühen und plagen:
 Werde nicht Kaufmann!

Werde nicht Arzt!

Brauchst nicht der Menschen Gebrechen zu kennen
 Und von Patient zu Patient nicht zu rennen.
 Brauchst nicht Rezepte ersinnen und bräuen
 Und nicht vor jedem Klingelzug scheuen.
 Kannst in Gesellschaften ruhig verweilen,
 Brauchst nicht vom Sekt zur Schwindsucht zu eilen,
 Brauchst nicht mit heimlichem, tiefem Grauen
 Täglich dem Tode ins Antlitz zu schauen:
 Werde nicht Arzt!

Werde Beamter!

Kannst dann des Nachts mit Ruhe schlafen.
 Lebst gesichert, geschützt wie im Hafen.
 Kannst des Morgens den Kaffee schlürfen
 Ruhig, wie es die Menschen bedürfen.
 Brauchst nach gesegnetem Morgenspazieren
 Dich im Bureau nicht zu alterieren.
 Kannst in ruhig bedachtem Streben
 Arbeiten, was dir der Staat gegeben.
 Läßt für den nächsten aufgehenden Morgen
 Ruhig den Vater Staat nur sorgen.
 Der sorgt für alles! Sogar für dein Grab
 Gibst du einst müde die Akten ab.
 Der gibt für Treue und Arbeit dir Lohn
 Und deinem Weib eine Witwenpension!
 Werde Beamter!

Hermann Rienzl: Der gebärende Künstler.

Aller Schönheit Quellen rinnen
Aus der Leiden Kraft und Brunst.
Hehrer Sinn blüht aus den Sinnen —
Hehre Sinnenlust ist Kunst.

Aphroditens Busenwelle,
Ihrer Hüften Bug und Saum
Schuf ein froher Kunstgeselle,
Lebend in der Liebe Traum.

Mystische Gewänder wallen,
Hüllen fromme Väßer ein,
Heilige Gesänge schallen
Bei geweihter Kerzen Schein.

Doch der Bußgesang der Bleichen,
Ob dem Himmel noch so nah,
Trägt, o Pan, dein heimlich Zeichen . . .
Erbengott: Halleluja!

Pan, du schwillst im Orgelbrausen,
Strebst im lichten Säulenbau,
Tragisch bröht dein Donnergrausen —
Pan, der Gott, ist Mann und Frau!

Tauchzen, Morden, Lust und Wüten,
Aller Elemente Zorn,
Aller Lenze Duftesblüten
Schlummern in der Liebe Born.

Künstlerseele, Schoß der Gaa,
Der die Welt gebären muß,
Seele, stumme Galathea,
Dich erweckt der Liebe Kuß!

Franz Koppel-Eufeld: Theater.

Schattenspiel ist das Theater:
 Draußen in der Wirklichkeit
 Lebt in Fleisch und Blut der Vater
 Jedes Tuns in Raum und Zeit.

Nur ein Gaukler war der Dichter,
 Dessen Witz das Spiel erfand
 Und des Schattenvolks Gelichter
 Zaubert vor der „Rampe“ Rand.

Aus dem Dichter ward ein Denker,
 Der's ergrübelte zuletzt,
 Wozu einst der Weltenlenker
 Adam in die Welt gesetzt . . .

Mensch von Fleisch und Blut und Willen,
 Der sich's überlegen kann:
 Muß er das Gebot erfüllen
 Oder nicht als freier Mann?

„Ist mein höchstes Gut der Glaube?
 Ist mein höchstes Glück der Wahn?
 Fall ich stets dem Trug zum Raube,
 Bin dem Zweifel untertan?“

Und mein Ich? muß es verschweben
 Aus dem Nichts ins Nichts zurück?
 Und mein ganzes Erdenleben —
 War's ein kurzer Augenblick

Nach verträumter Daseinswonne
Meines Ichs, das hoffend fragt:
Bist du's Erde, die zur Sonne
Mich von dir Erlösten trägt?"

Frage nicht! Spiel' deine Rolle,
Die ein blind Geschick dir gab,
Hier auf dieser Erdencholle
Von der Wiege bis zum Grab!

Durch des stets erneuten Lebens
Ewiges Verwandlungsspiel
Winkt als einz'ger Sinn des Strebens:
Gott zu werden — dir am Ziel!

Leo Lenz: Spruch.

Wer je ihren Odem getrunken hat,
Dem brennt in der Brust ein Krater,
Und nimmer läßt sie ihr Opfer los,
Die süße Here — Theater.

Robert Misch: Aus meinem Skizzenbuch.

R u h m.

Was ist der Ruhm? Ein flücht'ger Kuß der Muse,
Den sie dir lächelnd auf die Stirne haucht.
Dahinter steht der Neid, die schenßliche Meduse,
Die Gift und Geifer dir ins Antlitz faucht.

N a c h r u h m.

Mit Nachruhm ist's auch so ein Sach':
Papier vergilbt, Bild dunkelt nach;
Die Harfe zerspringt, der Ton verklingt,
Und selbst die feste Säule birst entzwei.
Du hast von der Nachwelt zu viel gefodert.
Der Zeitgeist geht mit Lächeln dran vorbei,
Streut Staub darauf, und dein Wert vermodert.

D a s N e u e.

Neu ist, was einer a n d e r s m a c h t.
Haben's doch schon vor dir
Hundert andre einst g e d a c h t;
Ideen können nicht sterben.
Es geben ihnen keine Erben
Nur ein neues Flitterkleid;
Es schüttelt die bunten Scherben
Im Welten-Stereoskop
Nur die wandelnde Zeit.
Und glaubst du: noch nicht dagewesen!
Du Tor — der Weise kann es lesen
In hundert vergilbten Scharteken.
Nur gemacht, lachende Jugend:
Auch du kommst in die Bibliotheken!

Modernster Dramatiker.

Willst du als ein solcher gelten,
 Mußt du's gänzlich anders machen;
 Schweif durch Ober-, Unterwelten! —
 Laß die Menge toben, lachen:
 's sind Philister und Kamele!
 Stimmung — Nerven — Abgrundsseele —
 Dunkle Worte — tiefe Phrasen,
 Wenn sie auch kein Mensch begreift!
 Laß die Leidenschaften rasen;
 Recht viel Greuel, stark gehäuft!
 Aber Mensch — nicht Realist!
 Wer es kann, macht heut in Mystik.
 Kannst du, was du fühlst, nicht sagen,
 Laß es ahnen — wimmern — stöhnen!
 Recht viel ungelöste Fragen!
 Nur die Menge nicht verwöhnen
 Mit der Wahrheit und der Klarheit!
 Kann man's auch nicht leicht ergründen —
 Die Idee, man wird sie finden;
 Vielen Leuten ist's ein Sport.
 Sei sie noch so lahm und schief,
 Und versteht man auch kein Wort,
 Bist ein Dichter, hoch und tief!

Friedrich Werner van Oesteren: Der große Frieden.

I.

Verschlungen hat die abertausend
 Gestirne schwarzes Wolkenmeer.
 Der Herbst ist da. Es reitet brausend
 Die Windsbraut durch die Nacht einher.
 Sie jagt mit wallenden Gewändern
 Staubheere jeden Weg entlang;
 Die starken Eichen an den Rändern
 Der Straßen ächzen kronenbang.
 Die Vögel bergen sich voll Grauen,
 Und Zweige prasseln — Stück um Stück.
 Kein Christenmensch ist zu erschauen
 Im flachen Land um Dösnabrück.
 Und doch — unfern vom Städtchen haben,
 Vom Lichterschein nicht angelockt,
 Sich drei im breiten Straßengraben,
 Dem Wetter trotzend, hingehockt.
 Da liegt ein Mann in schwarzem Kleide,
 Zu jeder Seite hockt ein Weib.
 Wohl Bettelvoll. Es rauscht nicht Seide,
 Es gleißt nicht Schmuck am Frauenleib.
 Ob jung, ob schön die beiden Frauen,
 Die dunkle Nacht verrät es nicht.
 Doch seltsam deutlich ist zu schauen
 Des Schwarzgekleideten Gesicht.
 Es liegt auf blassen, hagren Wangen
 Weißfahles Leuchten bis ans Haar,

Es bricht ein kaltes Mordverlangen
 Lichtgrell aus hohlem Augenpaar.
 Der Schimmer, der gespenstig bleiche,
 Dringt aus dem Graben in die Nacht,
 Als hätte man des Mondes Leiche
 Noch unverlösch't dorthin gebracht.
 Still liegt der Mann, die Weiber kauern,
 Und stumm verharren alle drei.
 Man weiß nicht, ob das Schweigen Trauern,
 Ob Schlaf und Traum, ob Sterben sei. — —
 Da hallt es von der Straßenmitte,
 Da stampft und humpelt es heran.
 Gen Dsnabrück mit schwerem Schritte
 Zieht einsam durch die Nacht ein Mann.
 Er trägt ein rotes Wams; das funkelt
 Auf eine ganz besondere Art
 Mit gelbem Scheine, blauverdunkelt;
 Und blauschwarz glänzt ein spitzer Bart.
 Ob ihn die drei im Graben sehen?
 Sie weichen nicht aus ihrer Ruh'.
 Doch bleibt der Wandrer plötzlich stehen,
 Lenkt dann den Schritt dem Graben zu.
 Ein Eichbaum steht am Grabenrande.
 Dort hemmt der Rotwams seinen Fuß
 Und ruft: „He, Wegelagerbande!
 Habt ihr für Freunde keinen Gruß?
 Gevatter, eh' ich eure Knochen
 Noch durch das Dunkel leuchten sah,
 Hab' ich euch ganz genau gerochen,
 Euch und die beiden Dirnen da.
 Was macht ihr? Sind die Zeitenläufe
 So elend? Gibt es nichts zu tun?
 Daß sich das Thal zum Berg nicht häufe,
 Habt ihr zu sorgen statt zu ruhn.“
 Hoch streckte sich der Mann im Graben
 Und fiel dann wieder lang zurück.
 „Warum wir nichts zu schaffen haben?
 In Münster fragt und Dsnabrück!“

Der Mann am Baume sprach verächtlich:
 „Gevatter, ei, was ist geschehn?
 Verändert habt Ihr Euch beträchtlich.
 Ihr scheint mir übel auszusehn.
 Als ich zum letztenmal begegnet
 Vor einem halben Jahr Euch bin,
 War Euer Leib mit Fett gesegnet.
 Wo ging denn Eure Fülle hin?“
 Das knochige Gesicht des Blaffen
 Verzog ein haßerfüllter Blick.
 „Ihr fragt, wo ich den Bauch gelassen?
 Mich macht der F r i e d e n doch nicht dick.
 Aus Zorn bei diesem Erzgeläute
 Zerbarst der Krieg, mein bester Knecht,
 Der täglich brachte reiche Vente.
 Jetzt darbe ich. Mir geht es schlecht.“
 Da zog die Brauen hoch und grinste
 Voll Spott der rotbewamste Mann.
 „Bringt Euch nicht mehr der Krieg Gewinste,
 Gevatter, — ei, was sicht's Euch an?
 Da, Eure beiden Dirnen schaffen
 Euch auch im Frieden vollen Leib.
 Der Krieg hat sicher gute Waffen,
 Jedoch die bessern hat das Weib.
 Schickt sie doch aus, für Euch zu werben!
 Geil macht der Frieden. Nützt ihn fein!
 Nur zu! Das wird ein großes Sterben
 In diesen Weiberarmen sein.“
 Der Hagre fletschte mit den Zähnen
 Und sah die Dirnen wütend an.
 „Da irrt Ihr groß. Ihr scheint zu wähen,
 Daß ich mit diesen viel gewann.
 Seht sie nur an! Mit grauen Haaren
 Und ausgemergelt die da rechts,
 Die links — zernarbt, verbraucht, zerfahren
 Und ohne Reize des Geschlechts.
 Man kennt sie an Gestank und Farbe,
 Man ahnt, daß ich ihr Nächster bin.

Unnützes Paß. Und ich, ich darbe.
 Gevatter, wollt ihr? Nehmt sie hin!"
 Mit überlegnem Spotte lachte
 Der andre drauf. „Gestattet Ihr,
 Daß ich sie näher mir betrachte?
 Es ist ein wenig dunkel hier.“
 Sein Finger griff zum Eichenstamme,
 An dem er lässig lehrend stand,
 Und eine rötlich gelbe Flamme
 Hielt er in seiner hohlen Hand.
 Der Mann im Graben schloß die Augen.
 „Verdammtes Licht! Es tut mir weh.
 Für mich will nur das Dunkel taugen.
 Macht rasch, damit ich wieder seh'!"
 Inzwischen saßen beide Dirnen
 Von grellem Licht umflossen da,
 Daß man die Lippen, Augen, Stirnen,
 Gestalten wie durchleuchtet sah.
 Der Lichtverbreiter sah sie kauern,
 Als hätte Neue sie erdrückt,
 Auf ihren Zügen müdes Trauern,
 Die hagren Leiber ganz gebückt.
 Durch leichten Druck der Fingerspitzen
 Verlöschte er das Flammenlicht
 Und höhnte: „So sie zu besitzen,
 Gevatter, — nein, das lockt mich nicht. —
 Kein Wunder, Dirnen, daß euch meiden,
 Die ihr auf euren Wegen trifft.
 Gevatter, ja, mit diesen beiden
 Macht selbst der Teufel kein Geschäft.“
 „Da seht Ihr's," schalt der Fehle zornig.
 „Nun darb' ich fast ein halbes Jahr.“
 Der andre höhnte. „Allzu dornig
 Und weß ist Euer Blumenpaar.
 Ich will Euch raten, will Euch helfen,
 Weil einer für den andern wirbt.
 Ich wandle Euch die zwei in Elfen,
 An denen jeder willig stirbt.“

Aus seinen hohlen Augen blickte
 Der bleiche Wegelagerer auf.
 „Das kann kein Teufel mehr.“ Es nickte
 Der Schwarzbart. „Nicht? Verlaßt Euch drauf!“
 „Dann tut's! Wenn Ihr die beiden wandelt,
 Ich dank Euch's laut.“ „Ihr dankt nur stumm,
 Weil Ihr nicht redet, sondern handelt.
 Doch in Geschäften seid Ihr dumm.“
 „Mag sein. Ich hab' noch nichts erfunden;
 Ihr seid Erfinder von Beruf.
 So haltet Wort, schafft ihnen Kunden,
 Gleichwie ich Euch schon viele schuf.“
 Der Mann am Baum verhieß dem Hagern
 Mit einem Blick voll List und Spott:
 „Ihr braucht nicht weiter abzumagern.
 Ich helf' Euch, spiel' ein bißchen Gott.
 Ich hauche diese Erdenklöße
 Mit m e i n e m Atem kosend an
 Und decke jede Knochenblöße
 Mit Reizen. — Dirnen, kommt heran!
 Ich will euch in die Arme schließen
 Und sage euch ein Sprüchlein ein;
 Das wird euch beide übergießen
 Mit einem wahren Himmelschein.
 Gebatter, laßt von Eurem Harm!
 Schaut zu!“ Der andre grinste bleich.
 Der Spötter nahm in seine Arme
 Das Dirnenpaar und sprach zugleich:
 „Dir, Seuche, sei verdeckt,
 Was dich zerfrisst, besleckt!
 Die Wange rosig, rot der Mund!
 Erschein' gesund — —
 Dein graues Haar sei rot!
 Dein Leib sei üppig, rot!
 Die Runzelhaut sei zart und glatt!
 Erscheine satt!
 Und duftet beide
 Und rauscht in Seide!“

Er stieß mit hohndurchgellem Lachen
 Die beiden in den Graben dann.
 „Gevatter, glaubet mir, jetzt machen
 Die zwei Geschäfte. Seht sie an!“
 „Kein Licht! Die Hand ist Aug'. Ich t a s t e,“
 Rief aus dem Graben drauf der Mann;
 Die Arme streckte er und faßte
 Von Kopf zu Fuß die Mägde an
 Und zeigte fletschend seine Zähne
 Und schnalzte. „Heia, glatt und voll
 Sind diese Leiber jetzt. Ich wähne,
 Nun machen sie mir viele toll.
 Auf Dirnen, rasch, um zu versuchen
 Mein eigenes und euer Glück!
 Heut nacht soll mancher Mann noch fluchen
 Und sterben dort in Osnabrück.
 Habt Dank, Gevatter!“ Mit erregten
 Gebärden stand der Fohle auf
 Und eilte mit den beiden Mägden
 Gen Osnabrück in raschem Lauf.
 Der Rotbewamste lachte, winkte
 Ihm nach. „Der muß gar hungrig sein.“
 Er zog die Kappe tief und hinkte
 Gelassen, langsam hinterdrein.

II.

Dem Wirte, der „Zum großen Frieden“
 Sein Herbergshaus in Osnabrück
 Schlau taufte, war Gewinn beschieden.
 Der Titel lockte, brachte Glück.
 Die Herren, die in Fürstennamen
 Als vollmachtstolzes Höchstgericht
 Zur Friedensunterhandlung kamen,
 Quartierten zwar im Hause n i c h t.
 Doch drängten sich im Stall die Rosse,
 Und mancher nahm im Haus Quartier

Aus dem Gefolge und dem Troffe,
 Und viele Bürger zechten hier. — — —
 In dieser Nacht, da durch die Gassen
 Die Windsbraut ritt im Herbstgebraus,
 Gedachte niemand zu verlassen
 Ein schützend Dach, ein gastlich Haus.
 Dem Wirt „Zum großen Frieden“ glänzte
 Das feiste Antlitz wie verklärt.
 So rasch er auch den Wein kredenzte,
 Noch rascher ward der Wein begehrt.
 Ihm und den beiden Schankgesellen
 War Ruhe nicht gegönnt und Raß;
 Das war ein Rufen und Bestellen
 An jedem Tisch von jedem Gast,
 Zumal am langen Tisch inmitten
 Der großen Stube. Laut und heiß,
 Doch friedlich wurde dort gestritten
 Um Ländergrenzen, Siegespreis.
 Aus dem Gefolge der Gesandten
 Saß zwanzigköpfig eine Schar
 Von Leuten, die die Dinge kannten
 Und denen kund gar vieles war.
 Aus Österreichs und Bayerns Gauen,
 Aus Mark und Sachsen war vereint
 Mit Schweden mancher da zu schauen;
 Gut Freund war heut, was gestern Feind.
 Den Durst vermehrt das viele Reden,
 Das über Politik zumal.
 Die Brandenburger, Bayern, Schweden
 Bestellten Krüge ohne Zahl.
 Es nahm der feiste Wirt sich wenig
 Der vielen andern Gäste an;
 Er selbst bediente untertänig
 An jenem Tische Mann für Mann,
 Dieweil die Schankgesellen liefen
 Von Tisch zu Tisch, wo Bürger just
 Nach frischer Humperfüllung riefen
 In ihrer jungen Friedenslust.

Heiß war's. Im Schweiß begann zu baden
 Bereits sich manches Angesicht.
 Dicht zog der Qualm in grauen Schwaden
 Aus talggegoßnem Kerzenlicht,
 Bemühte sich, den Raum zu füllen,
 Verminderte den Lichterschein,
 Und unter feinen dunst'gen Hüllen
 Erglomm ein Feuer dank dem Wein. — —
 Es traf indessen humpelnd, stampfend
 Ein Wandrer vor der Schenke ein.
 Sein rotes Wams schien hiedampfsend
 Trotz herbstlich kaltem Sturm zu sein.
 Er überschritt nicht gleich die Schwelle,
 Er stand und witterte ringsum
 Und murmelte: „Noch nicht zur Stelle?
 Gevatter, Ihr seid mehr als dumm.
 Ich wette, daß er mit den Mägden,
 Statt daß er hier ins Bolle greift,
 Die Gassen rings, die leergefegten,
 Nach Opfern suchend noch durchstreift.
 Er hat sein Hirn im Bauch gelassen
 Und kennt bloß Hunger statt Verstand;
 Die Beute kann er nur erfassen,
 Kennt sie von selbst in seine Hand.
 Gevatterchen, ich will Euch speisen,
 Auf daß gedient uns beiden sei;
 Ich werde Euch die Wege weisen.
 Mit Euren Dirnen eilt herbei!“
 Sein Pfiff scholl schrillend. In der Schenke
 Bekreuzte sich ein Bürger gleich.
 „Der Teufel tobt. Ihm spielt, ich denke,
 Der Frieden einen bösen Streich.“
 Es lachte vor der Herbergschwelle
 Der Wandrer, als der Bürger sprach.
 Er spähte, — sah, wie fahle Helle
 Ein dunkles Gäßchen jäh durchbrach.
 Rechts eine Magd und links die zweite,
 Stand rasch der blasse, hagre Mann

Wild blickend an des Spizbarts Seite
 Und hob voll Zorn zu zetern an:
 „Verdammtes Nest! Es ist verlassen.
 Mit diesen faulen Dirnen hier
 Durchstreifte ich schon hundert Gassen.
 Kein Mensch zu sehen, kaum ein Tier.
 Wüßt' ich's nicht besser, müßt' ich meinen,
 Ich fraß dies Nest schon knochentahl.
 Ich halt' mich kaum mehr auf den Beinen
 Und leide arge Hungersqual.
 Ich glaube doch, die beiden stinken
 Mir noch die Menschen in die Flucht;
 Da nützt Verjüngen nicht und Schminken.
 Gevatter, Ihr betrogst verrucht.
 Zum Teufel, holt sie Euch! Doch schafft mir
 Zwei bessere Mägde, düftevoll!
 Geht es so fort, entsinkt die Kraft mir,
 Ich freß' mich selber — hungertoll.“
 Der andre hielt ein lautes Lachen
 Mit Müß' zurück. „Welch heiße Mut
 Kann Hunger doch dem Bauche machen!
 Man braucht zum Zorn — ich seh's — kein Blut.
 Mein Freund, wenn Ihr mehr Nase hättet,
 So röchet Ihr der Dirnen Duft.
 Wenn Ihr auf Gassen nicht verfettet,
 So sucht den Grund dort in der Luft!
 Da stürmt es nämlich toll. Auch Stürme
 — Ich weiß es wohl — bemerkt Ihr nie.
 Jedoch das sterbliche Gewürme
 Verspürt erschreckt und meidet sie.
 Ihr habt Euch selber zuzuschreiben
 Den Mißerfolg. Völl ist die Stadt.
 Doch will der Mensch bei Sturmnacht bleiben
 Im Hause, wo er's besser hat.
 Erlaubt, daß Euch der Teufel lenke!
 Gevatter, Dirnchen, hier herein!
 Ich denke wohl, in dieser Schenke
 Wird ein Geschäft zu machen sein.“

Der Notwams nahm den Arm des andern
 Und strich ihm übers Angesicht.
 „Erlaubt! Eh' wir zu Menschen wandern,
 Verdunkl' ich Euer Knochenlicht.“
 Und sie betraten mit den Mägden
 Die Schenke; doch im heißen Raum,
 Drin Menschen sich im Qualm bewegten,
 Bemerkte man die viere kaum.
 Der Spitzbart schritt zu einer Nische
 Durch Rauch mit stichem Blick voran
 Und wies an einem leeren Tische
 Den dreien ihre Plätze an.
 „Gevatter, wollet Euch nicht rühren,“
 So raunte er dem Hagren zu.
 „Ihr und die Dirnen werdet spüren,
 Wann's Zeit ist, merken, was ich tu'.
 Hier sitzet, senket Haupt und Blicke!
 Benehmt Euch äußerst würdevoll!
 Und wartet in Geduld! Ich schicke
 Euch Heute bald verlangenstoll.“
 Er ließ die Dirnen und den Blassen
 Und schritt — sein Sinken sah man kaum —
 Boll hoher Würde und gelassen
 Zum Schantisch durch den vollen Raum.
 „He, Wirt,“ so rief er laut, „das Beste
 Herbei! Hier ist ein neuer Gast,
 Für den du wie für andre Gäste
 Und besser noch zu sorgen hast.
 Ich bin — — Doch wer ich bin, verschweig' ich.
 Ein Titel schwimmt im Wein dahin.
 Doch was ich habe, Wirt, das zeig ich,
 Und da mit weist du, was ich bin.“
 Ein großes Goldstück welscher Prägung
 Erklärte auf dem Schantisch hell,
 Und eine ehrfurchtsvolle Regung
 Verspürten alle Gäste schnell.
 Der Fremde trat zum langen Tische
 Mit Rappengruß, der höfisch war.

„Erlaubet ihr, daß ich mich mische,
 Ihr Herren, unter eure Schar?“
 Die Sachsen, Schweden, Märker rüdten.
 „Nehmt Platz! Es wird uns Ehre sein.“
 Die Bayern luden mit entzückten
 Gebärden ihn als Nachbar ein.
 Und einer raunte einem Wiener
 Mit leisem Flüstern fragend zu:
 „Ist das ein Fürst? Er hat nicht Diener;
 Doch scheint er reich. Wie denkst du? Du!“
 Der Wiener gab Bescheid ihm leise:
 „Ich glaub', ich kenn' vom Sehen ihn.
 Der Geldwurf und die noble Weise
 Verrät mir: der ist a u ch aus Wien.“
 An einem Tische sprach ein Bürger:
 „Der war gewiß im Kriegsgebraus
 Ein rechter Plünderer und Bürger.
 Sonst würf' er nicht das Gold hinaus.“
 „Ein großer Herr ist's," sprach ein zweiter,
 „Wenn er kein Ripper, Wipper ist.“
 Ein dritter sprach: „Ein Goldbereiter.
 So einen heißt man Alchimist.“
 Indessen hatte ganz verstohlen
 Der feiste Wirt geprüft das Gold.
 „Das ist — soll mich der Teufel holen! —
 Ein päpstlich Stück, ist Römersold.
 Den hat der Papst wohl selbst als Voten
 Hierher gesandt. — Geselle, lauf!
 Den welschen Wein, den dunkelroten
 Von anno Zwanzig, bring' herauf!“
 Da schallte wieder laut die Stimme
 Des neuen Gastes durch den Saal
 Und Klang bereits in leichtem Grimme:
 „He, Wirt, wo bleibt, was ich befahl?
 Du sollst nicht schauen und nicht lungern.
 Zum Keller! Hol' dein bestes Raß!
 Und hast du Feuerwein aus Ungern,
 So schlepp' herauf das ganze Faß!

Herbei damit! — Es wär' mir Ehre,
 Ihr guten Herren alle hier,
 Wenn ich des Fasses Spender wäre.
 Seid meine Gäste! Trinkt mit mir!
 Es gilt, den großen Frieden feiern.
 Mit Brudertrunk bestegelt ihn!"
 Der Wiener neigte sich zum Bayern:
 „Jetzt weiß ich es. Er ist aus Wien.“
 Ein goldner Regen schien zu triefen
 Zum Schantisch aus des Gastes Hand;
 Der Wirt und die Gesellen liefen,
 Als triebe sie ein Feuerbrand.
 Erst herrschte Stille; dann erhoben
 Sich alle Zecher Mann für Mann
 Und fingen mit Begeisterungstoben
 Ein großes Vivat-Schreien an,
 Ein Schreien, das nicht enden wollte,
 Als bis, von Wirt und Helfershand
 Geschoben, in die Stube rollte
 Ein Riesensaß aus Ungerland.
 Laut tönte nun des Spenders Rede:
 „Rasch angezapft und eingeschenkt!
 Ihr Herren, jedem kund' ich Fehde,
 Der trocken fühlt und trocken denkt.
 Denn nur bei rechter Schlundbefeuchtung
 Gewinnen wir einander lieb,
 Der Wein nur bringt dem Hirn Erleuchtung,
 Dem Herzen echten Liebestrieb.
 Die Humpen füllet! Jeder zeige,
 Daß er beim Wein den Teufel zwingt!
 Und geht das Maß im Faß zur Neige,
 Der Wirt schafft frische Fässer. Trinkt!“
 Rasch floß das Maß aus Humpen, Krügen
 Durch durst'ge Rehlen in den Bauch.
 Man schrie und soff in langen Zügen,
 Im Lärme taub und blind im Rauch.
 Doch an dem langen Tisch inmitten
 Der Stube sprach der Note fein:

„Ihr Herren hier, ich muß euch bitten,
 Laßt mich nicht Friedensstörer sein
 Und fahret fort in eurer Rede!“

„Ihr habt zum Reden viel Geschick,
 Versetzte höflich ihm ein Schwede,
 „Und wißt wohl viel von Politik.“

Wir alle würden gerne hören,
 Wie Ihr von diesem Frieden denkt.
 Wir hoffen, niemand wird ihn stören,
 Weil er Gesundheit, Wohlstand schenkt.
 Und beides braucht die Welt so nötig.“
 Der Schwarzbart nickte sonderbar.

„Ihr Herren, ich bin gern erbötig
 Und leg' euch meine Ansicht klar.“
 Da sah man näher rücken jeden,
 Und alles schwieg erwartungsvoll.
 Der reiche Gast begann zu reden,
 Bis es wie Blitz und Donner scholl.

„Ich kenn' den Papst in Rom
 Und den von Wittenberg,
 Ich schwamm im Schlachtenstrom
 Ich bau' am Friedenswerk.
 Da muß ich manches wissen,
 Erkannte manches scharf.
 Ihr sollt nicht Klarheit missen,
 Soweit ich reden darf. —
 Zerfleischt hat dreißig Jahre
 Der Glaubenskampf die Welt;
 Die Menschen wurden Ware,
 Man zapfte Blut und Geld.
 Das Morden und Bestehlen
 Der Leiber muß gescheh'n,
 Damit die Ketzerseelen
 Nicht gar zum Teufel geh'n.
 Die Glauben sind die gleichen
 Wie v o r dem Kriege schon;
 Nur gibt's jetzt viele Leichen
 Ganz ohne Religion.“

Die Jüngsten und die Besten
 Der Völker kamen um.
 Nichts mehr ist ganz; nur Resten
 Begegnet man ringsum. —
 Wer übrig blieb vom Morden,
 Begnügt sich zwar damit;
 Man ist gar klein geworden,
 Weil man so vieles litt;
 Man preist den großen Frieden,
 Nur weil kein Blut mehr fließt. — —
 Doch was ist euch beschieden
 Zum Lohn, daß ihr ihn schließt?
 Statt Rechte habt ihr Pflichten.
 Ihr müßt auf guten Wein
 Und Sinnenlust verzichten.
 Ihr könnt nicht Zahler sein.
 Ihr müßt verdammt entbehren,
 Auf daß euch Not nicht pack'
 Und euch nicht Seuchen zehren;
 Ihr habt kein Geld im Sack.
 Es ist ein Hundeleben
 Des Darbens euch bestimmt.
 Der Krieg vermag zu geben,
 Der Frieden aber nimmt;
 Er will nicht, daß man stehle
 So fremdes Gut wie Weib.
 Das frommt vielleicht der Seele,
 Doch keinem Männerleib.
 Das ist ein Hundeleben;
 Ihr müßt es eingestehn.
 Ein Mann will Weiber beben
 In seinen Armen sehn.
 Seid ihr denn nicht mehr Männer
 Mit markigem Begeh'r?
 Habt ihr denn keine Renner?
 Habt ihr nur Zähler mehr?
 Ich sehn' mich nach Brünsten
 In sinnlichen Dünsten,

Nach weiblichen Künften
 In wonniger Wut,
 Nach Lippen, zerküßten,
 Nach wogenden Brüsten,
 Nach Gliedern in Lüsten,
 Nach dampfendem Blut.
 Der Wein macht mich glühend;
 Im Sinnetrieb sprühend
 Erseh'n' ich das Weib,
 Ans Herz es zu schließen,
 Mein Mark zu vergießen
 Aus lechzendem Leib.“

Der Sprecher sprang empor und schwenkte
 Den Humpen, leerte ihn sodann.
 „Wen immer meine Rede tränkte,
 Der liebt das Weib nicht, ist kein Mann.“
 Und er stieß Laute aus, die klangen
 Ein jeder wie ein Peitschenhieb,
 Der Schamesröthe in die Wangen
 Und in das Blut ein Prideln trieb.
 Mit weinbetörten Hirnen sprangen
 Die Männer auf ringsum im Raum;
 Die Augen glühten vor Verlangen,
 Und auf den Lippen flockte Schaum.
 Im Rauche, der sie dicht umhüllte,
 Verschwammen die Gestalten fast.
 Ein dicker Bürger aber brüllte
 Da jäh. „Ich wüßte, was mir paßt.
 Zwei Töchter hat der Wirt. Die eine
 Hat schwarzes Haar und weiße Brust.
 Die Grete, Wirt, ist's, die ich meine.
 Auf die hab' ich schon lange Lust.
 Herbei mit ihr! Ich will mich weiden.“
 Und alle Zecher stimmten ein.
 „Du Schuft von Wirt, herbei mit beiden!“
 „Bedient von i h n e n will ich sein.“
 „Hinaus die beiden Schankgefellen!
 Herbei die Mägde!“ „Ja, er muß!“

„Was rennst du nicht, wenn wir bestellen?“
 „Wir zahlen bar für jeden Kuß.“
 „Mein letztes Hemd für eine Dirnel!“
 So scholl es durch die Schenke wirr.
 Dem Wirt rann von erblaster Stirne
 Der Schweiß, sein Auge blickte irr.
 Ihn packten Trunkne drohend, fluchend.
 Er rang mit angstverstörtem Sinn
 Sich frei und warf dann hilfesuchend
 Sich vor dem Goldbergeuder hin.
 „Erbarmen, Herr! I h r habt's in Händen.
 Erbarmen! Ich vergeß Euch's nie.
 Laßt meine Mädchen mir nicht schänden,
 Die reinen Mädchen! Rettet sie!“
 Er hielt vor Angst mit beiden Armen
 Die Knie' des andern eng umfaßt
 Und flehte wimmernd: „Habt Erbarmen!“
 Da lächelte der reiche Gast.
 Dann scholl ein seltsam schrilles Pfeifen
 Aus seinem Mund. „Halt,“ rief er, „halt!
 Ihr sollt euch nicht an ihm vergreifen.
 Ich und Gevatter werden's bald.
 Laßt auch die Töchter ungeschoren!
 Hier habt ihr andre Mägde doch.
 Die sind — beim Teufel sei's beschworen! —
 Gesünder, jünger, schöner noch.“
 „Wo?“ schrie es rings. „Wo sind die Mägde?“
 Der Fremde blies mit leichtem Hauch
 Zu Boden. Alsogleich bewegte,
 Verzog sich, sank und schwand der Rauch.
 In klarem Lichte lag die Schenke.
 Der Notwams wies zur Nische hin.
 „Die scheinen jung und schön. Ich denke,
 Daß ich für euch Versucher bin,
 Versuche, ob dies Fleisch, das nackte,
 Verlockend ist.“ Mit kühnem Satz
 Sprang er zum Tisch der drei und packte
 Die Dirnen, riß sie auf vom Platz

Und zerrte ihnen von den Leibern
 Behend die Kleider — Stül um Stül
 Und sprang samt den entblößten Weibern
 Dann mitten in den Saal zurück.
 Der Gast, dem man die beiden Mägde
 Vom Tische riß, schien schlafgebannt.
 Sein Haupt hing auf die Brust. Er regte
 Sich nicht und rührte nicht die Hand.
 Um so geschäft'ger aber drängten
 Mit Lippen, Händen heiß und schwer
 Die Zecher alle nun und hängten
 Sich an die Dirnen voll Begehr.
 Ein jeder wollte rasch betasten
 Und küssen einen nackten Leib;
 Einander stießen sie, umfaßten
 Einander wütend. „M i r das Weib!“
 Die Dirnen standen schamlos, lachten,
 Die Arme hoben sie zum Haar
 Und freuten sich, daß sie entfachten
 Ein Ringen brünst'ger Männerchar.
 Ein Knäuel heißer Menschenleiber
 Umwogte dicht das Dirnenpaar;
 Der Spitzbart hielt die nackten Weiber
 Wie schützend, aber bot sie dar.
 Die Fäuste schmetterten; es dröhnte;
 Schon krachte Holz, zerschellte Ton,
 Schon strömte Blut und Wimmern tönte,
 Ein erster, zweiter stürzte schon.
 Die Schar der Stürzenden wird dichter.
 Ein Köcheln jetzt, ein Schädel kracht. — —
 Der Rote blies; die Kerzenlichter
 Erloschen; todesdunkle Nacht.
 Da aber wuchs von seinem Sitze
 Der Gast, der fest entschlummert schien.
 Aus fahlem Antlitz zuckten Blitze,
 Grünweiß umflossen Lichter ihn.
 „Gevatter, brav! Die Opfer siedен.
 Ihr Männer, dampfend ruft ihr mich.

Hei, feiert euren großen Frieden!
Es gibt nur e i n e n ; der bin ich.
Da, nehmt sie, die euch wild erregten!
Da, herzt die Seuche und die Not!
Verreckt an meinen schönen Mägden!
Mordio — Heran! — Zum Tod!"

Hans Ostwald: „Danke schön!“

Die Gasflammen in der Werkstatt waren bis auf wenige ausgedreht. Die polierten Maschinen schimmerten geheimnisvoll in dem Halbdunkel.

Zwei der Lehrlinge hatten sich auf einen frischgeschneerten Werkstisch geschwungen und sahen von dort aus dem jüngsten zu, der seinen Tisch erst abfegte. Es war ein schwächliches, flachshaariges Kerlchen mit lebhaften, weitaufgerissenen Augen.

„Das war wohl der letzte Weg vorm Fest!“ meinte er, eifrig arbeitend. „Schicken sie einen noch fort, wo man doch auch die Werkstelle sauber machen muß . . . Na, aber dafür auch den Weihnachten! . . . Wo wir doch seit September jeden Abend zwei Stunden länger gearbeitet haben und die letzten Sonntage! . . . Wir hätten bei Stundenlohn mindestens hundert Mark jeder verdient!“

„Du, quasselt man nich' so viel!“ ermahnte ihn der Älteste mit wichtiger Miene.

Den auf dem Werkstisch Sitzenden brannten die Gesichter vor Ungebuld. Sie saßen schon eine halbe Stunde und warteten . . .

Der Flachskopf hatte seinen Werkstisch gepußt und zog sich eine reine Bluse über. Die Lehrlinge warteten immer noch.

Da kam der erste Buchhalter. Sein glattes, festes Gesicht glänzte vor schmeichlerischer wichtigtuerischer Freundlichkeit: „Na, sieh, sieh! Alle schon reine Blusen an! . . . Na, ihr freut euch wohl jetzt schon? Ja, das glaube ich!“

Damit verschwand er wieder hinter der vergitterten Glas tür. Der Jüngste schwang sich auf den Tisch neben seinen Kollegen. So warteten sie gemeinschaftlich weiter. —

Endlich hatten die Kinder des Meisters ihre Sprüche hergesagt. Die Türen wurden geöffnet, und die ganze Gesellschaft strömte in das große hellerleuchtete Vorderzimmer. Voran die jubelnden geblendeten Kinder. Dann die Eltern, der Onkel Professor im wallenden Bart und die anderen Verwandten. Zuletzt kamen die Lehrlinge und hinter ihnen die beiden Dienstmädchen.

Die Frau Meisterin führte jeden nach seinem Platz. Auf dem Platz der Lehrlinge stand nur ein Teller mit Pfeffertuchen, Äpfeln, Nüssen und Marzipan. Aber diese Süßigkeiten wurden durch ein Goldstück gekrönt, auf dem sich der vielfache Kerzenschimmer zu verdoppeln schien.

Die Lehrlinge schüttelten bald ihren Kram in die Blusen und gingen zum Meister. Mit glühendem Kopf sagten sie ihr: „Danke schön!“

Der Meister antwortete:

„Bergnügte Weihnacht!“

Als ihm der Jüngste die Hand reichte, sagte er: „Na, Junge, du weinst ja!“

Der wandte sich rasch ab und ging mit den andern hinaus.

Die Zurückbleibenden sprachen durcheinander: „Der Kleine war ganz gerührt! . . . Es war auch wirklich sehr schön!“

Der Meister sagte ergriffen:

„Ach ja, es ist ein sehr tüchtiger Junge! Sehr fleißig, sehr fleißig! Er hat auch ein recht weiches Herz!“

Auf der Treppe standen die Lehrlinge und starrten verblüfft den Jüngsten an, der mit zitternden Lippen, die Faust ballend, zornig sagte:

„Daß man immer noch „Danke schön!“ sagen muß!“ — —

Rudolf Preßler: Der Mime spricht.

Was je die Kunst, was euch die Schönheit gab,
Sinkt restlos nicht in ihrer Priester Grab.

Es lebt des Weisen weltverklärend Wort,
Der Schrift vertraut, in Entlehrfurcht fort.

Es lebt der Dichter leicht geflügelt Lied,
So lang ein Bursch' noch seine Straße zieht;

Und auf verliebter Mädchen Lippen liegt,
Was lenzfroh einst zum Keim ein Sänger fägt'.

Auf hohem Sockel steht als Göttin da
Das Weib, das eines Bildners Liebe sah.

Und, was sich irdisch einem einz'gen neigt',
Als Himmelsmutter aus den Wolken steigt;

Auf daß, was Liebe menschlich hier geirrt,
Noch Gnadenziel entflammter Veter wird . . .

Doch wenn sie u n s zur schwarzen Grube tragen,
So liegt des Edlen ein Gefäß zerschlagen;

Und keiner Scherbe Stoff noch Malerei
Zeigt mehr, wie kostbar es gewesen sei.

Ein welker Kranz, ein Spruch bleibt diesem Grab,
Des' Schläfer einst der Welt ihr Abbild gab;

Der handelnd Menschen formte Zug um Zug,
Der Herrscherschwert und Königsmantel trug;

Der, wenn er leidend auf den Brettern schritt,
Im Bild für euch der Brüder Qualen litt;

Der euch geadelt Kämpfe und Gefahr
Und tiefster Weisheit hellste Zunge war . . .

Was wird der Rest von all den Feuern sein?
Bermischt ein Name auf dem kalten Stein.

Ein Name, heilig bei der Väter Fest,
Der schon die Enkel nichts mehr fühlen läßt;

Ein Name, der vergessen ganz und gar,
Wie voll sein Klang, wie reich sein Träger war;

Und der, von welken Blumen kalt umdrängt,
Glanzarmer Schild, im ouden Tempel hängt;

Der nimmer Jünger seinem Ruhme wirbt — —
Die Welt lebt weiter . . . und der Mime stirbt.

Gustav Renner: Ewigkeit.

Was vor dir war, ist Ewigkeit,
Und Ewigkeit wird nach dir sein.
So komm' zu mir! Den Becher voll!
Denn dieser Augenblick ist mein.

Noch einen Kuß von deinem Mund
Und einen Becher noch voll Wein!
Ist irgendwo die Ewigkeit,
Wird sie im Augenblicke sein.

Koda Koda: Musik.

Oben Geigen, Klarinetten,
 Rechts ein Horn, ein Bombardon,
 Und mein stiller Kompagnon
 Unten rührt die Kastagnetten;
 Harfen, Zithern und Gitarren
 Schnarren.
 Trummeln
 Kummeln,
 Und die Bratschen
 Quatschen.

Gegenüber baut man grade.
 Brausend fährt die Straßenbahn
 Hart an unserem Altan
 Ihre kreischend-krummen Pfade.
 Mit Musike ziehn der Truppen
 Gruppen.
 Ein getretner Kater plärzt
 Schmerzverzerrt.
 Tollgewordne Autohuppen
 Stärken das Konzert.

Stampfend im Asphalt rumoren
 Pflasterer der Dbrigkeit.
 Im Parterre dem Schuster Veit
 Ward ein Zwillingspaar geboren,
 Welches unisono schreit.

Lächelnd lehne ich am Fenster,
 Frage meine Violin'
 Und dank' Gott mit tiefer Inbrunst,
 Daß ich taub geworden bin.

Wilhelm Schmidtbonn: Der Ruderknecht und die Zwerge.

Ihr kennt alle die Sage von den Zwergen, die sich in einer Nacht von dem Schiffer über den Rhein rudern ließen. Ihr wißt aber nicht, daß, als das Klingeln der vieltausend wegwandernden kleinen Schuhe auf dem Kies des anderen Ufers schon nicht mehr hörbar war, der Knecht des Schiffers, indem er die Laterne anzündete, zwei von den Zwerglein entdeckte, die, wohl in einer heimlichen Umarmung begriffen, sich verspätet hatten und nun in stolpernder Hast, eins das andere bei der Hand haltend, dem Brett des Ausganges zuliefen. Der Knecht griff schnell mit der Hand nach unten, packte die beiden Kleinen und schob das Männlein in seine linke, das Weiblein in seine rechte Rocktasche. Zu Hause angekommen, ging er neugierig sogleich auf sein Zimmer, holte das erste Zwerglein heraus und betrachtete es beim Licht der Kerze. Es war nicht größer als des Knechtes plump ausgestreckter Daumen, trug Jacke und Kniehose, darunter gelbseidene Strümpfe und Schuhe mit silbernen Schnallen. Sein Gesicht war noch bartlos, fast noch ein Knabengesicht. Der Knecht stellte das Männlein auf den Tisch, wo es denn, aus aufgerissenen Augen in das bärtige Riesengesicht aufsehend, bewegungslos da stand und von dem lauten Gelächter des Knechtes und dem zugleich damit auswehenden Atem beinahe vom Tisch wäre geblasen worden.

Der Knecht griff nun in die zweite Tasche und brachte das Jüngferlein hervor, das er unweit vom Männlein auch auf den Tisch stellte. Das Jüngferlein sah nur schnell nach seinem Freunde hin und blieb dann, wie der Freund, mit erstarrten Augen an Hand, Brust und Bart des Knechtes

hängen. Dieser schob beide näher zueinander hin. Aber sie blieben beide stehen, wie sie hingestellt wurden, bewegten sich nicht, und es war nur zu sehen, wie beider Brust erregt stieg und fiel. Das Weiblein war in blaues Tuch gekleidet, auch die Schuhe und der Blumenkranz in seinem Haar waren blau. Den Knecht dünkte die kleine blaue Gestalt bald kein weniger zierliches Bild zu sein als irgend ein Mädchen von menschlicher Größe. Er hielt das seltsame Wesen dicht unter seine Augen, sah in das Gesichtlein hinein, befühlte das Haar, hob das Kleid ein wenig, um die Farbe der Strümpfe zu erkennen. Dann, um Gang und Laufart zu sehen, stellte er das Mägdelein wieder auf den Tisch, stieß es an, und als es die Füße nicht heben wollte, näherte er ihm vom Rücken her die Flamme der Kerze, in der Absicht, durch die Hitze einen Antrieß zur Bewegung zu geben. Aber nicht das Weiblein begann zu laufen, allzu schwach in seinem Entsetzen, sondern das Männlein kam geschwind auf die Hand des Mannes zu, zog ein kurzes Messer aus dem Leibriemen und stach nach der schwarzen, behaarten Hand. Der Knecht, von der Nadel immerhin so getroffen, daß ein Blutstropfen auf der Hand sich zeigte, packte den Kühnen mit einem Griff und schloß ihn in die Schublade des Tisches.

Dann stieg eine böse Lust in ihm auf, und er fing an, obwohl das für seine schweren Finger kein bequemes Arbeiten war, dem Weiblein die Kleider auszuziehen. Kein Glied an ihr wehrte. Die kleinen Arme und Beine bogen und streckten sich, wie der Knecht es brauchte, und bald stand das Geschöpflein nackt und weiß auf dem Tische da. Der Knecht rückte einen Stuhl heran und setzte sich, um das Bild so recht nahe und in Ruhe zu betrachten. Und unter den Blicken seiner ungeheuren Augen endlich kam Bewegung in den kleinen Leib, der gleichwohl von so edler und ebenmäßiger Form war, wie es bei keiner Magd des Dorfes wäre zu finden gewesen. Das Weiblein kniete und hob die Hände bittend zu dem Gesicht des Knechtes auf, ohne daran zu denken, daß sie gerade durch diese Bewegung ihren Leib ganz bloßgab.

Der Knecht, breit lachend, aber doch in ein wenig erregter Sinnlichkeit, riß die Schublade auf und stellte die Nacete schnell zu dem Freunde hin, dicht an seine Augen heran, willens, sich aus der Scham der beiden, die sich vor einer Stunde in erster wortloser Liebe mochten gefunden haben, ein wohliges Ergötzen zu schaffen. Das Männlein aber dachte nicht lange an irgend ein Schämen, sondern stach mit seinem Messer wild in die Luft, da es an Hand und Gesicht des Mannes nicht heran konnte. Der Knecht, eben dabei, sein Vergnügen zu vollenden und auch ihn, den Zornbebenden, zu entkleiden, hielt mit einem Male erschreckt inne, denn siehe: das Weiblein färbte sich mit einem dunklen Rot von den Zehen bis zu dem blonden Haar über der Stirn, streckte die Arme eckig von sich, fiel steif aufs Gesicht, lag ausgestreckt da und ließ, als der Knecht den Körper an sein Ohr hielt, nicht einmal mehr den Schlag des Herzens hören. Die rote Farbe der Scham weilte noch ein wenig, zuletzt über das Gesicht gebreitet, begann aber dann schnell vom Weiß des Todes verdrängt zu werden. Der Knecht, erkennend, daß in dem kleinen Leib eine Seele eingeschlossen war, viel empfindlicher als die seine, legte das Weiblein hin, umsonst immer aufs neue versuchend, ob nicht doch noch ein Leben sich rege.

Da ward der breite, bärtige Mann ernst und traurig, kleidete das Weiblein, das schon kalt und starr ward, wieder an, ließ das Männlein ungestört neben der Leiche knien und mit einem silbernen Stimmchen weinen. So leise er konnte, schob er die Tischlade bis zu einem geringen Spalt zu. Dann schnitzte er einen kleinen hölzernen Sarg, fütterte ihn mit Weiden aus, die er im Zimmer in einem Glase stehen hatte, und besprengte ihn mit Weihwasser, das in einem Schüsselchen unter einer Muttergottes neben der Tür hing. Als er die Schublade öffnete, um die Tote herauszunehmen, lag das Männlein blutend und tot über der Freundin: es hatte sich das Messer ins kleine Herz gestoßen. Der Knecht legte beide Zwerglein in den Sarg und vergrub ihn im Garten unter einem Rosenstock.

Wilhelm v. Scholz: Eine Vorhangrede.

Berworrerne Seelen pochen an die Pforte,
 Gestalten stehn in halbem Dämmerchein;
 wie längstverklungen schwirren ihre Worte,
 Traumwillen rief sie, und sie werden sein.
 Wie durstige Schatten am Verzweiflungsorte
 zur Opferschale, drängen sie herein,
 sie wollen euer Blut, damit sie leben
 und sichtbar euch vorüberschweben.

Betrachtet gütig denn das kurze Spiel,
 das sie vor eurem Blick beginnen werden.
 Lange vor Mitternacht sind sie am Ziel,
 das ihnen wie die Schicksale auf Erden
 aus milder Hand des Zufalls fiel.
 Sie tragen es mit gramvollen Gebärden,
 sie wollen mehr sein als ein flüchtiger Schaum.
 Willkür und Laune weckt sie aus dem Traum.

Sie werden ihre Augen rollen
 und sich aufblähen in Herrlichkeit und Pracht.
 Ihr Zweck ist, daß sie euch ergößen sollen
 für eine Stunde kurz vor Nacht.
 Werdet ihr sie vernehmen wollen?
 So wird der Vorhang aufgemacht.
 Richtet sie mild! Ihr Leben ist dies Spiel:
 Zufall ist Anfang — Zufall Ziel.



Ballett im Scala-Theater.

Ballett. Der Meergrund. Seegewächse. Zwischen
blaugrünen Schleiern, roten Strauchkorallen
schimmern die Mädchen im Geschupp von Fischen.

In den Lichtstrahlen, die unsichtbar fallen,
nur mit Staubschein den Raum wie Flut durchweben,
glitzern sie auf und löschen. Drängend wallen

sie aus den Seitenfelsen, schwimmen, schweben
und schwinden aus dem aufgefangnen Licht
zu Höhlen, die sich ins Gezitter heben.

Das dämmerweite Meergrün dunkel dicht.
Nun wieder, wie gefaßt von Grundgewell,
spült all das Schluppenglitzern vor ins Licht.

Vorn taucht ein Krebs auf. Schreck läuft atemschnell
zitternd bis hin zum letzten Flossenglanz.
Sie fliehn verlöscht. Der rote leuchtet hell,

droht, lockt. Sie nahm. Um die Begierde lacht der
Tanz. —

Lothar Schmidt: Eine Stimme aus dem Jenseits.

Man hatte den Fleischermeister August Lorenz draußen in Weissensee beerdigt. Außer der Witwe des Verstorbenen und den nächsten Angehörigen hatten dem Begräbnis feierlich beigewohnt eine Deputation der Berliner Fleischerinnung mit der Fahne, die auf blauweißem Untergrunde in rotweißener Stickerei, umrahmt von goldener Inschrift, das Bild eines stattlichen Mastochsen zeigte; eine Deputation des Vereins der Fleischermeister Berlins, eine Deputation des Vereins der Fleischergefelln Berlins, eine Deputation des Vereins Berliner Gastwirte und Umgegend und, in corpore, der Gesangverein „Freimut“, dessen Mitglied und Mitbegründer der Heimgegangene gewesen war.

Die Witwe hatte sehr viel geweint, als der Sarg in die Gruft gesenkt wurde, namentlich als die „Freimuter“, wie sie sich nannten, a capella das schöne Mendelssohnsche Lied „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ sangen. Es flossen der armen Frau Tränen so viele, als die drei Haufen Sand, die sie aufs Grab warf, Körner enthielten. Kinderlos zwar, aber glücklich hatte sie mit ihrem Lorenz gelebt, wenn man davon ablah, daß der etwas rohe und jähzornige, doch sonst sehr gutmütige Mann sie des öfteren geprügelt hatte im Leben. Der Geistliche in der Leichenrede erwähnte natürlich nichts von derlei Zwistigkeiten, schon deshalb, weil er bei dem vielen Rühmlichen, das er über den Heimgegangenen zu sagen hatte, gar nicht dazu kam, seiner kleinen Schwächen zu gedenken.

Nach den Beisetzungsfeierlichkeiten fand sich ein kleiner Teil der Leidtragenden im Trauerhause wieder zusammen, wo es warmen Kaffee gab und Pfannkuchen, und eine halbe Stunde darauf dampfendes Wellfleisch von dem post-

hum geschlachteten Schweine, dessen Schicksal durch den Tod des Meisters nicht aufgehalten worden war. Nach dem Wellfleisch gab es einen Rimmel aus Gründen der Verdauung. Als dann später von einem Herrn aus Gründen des Durstes ein Glas Wasser erbeten wurde, konnte selbstredend aus Gründen des Anstandes die Witwe nicht anders als Bier holen zu lassen. Und damit das Gelaufe nicht immer wäre, sorgte sie gleich dafür, daß ein halber Hektoliter aufgelegt wurde und zwar Kulmbacher, aus Gründen der Pietät, weil Kulmbacher das Lieblingsgetränk des Verbliebenen gewesen war.

Wie sich das so gehörte, bildete bei diesem Zusammensein der Tote den Mittelpunkt des Gespräches, und es war viel die Rede davon, wer das umfangreiche Geschäft, das gar sehr einer handfesten, männlichen Leitung bedurfte, jetzt weiterführen sollte.

„Sie werden halt zum zweiten Male müssen heiraten, Frau Lorenz“, sagte der Fleischermeister Müller.

Sie seufzte und nickte traurig mit dem Kopfe.

„Oder das schöne Geschäft verkaufen“, meinte ein anderer.

„Ne, das tu ich nich! . . das . . . na, wenn ich das täte, da würde mein Seliger sich im Grabe um und um drehn!“

Hier gab der Fleischermeister Müller seinem Schwager, dem unverheirateten Fleischergesellen Arnold, einen Wink.

„Sehr richtig, Frau Lorenz, im Grabe würde er sich umbrehn“, rief dieser, setzte sich neben die Witwe und unterhielt sich mit ihr sehr eingehend darüber, wie die Firma im Sinne des Meisters weiter zu führen wäre.

Dabei konnte es nicht fehlen, daß hin und wieder in schmerzlichem Gedenten der armen Frau einige Tränen über die Wangen liefen. Geselle Arnold, um sie zu trösten, legte beruhigend die riesige Rechte auf die Hand der Witwe.

Das sah ein anderer unverheirateter Geselle, der sich auch gern selbständig gemacht hätte, und er spottete: „Na Arnold, da können wir ja gleich gemüthlich beieinander bleiben, bis die Hochzeitsmußl aufspielt!“

Sofort entzog Frau Lorenz dem Unvorsichtigen ihre Hand, duldete aber, daß unter dem Tische sein imposanter Fuß heimlich mit dem ihrigen die Zwiesprache fortsetzte.

Da plötzlich klopfte einer vom Gesangverein „Freimut“ mit dem Wellfleischteller an sein Bierglas, erhob sich und sprach: „Der Gesangverein *F r e i m u t*, wo doch der Verstorbene eine Hauptperson und allezeit auch ein treuer Bundesbruder ist gewesen und nicht nur im gemischten Chor, sondern auch als Solist Hervorragendes hat geleistet, in folge dessen wir einstimmig beschlossen haben, der trauernden Witwe aus unserm Vereinsphonographen die beiden Walzen zum Geschenk zu machen, welche die beiden Nummern enthalten, die unser uns durch den Tod zu unserer Freude entrissenes Mitglied so oft gesungen hat, nämlich *A n d r e a s S o f e r* und *I m t i e f e n K e l l e r s i c h h i e r . . .*“

Auf eine Handbewegung des Redners überreichte ein anderes Mitglied die beiden Walzen, und der Sprecher fuhr fort:

„Gern, liebe Frau Lorenz, hätte ich Ihnen im Namen des Vereins auch den dazu gehörigen Phonographen übergeben, doch leider — zu unserer Schande muß ich gestehen, daß in diesem Punkte keine Einigkeit nicht konnte erzielt werden, indem die Majorität dagegen war. Ich habe mir aber erlaubt, unseren Phonographen heute leihweise hierher zu bringen, um die schöne Feier hier durch einen Solovortrag aus des verstorbenen Meisters eigenem Munde würdig zu beschließen.“

Der Redner setzte sich. Ein Gegenstand, der vordem in schwarzes Tuch eingewickelt auf den Vertiko gestellt worden war, wurde jetzt von geschäftigen Händen enthüllt, um sich als die bligblanke Trompetenmuschel eines Phonographen zu entpuppen.

Anfangs ließ das wunderliche Instrument ein häßliches metallisches Schnarchen, ein heiseres, blechernes Gurgeln und Grunzen vernehmen, das die Heiterkeit der meisten Anwesenden erregte. Sobald aber aus dem Chaos unentwirrbarer Geräusche eine tiefe Bassstimme sich löslöste und das allbeliebte „Zu Mantua in Banden“ intonierte, ward feierliche

Stille ringsumher. Alles lauschte atemlos mit frommem Ernste der wohlbekannten Stimme aus dem Jenseits.

Und seltsam: Mit der Stimme des verstorbenen Meisters, die Menschenkinst dem Tode entrissen hatte, schien August Lorenz wieder zu erstehen, wie er lebte und lebte. Man sah ihn vor sich im Frack auf dem Podium, den Mund weit geöffnet, die Augen zur Decke emporgeschlagen mit beiden Händen fein in einen roten Kaliko einband gefaßtes Liederbuch krampfhaft über dem rhythmisch sich hebenden und senkenden Bauche haltend.

Da blieb kein Auge trocken, so überwältigend war der Eindruck. Und als nun gar die Stelle kam, wo Andreas Hofer knien sollte, um von Gewehrkugeln durchbohrt niederzustinken und der Held sich dessen weigert mit den mannhaften Worten:

. Das tu ich nit!
 Will schterben wie ich schte — he — he,
 Will schterben wie ich schtritt,
 Hier wie ich schteh auf dieser Schanz!
 Es leb mein guter Kaiser Franz,
 Mit ihm sein Land Tiro — ol,
 Mit ihm sein Land Tirol!

Da vollends schluchzten mit der Witwe sämtliche Deputierte und auch sämtliche Mitglieder des Gesangvereins „Freimut“ laut auf.

Erst als das Lied zu Ende war:

Ade, mein Land Tiro — ol,
 Ade, mein Land Tirol!

und wieder das metallische Schnaufen, das heisere Lärmen, das blecherne Gurgeln begann, verschwand die ergreifende Vision. August Lorenz sank zu den Toten zurück, und die Lebenden besannen sich wieder aufs Essen und Trinken. Noch lange saßen sie dann im Namen des Verstorbenen beisammen und trennten sich erst, als der halbe Hektoliter Kulmbacher bis auf den letzten Rest geleert war.

Siegfried Trebitsch: Einer Künstlerin.

O Welch ein Leben klagt aus deinen Zügen!
 Und immer tiefer furcht die Spur von Leid —
 Was soll der harte Aufwand eine Zeit
 um ihre Macht noch immer zu belügen.

Er hat dir diese Runen eingegraben
 dein Taumel und dein Schmerz: beide zerlebt
 im Kampf des Weinens, das dich einst durchbebt!
 Weil Haß und Liebe sich verblutet haben,

hast du ein Lächeln müde zubereitet,
 das deinen schweren Augen keiner glaubt.
 Die suchen einen Sommer, der entlaubt
 um deiner Jugend letzte Wende geleitet.

Noch einmal könntest Wärme du genießen
 eh deiner Sterne Bahn im Grau versinkt;
 O nimm die Hand, die dir Erlösung winkt
 und laß die Tränen, die dich würgen, fließen.

Harry Vosberg: Erik Jarl.

Erik Jarl hielt sein Hochzeitmahl
 Im Lager mit Sigrith von Schweden.
 Der Meth und aus Franken der rote Wein
 Flossen über Tische und Stein,
 Und der Gaukler Spiel und lärmender Schwall
 Scholl durch die Halle, da hob sich im Saal
 Eine Stimme mit ledern Reden.

„Erik Jarl, hüte deine Braut,
 Fingul der Schwarze hat sie geschaut
 Und mit heißer Minne umworben.
 Und er schwur den Eid, als sie ihn verlacht,
 Es küsse in ihrer Hochzeitsnacht
 Mitten in heißen Lüften
 Sein Mund sie zwischen den Brüsten!“ —

Erik Jarl die Brauen tiefer zog,
 Er hatte geheime Kunde:
 Blichschnell sein Blick durch die Halle flog
 Hin zu der Gaukler Kunde.
 Da erkannt' er den Fingul in falschem Gewand,
 Doch sprach er voll Spott zu den Gästen gewandt:
 „Gute Nacht, ihr Herren, es ist wohl Zeit —
 Laßt's euch nicht grämen — Fingul ist weit!“ —

Voll Schamglut in ihrem Zelte stand
 Sigrith die Stolze von Schweden:
 „Wie durftest du dem frechen Fant
 Gestatten solch schmachvolle Reden!
 Sie müssen glauben, deine Ehr'
 Ist meiner Scham zu schwache Wehr!
 Ihre Augen tasteten mir an der Brust
 Und stillten dort ihre trunkene Lust —
 Ein Schelm der Mann, der das leidet!“ —

Da horch! Ein Hornstoß in der Nacht.
 „Vor dem Lager sind Finguls Knechte!“ —
 „So hält er den Eid, was wohl keiner gedacht!?“ —
 „Erik Jarl, auf zum Gefechte!“ —
 Erik Jarl steht lächelnd und breit und fest:
 „Was soll'n wir hinaus aus dem sicheren Nest —
 Zur Nachtzeit jagen die Ragen!“ —

„D feige Schmach und bittere Not
 Einem Solchen zum Weibe gegeben!
 Helf mir im Himmel droben Gott
 Die Schande zu überleben!
 Doch eh' einer hämisch auf mich wies',
 Die beim Hochzeitsmahle man tranken ließ,
 Will i ch die Mannespflicht wagen,
 Um das Schandmal nicht offen zu tragen!“

Tief drückt in die Stirn sie den Sturmhut schwer,
 Birgt im Mantel Schulter und Flechte;
 Zornig die blankgeschliffene Wehr
 Entreißt sie mit bebender Rechte. —
 „Mag sein, du Kühne, i ch brauche das Schwert!“ —
 „Eines Steckens Waffe bist du nicht wert!“ —
 Vor die Füße die Fackel ihm lobernd kracht:
 „Da! feiere deine Hochzeitsnacht!“ —
 Er lacht, und sie stürmt aus dem Zelte. —

Wohl jagten sie über das Blachfeld hin,
 Da die Feinde draußen nicht harreten.
 Auf den Mähnen der Pferde lag das Rinn
 Und die Finger im Nachtfrost erstarrten.
 Und allen voraus auf dem Rosse voll Schaum
 Den für Erik Jarl sie hielten,
 Bis leise am fernen Himmelsaum
 Die Morgenlichter spielten.

Verbroffen wandten sie die Fahrt
 Heimwärts zum Lagerwalle.
 Stolz-Sigrith sprang vom Kofse hart,
 Trat fröstelnd in die Halle. —
 Im Schlaf auf dem Bett Erik Jarl sie fand
 In den Händen den Fackelstumpf halten —
 Fingul lag im Gauflergewand
 Am Boden, den Schädel zerspalten.

* * *

Ustrid.

Nordische Ballade.

„O Gisli, Bruder, rette geschwind,
 Rette dein Leben! Es liegt das Gefind
 Im Hofe erschlagen! Der rächende Feind
 Rüttelt am Tore — zerbrochen dein Schwert!
 Fliehe!“ — „Was ist mir das Leben wert!?“ —
 „So denke an mich!“ — „Ha, darum die Not!
 Kannst ihn nicht frein, schläg dein Vuhle mich tot!“ —
 Höhnend entspringt er; ihr zittern die Knie:
 „Wicht! daß ich dich der Rache entziehe!“ —
 Da wurde die Thür aufgerissen.

Und vor ihr steht Helgi, dess' werbender Blut
 Die Spröde sich wehrend entzogen.
 „Entwisch! Dann war die Nähe umsonst!
 Zwölf Männer liegen im Schnee umsonst!
 Ustrid, bist du es!? Und Gisli entfloh!? —
 Ha, aber du kennst im Gebirg die Verstecke —
 Ehrlos bin ich, wenn ich ihn nicht strecke!
 Ich habe es Eijolf geschworen,
 Der das Weib durch Gisli verloren —
 Und Eijolf ist blind!“ —

„Und sollt ich d i r sagen, wohin er entflohn!?
 Er ist seiner Mutter einziger Sohn!“ —
 „Er hat gemordet!“ — „Die Mutter verzieh!“ —
 „Mag sein; doch du verzeihst es ihm nie,
 Dem Hund, der dem Blinden das Weib geraubt!
 Du hast ihn!“ — „Und hass' ich, was geht es dich an!
 Einen schrecklichen Schwur hast du, Helgi, getan!“ —
 — „Ich liebte dich, Astrid! Du hast mich verlacht,
 Das hat mir das Schwören leichter gemacht.“ —
 „Helgi! — hättest du nicht geschworen!“ —

„Bei Rede und Spruch die Zeit vergeht,
 Und der Schneesturm schnell seine Spur verweht!
 Ich kann dich zwingen — du bist allein,
 Es hört auf Meilen niemand dein Schrein —
 Zwing mich nicht, Astrid, zum Zwange!“ —
 „Du wirst nicht drauf trogen!“ — „Und tu' ich es doch!?“
 „Dann fügst du zum Harme die Neue noch.
 Nein, rühr' mich nicht an! Helgi! Schäme dich!“ —
 „Astrid! Weib!“ — „Helgi, bezähme dich!“ —
 „Himmel und Hölle!“

„Laß mich frei! Laß los!“ — „Sagst du es nun?“ —
 „Erst gib mir Atem, dann werd' ich es tun.“ —
 „Hab ich dir die goldenen Flechten zerzaust?“ —
 „Helgi, Helgi, vor dir mich graust!“ —
 „Glaub dir's, mein Vogel! Ja, man wird wild —
 Heiß wird Rache und Liebe gestillt!“ —
 „Helgi, o Helgi!“ — „Nicht Tränen, Kind!
 Sage jetzt Gislis Verstedt geschwind.“ —
 — „Doch was gibst du zum Lohne, wenn ich ihn verriet?“ —
 „Alles wähl' dir, wonach es dich zieht!“ —
 — „Dein Gold und Geschmeide.“ —

„Mein Gold und Geschmeide!“ Auf lacht er in Hohn.
 „Hier sind die Spangen, hier, hier der Lohn!
 Die Ringe hier und der Gürtel schwer,
 Sechs Pfund Silbers wiegt er und mehr!“ —
 Und sie nestelt vom Halse das hüllende Tuch
 Und hält es ihm ihn: „Da hinein mit dem Fluch!“ —
 Er starrt sie an und zittert am Leib:
 „Niemand sah ich ein schöneres Weib.“ —
 Langsam fällt das Geschmeide.

Da greift sie die Enden und wiegt das Gold,
 Ihr Haar gelöst auf die Hüften rollt,
 Hoch vor sich den schweren Beutel sie hält:
 „Kann ich mit walten, wie mir gefällt?“ —
 Er nickt. Da streift sie das Linnen in Hast
 Herab von der Schulter — sein Aug' schwimmt in Glaskl. —
 Dann ein tiefes Atmen, ein Schwung dann, und jach
 Zwischen die Lichter trifft ihn der Schlag —
 Röchelnd stürzt er vornüber. — —
 Es sinkt der Arm und der blutige Dreck
 Klirrt auf den Boden. Ein gellender Schrei
 „Helgi, mein Helgi!“ —

* * *

Alte Weise.

Wo eine Magd dich grüßt,
 Wo du rote Lippen küßt,
 Wo zween zusammen gahn,
 Da sollen Rosen stahn,
 Rosen, rote Rosen.

Wo einer sich vermißt,
Menschsein bei Mensch vergißt,
Wo Stolz und Hoffart gahn,
Da sollen Beigel stahn,
Beigel, zage Beigel.

Wo Liebe weint um Lieb',
Wo nur Erinnern blieb,
Wo am Letzt wir bleiben,
Soll Efeu treiben,
Efeu, grüner Efeu.

Wo Untat ist getan,
Soll'n wir in Lieb' verstahn,
Dornen laßt dort ragen,
Wie er getragen,
Dornen, blühende Dornen.

Wilhelm Wolters: Das Sofa.

Eine traurige Geschichte.

Es war einmal ein Dichter, ein wirklicher echter Dichter von Apollos Gnaden, kein Handwerker.

Ob die Sonne in goldgrünem Weinglase funkelte, oder ein grauer Landregen auf nackte Stoppeln niederfiel: der blühende Flieder, die wispernden Bäume im Sommernachtspark, die Wiesen, über denen die Leuchtkäferchen flimmerten oder die blauen Herbstnebel schwebten, die blätterlose Pappel vor dem kahlen Einnehmerhäuschen an der schmutzigen Landstraße, der Sturm, der über die schneeglisernde Heide fegte, das ferne Lichtchen der einsamen Dorffschmiede, das rauschende Gewimmel der ruhelosen Stadt, das Stampfen der stählernen Kolben hinter verstaubten Fensterreihen, rauchende Schloten, rote Mädchenwangen und schwielige Fäuste — die ganze Welt war für ihn ein Gedicht.

Er lachte mit den Lachenden, er weinte mit den Weinenden, er liebte heiß, und er haßte glühend, haßte vor allem die Heuchelei, die prüde, kriechende, dreimal verfluchte Heuchelei, die das Mäntelchen nach dem Winde hängt.

Er wußte, daß er ein Dichter war, und auch seine Freunde wußten es, denn er konnte erzählen wie keiner, und wenn ihm Kopf und Herz voll waren, rief er mit Stolz: „Wartet nur, ich werde es der Welt zeigen, was ein Dichter ist!“

Aber zwischen diesem stolzen Vorsatze und seiner Ausföhrung stand — ein Sofa.

Wenn er mit brennenden Schläfen heim kam in seine hübsche, gemütliche, trauliche Junggesellenstube — vor seinem geistigen Auge stand das Gedicht schon fertig geschrieben da — und er setzte sich an den Schreibtisch, das Erdachte

mit Tinte und Feder auf das Papier zu bannen, dann lag's ihm plötzlich wie Blei auf allen seinen Gliedern, und er mußte aufstehen, ein wenig auszuruhen und sich zu der widerwärtigen Banaußenbeschäftigung zu kräftigen durch ein kurzes Dolcefarniente auf dem Sofa. Sobald er jedoch eine Viertelstunde träumend auf dem Sofa gelegen hatte, kam er nicht wieder herunter von den weichen Kissen. Es war zu schön, zu verführerisch, lang ausgestreckt, entlastet von aller Erdschwere, die Gedankenfäden zum Nege zu spinnen und die blauen Rauchwolken einer Zigarette nach der Decke emporzuschicken. Niederschreiben kann man es ja auch morgen.

Über dem Sofa hing schief an der Wand, in breitem, vielprofiligem, schwarzpoliertem, schwerem Holzrahmen Raphaels auf den Wolken thronende, lorbeer gekrönte „Poesis“ zwischen den beiden Engeln mit den Inschriftstafeln „Numine afflatur“. Wenn er auf dem Sofa lag, konnte er der Poesie, die sich über ihn neigte, gerade ins Gesicht blicken, und die beiden Engel hielten ihm warnend die Tafeln vor Augen: Numine afflatur! Nur wenn der Geist über dich kommt, sollst du, ein reiner Priester, deiner Göttin dienen.

Er hatte ein großes Werk begonnen, das Werk seines Lebens, wie er seinen Freunden verriet, — im Kopfe, denn an der Niederschrift hinderte ihn das Sofa. Ein paar Duzend Anfänge lagen auf seinem Schreibtische — aber über den Anfang vermochte er es nicht hinauszubringen, das verheufelte Sofa war schuld daran.

Da bekam er eines Tages einen Wutanfall, rief seine Wirtin herein und befahl ihr, das Sofa hinauszuschaffen.

Die gute Frau Weinhold war sprachlos.

„Das Sofa? Das schöne, liebe, alte Sofa? Ja, was hat Ihnen denn das Sofa getan?“

„Das kann ich Ihnen nicht erklären!“ schnauzte er die arme Wirtin an. „Machen Sie, das es hinauskommt!“

Es blieb Frau Weinhold nichts anderes übrig, als zwei Dienstmänner zu holen und das Sofa aus dem Zimmer ihres Mieters hinaustragen zu lassen.

Ruhelos ging der Dichter in seinem Zimmer auf und ab,

setzte sich einmal auf einen Stuhl an der Thür, dann auf einen Stuhl am Fenster und dann wieder auf den an der Thür. Es litt ihn nicht in der Stube, die durch den leeren Fleck, auf dem ehemals das Sofa gestanden hatte, ganz verschandelt war. Er beschloß, einen Freund zu besuchen.

Ein wohliges, himmlisches Gefühl durchströmte ihn, als er sich behaglich in die Ecke des Sofas im Zimmer seines Freundes niedergelassen hatte. Und gerade diesen Freund, einen so geistreichen, lieben Gesellen, hatte er lange Zeit vernachlässigt! Das mußte wieder gut gemacht werden. Von dem Tage an saß er öfters auf dem Sofa dieses Freundes.

Aber auch alle seine anderen Freunde besaßen Sofas. Seit vier Wochen hatte er sein eigenes Zimmer nur des Nachts gesehen. Das verdamnte Sofa! Ein Berliner Kritiker hatte einmal über einen Schauspieler, der durch seine plötzliche Abjage eine Vorstellung unmöglich machte, geschrieben: „Herr Y. störte bisher immer nur, wenn er mitspielte; gestern störte er dadurch, daß er nicht mitspielte.“ Daran mußte er denken. Jetzt hinderte ihn am Schreiben das Sofa, das nicht da war.

Es ist ein Unsin, sich zum Sklaven eines Möbels zu machen, dachte er. Ein Sofa an sich ist nichts. Es kommt lediglich darauf an, in welches Verhältnis man sich selbst zu ihm stellt. Ich will doch sehen, wer der Stärkere ist, mein Sofa oder ich!

„Wo haben Sie denn eigentlich das Sofa hingestellt?“ fragte er seine Wirtin.

„Auf den Dachboden.“

„Dachboden?“

„Ich hab' ja keinen anderen Platz!“ jammerte Frau Weinhold.

„Da verstaubt es ja!“

„Ja, das tut es“, bestätigte mit kläglichem Miene Frau Weinhold.

„Ich will nicht schuld daran sein, daß Ihre Möbel verderben,“ erklärte der Dichter selbstlos. „Wenn die Sache so steht, lassen Sie das Sofa in Gottes Namen wieder in mein Zimmer schaffen!“

Am Nachmittag stand das Sofa wieder an der gewohnten Wand in der Stube des Dichters. Die Stube sieht wirklich noch einmal so gemütlich aus, dachte der Dichter. Jetzt an die Arbeit! Und er setzte sich vor den Schreibtisch und tauchte die Feder in das Tintenfaß. Aber er legte sie wieder hin, erhob sich, ging einmal in Zimmer auf und ab und blieb dann vor dem Sofa stehen.

„Nee,“ sagte er laut, „du Satansvieh sollst mich nicht wieder unterkriegen! Heute ist es das letztemal! Das letztemal! Nur auf ein Viertelstündchen, sonst soll mich der Teufel holen!“ Und er legte sich mit einem Seufzer der Erleichterung, der innerlichen Befreiung auf das Sofa und blickte mit einem glücklichen Lächeln in das ernste Gesicht der Poesie auf Raphaels großem Stiche über ihm.

Es war ein Sonntag. Ein paar letzte Sonnenstrahlen drangen zu dem offenen Fenster herein, erglänzten golden auf dem Glase des Bildes und blinkten auf dem breiten, schwarzen polierten Holzrahmen.

Leise erzitterte die Hängelampe in der Mitte des Zimmers. Aus dem vierten Stocke droben erklangen gedämpft durch die Decke schwere Schritte. Es ist der Geldbriefträger, dachte der Dichter schon halb im Traume, er hat heute seinen freien Tag . . . und doch muß er rennen . . . was die Gewohnheit macht . . . er wird noch einmal die Decke heruntertrampeln . . . wunderliche Menschen . . . wunderliche Menschen! . . .

Dann schloß er die Augen und schlief ein, und der Gedanke an den Geldbriefträger, der über ihm wohnte, setzte sich im Traume fort in dem Augenblick ungeheurer Mengen von Goldstücken, die ihm dieser gern gesehene Mann aus dem vierten Stocke auf den Schreibtisch legte . . . das Honorar für die erste Auflage seines großen Romans, seines Lebenswerkes . . .

Als Frau Weinhold am anderen Morgen ihrem Mieter das Frühstück hineintragen wollte, wurde auf ihr Klopfen nicht geantwortet. Endlich öffnete sie dennoch die Thür.

Frau Weinhold hätte beinahe das Kaffeebrett fallen lassen. Ihr Mieter lag nicht wie gewöhnlich im Bett, sondern ange-

kleidet auf dem Sofa. Das große Bild über ihm an der Wand war fort. Glasplitter glitzerten auf dem Teppich. Das Bild lehnte zwischen Sofa und Tisch. Der Dichter rührte sich nicht.

„Jesses!“ schrie Frau Weinhold und trat näher. Die Knie schlotterten ihr. Aus der Schläfe des Liegenden vor ihr sickerte rotes Blut . . . „Jesses, mein guter Herr ist tot! Das Bild hat ihn totgeschlagen!“

Der Teufel hatte den Dichter wirklich geholt. Der Teufel als Bild der Poesie.

Rund heraus gesagt, war das eine Gemeinheit von der Poesie, denn sonst hätte der Dichter es sicherlich noch der Welt gezeigt, was ein Dichter ist.

* * *

Die beiden Schuhsohlen.

Eines Sommertages schlenderte ich ziellos in den Straßen der Stadt umher und blieb vor dem Schaufenster eines Antiquitätenladens stehen. Allerlei Altertümer standen in wunderlichem Durcheinander da. Theekannen, Leuchter, Heiligenbilder und — ein Paar alte Stiefel. Merkwürdig. Wie kamen diese alten Stiefel neben die Meißener Kaffeetasse und die kunstvolle Standuhr mit den zierlichen Alabasterfüßen? Es ließ mir keine Ruhe, ich trat in das kleine halbdunkle Lädchen ein und fragte den Inhaber, welcher besonderen Art die Stiefel da seien, daß er sie zum Verkaufe ins Schaufenster gestellt habe. Das kleine Männchen mit dem schrumpeligem Borsdorfer Apfelgesichte rümpfte verächtlich die Nase. „Das hat schon mancher gefragt, aber abgekauft hat sie mir noch keiner!“ Er schob die Meißener Kaffeetasse bei Seite, packte unwillig die Stiefel und stellte sie vor mich auf den Ladentisch hin. „Es sind die Stiefel von einem Mörder.“

Ein Schauer überlief mich. Es war mir, als hätte sich plötzlich hinter mir einer geräuspert. Erschrocken drehte ich mich um, aber es stand niemand mit einem Beile oder einem Hammer oder sonst einem Mordinstrumente da.

„Es war kein gewöhnlicher Mörder,“ sagte der Alte, „es war ein Kollege von Ihnen.“

Ein kaltes Gruseln rannte mir den Rücken hinunter. Was meinte der schreckliche Mensch hinter dem Kadentische damit? „Kollege?“ fragte ich heiser.

Der Alte lächelte. „Na ja, man kennt Sie doch. Der, dem die Stiefel gehörten, war auch ein Schreiber.“

„Schrecklich.“

Der Alte nahm einen der Stiefel, drehte ihn um und hielt mir die Sohle unter die Nase. „Sehen Sie mal her, hier steht die ganze Geschichte. Mit der Lupe kann man's lesen.“

Ich beugte den Kopf und entdeckte auf der glatten Schuhsohle winzige Krügerchen.

„Interessant, was? Aber kein Mensch will glauben, daß sie echt sind. Und sie sind doch nu mal echt. Es steht ja selber drauf, daß er's eigenhändig mit einer Stecknadel draufgeschrieben hat. Im Gefängnisse.“

„Ich kaufe die Stiefel“, sagte ich mit dumpfer Stimme. Es war mir, als ob ich nicht meine eigene Stimme hörte, sondern die eines Fremden. Eine unwiderstehliche Gewalt führte meine Hand nach meinem Portemonnaie und ließ es aus der Tasche ziehen und öffnen.

„Sie sollen sie billig haben,“ lachte der Alte, „mehr als fünf Mark bekomme ich ja doch nicht dafür.“

Ich legte ein blankes Fünfmartstück, den Rest eines kürzlich eingeheimsten Honorars, auf den Kadentisch. Es gab einen unheimlichen Ton von sich. Es klang wie der Seufzer eines Sterbenden. Der Alte wickelte die Stiefel in ein Zeitungsblatt, und ich bemerkte, daß in dem Zeitungsblatte gerade die Geschichte stand, von deren Erlöse ich das Fünfmartstück für die Stiefel bezahlt hatte.

Es dämmerte. Ich ging nach Hause, zündete die Lampe an, nahm die Lupe zur Hand und entzifferte die Krügerchen:

(Linke Schuhsohle.)

„Du, der Du dies liest, was ich in den letzten Stunden meines Lebens, den einsamen, qualvollen Stunden meines Kerkers, vor meiner zeitlichen Hinrichtung mit einer Stachnadel hier eingekrast habe, laß es ein warnendes Exempel sein Dir und allen, die Du liebest. Ich war guter Leute Kind. Ich hätte Volksschullehrer werden sollen, wie mein Vaters es war. Aber eines Tages sagte mein Vater zu mir: ‚Ich bin zu alt dazu, mein Junge, doch du bist jung und kräftig. Du mußt Dichter werden. Als Dichter verdient man heutzutage am meisten. Und was andere gekonnt haben, wirst du wohl auch noch fertig bringen.‘ Da wurde ich Dichter. Ich schrieb ein Stück. Es wurde nicht aufgeführt. ‚Das ist die Intrige am Theater,‘ sagte mir ein Freund, den ich im Kaffeehaus kennen gelernt hatte. ‚Wer Glück beim Theater haben will, muß Beziehungen zum Theater haben.‘ Ich knüpfte Beziehungen zur ersten Liebhaberin unseres Theaters an. Sie kosteten mich die Hälfte meines väterlichen Erbtheils — mein Vater war inzwischen gestorben — aber mein Stück wurde nicht aufgeführt. Ich wandte der dramatischen Dichtkunst den Rücken und schrieb einen Roman. ‚Sie müssen ihn einem Wochenblatte anbieten,‘ sagte mir ein Freund, den ich beim Frähschoppen in der Bodega kennen gelernt hatte. ‚Die Buchverleger zahlen nur mäßig, aber die Wochenschriften — Sudermann soll einhundertfünfzigtausend Mark von der Verlagsanstalt angeboten bekommen haben für einen Roman. Aber er will keinen schreiben.‘ Ich bot den Roman einem Wochenblatte an, aber ich bekam ihn nach zwei Jahren und sieben eingeschriebenen Mahnbriefen mit der Bemerkung zurück, daß er nicht in den Rahmen des Blattes passe. Das war mir unangenehm, denn ich hatte mittlerweile mit Hilfe dreier Rosdelle, die ich beim Schreiben meines Romans gebrauchte, die zweite Hälfte meines väterlichen Erbtheils verzehrt. Ich schickte den Roman an fünf andere Blätter, aber auch bei diesen war es der verfluchte Rahmen, in den mein Werk nicht hineinpassen wollte. Als das Manuscript von der

fünften Redaktion zurückkam, hatte ich mittlerweile auch mein mütterliches Erbteil verzehrt. (Meine Mutter war vor fünf Jahren gleichfalls gestorben.) 'Sie müssen Ihr Werk einem Buchverleger geben,' sagte mir ein Freund — ich glaube, ich hatte ihn durch ein zufälliges Zusammentreffen bei unserem gemeinsamen Pfandleiher kennen gelernt — 'die Sache ist viel zu schade, für so ein verdammtes Familienblatt. Für Romane, die vorher noch nicht abgedruckt waren, zahlen die Buchverleger auch bedeutend mehr Honorar.' Das war mir lieb zu hören. Ich schickte meinen Roman einem Buchverleger, der in einem Literaturblatte spannende Romane gesucht hatte. Er schickte mir ihn wieder und schrieb, daß der Roman alles andere sei, nur nicht spannend. Wenn es mir gelinge, Spannung hineinzubringen, würde er ihn vielleicht drucken. Ich brachte so viel Spannung hinein, daß ich selber aufs äußerste gespannt war, wie der Verleger so viel Spannung aufnehmen würde. Er schrieb, die Spannung wäre soweit ganz gut, aber die psychologische Vertiefung fehle. Wenn ich psychologische Vertiefung hineinbrächte, würde er ihn vielleicht drucken. Es gelang mir, eine abgrundtiefe psychologische Vertiefung hinein zu bringen. Der Verleger schrieb, die Vertiefung wäre ja soweit ganz gut, aber im ganzen wäre die Sache doch altmodisch. Wenn es mir gelänge, sie modern zu gestalten, würde er den Roman vielleicht drucken. Es gelang mir, ihn während der folgenden Wintermonate so modern zu gestalten, daß meine mehrfach wegen Kupperei vorbestrafte Zimmervermieterin errötete, als ich ihr ein Kapitel vorlas. Der Verleger

(Rechte Schuhsohle.)

schrieb, der moderne Anstrich sei ja nun ganz gut, aber er sei nur äußerlich, er sei nicht mit Herzblut geschrieben. Wenn ich den Roman etwas mehr mit Herzblut umschreiben wollte, würde er ihn vielleicht drucken. Ich schrieb mit Herzblut, bis ich schwach wurde. Die Schwäche konnte ebenso von dem Blutverlust wie von dem Umstand herrühren, daß ich seit acht Tagen kein warmes Mittagessen mehr zu mir genommen hatte. Ich schickte den Roman, der nunmehr span-

nend, mit psychologischer Vertiefung, modern und mit Herzblut geschrieben war, abermals meinem Verleger. Als ich am Anfang der siebenten Woche, in der ich auch das Abendbrot nicht mehr erschwingen konnte, noch immer keine Antwort hatte, faßte ich den verzweifelten Entschluß, den Verleger selbst aufzusuchen. Ich verpackte meine letzte Hose und löste mir ein Villett vierter Klasse, da es keine fünfte gab. Der Verleger wohnte in einer großen Stadt in einem jener herrlichen Mietspaläste, deren Marmortreppen mit Smyrna-teppichen bedeckt sind. Ich stieg drei dieser Marmortreppen hinauf. Der Verleger saß an einem Schreibtische, rauchte eine dicke Zigarre mit einer Leibbinde und trank Sekt aus einem kostbaren Becher, der aus dem Schädel eines seiner Autoren angefertigt war. Eine Anzahl ähnlicher Pokale aus Schädeln verstorbener Dichter stand auf einem Wandbrettchen. Güte und Wohlwollen schimmerten in dem Gesicht des Verlegers, als er meinen Namen hörte. ‚Junger Mann,‘ sagte er mir in einem Tone unendlicher Milde, der mir das Herz höher schlagen ließ, ‚junger Mann‘ (ich hatte seit dem Frühjahr die Fünfzig überschritten), ‚Sie haben Talent, Sie haben zweifellos Talent. Ihr Roman ist, wie er jetzt dank meinen Winken geworden ist, nicht schlecht.‘ Bei diesen Worten stand der Verleger auf. ‚Ich werde ihn drucken —‘ (ich hätte ihm vor Freude beinahe die Hand geküßt), — wenn Sie die Druckkosten bezahlen.‘ Da packte mich eine so grenzenlose Wut, daß ich meinerseits den Verleger mit beiden Händen packte, ihn hoch in die Höhe hob und ihn zu dem offenen Fenster hinaus aufs Pflaster warf. Drunten klatschte es laut auf. Ich stand einen Moment wie besinnungslos. Dann rannte ich zur Thür hinaus, die Treppen hinunter. Doch schon blinkten Helme, man faßte mich, knielte mich und brachte mich —“

Hier brach das Manuskript auf der rechten Schuhsohle plöblich ab. Der Schreiber war offenbar an der Fortsetzung durch seine Hinrichtung verhindert worden.

Ernst v. Wolzogen: Das Tiroler Himmelbett.

Ein Wiener Abenteuer.

Ich wollte mir einmal die Gegend auf der Südseite des Semmering ansehen. Und wie ich das Reichsturnbuch wälzte, fällt mir ein: dein alter Spezi, der Franzl, hat dich ja so oft und dringend eingeladen, ihn in Wien zu besuchen. Also, ich lasse den Draht spielen und der Draht bringt mir in wenigen Stunden die Antwort zurück, daß der Doktor Franzl noch in der Stadt und sehr erfreut sein werde, mich zu beherbergen.

Am nächsten Abend langte ich in der Kaiserstadt an, mein Spezi holte mich von der Bahn ab und geleitete mich in einem feinen Zeigl nach seiner am Parkring vier Treppen hoch gelegenen Junggesellenwohnung. Mir war wohl bekannt, daß mein alter Studierfreund sich nicht nur zu einem feinen Poeten entwickelt, sondern auch einige nette Erbschaften gemacht und daß er einen angenehmen Wohlstand seither in den Dienst seines regen Sammeleifers gestellt hatte. Seine hübsche Wohnung von fünf Zimmern glich dann auch einem kleinen Museum. Auf den ersten Blick fiel mir auf, daß sein Hausrat kaum ein einziges modernes Stück aufwies, obschon Franzl Beziehungen zu einigen Führern der modernen kunstgewerbliche Bewegung unterhielt. Wohin das Auge blickte, schwere, reich geschnitzte Renaissancemöbel, alte Bilder, echte Teppiche.

Abgesehen erwartete uns in der Wohnung ein junger Herr, ein Künstler aus dem westlichen Deutschland, der eben anfang, von sich reden zu machen. Der Franzl erklärte mir, daß dieser junge Herr schon in der Frühe angekommen sei und ihm gleichfalls das Vergnügen machen wolle, ein paar Tage bei ihm zu hausen. Und dann fuhr er fort: „Ihr werd's euch hoffentlich vertragen, Herrschaften, denn bei mir hier is alles ein bißl eng bei'nand. Und daß ihr's nur gleich

wißt: Gastzimmer hab' ich eigentlich keine, nachdem die ganze Wohnung aus Salon, Studio, Bücherei, Speise- und Schlafzimmer besteht. Aber ich besitze ein wunderbares Tiroler Renaissancebett, zweischläfrig natürlich, und außerdem die Matragen und Polster aus meiner ehemaligen einschichtigen Bettlade. Ich laß das G'raffel auf dem Fußboden der Bücherei herrichten, einer von euch zweien muß mit diesem Provisorium gütigst vorlieb nehmen; Waschgelegenheit für zwei findet sich im Schlafzimmer."

Ich erhaschte einen Blick des jungen Künstlers; wir lächelten beide verlegen.

Franzl schien unsere Gedanken zu erraten. „Selbstverständlich“, krächte er höchst fidel, „müde ich keinem von euch zu, mit mir das Lager zu teilen — bei dera Higen zumal! Ihr loßt drum, wer in dem hochadligen Himmelbett ruhen, und wer das Provisorium beziehen soll.“

„Na, und Sie, lieber Freund?“ riefen wir beide gleichzeitig.

„Aber bitte, was meine Wenigkeit betrifft,“ entgegnete Doktor Franzl, „ich schlaf' einfach im Hotel.“ Wir protestierten lebhaft, erklärten uns beide bereit, ins Hotel zu übersiedeln, wollten den guten Franzl um alles in der Welt keine Ungelegenheiten bereiten — es half uns nichts; er blieb fest bei seiner Entscheidung.

Nachdem wir ein gutes Nachtmahl eingenommen und unseren großen Durst mit jungem Grinzinger mit G'sprizt gelöscht hatten, führte uns Freund Franzl in sein Schlafzimmer. Auch da war jedes einzelne Möbel eine antiquarische Kostbarkeit und das Bett zumal hätte selbst einer hochfürstlichen Persönlichkeit tadellos zu Leibe gestanden. Die Bettlade war auf den drei Schauseiten mit figürlicher Schnitzerei, alttestamentarische Gegenstände darstellend, bedeckt; die Hinterwand mit einem köstlichen Gobelin verkleidet, und auf vier schön gedrehten Säulen ruhte der üppig drapierte Betthimmel; an der Unterseite dieses Baldachins prangte ein sogenanntes Auge Gottes in der bekannten Stilisierung als gleichschenkliges Dreieck, von dessen drei Ecken je ein goldenes Strahlenbündel sich bis an die Ränder erstreckte. Wir

losten alsdann und dem Jüngeren bescherte das Glück, unter dem Auge Gottes zu ruhen, während ich auf das Provisorium in der Bäckerei verwiesen wurde.

Wir saßen alsdann noch ein paar Stunden fröhlich beisammen bis gegen Mitternacht. Da nahm unser Gastgeber Abschied und wünschte uns wohl zu schlafen.

Der besseren Lüftung wegen hatten wir die Thür, die vom Schlafzimmer nach der Bibliothek führte, aufgelassen und so bekundeten mir die tiefen regelmäßigen Atemzüge des jungen Künstlers schon nach einer Viertelstunde, daß er in seinem Altertum den tiefen Schlaf der Jugend genieße; ich aber war von der langen heißen Bahnfahrt so müde, daß ich gegen meine Gewohnheit auch bereits nach einer halben Stunde die Bewußtseinschwelle überschritt.

Ein gräßlicher Traum störte mich auf. Ich befand mich im finsternen Wald, vernahm dumpfes Schmerzgestöhn, erstickte Hilferufe und wußte doch nicht, wohin ich mich wenden sollte, um zu helfen. Die Füße waren mir am Boden festgewurzelt und ein schauerliches Echo vervielfältigte das jammervolle Stöhnen des Unglücklichen, dem ich nicht beispringen konnte. Da huschte ein Lichtschein über mein Gesicht und ich erwachte. Nun hörte ich's ganz deutlich und aus nächster Nähe: „Ach Gott, ach Gott, ach lieber Gott, das ist ja entsetzlich! Das ist ja eine Mördergrube! Himmel, nein — — noch mehr!“

Es war mein junger Künstler nebenan. Ich sah ihn in einem weiten weißen Nachtgewand auf seinem Lager knien, eine brennende Kerze in der Hand und schier entgeistert nach oben starren. „Um Gottes willen, was ist Ihnen denn?“ rief ich bestürzt, sobald ich einigermaßen zu mir gekommen war.

Da wandte er sich zu mir und jammerte, den ausgestreckten Zeigefinger zum Bethimmel emporreckend: „Ach kommen Sie doch, ach sehen Sie doch, aus dem Auge Gottes kriechen lauter Wanzen!“

Ich kam — ich sah — ich stand starr. Einige blutige Tupfen auf dem frischen weißen Leinzeug bewiesen mir, daß der arme junge Mann bereits zahlreiche Wunden im Kampfe

mit diesem schleichenden Nachtgetier davongetragen hatte. Er kniete rechts, er kniete links, aber unaufhörlich rückten auf der goldenen Heerstraße der drei Strahlenbündel neue Hilfstuppen heran, die auf den glatten, gewundenen Flächen der Säulen fröhlich zu Tale fuhren, wie übermütige Kinder am Treppengeländer und, der Leichen ihrer Gefährten nicht achtend, zum Angriff auf den wohlschmeckenden jungen Mann übergingen.

Ich bewaffnete mich nun gleichfalls mit einer Kerze, und mit Sengen und Brennen, mit Hieb und Stoß und Klitsch und Klatsch vollbrachten wir ein fürchterliches Mordwerk. Dann deckten wir das ganze Bett ab, schüttelten das Laten und die Polsterbezüge zum Fenster hinaus und suchten dann endlich unsere Lagerstätten wieder auf. Die lästerlichen Bemerkungen des jungen Herrn über das Auge Gottes will ich lieber nicht verzeichnen, denn die österreichischen Gerichtshöfe verstehen in dieser Beziehung keinen Spaß. Auch unser Herbergswirt, der Doktor Franzl, kam bei unserer nächtlichen Unterhaltung nicht gerade gut weg. Ich trat mannhafte für ihn ein, indem ich die Wahrscheinlichkeit betonte, daß jene unheiligen Bewohner des göttlichen Symbolums vermutlich an dem saueren Geblüt eines alten Junggesellen keinen Geschmack mehr finden und ihn in folgedessen in Ruhe lassen.

„Nein, wissen Sie, was ich glaube?“ sagte der junge Künstler: „Dieser schändliche Mensch wird sich seine Bettruhe damit erkaufen, daß er den Bestien von Zeit zu Zeit ein unschuldiges junges Blut als Opfer vorwirft.“

Am andern Morgen, um halb neun Uhr bereits, weckte uns ein fröhliches Pfeifen im Wohnzimmer. Unser Logisgeber war also bereits heimgekehrt und damit beschäftigt, für ein köstliches Frühstück zu sorgen.

Ich erhob mich und setzte mich soweit wie möglich unter Wasser, hütete mich aber, dabei unnützen Lärm zu machen, denn mein junger Nachbar schlief noch fest. Sein lebenswürdiges, fast noch knabenhaftes Antlitz zeigte die deutlichen Spuren tiefen Kummers, kaum überstandener großer Strapazen. Er hatte der Hitze wegen sein Nachtgewand geöffnet

und so konnte ich auf seinem weißen Fell die Spuren zahlreicher Bisse wahrnehmen; noch jetzt fuhr seine Hand alle paar Sekunden einmal blißschnell nach diesen juckenden Wundlein und jedesmal zogen sich dann seine schwarzen Brauen schmerzlich zusammen. Sicherlich war er noch öfters in der Nacht aufgejagt worden und hatte erst nach Tagesanbruch Ruhe gefunden vor seinen Peinigern. Ich machte mich rasch fertig und betrat das Eßzimmer. „D Franzl, Franzl, was hast du angerichtet!“ begrüßte ich mit mildem Vorwurf meinen Freund.

„Wie so, was hat's denn 'geben?“

„Das Auge Gottes!“

„Oha!“ rief Franzl pffiffig lächelnd: „San's doch wieder ausstemma, die Bestien, die miserablichten, die Mohrenviecher, die Illendigen!? Und ich hab' doch die hinteren Partien dermaßen mit Zacherlin ausg'spritzt! Vermutlich ist ihnen z'megn dem so ungemütlich unter den goldnen Sonnenstrahlen worden, daß's hab'n auswandern wollen, die Luader.“

Ich konnte mich nicht enthalten, dem Franzl zu bemerken, daß unter den obwaltenden Umständen es doch wohl das Richtige gewesen wäre, einen von uns ins Hotel zu schicken, wenn er doch nur einen bei sich betten konnte.

„Aber nein, Freinderl, ganz im Gegenteil,“ versicherte Franzl äußerst lebhaft, „ich bin euch sogar zu allergrößtem Dank dafür verbunden, daß euch der Zufall mir gleichzeitig ins Haus g'führt hat, denn diesem freundlichen Zufall verdank ich's allein, daß ich endlich einmal wieder eine Nacht gut geschlafen hab'!“

„Nui, eine solche genießerische Selbstsucht! Und der arme junge Mann?“

„Was willst', Freinderl, die Jugend sucht die neuen Emotionen. Sollte es nicht geradezu ein epochemachendes Ereignis im Leben dieses jungen Mannes gewesen sein, daß er eine Nacht verbringen durfte direkt unter einem drei Jahrhunderte alten als echt beglaubigten Auge Gottes?“

„Schlankel, du!“

H. F. v. Zuehl: Winterterzinen.

I.

Januar.

Nun steht in allen weißen Straßen wieder
Der alte Rehrreim „Tod“, der recht behielt.
Gleichwie der Wind mit alten Briefen spielt,

Zerrissne Liebesworte rings verstreuend,
Sank Wunsch und Ziel zerflatternd um mich nieder.
Und einsam geh' ich, bitterlich bereuend.

Ich gehe — gehe meinen tiefverschneiten,
Verlornen Weg, den keine Zeichen leiten,
Die stillen, müden Schritte stets erneuend.

Wohin? Ich wußt' es, eh der Frühling starb
Und eh des Sommers leuchtendes Bergleiten
Mit roter Blut im Nebelmeer verdarb.

Für wen? Ich wußt' es, da noch der durchsonnte,
Schmerzlich-geliebte Blick mein Herz umwarb
Und da sie bat mit stummen, weichen Händen,

Das eine nur, was ich nicht geben konnte,
Und da sie ging, den trüben Tag zu enden,
Zu sterben ging, da ich sie retten konnte.

II.

F e b r u a r.

Doch meine Sinne sind wie Bagabunden,
Die ewig hungern durch das Schneegefild,
Da sie der Sathheit Tische nicht gefunden.

Durch Schicksal, Schuld und — Willen. Fluchgebunden,
Das seltna Wahl, das ihren Hunger stillt,
Verschlungen wahllos sie. Es sind die scheuen,

Verstummta Bettler, sind die Ungetreuen,
Die, kaum gedankt, im Nebel schon verschwinden,
Sie, die des Morgens Blutrubine finden,

Wenn Wintersonnen sie im Schnee verstreuen,
Und frösteln abends bei den kahlen Linden.
Doch mag bei ihnen wohl ein Knabe stehen,

Prinzlich und fremd, aus göttlichen Geblüthen,
Wie sie vertrieben, heimatlos zu gehen,
Nach Sommerländern violetter Blüten

Und klagelos und starr in Winters Wehen —
Doch wenn der Sinne Hunger einmal rastet:
Dann weint das Kind — die Seele friert und fastet.

III.

M ä r z.

Doch sieh! der Schnee vergeht, und tiefer leuchten
Mir Frauenaugen, als ich je gesehen.
In offenen Fenstern müssen Rosen stehen,

Denn durch der Straße Zug, der schneetaufweichten,
Der kalten, grauen, geht ein Duft und Wehen
Von blauen Tagen, die verloren deuchten.

Und wieder breite ich die Arme aus
Nach euch, ihr Frauen! Werf' ich sie ins Leere?
Dem Unbeschenkten öffnet sich das Haus

Der hallenden Gedanken, wo die Schwere
Der Schritte tönt in fernem Weltgebraus,
Und neckt mich neu die ewige Schimäre?

Euch alle will ich, tausendfach der einen
Geliebten Kraft des Weiblichen entglommen,
Und meine Worte, die euch Lüge scheinen,

Sind wie die Wahrheit, schillernd, schnell verschwommen,
Doch hinter mir wird Spott sein oder Weinen.
Als Bettler geh' ich, Bettler bin ich kommen.

IV.

April.

Wie schwere Ketten meine Reime schlingen
Sich Glied an Glied. Aus dunkelgoldnen Ringen,
Die selten nur die diamantne Schneide

Flüchtiger Sonne schlägt, ein fernes Klingen,
Der Lust entrückt und fast entrückt dem Leide.
Und da der Frühling kam mit Lust und Leid,

Mir neuen Kausch mit altem Schmerz zu schenken,
Will deiner Seele Schweigen ich gedenken
Und bringen dir mein seltsames Geschmeide.

Denn Kausch und Schmerz wird mir wie Schnee zerrinnen
Und Schmerz und Lust wie Blütensturm verwehen,
Wo bald zurück in deine Einsamkeit

Durch deiner Wälder Labyrinth' lenken
Gedanken mich vor deines Schlosses Zinnen,
Die heimatsstill in Abendflammen stehen.

* * *

Venezianisches Intermezzo.

I.

Der Lido strahlt von Saphir und von Golde.
 September zog mit reifen Früchten ein.
 Schon herbstesmäde nickt die Blütendolde,
 In schweren Trauben kocht der neue Wein.

Ja — heute wird der gelbe Mond noch scheinen,
 Auf hohe Kuppeln werden Sterne weinen,
 Wenn wir zu zwein in dem verlassnen Garten
 Der Schläge unsichtbarer Glocken warten.

Ich schweige. Laß mich! Meine irre Seele
 Verschwebt im Labyrinth der Kanäle.
 In deinem Arm vergeß' ich mein Toskanisch
 Und lausche deinem welchen Venezianisch.

II.

Schwermütig Mädchen, halbverblüte Blume,
 Wie seltsam war der Tag, da wir uns fanden,
 So rasch mit Leib und Seele uns verbanden
 Im uralt-nimmer-leeren Heiligtume.

An der Piazzetta, wo in Nacht und Ferne
 Im Mondesdämmer sich die Säulen recken,
 Da schienen deine Augen mir wie Sterne,
 Die eben hinter Wolken sich verstecken.

Wie müde Weilschen. Und um deine Glieder
 Floß weich in Falten — um die feinen Schlangen,
 Dein dunkles Venezianer-Tuch hernieder
 Wie süße, melancholische Gedanken.

Der Auf der Luft ist deines Schmerzes Schrei
 Und wie du mich verpfeiflungsvoll umwindest,
 Es steigt die Flut, die Gondel treibt vorbei,
 Dorthin wo du mich niemals wiederfindest.

Hier hilft kein Steuer — willenloses Treiben!
 Hier hilft kein Ruder — unaufhaltsam Gleiten!
 Nur fruchtlos Rufen und Die-Arme-Dreiten,
 Nur Flut und Ebbe, niemals Sein und Bleiben.

Und gleich bleibt ewig unsres Lebens Lied,
 Der große Schrei der wollenden und starken,
 Der tiefsten Seelen, der aus dunklen Barten
 Säßfiebernd, nächstlich, zur Lagune zieht.

III.

Durch alte Marmorhallen
 Streift weicher Wind vom Meer.
 Grüne Lagunen wallen
 Um schlafende Gondeln her.

Die Luft, perlmuttersfarben,
 Zittert im Glockenchor;
 In Abendstrahlengarben
 Leuchtet San Giorgio Maggiore.

Dein Fuß tritt leicht und leise
 Unter San Marcos Portal
 Der schweren Linien Weise
 Ist wie ein alter Choral.

Uraltes Gold der Wände
 Leuchtet im heimlichen Licht.
 Du legst die feinen Hände
 Über das bleiche Gesicht.

Santa Madonna der Gnaden.
Tritt aus der Heiligen Schar
Und sieht den silbernen Faden
In deinem dunklen Haar.

Kingsum die Glocken weinen
Über der Marmorstadt.
Du betest heiß für einen,
Der dich verlassen hat.

Stefan Zweig: Spruch.

Auf des Lebens höchstem Stamme
 Blüht die Mahnung: Werde Geist!
 Doch der Geist lebt nur in Flammen,
 Die ein großes Schicksal speist.

Nun, so schlag dich kühn in Stücke,
 Flamm' dich an und gib dich preis,
 Wille kann dich nie entrücken,
 Blut, nur Blut zersprengt den Kreis!

Mutter

Drama in einem Akt
von
Wenzel Goldbaum



Personen :

Frau Elise Adelong.
 Stefan, ihr Sohn.
 Franz, Bariton.
 Babette, Dienerin.

Ein Herrenzimmer. Wenige Möbelstücke, die dunkel gehalten sind. Darunter ein Schreibtisch, auf dem eine Lampe mit großem, rotem Schirm u. a. steht. Rechts Türe zum Hausflur und zum oberen Stockwerk. Hinten Fenster, auf die Straße, davor ein kleines Tischchen. Links zwei Türen. Die hintere Tür führt zu einem hellen Salon. Wenn die Tür geöffnet wird, sieht man halb eine Türe, die aus dem Salon in das Vouloir führt. Die andere Türe (links) führt zu den weiteren Räumlichkeiten.

Beim Aufziehen des Vorhangs ist das Zimmer von dem elektrischen Licht hell erleuchtet. Man hört, wie aus weiter Ferne, Lokomotivenpfeiff.

(Frau Adelong. Brünette Frau von 37 Jahren, sehr elegant, mittelgroß, schlank; das hübsche Gesicht trägt die ersten Faltenspuren, die keine Toilettenkunst vertuschen kann. Sie geht erregt hin und her und eilt dann mit plötzlichem Entschluß zur Türe rechts. Sie ruft:)

Frau Adelong. Babette! (Pause.) Babette!!
 (Man hört Schritte.)

Babette (alte Dienerin tritt ein, man hört eine Kirchenguhr zehn schlagen).

Frau Adelong (leise). Zehn! (Sie macht unwillkürlich eine Bewegung, als wollte sie ans Fenster gehen, dann:) So. Sie wollen schlafen gehen. — Warum kommt mein Sohn nicht herunter?

B a b e t t e. Er wird sich nach achtstündiger Reise zu-
rechtmachen wollen.

F r a u A d e l o n g. Mich hat er kaum begrüßt. Er be-
gab sich sofort hinaus.

B a b e t t e. Er sieht sehr abgesehen aus.

F r a u A d e l o n g. Babette, Sie waren die Vertraute
meines Sohnes in der letzten Zeit — — ja — — ja — —
hat er Ihnen vielleicht mitgeteilt, warum er zur Nacht, plöz-
lich, ohne sich anzumelden, von der Universität hierher ge-
kommen ist?

B a b e t t e. Er hat sich mir gegenüber nicht ausge-
sprochen.

F r a u A d e l o n g. Sie haben ihn gefragt?

B a b e t t e. Jawohl, gnädige Frau.

F r a u A d e l o n g. Auch Ihnen erscheint seine Ankunft
also — — seltsam — — wie?

B a b e t t e. Ich hatte den jungen Herrn nicht erwartet.

F r a u A d e l o n g. Sie sagten, er sehe abgesehen aus.
Auf mich machte er einen geradezu verstörten Eindruck.

B a b e t t e. Der Tod seines Vaters lastet auf ihm. Der
Verlust hat ihn schwer getroffen. In der Sterbenacht dacht'
ich, wir würden zwei Tote hinaustragen müssen. Wäre die
gnädige Frau nicht gewesen, hätte er sich sicher etwas ange-
tan. Er war nahe daran. Das weiß ich. Aber er liebte
seine Mutter noch tiefer, noch heißer, als den gnädigen
Herrn.

F r a u A d e l o n g. Der Tod seines Vaters? Nein.
Darüber ist ein Jahr hingegangen. Und das wäre auch kein
Grund, hierher zu kommen, wo ihn alles daran erinnert.
Jetzt, unmittelbar jetzt, muß sich irgend etwas ereignet haben,
das ihn hergetrieben hat. — Babette! Sie haben meinen
Sohn gerufen.

B a b e t t e. Ich, gnädige Frau? Weshalb hätte ich das
tun sollen?

F r a u A d e l o n g. Sehen Sie mir ins Auge.

B a b e t t e. Das kann ich ruhig. Ich habe den jungen
Herrn nicht gerufen. Im Gegenteil, er hätte auf der Uni-
versität bleiben sollen. Das wäre besser gewesen. —

Frau Adelong. Gehen Sie. Ich höre ihn die Treppe herunterkommen.

Babette (ab).

Frau Adelong (will schnell ans Fenster eilen, bleibt aber stehen nach zwei Schritten, da Stefan eintritt. Sie sammelt sich schnell. Vorwurfsvoll:) Ich habe auf dich gewartet.

Stefan. Ich bitte um Verzeihung.

Frau Adelong. Sage mir zunächst einmal guten Tag.

Stefan. Hab' ich das veräußt?

Frau Adelong. Allerdings.

Stefan. Nun denn: guten Tag.

Frau Adelong. So. Ist das Semester schon aus?

Stefan. Nein. Erst in zwei Monaten. (Kleine Pause.)

Frau Adelong. Warum hast du nicht geschrieben? Eine Karte wenigstens.

Stefan. Das ging nicht. Ich habe mich erst heute morgen entschlossen zu fahren.

Frau Adelong. Allerdings — — dann — — Aber ich vergesse ganz — — Du bist gewiß hungrig.

Stefan. Nein, ich danke. Ich möchte jetzt nichts essen und nichts trinken.

Frau Adelong. Ja, gewiß, gewiß. — — Von mir hab' ich nichts zu berichten. Geschrieben haben wir uns ja. Es war recht einsam hier. Das kannst du dir denken. Ich freue mich, dich zu sehen. Ich kann selbstverständlich das Haus nicht mehr so führen, wie wir es zu Vaters Lebzeiten getan haben. Du weißt ja, was wir Frauen so Freundinnen nennen, hab' ich nie beßessen. Die häufigen Besuche der Freunde deines Vaters verbieten sich von selbst. Nicht wahr? Die Leute langweilen sich auch. Selbst Baron Fried ist ein seltener Gast geworden. Die Haldenwangs kommen manchmal — — Übrigens, was macht der Junge? Habt ihr viel in Marburg zusammen verkehrt?

Stefan. Anfangs wohl, zuletzt nicht mehr.

Frau Adelong. Du schließt dich auch schwer an Fremde an. Ich glaube, das hast du von mir geerbt — — Ich freue mich, dich hier zu haben.

Stefan. Das sagtest du schon einmal, Mutter.

Frau Adelong. So? Sagt' ich das? Ich hoffe, daß ich das nicht zu bekräftigen brauche. — — Stefan, warum bist du so plötzlich hierher gekommen?

Stefan. Ein plötzlicher Entschluß.

Frau Adelong. Ist etwas vorgefallen?

Stefan. Vorgefallen

Frau Adelong. Bist du krank?

Stefan. Nein.

Frau Adelong. Hat dir deine alte Heftigkeit vielleicht ein Duell zugezogen?

Stefan. Ein Duell? Hatt' ich, jawohl.

Frau Adelong. Also das ist es?! Und darauf hast du dich einlassen können?

Stefan. Darauf mußte ich mich einlassen.

Frau Adelong. Hast du nicht an mich gedacht? Ist es nicht genug, daß ich den Mann verloren habe? Muß sich auch mein Sohn in die Gefahr begeben, getödtet zu werden. Soll ich ganz verlassen sein?

Stefan. Ich habe an dich gedacht.

Frau Adelong. Dann habe ich dafür nur eine Erklärung: Dein Stolz ist größer wie deine Liebe zu mir. Was ich bedauere. Wenn ich überhaupt noch glauben darf, daß du mich liebst.

Stefan. Ich liebe dich, Mutter, liebe dich so sehr, daß ich einem einzigen Worte von dir, einem leisen Wort, mehr glaube als den Reden der ganzen Welt. Mein Stolz? Für dich könnt' ich ihn mit Füßen treten. Nur eins würde ich nicht überwinden können, dich niedrig zu sehen.

Frau Adelong. Stefan, ich habe dich gefragt, weshalb du gekommen bist. Ich will jetzt eine ehrliche Antwort haben.

Stefan. Ja, Mutter?

Frau Adelong. Ich wiederhole: eine ehrliche Antwort.

Stefan. Ich habe dich um Verzeihung zu bitten, deshalb bin ich hier.

Frau Adelong. Wegen deines Leichtsinns?

Stefan. Wegen meiner Leichtgläubigkeit.

Frau Adelong. Ich verstehe dich nicht.

Stefan. Haldenwang — —

Frau Adelong. Der Vater oder der Sohn?

Stefan. Der Sohn — — hat in der Betrunktheit eine Äußerung getan, die eine furchtbare Beleidigung für dich und unseren Namen enthält.

Frau Adelong. Was sagte er denn?

Stefan. Für diese Äußerung habe ich ihn zur Verantwortung gezogen. Damit hätte alles erledigt sein können. Aber zu meiner Scham gestehe ich dir, daß ich nicht jeden Zweifel an der Richtigkeit seiner Behauptung habe ausdrücken können. Wenn ich zurückblickte, schien sich manches zusammenzufügen. Ich fragte den besten Freund unserer Familie, ob er mir nicht mitteilen könnte — —

Frau Adelong. Du hast Oberst Fried gefragt.

Stefan. Jawohl. Einen Mann, zu dem ich von Kind auf das größte Vertrauen besaß. Und als ich den Brief Barons Fried gelesen hatte, habe ich einen Augenblick lang fest an das geglaubt, was er mir auf meine Frage erwiderte. Deshalb bitte ich dich um Verzeihung.

Frau Adelong. Was erwiderte denn Oberst Fried?

Stefan. Mutter, ich werde jetzt an dich eine Frage richten. Gott im Himmel weiß, nur die furchtbare Not meines Innern preßt sie mir auf die Lippen. Und ich bitte, ich flehe dich an, sag' ein leises einziges „Nein“ — — Mein Leben hängt daran! — Mutter, ist es wahr, was die Welt sagt, Mutter, hast du einen Liebhaber?

Frau Adelong (nickt leise).

Stefan. Mutter!!

Frau Adelong. Mein Kind, ich habe diese Stunde seit langem kommen sehen . . . mit tiefer Furcht. Es ist gut, daß sie endlich da ist, daß wir uns aussprechen und klar in die Verhältnisse sehen können.

Stefan (mit ausbrechender Wut). Es ist also richtig, was die Leute sich zutuscheln — — Du gibst einem Mann jeden Abend, seitdem ich fort bin, mit dieser Lampe da ein Zeichen — — Dann kommt er die Treppe hinauf gestürzt, öffnet mit seinem Schlüssel die Türe — — rennt durch die Wohnung — in dein Zimmer, wo du ihn erwartest?

Frau Adelong. Mäßige dich.

Stefan. Mäßigen soll ich mich, da ein Wort meine ganze Kindheit beschmutzt, meine Herkunft und meine Zukunft mit Schmach und Schande bedeckt, da mein ganzes Leben zusammenstürzt? In Trümmer fällt alles, was ich hoch und heilig gehalten habe in der Welt, was mein Höchstes war, mein Gott, seit ich verlernt habe zu beten.

Frau Adelong. Du redest zu deiner Mutter.

Stefan. Was du getan hast, ist schmachvoll, jämmerlich, elend.

Frau Adelong. Ich verbiete dir, so zu mir zu reden.

Stefan. Mit welchem Recht?

Frau Adelong: Mit dem Recht der Frau, die dich geboren, erzogen und die dich stets zärtlich geliebt hat, wie eine Mutter ihr Kind nur lieben kann. Mit dem Rechte der Erwachsenen gegenüber deiner Jugend, deiner Un- erfahrenheit, die unrecht tut, weil sie mehr verlangt, als die Wirklichkeit bieten kann.

Stefan. Zärtlich geliebt . . .

Frau Adelong. Willst du das leugnen?

Stefan. Du hast mich geliebt, ja — — und diese Liebe war bisher, mein — — Aber du hast sie mir in einem Augenblick entzogen, da ich sie nötiger hatte, denn je. Im Augenblick, da ich meinen Vater verloren hatte.

Frau Adelong. Ich habe dir nichts, nichts entzogen. Du tust mir schweres unrecht.

Stefan. Ach, einige Monate nach Vaters Tod habe ich instinktiv gefühlt, daß irgend etwas zwischen uns anders geworden war. Es fielen dieselben Worte noch zwischen uns, dieselbe Zärtlichkeit, dasselbe Vertrauen — — und doch war irgend etwas nicht mehr. Zum Bewußtsein kam es mir nicht recht. Konnt' ich ahnen — —

Frau Abelong. Du irrst dich. Wenn sich irgend etwas zwischen uns gebrängt hatte, so war das nicht ein Entfremden meines Gefühls — — es war lediglich das, daß du ein ganzes Stück älter geworden warst, und zwar plötzlich durch den Verlust deines Vaters.

Stefan. Ich irre mich nicht, nein, nein.

Frau Abelong. Einige Monate nach Vaters Tod soll das eingetreten sein, sagtest du. Ich könnte dir beweisen, daß du unrecht hast. Unrecht damit und mit dem Urtheil, das du über mich fällst. Jämmerlich, elend? Welche Worte! Glaubst du denn, ich hätte nicht mit mir gekämpft, ehe ich nachgegeben habe? Weißt du denn, daß ich oft um eine glückliche Stunde Tage und Nächte gelitten habe? Und wie oft fiel der Gedanke an dich wie ein Schatten hinein! Sieh dich an. Du hattest eine Leidenschaft bis jetzt, das war deine seltene Liebe zu deinen Eltern, dein tiefstes und heftigstes Gefühl. Und zum erstenmal, da diese Leidenschaft sich nicht voll befriedigt fühlt, stürzt in deinen Augen alles zusammen. Deine Jugend besudelt sich, deine Herkunft und die Zukunft bedecken sich mit Schmach und Schande und dein Leben hat keinen Sinn und keinen Zweck mehr. Und mit dieser blinden Wut willst du ein Richter über Leidenschaften sein?

Stefan. Ich will kein Richter sein — —

Frau Abelong. Und nehmen wir an, du hättest die nötige Erfahrung — — dürftest du mein Vorgehen jämmerlich und elend schelten? Was hab' ich getan? Welches Verbrechen? Wem hab' ich unrecht getan?

Stefan. Mir, Mutter, mir.

Frau Abelong. Nein, mein Kind. Weshalb glaubst du wohl, betreibe ich all das so heimlich? Weshalb sehen wir uns nur abends, spät? Was hindert mich denn, mit diesem Mann offen vor die Welt zu treten? Ihn zu heiraten? Einzig und allein die Liebe zu dir. Ich frage: Wem ist ein Unrecht geschehen? Deinem Vater? War ich nicht eine gute Frau? Hab' ich ihm nicht während unserer Ehe treu zur Seite gestanden? Hab' ich ihn nicht mit der Aufopferung meiner letzten Kräfte gepflegt? Erinnerere dich

nur — — der Nächte — — am Krankenlager — —
 „Mutter, leg' dich schlafen, ich will wachen“, sagtest du.
 Ich aber blieb. Erinnerst du dich?

Stefan. Ja, Mutter.

Frau Adelong. Und wenn du nun hierher gekommen bist, um zu rächen und das Andenken deines Vaters zu rächen — — so siehst du jetzt, hier gibt es nichts zu rächen und nichts zu rächen, hier ist nur eine Mutter, die dich liebt.

Stefan. Jetzt, Mutter, will ich ihn kennen lernen.

Frau Adelong. Wen?

Stefan. Diesen Mann.

Frau Adelong. Nein. Das geht nicht. Das schlag' dir aus dem Kopfe.

Stefan. Er muß ein außergewöhnlicher Mensch sein.

Frau Adelong. Wozu willst du ihn kennen lernen? Welchen Zweck sollte das haben?

Stefan. Wer weiß, vielleicht werden wir Freunde.

Frau Adelong. Ihr seid ganz verschiedene Charaktere.

Stefan. Sage mir wenigstens, wer es ist.

Frau Adelong. Nein!

Stefan. Mutter, hast du dich seiner zu schämen?

Frau Adelong. Ich werde dir sagen, warum ich ihn nicht nenne. Du bist mit einem Entschluß hierhergekommen. Du hast irgendetwas vor. Und du bist in deiner krankhaften Hestigkeit zu allem fähig, selbst zu einem Verbrechen. So, jetzt weißt du meine Gründe.

Stefan. Und wenn ich nun vorhätte, mich an dem Mann zu rächen, der mir das größte Leid auf der Welt angetan hat?

Frau Adelong. Ach, da sind wir.

Stefan. Wenn ich das nun vorhätte?

Frau Adelong. Du — — du — — hast ihn schon gesehen?

Stefan. Nein. — Mutter, du mußt ihn aufgeben.

Frau Adelong: Nie und nimmer!

Stefan. Du mußt ihn aufgeben und du wirst es tun. Du stehst vor einer Wahl.

Frau Adelong. Du drängst mich vor eine Wahl, du willst mir deinen Willen aufzwingen — — Weißt du denn, was du von mir verlangst?

Stefan. Ein Opfer.

Frau Adelong. Und weißt du, was mich dieses Opfer kostet?

Stefan. Den Kampf einer Minute.

Frau Adelong. Nicht mehr, meinst du?

Stefan. Nein. Und wenn es mehr ist? Hier stehen sich Notwendigkeiten gegenüber. Ich kämpfe ja hier um mein Leben! Siehst du das nicht? Wenn ich dich verliere, hat das Leben keinen Zweck mehr für mich. Dann flücht' ich mich zum Vater.

Frau Adelong (nach einer kleinen Pause). Ich geb' ihn auf.

Stefan. Mutter! Wirklich? . . . Wirklich?

Frau Adelong. Du hast recht. Ich bin Mutter . . . deine Mutter — —

Stefan (sinkt ihr zu Füßen und verbirgt seinen Kopf in ihrem Schoß).

Frau Adelong. Für dich einzig und allein gebe ich ihn auf. Was die da draußen tun und reden, ist mir gleichgültig. Ich gebe mehr auf, mein Kind, als ich dir sagen kann.

Stefan. Mutter, jetzt wird es wieder schöner werden, hier bei uns zu Hause.

Frau Adelong. Mein Sohn — — Ich werde ihm morgen schreiben — — und dann ist alles erledigt.

Stefan. Ja, Mutter.

Frau Adelong. So kurz ist man hier zusammen — — und macht sich so viel Kummer. Sonderbar, sonderbar.

Stefan. Was in mir vorgegangen ist, als der Zweifel anfing — —

Frau Adelong. Und doch ist es gut so, nicht wahr?

Stefan. Ja, ja, Mutter, sag', singst du noch oft?

Frau Adelong. Nein, mein Kind. Man wird älter.

Stefan. Du bleibst ewig jung, Mutter.

Frau Adelong. Sieh her — — hier ist schon eine kleine weiße Strähne.

Stefan. Man sieht sie kaum.

Frau Adelong. Welche Angst ich habe, welche Angst — — Wenn niemand mir gegenüber ist, wird mir, als erstürb' ich in mir selber —

Stefan. Ich will immer bei dir bleiben —

Frau Adelong. Nein, nein. Du mußt lernen, ein tüchtiger Mann werden. Sieh ich kann schon wieder ein heiteres Gesicht machen. Aber müde bin ich geworden, sehr müde. Und so wird Tag um Tag, Abend um Abend ver-
gehen.

Stefan. Du darfst nicht traurig sein, Mutter, sonst weiß ich nicht, was ich beginnen soll.

Frau Adelong. Jetzt bist du einige Tage da, aber dann gehst du wieder fort — —

Stefan. Wenn du willst, kehre ich dieses Semester nicht zur Universität zurück.

Frau Adelong. Nein, das will ich nicht. Du sollst um meinetwillen deine Studien nicht unterbrechen. Hörst du?

Stefan (mit Zweifel). Ich höre, ja.

Frau Adelong. Schreibe nur recht oft — — und in zwei Monaten sind ja Ferien.

Stefan (mit Zweifel). Ja, ja.

Frau Adelong. Ich bin müde. Wir wollen uns schlafen legen, mein Kind. Gute Nacht, mein Junge.

Stefan. Gute Nacht, Mutter.

Frau Adelong. Schlaf wohl. (Sie geht links durch die hintere Türe ab, die sie offen läßt. Stefan sieht ihr nach. Frau Adelong öffnet die dem Zuschauer halb sichtbare Türe und macht sie zu. Kaum ist dies geschehen, zieht Stefan, der vor der Türe stehengeblieben ist, diese mit einer blißschnellen Bewegung zu und schließt und riegelt sie lautlos ab. Dann eilt er auf die vordere Türe links zu und

schließt auch diese zu. Er nimmt vom Schreibtisch ein Kästchen Streichhölzer, dreht das elektrische Licht aus — einige Minuten ist die Bühne sehr dunkel. Dann zündet er die Lampe an und stellt sie auf das Tischchen am Fenster. Er stellt sich in die vordere rechte Ecke der Bühne — — rechts vom Zuschauer — —, sodas er das ganze Zimmer im Auge hat. Einige Augenblicke, dann hört man von draußen leises Schlüsselgerassel und leises Zumachen einer Türe. Die Türe rechts hinten wird geöffnet. Kranz tritt ein und eilt stracks — ohne Stefan zu sehen — auf die Türe hinten links zu.)

Kranz. Aber Maus, welche Scherze sind denn das? So mach' doch auf, Menschenkind.

Stefan. Weg von der Türe!

Kranz (fährt herum). Wer sind Sie? Was wollen Sie?

Stefan. Am liebsten möchte ich Sie wie einen tollen Hund (er greift nach der Hosentasche) niederschließen.

Kranz. Ich schreie.

Stefan. Ruhe. Ihnen geschieht nichts.

Kranz. Was wollen Sie von mir, Herr Adelong?

Stefan. Was ich von Ihnen will, werde ich Ihnen später auseinandersetzen. Jetzt sagen Sie mir, wie sich das alles zwischen Ihnen und meiner Mutter abgespielt hat.

Kranz. Was — — (Das Folgende — bis zu der Bemerkung „von links leises Wimmern usw.“ wird sehr schnell und meistens mit halber Stimme gesprochen.)

Stefan. Beeilen Sie sich und sprechen Sie leise, damit Sie niemand hört. Wie lernten Sie meine Mutter kennen?

Kranz. Ich traf Ihre Frau Mutter im Konservatorium, wo sie Gesangunterricht nahm.

Stefan. Sie sind Sänger?

Kranz. Bariton. Aber ich sehe wirklich nicht ein, warum ich hier Auskunft geben soll.

Stefan. Ich will Ihnen etwas sagen: Sie haben unsere Familie um den guten Namen gebracht, Sie haben in mein Leben furchtbar eingegriffen! Ich führe hier keine bloße Unterhaltung mit Ihnen. Was ich Sie frage, muß

ich erfahren, um zu wissen, wer meine Mutter ist. Sie haben hier nur zu antworten.

Kranz. Wie wollen Sie mich zwingen, wenn ich nicht reden will?

Stefan. Mit Gewalt.

Kranz. Mich schützt das Gesetz.

Stefan. Vor der Verzweiflung? Das glaub' ich nicht.

Kranz. Schließlich kann es mir gleich sein.

Stefan. Danach sehen Sie aus.

Kranz. Um — — Ihre Frau Mutter hatte gerade Gesangsstunde — — ich hörte zu und machte ihr ein Kompliment über ihre schöne Stimme und ihre Erscheinung.

Stefan. Wann war das?

Kranz. Etwa vor zwei Jahren.

Stefan. Als mein Vater noch lebte?

Kranz. Ihr Herr Vater wurde kurz darauf krank.

Stefan (heiser). Weiter, weiter.

Kranz. Ich traf Ihre Frau Mutter dann noch einige Mal — — wir musizierten auch manchmal zusammen im Konservatorium — — und schließlich, schließlich machte sich das so.

Stefan. Sie haben die Situation ausgenutzt.

Kranz. Im Gegenteil. Ich machte Ihre Frau Mutter auf die unangenehmen Folgen aufmerksam, wenn es entdeckt würde — — Ich bin überhaupt kein Freund verheirateter Frauen . . . Das kann man einfacher haben. Ohne die Gefahr, in einen Skandal verwickelt oder Situationen ausgesetzt zu werden — — wie dieser. Ihre Frau Mutter hörte nicht darauf. — Auch ist man ja nicht gerade von Eisen. Mein Wort darauf, ich habe es oft bereut, daß ich es getan habe.

Stefan. Leiser, sprechen Sie leiser, Mensch.

Kranz. Denn alles mußte immer versteckt und hastig geschehen — immer hatten wir Furcht, ertappt zu werden — — dann war Ihre Frau Mutter von einer grenzenlosen Eifersucht, sie bewachte mich, machte mir die heftigsten Szenen, wenn ich auf der Bühne zu einer Mitspielenden

Ihr allzu zärtlich schien — — nur selten konnten wir uns sehen. So ging es eine Zeitlang. Ich hätte mich losgemacht, aber Ihre Frau Mutter war von einer Leidenschaftlichkeit, die mich mitriß — — ich kann es nicht leugnen. Ich übersah alles Argerniß, obwohl das noch schlimmer wurde.

Stefan. Wodurch, wodurch?

Kranz. Das möcht' ich Ihnen gegenüber nicht aussprechen.

Stefan. Reden Sie, Mann, reden Sie.

Kranz. Ich hatte immer das unangenehme Gefühl, einen hilflosen Kranken zu betrügen — — dazu kamen noch verschiedene andere Umstände — — kurz, ich brach das Verhältnis ab und reiste fort. Eine Zeitlang hörte ich nichts, aber eines Tages, als ich in mein Zimmer trete, steht Ihre Frau Mutter da — — als wäre nichts geschehen. Ich wollte die alte Geschichte nicht wieder von vorne anfangen, es kam zu einer Szene. Ihre Frau Mutter bat mich, ich sollte zurückkehren, sie könnte ohne mich — — Aber diese Details werden für Sie kein Interesse haben, Herr Adelong.

Stefan. Doch, doch.

Kranz. Also, sie könnte ohne mich nicht leben. Sie hätte gekämpft, ohne mich durchzukommen — — aber sie vermochte es nicht. Nun ist ja Ihre Frau Mutter eine schöne Frau und hat einen ganz eigenartigen Reiz in der Stimme — — ich fühlte, wie ich schwach wurde und nachzugeben drohte — — aber das wollte ich nicht und deshalb blieb mir nichts anderes übrig, als brutal zu werden, da alles Zureden nicht half. Ich wies Ihrer Frau Mutter die Thür —

Stefan. Mutter.

Kranz. Es blieb mir, wie gesagt, nichts anderes übrig — —

Stefan. Mütterchen —

Kranz. Schließlich ging sie. Ich hörte einige Monate nichts mehr von Ihrer Frau Mutter.

Stefan. Mein Gott . . . mein Gott . . .

K r a n z. Herr Adelong, ich trage nicht die Schuld, wenn Sie hier Dinge zu hören bekommen, die Ihnen entsetzlich sein müssen. Es war mein Fehler vielleicht, daß ich im Anfang nicht standhaft genug war. Aber sehen Sie, als Sängler verlernt man die Standhaftigkeit sehr schnell. Wenn die Weiber einen da im Tritot singen hören, sind sie verrückt. Ich kann Ihnen sagen, Sie machen sich keine Vorstellung, wie das bißchen Kulisse wirkt. Ist man zudem nicht gerade häßlich, und ich glaube das nicht zu sein, dann — — na dann bietet sich einem im deutschen Reiche so ziemlich alles, was man will.

S t e f a n. Und wie haben Sie meine Mutter wieder gefunden?

K r a n z. Nach dem Tode Ihres Herrn Vaters suchte sie mich wieder auf. Und sie verstand es gut, mich gefangen zu nehmen, mich für sie zu begeistern; sie sprach mir so eindringlich zu, daß mir eine große Zukunft beschieden wäre, daß sie mich lieben wolle, wie nie ein Weib einen Mann geliebt hätte — — schließlich gab ich nach und kam hierher. Und in kurzer Zeit war ich völlig verliebt in Ihre Frau Mutter — — ich hatte sie fast schon vergessen — — aber wenn man mit dieser Frau zusammen ist, glaubt man fest daran, daß es nur eine Frau auf der Welt gibt: sie, nur eine Liebe: ihre. Ich habe auch in der letzten Zeit einige Male versucht loszukommen, aber ich konnte nicht. Ein ganz eigentümlicher Zauber strömt von dieser Frau aus — — Wie lange freilich noch, will ich nicht andeuten. (Von links leises Wimmern, das beide nicht hören.)

S t e f a n. Sie werden zugeben, daß Ihr Umgang mit meiner Mutter nur Erniedrigungen im Gefolge hatte.

K r a n z. Ich muß doch bitten — —

S t e f a n. Still — — Daß Sie nicht einen einzigen Augenblick und in keiner Weise dieser Frau würdig gewesen sind — — daß Sie so gewissenlos gehandelt haben, wie man nur gewissenlos handeln kann. Der öffentliche Skandal ist im Ausbrechen; laut beschmutzt man noch nicht den Namen unserer Familie — — Wollen Sie sich jetzt auch nur einigermaßen in den Augen eines anständigen Menschen

rehabilitieren, dann verschwinden Sie lautlos mit dem nächsten Zuge aus dieser Stadt.

Kranz. Ich weiß nicht, ob ich Ihnen das versprechen kann, Herr Adelong.

Stefan. Sie werden das ausführen.

Kranz. Aber bedenken Sie, wenn ich jetzt verschwinde, da Sie plötzlich hier auftauchen — — so wird man aufmerksam werden und der Skandal bricht aus, der, wie Sie selbst sagen, nur eines kleinen Anstoßes bedarf. Und den Skandal wollen Sie doch nicht!!?

Stefan. Wenn Sie glauben, in ihm einen ganz sicheren Schutzwinkel gefunden zu haben, so täuschen Sie sich. Wenn es sein muß, nehm' ich auch das auf mich. Sie müssen weg, weg.

Kranz. Ich habe eine glänzende Stellung hier, die kann ich doch nicht aufgeben. Ich stehe beim Publikum in Gunst — — bis ich mir die errungen habe, hat es langer Mühe und Arbeit bedurft — — ich kann das alles doch nicht wegwerfen — — nur weil Sie es wünschen.

Stefan. Sind Sie fertig?

Kranz. Nein. — — Und mein Kontrakt!

Stefan. Sind Sie fertig? Ich habe keine Lust, Ihnen lange zuzuhören.

Kranz. Und dann: ich kann mich von Ihrer Frau Mutter so ohne weiteres nicht trennen. (An der hinteren Tür links leises Geräusch, von beiden nicht bemerkt.) Ich habe Ihnen unsere Beziehungen auseinandergesetzt. Offen will ich zugeben: was mich anfangs zu dieser Frau trieb, war meine Eitelkeit und die Schönheit Ihrer Frau Mutter — — Aber heute ist das anders. Ihre Frau Mutter fesselt mich, ich liebe sie. Seitdem wir uns wiedergefunden haben, existieren andere Frauen nicht mehr für mich! — Ich hatte selbst in der letzten Zeit noch versucht, mich loszumachen, es ging nicht, es ging nicht.

Stefan. Das alles ist ein Grund mehr, meine Mutter von Ihnen zu trennen.

Kranz. Gut, Herr Adelong, ich kann schließlich nicht verlangen, daß Sie auf mich Rücksichten nehmen, wiewohl

ich betonen muß, daß ich an alledem die geringere Schuld trage. Aber nehmen Sie Rücksicht auf Ihre Frau Mutter.

Stefan. Das lassen Sie nur meine Sorge sein.

Kranz. Wissen Sie, was Sie tun, wenn Sie uns gewaltsam trennen — was Sie Ihrer Frau Mutter tun?

Stefan. Jawohl, ich tue etwas, dessen sie notwendig bedarf. Meine Mutter hat sich verirrt, ich bringe sie auf den rechten Weg.

Kranz. Herr Adelong, ich weiß nicht, ob Sie die nötige Erfahrung haben, die Ihr Eingreifen rechtfertigte. Ich bin älter wie Sie — gestatten Sie mir, daß ich Sie auf etwas aufmerksam mache.

Stefan. Schnell, was ist's?

Kranz. Ihre Frau Mutter durchlebt gegenwärtig eine Krisis. Ich weiß nicht, ob Sie das bemerkt haben. Sie macht den Übergang durch — vom brünetten zum grauen Haar. Dieser Übergang ist gefährlich, je schöner die Frau ist, um so gefährlicher. In diesen Jahren kommt über die Frauen eine Lebensgier und eine Lebenslust, die alles erfassen, alles an sich reißen will. Noch einmal leben vor Todessehnsucht, noch einmal in dunkler Jugend genießen, bevor das fahle Altern kommt. Um das zu erreichen, ist ihnen kein Hindernis heilig genug — es wird übersprungen — kein Mittel zu gering — es wird benutzt. Die Eitelkeit, das stärkste Gefühl der Frau, wächst ins Maßlose, wird so empfindlich, daß sie auf den geringsten Anstoß reagiert. — In dieser Krisis klammert sich Ihre Frau Mutter an mich, der ich jünger bin als sie. — Ob Sie etwas besser machen, wenn Sie Ihrer Frau Mutter diesen Halt nehmen — das glaub' ich nicht. Hüten Sie sich. —

Stefan. Ihre Schilderung paßt auf die Frauen, die Sie sonst kennen gelernt haben, nicht aber auf meine Mutter. Jeder Mensch hat eine Stunde im Leben, in der er sich gehen läßt, die Herrschaft über sich selbst verliert — es muß eine Art Wollust sein, vielleicht sogar eine Art Noblese, die uns die Zügel aus den Händen nimmt — Und hat man's einmal getan, so sucht man dem ersten

Irthum einen Halt zu geben durch einen zweiten, einen dritten Irthum — — man rechtfertigt den Fehler durch den Fehler. — — Meiner Mutter werden jetzt die Augen geöffnet werden. Wenn sie wirklich in einer Krisis lebt, dann wird sie diese mit meiner Hilfe überstehen. Für meine Mutter gibt es noch Hindernisse, die heilig, und gibt es keine Mittel, die gemein sind. Sie haben sich ohne Rücksicht in ein anständiges Haus gedrängt, verlassen Sie es jetzt schnell und ohne Aufsehen. Und wenn Ihnen Ihr Leben lieb ist, lassen Sie sich nicht wieder sehen.

Kranz. Gut, gut, ich gehe — —

Stefan. Geben Sie mir Ihr Ehrenwort, daß Sie sich nicht wieder sehen lassen werden, daß Sie auf keinen Brief antworten.

Kranz. Ich — —

Frau Adelong (von links). Gib's nicht — — (sie rüttelt an der Türe). Aufmachen, aufmachen.

Kranz. Ich — —

Stefan. Gehen Sie, augenblicklich.

Frau Adelong. Bleibe, bleibe (sie rüttelt sehr stark an der Türe).

Stefan (zwischen den Zähnen). Schnell, fort.

Frau Adelong (hat die Türe aufgerissen, tritt ein und stürzt Kranz, der nach rechts abgehen will, in den Weg). Du bleibst, du bleibst, du verläßt mich nicht!

Kranz. Elise — —

Frau Adelong. Ich bin die Herrin meiner Handlungen, ich ganz allein, und niemand außer mir. Gegen Gewalt und Verbrechen werd' ich dich schützen. Dir kann nichts geschehen, was nicht gleichzeitig auch mich trifft. (Zu Stefan.) Ich habe es dir ins Gesicht gesagt, wozu du hierhergekommen bist. Du meinst, vor der Verzweiflung gibt auch das Gesetz keinen Schutz. Du magst recht haben. Laß deiner Verzweiflung die Zügel los — — Ich habe nur zu warten, was mein Sohn mit mir beginnt.

Kranz. Man muß doch nicht — —

Frau Adelong. Laß doch nur. Die Hand, die dich

anfaßt, faßt mich an. Ich warte, daß mein Sohn gegen mich die Faust erhebt.

Stefan. So stolz, Mutter, braucht man nicht zu tun, wenn man ein Menschenleben vernichtet. Du hast mir nicht die Wahrheit gesagt. Du wolltest dich wirklich nicht von diesem da trennen; ich sollte mich nur beruhigen und wegfahren. Ich bin gekommen, um meine Mutter nicht zu verlieren — — mich trieb meine grenzenlose Liebe. Seit der Vater gestorben ist, habe ich nur dich auf der Welt. Was du mir bist, weißt du. Aber höre: erzwingen will ich mir deine Liebe nicht, nicht erzwingen und nicht erbetteln. Du stehst vor der Wahl zwischen mir und dem da. Wenn jetzt noch dein Glück an der Seite dieses Mannes ist — — entscheide dich für ihn, ich werde das Glück meiner Mutter nicht stören — — aber das, was du deine glücklichen Stunden nennst, mit anzusehen, fühle ich mich nicht verpflichtet. Du hast Abschied zu nehmen von mir oder von diesem da.

Kranz. Elise — —

Stefan. Ich gebe dir Zeit zum Überlegen. Zwei Minuten. Ich gehe so lange ins Nebenzimmer — — damit du deinem Liebhaber ungestört Adieu sagen kannst, wenn du dich entschlossen hast, zu deinem Kinde zurückzukehren.

Frau Adelong. Stef — (bevor sie ausgesprochen hat, geht Stefan nach links ab. Die Türe bleibt offen).

Kranz. Elise, es wird das beste sein — —

Frau Adelong. Was, was?

Kranz. Wir sollten deinen Sohn nicht allein lassen —

Frau Adelong. Wenn er mit Gewalt will, muß er eben hören, daß du mir mehr bedeutest — — ich habe diese Szene nicht heraufbeschworen — — er wird sich auch beruhigen — —

Kranz. Man kann doch wenigstens vorläufig nachgeben — —

Frau Adelong. Nur nichts Halbes. Es muß Klarheit geschaffen werden. Das ist das Beste für uns alle. Ich muß wissen, ob ich, oder ob mein Sohn über mich zu entscheiden hat. Wenn ich jetzt nachgebe, hab' ich für immer verloren.



Franz. Er ist doch schließlich nur ein Kind.
Frau Adelong. Und gerade deshalb soll es mir gehorchen lernen.

Stefan (aus dem dunklen Nebenraum). Hast du Abschied genommen, Mutter? Kommst du, Mutter?

Frau Adelong. Nein!

Stefan. Dann lebe wohl, Mutter (man hört einen Laut gleich einem scharfen Peitschenknall und einen dumpfen Fall).

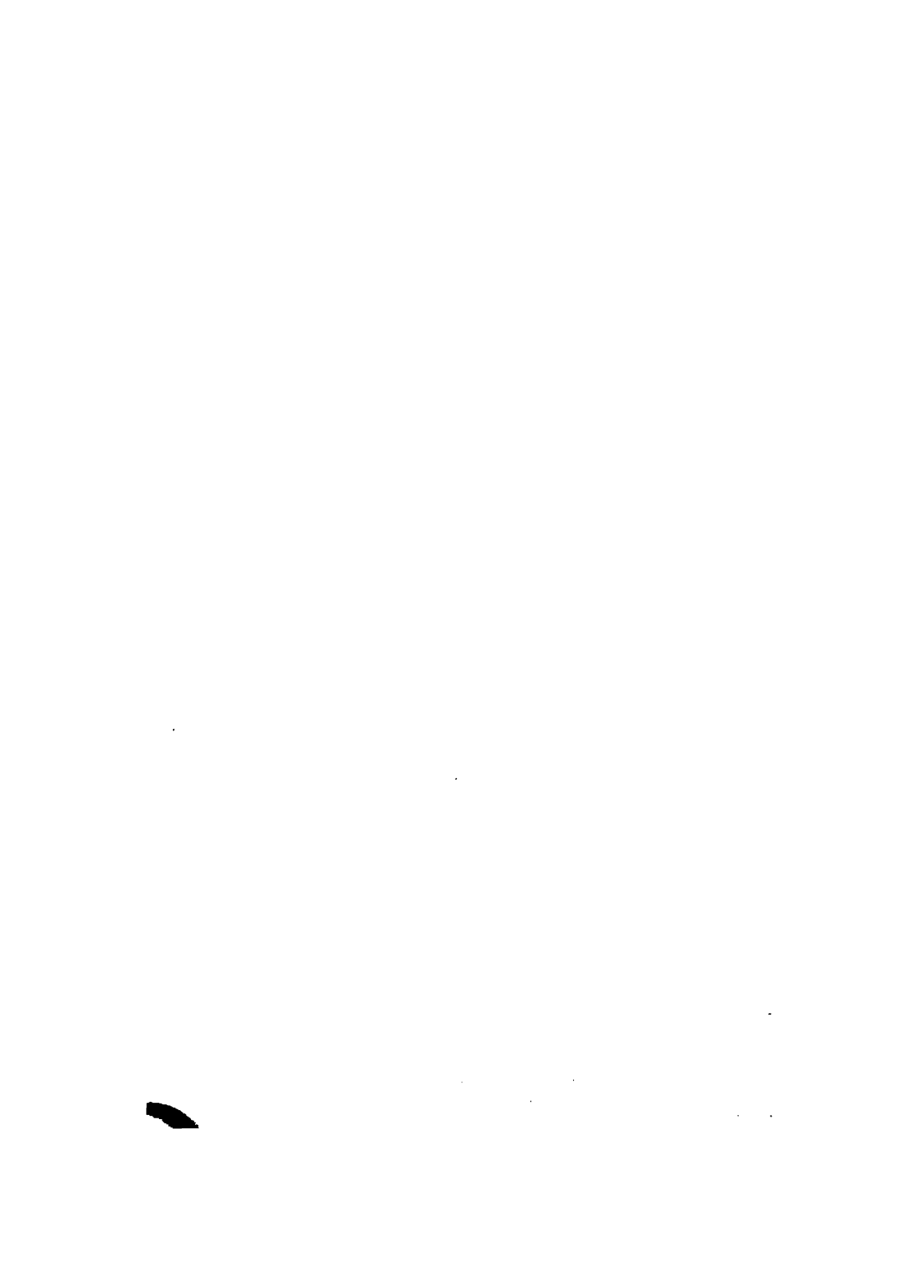
Frau Adelong (will aufschreien, aber nur ein pfeifender Laut entringt sich ihr; sie will vorwärts, bricht aber vor der Türe halb zusammen).

Franz. Jesus Maria!

Frau Adelong (schreit auf wie im Wahnsinn). Faß mich nicht an. Mir ekelt's vor dir. Ich will zu meinem Kinde zurückkehren, zu meinem Kinde.



Verfätsstudien



Walter Bloem: Die Stilbühne.

Die theatralische Reformbewegung der letzten Jahre ist ausgegangen von der bildenden Kunst, vor allen Dingen von der Malerei. Die Maler waren es, die zuerst darauf hinwiesen, daß die überlieferte Form der Bühnenausstattung den verfeinerten Ansprüchen des modernen Kunstempfindens nicht mehr entspreche. In der Tat bestand ja auch, und besteht noch heute fast überall das Bühnenbild aus zwei wesentlich verschiedenen Elementen; einmal der gemalten, d. h. auf eine zweidimensionale Fläche unter Wahrung der Gesetze der Perspektive projizierten Dekoration, und zum andern den ganz realen, den dreidimensionalen Menschen, mit den Bühnenmobilen und den Requisiten, sowie zuweilen — Gott sei's geklagt! — auch etwelchen Tieren . . . Das gab natürlich keine künstlerische Harmonie, und wenn auch das Auge beim Theater sich an mancherlei Kompromisse ohnehin gewöhnen muß — dieser war denn doch auf die Dauer unerträglich. Nur die abstumpfende Gewohnheit, beispielsweise, läßt es uns ertragen, wenn bei gewissen Übergangsszenen vorne an der Gasse eine gemalte Walddekoration ganz dicht vor unseren Augen heruntergehängt wird, und unmittelbar vor perspektivisch gemalten Bäumen steht ein plastischer Mensch, dessen grell beleuchtete Leiblichkeit natürlich mit dem gemalten Hintergrunde, auf dessen starre Wand er außerdem einen jeder seiner Bewegungen lächerlich folgenden Schlagschatten wirft, sich nimmermehr zu einem künstlerisch einheitlichen Bilde zusammenschließen kann.

Nachdem der scharfe Blick der bildenden Künstler den ästhetischen Widersinn des Bühnenbildes einmal aufgedeckt hatte, setzten die Reformvorschläge und Reformversuche ein.

Der Bühnenpraktiker fand am schnellsten einen Ausweg: er fand ihn bei jener eigentümlichen Zwitterform von Plastik und Malerei, welche die Theorie der Kunst nicht als künstlerisch vollwertig anerkennen will, nämlich beim Panorama. Wie hier von den plastischen zu den gemalten Bestandteilen des Bildes ein allmählicher Übergang stattfindet, so wußte auch der Bühnenpraktiker neuerdings den Vordergrund des Bühnenbildes durch eine stärkere Anwendung des plastischen Prinzips der unwiderruflich dreidimensionalen Wirklichkeit seiner Schauspieler mehr anzunähern, indem er zahlreiche Elemente des Bühnenbildes, bei denen man sich früher mit malerischer Andeutung begnügt hatte, in plastischer Wirklichkeit vor uns hinstellte. Die „faschierten“ Felsen, die entzückenden Blütenbäume etwa im Ziergarten der „Madame Butterfly“, aber auch die massiv in die gemalten Seitenwände eingelassenen Holztüren, welche in wirkliche Schlösfer fallen, die runden Säulen, ja eigentlich auch der geschlossene Plafond, welcher die Zimmerdekorationen oben ganz genau wie eine wirkliche Zimmerdecke abschließt, und in den sogar die Rosetten für die Beleuchtungskörper eingelassen sind, das alles gehört in dieses Gebiet.

Während so der Praktiker ohne künstlerische Skrupel nach der ästhetisch nicht anerkannten Form des Panoramas griff, suchten die Künstler nach einer Analogie, die sie theoretisch tiefer befriedigen könnte. Daran war nun einmal nichts zu ändern: das Bühnenbild stellte eine Vereinigung des malerischen und plastischen Elementes dar, und die grübelnden Theoretiker der Bühnenreform entdeckten schließlich auch eine von der Dogmatik sanktionierte Kunstform, in welcher sich eine solche Vereinigung ebenfalls vorfand: nämlich das Relief. Nun dozierte man folgendermaßen: das Bühnenbild weist eine Vereinigung malerischer und plastischer Elemente auf — im bisherigen System der bildenden Künste aber findet sich nur eine Kunstform, die ebenfalls eine Vereinigung malerischer und plastischer Elemente aufweist: das Relief. Will also die Bühnenkunst sich nach streng ästhetischen Gesetzen reformieren, so muß sie sich den Wesensgesetzen der Reliefreform anpassen. Aus diesem logischen Trugschluß ergab

sich die Forderung, das Bühnenbild müsse nicht nach der Tiefe, sondern nach der Breite hin entwickelt werden. Es sei eine Gruppierung der handelnden Personen anzustreben, die sie möglichst nach dem Vordergrunde des Bühnenbildes hindränge und in einer Ebene nebeneinandergestellt erscheinen lasse, so wie dies bei den Figuren eines Reliefs notgedrungenerweise der Fall sein muß. Das Ergebnis dieser Forderungen war, mit einem Wort gesagt, das Münchner Künstlertheater. Auf ihm führte nicht der praktische Bühnenfachmann, sondern der Theoretiker aus einem ganz andern Kunstzweig, nämlich der Malerei, die Regie. Ja selbst die Bühne war von ihm konstruiert worden als eine breite, aber nicht tiefe Halle, deren Hintergrund durch Landschaftsmalereien gebildet wurde, die ihrerseits nicht nach den Gesetzen der Luftperspektive, sondern etwa nach den Prinzipien der Sobelintechneik bemalt waren, d. h. ohne das Bestreben, eine dreidimensionale Wirklichkeit vortäuschen zu wollen, vielmehr rein dekorativ, rein flächenmäßig.

Die Herrlichkeit des Münchner Künstlertheaters hat in ihrer Reinheit nur ein Eintagsfliegen-dasein geführt. Als dann übertrug man die Leitung der Münchner Festspielbühne an Max Reinhardt, der sein Regiment damit anfang, daß er die eigentliche Errungenschaft der Münchner, die sogenannte Reliefbühne, schleunigst abreißen und wieder eine nach der Tiefe hin entwickelte Bühne hinsetzen ließ. Aber neben dem verfehlten und bald über Bord geworfenen Grundsatz der reliefartigen Ausgestaltung des Bühnenbildes haben die Münchener und übrigens noch viele andere Bühnenreformer zwei andere Grundsätze aufgestellt, die dauernde Geltung behalten werden: den Grundsatz der Vereinfachung und denjenigen der Stilisierung des Bühnenbildes. Der Grundsatz der Vereinfachung stellt eine Reaktion dar gegen die Übung der Überladung des Bühnenbildes, deren Entstehungsgeschichte bei dem Auftreten der Weiningers ihren Anknüpfungspunkt hat. Bis dahin hatte die Bühnenkunst in deutschen Ländern in einer beklagenswerten Armseligkeit verharret, die noch aus jenen Jahrzehnten stammte, in denen das deutsche Theater überhaupt erst begann, eine selbständige

Existenz zu führen, nämlich aus den Jahrzehnten des Wirkens unserer Klassiker. So anspruchslos und dürftig, wie damals der Zuschnitt des deutschen Lebens, war auch das Bühnenbild, für das Goethe und Schiller ihre unsterblichen dichterischen Gebilde schufen. Das Auftreten der Weiningen stand unter dem Einfluß der zeitgenössischen Malerei, deren Führung damals die Makart, Piloty, Kaulbach waren. Ihre Historienbilder, so sehr sie zur Zeit ihrer Entstehung als Fortschritt und kühne Neuerung empfunden wurden, wirkten auf uns Heutige als riesige dekorative „Schinken“, welche das eigentliche Objekt der Darstellung, die großen Menschen und Taten der Geschichte, mit einem breiten Rahmen archaisch korrekten Ausstattungsmaterials umstellen. Die Weiningen standen unter dem Einfluß dieses Stils. Sie huldigten dem lobenswerten und an sich berechtigten Bestreben, einem jeden einzelnen Drama sein ganz individuelles Gepräge zu geben, die Atmosphäre der Zeit, in welcher es spielte, mit allen Mitteln der Bühnentechnik dem Zuschauer zu verlebendigen. Während aber die Weiningen selber, von dem feinen Kunstgeschmack ihres genialen fürstlichen Regisseurs geleitet, sich innerhalb maßvoller Grenzen hielten, und vor allem der Dichtung selber stets ihr souveränes Recht wahrten, verfielen ihre Nachtreter in jenes Extrem, das wir heute undankbarerweise mit „Weiningerei“ bezeichnen. Sie schleppten eine Überfülle von Außerlichkeiten auf die Bühne, unter deren Wucht die Handlung häufig zu ersticken droht. Wie die moderne Malerei weniger durch die Fülle des Details, die sie vermittelt, denn durch dessen charakteristische Auswahl zu wirken sucht, so verlangt sie, auch die Bühne solle nicht durch renommistische Vollständigkeit des Ausstattungsmaterials, sondern durch weise Beschränkung auf wenige, aber charakteristische Elemente die gewünschte Stimmung zu erzeugen versuchen. Dieses Prinzip der Vereinfachung kam einem Bedürfnis des praktischen Bühnenlebens entgegen, einem Bedürfnis, welches sich gleichzeitig durch die Überspannung des obenerwähnten Panoramaprinzips noch ganz besonders empfindlich gemacht hatte. Weiningerei, d. h. übertriebene und überladene Vollständigkeit der äußeren Büh-

neneindrücke, in Verbindung mit dem modernen Prinzip der möglichst plastischen Behandlung des Bühnenvordergrundes, das hat zu geradezu unerträglichen Zuständen geführt. Die Bühne war schließlich von vorne bis hinten mit Ausstattungsstücken und plastischen Aufbauten so vollgepackt, daß anf ihr die Darsteller sich kaum noch bewegen konnten, und vollends der Abbruch und Umbau dieses riesigen Apparats nahm eine so erkleckliche Zeit in Anspruch, daß die Pausen für eine Verwandlung in einer Weise ausgedehnt werden mußten, gegen die das Publikum allmählich zu rebellieren begann. Von den Unzuträglichkeiten, welche diese Überlastung des Apparats für den Betrieb hintern Vorhang und für das Magazinwesen zur Folge hatte, von der ungeheuerlichen Erhöhung der Ausstattungskosten ganz zu schweigen. So ist denn die Bühne dieser theoretischen Forderung der Vereinfachung mit Freuden entgegengekommen.

Das dritte Prinzip endlich, das die Malerei in die Reformgestaltung des Bühnenlebens hineingeworfen hat, ist das Prinzip der *Stilisierung*. Wie die ganze Kunst der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, so hat auch die Bühnenkunst dieser Zeit unter dem Zeichen des Realismus gestanden, der schließlich im Naturalismus seine letzte Entwicklungshöhe erreicht hat. Wie die Malerei, so suchte auch die Bühnenkunst dem Auge des Beschauers die völlige Illusion der Wirklichkeit zu vermitteln. Immer stärker drängte sich das Bestreben hervor, das Bühnenbild so auszugestalten, daß es sich völlig wie ein viereckiger Ausschnitt aus einer realen Wirklichkeit ausnahm. Die dramatische Dichtung des gleichen Zeitabschnittes unterstützte dies Bestreben der Bühnenkunst, indem sie von ihr die Verkörperung von Dichtungen forderte, denen gleichfalls das Bestreben nach getreulichem, ja nach slavischer Übereinstimmung mit der Wirklichkeit des Alltagslebens innewohnte. Aber alle derartigen künstlerischen Prinzipien haben schließlich das gemeinsame Schicksal, zunächst auf die Spitze getrieben zu werden und dann in ihr gerades Gegenteil umzuschlagen. So ist denn unmittelbar auf die Bühnendichtung des Naturalismus eine dramatische Poesie gefolgt, die sich aufs schroffste von der

Wirklichkeit des Lebens entfernt und im Gegenteil wiederum die alte Forderung aufstellt, die Kunst müsse nicht eine zweite Wirklichkeit, die von den Gesetzen des Alltags regiert werde, verkörpern, sondern eine völlig anderartige, eine von künstlerischen Gesetzen regierte, mit einem Wort, eine stilisierte Wirklichkeit. Diese Forderung auf die Bühnenkunst übertragen, bedeutet nichts anderes als dies: die Bühne soll nicht bestrebt sein, durch ihre szenischen Mittel eine individuelle, reale Wirklichkeit vortäuschen zu wollen. Sie soll vielmehr so gestaltet sein, daß der Zuschauer sich beim ersten Aufgehen des Vorhanges bewußt werde, er habe nun seinen Einzug gehalten in eine übersinnliche, geistige Welt . . . In dieser Welt ist nichts das, was es in Wirklichkeit ist. Es bedeutet vielmehr etwas anderes, es ist ein Gleichnis, ein Symbol. Und symbolisch, gleichnißhaft wie die Vorgänge selbst, welche sich zwischen den handelnden Menschen auf der Bühne abspielen, soll auch der Rahmen sein, in dem diese Vorgänge sich vollziehen. In „Herodes und Marianne“ beispielsweise kommt es nicht darauf an, daß das Bühnenbild uns ein historisch getreues Abbild des Jerusalem von der Wende der beiden Zeitrechnungen vergegenständliche. Was der Dichter braucht, ist vielmehr ein Hintergrund, der Auge und Herz des Zuschauers nicht sehr von dem grandiosen Seelengemälde ablenkt, das der Poet aufrollt — ihm vielmehr nur eine stimmungsvolle Folie leiht, eine scheinbar neutrale Folie. Denn Hebbel hat ja nicht eine Serie dramatischer Illustrationen zu einem bestimmten Abschnitt der Geschichte des Volkes Israels schaffen wollen, keinen theatralischen Anschauungsunterricht für große Kinder, er hat ein ewiges Lied singen wollen von dem nimmer endenden Kampf der Geschlechter um die Heiligkeit ihres Liebeslebens, von dem Ringen des Weibes um die Anerkennung seines Menschenwertes. Es ist nicht viel mehr als ein belangloser Zufall, daß er die menschlichen Schicksale, die seine erhabenen Dichtergedanken im szenischen Gleichnis verkörpern sollen, in den historischen Rahmen eines ganz bestimmten Abschnittes national-jüdischer Geschichte gespannt hat. Eine Bühnenverkörperung aber, welche die eigentlichen Absichten des

Dichters erkennt, wird Wert darauf legen müssen, den Rahmen nicht als das eigentlich Wichtige zu behandeln, sondern das Bild . . . Je neutraler, je unauffälliger der Rahmen ist, umso lichter wird das Bild hervortreten. Und das ist es eben, was man unter Stillisierung des Bühnenbildes versteht: die Unterordnung des szenischen Rahmens unter die dichterische Intention.

Selbstverständlich gibt es Dramen, die eine ganz andersartige Behandlung verlangen. Die Forderung der Stillisierung des Bühnenrahmens darf überhaupt unter gar keinen Umständen zu einem starren Schema erhoben werden. Im Gegenteil wird der Kreis von Werken, auf den sie Anwendung finden kann, stets ein ziemlich eng umgrenzter sein. Allgemeiner Grundsatz muß bleiben, daß jedes Stück einen feiner Eigenart entsprechenden Stil der Inszenierung verlangt. Selbstverständlich fordert das Drama des Naturalismus auch eine streng realistische Inszenierung. Aber auch unter den Dramen des höheren Stils gibt es eine große Zahl von Werken, bei denen zur Vollständigkeit der Vertöpfung der dichterischen Idee auch eine liebevolle, historische und archäologisch peinlich getreue Durchbildung des szenischen Apparats gehört. Bei „Wilhelm Tell“ gehört natürlich die Schweizerlandschaft, die Felsen, der See, aufschäumend in Gewittersturm, die schlichten Hütten und Gärtchen der Gebirgsbauern und das ungefüge Gemäuer von Zwing-Uri zur Dichtung selber, spielt mit, lebt mit . . . Andere Dramen aber gibt es, bei denen der historische Rahmen etwas verhältnismäßig Gleichgültiges, etwas Zufälliges ist, belanglos gegenüber den eigentlichen Zielen der Dichtung: den allgemeinmenschlichen Ideen . . . Und diese Dramen fordern gebieterisch die Stilbühne — eine Bühne also, welche sich mit allgemeinsten, stimmunggebenden Andeutungen eines szenischen Hintergrundes begnügt und damit Auge und Seele des Zuschauers mit künstlerischem Zwang auf das konzentriert, was den eigentlichen Gegenstand der Dichtung bildet: auf die handelnden Menschen, ihre Leidenschaften und ihre Schicksale.

Oskar Blumenthal: Furcht vor der Nachwelt.

Einer unserer einflußreichsten Literaturhistoriker, dessen Urteil eine weittragende Schallkraft besitzt, hat kürzlich von einem berühmten Dichter das folgende Schreiben erhalten:

„Da ich weiß, mein lieber Professor, daß Sie nicht bloß für die öffentlichen Äußerungen der Poeten, sondern auch für unser seelisches Geheimleben das tiefste Verständnis hegen, so treibt es mich, Ihnen die Bängnisse und Schmerzen zu beichten, die mich bewegen. Vielleicht, daß Sie als der berühmte Deuter der Schriftstellerseele mir Rat und Hilfe spenden können . . .

Ich bin, wie Sie am besten wissen, über Nacht berühmt, a l l z u berühmt geworden. Mein Epos „Der Weg des Menschen“, dem ich diesen jähen Aufstieg verdanke, ist fünfzehn Jahr lang das Gespenst meiner Nächte und der Alb meiner Tage gewesen. Ich habe mit dem Stoff, der mich durch die Breite der Menschheit führte, gerungen wie ein Verzweifelter. Ich bin, einem Nachtwandler ähnlich, nur an meine Dichtung hingegeben, durch die Welt geschritten. Das Werk hat meine ganze Lebenskraft in sich gesogen. Als es endlich erschienen ist, hat es zunächst nur eine laue und spärliche Anerkennung gefunden. Es war nichts als ein Buch mehr; das man neben die andern gereiht hat. Da kam Ihre Kritik. Und sie wirkte wie eine Reveille. Ein Weckruf war es, der durch mein Leben weiter tönt. Und nun hat sich der Ruhm über mich ausgegossen, wie eine mächtige Sturzquelle, vor der man nur mühsam aufrecht bleiben kann. Er ist weit über meine Wünsche und Hoffnungen aufgestiegen. Es fehlt nicht viel, so wäre fast meine Ernennung zum Klassiker mit Nachsicht der Laxe erfolgt. Schon hat

man in den Parlamenten den Ankauf meines Epos für alle Staats- und Volksbibliotheken gefordert und bewilligt. Die Biographen haben mir bereits zu einem mehrbändigen Werk über meinen bisher so geräuschlosen Lebensgang Maß genommen. Die Bildhauer streiten sich über die Frage, ob mein einstiges Standbild in der Aula der Universität oder in einem öffentlichen Park errichtet werden soll. Ja, eine Hansastadt hat sogar schon jetzt den großen Berliner Sezessionsmaler eingeladen, für die städtische Kunsthalle mein Porträt zu malen. Doch habe ich, unter uns gesagt, dagegen Einspruch erhoben — man muß sich denn doch nicht alle s gefallen lassen! Und ich möchte mir durch dieses Bild nicht für alle Zukunft die Möglichkeit rauben, mich selbst zu erkennen.

Sie fragen, woher bei diesem Schicksal, das, von außen betrachtet, als ein seltenes Glück erscheint, meine Schmerzen stammen? Eben aus diesem Glück. Der Ruhm, den ich gewonnen habe, drückt mit einer zyklopischen Wucht auf mein Leben. So ernst und feierlich, so beschämend und verpflichtend hätte ich ihn mir niemals ersehnt. Denn das ist nicht der lachende Ruhm, von dem ich geträumt habe. Das ist ein Ruhm, der mich aus einer finstern, gußeisernen Mäste anstarrt und unaufhörlich mahnt . . . mahnt . . . mahnt, feiner wert zu bleiben. Ich weiß nicht, ob ich mit dieser Lorbeerbürde, die mir auf dem Nacken wuchtet, überhaupt noch werde aufwärts steigen können. Natur und Unbefangenheit drohen aus meinem Leben zu entweichen. Ich habe ein quälendes Gefühl der Verantwortung vor den Nachgeborenen. Mir ist es bei allem, was ich sinne und plane, was ich schreibe und spreche, als würde ich gleichsam mit meinem eigenen Denkmal prüfend konfrontiert. Denn der Ruhm, der mir geworden ist, deutet wie die Hand eines Wegweisers mit drohendem Finger über mein Leben hinaus in kommende Tage. Die Furcht vor der Nachwelt ist in mir zu einem physischen Leiden angewachsen. Und Sie dürfen mir's glauben, mein lieber Professor, daß die Nachweltfurcht eine ebenso qualvolle Krankheit werden kann wie die Maßfurcht. Sie beraubt uns der freien Beweglichkeit.

Vor allen Dingen ist mein Ruhm mir eine Hemmung für mein Schaffen geworden. Ehemals hatte ich nur den Vergleich mit den andern Dichtern zu scheuen; jetzt muß ich auch den Vergleich mit mir selbst fürchten. Man wird jedes spätere Werk an meinem ersten messen, und man wird es zu klein finden. Denn nicht immer kann man Stoffe umspannen, die uns auf die Höhen und in die Tiefen führen. Wie gern würde ich mich von der so lange getragenen Last meines Epos in einem leichten unterhaltlichen Zwischenspiel erholen, das nichts bieten will, als eine vielleicht ganz lebenswürdige Unterhaltung. Und die Mitwelt würde es mir ja auch vielleicht gestatten — aber die Nachwelt erlaubt es nicht. Ich habe das Recht auf Oberflächlichkeit verloren, ohne das man die lange Bahn eines Menschenlebens nicht leicht durchgleiten kann. Ich darf nur ‚mit Bedeutung gefällig sein‘, wie das etwas zu festliche Wort in Goethes ‚Vorpiel auf dem Theater‘ lautet. Ich darf nur Ewigkeitswerte schaffen; nur Werke, die von der kritischen Tiefseeforschung mit dem Senkblei gemessen werden. Mein Ruhm gebietet es. Und in unergiebigem gelähmten Stunden erfahre ich jetzt, daß es eine forbeernarkose gibt, unter der die fließenden Kräfte erstarren.

Doch das sind Fragen, die ein Schriftsteller mit seinem Gewissen auszuhadern hat. In der Stille schlafloser Nächte oder in der gespannten Atmosphäre seines Arbeitstages . . . Und schließlich hat die Öffentlichkeit, die er durch ein Werk von Bedeutung aufgerufen hat, ein Recht, ihn gnadenlos an sich selbst zu messen, und nach den strengsten Maßstäben. Leider aber folgt den Gefeierten, die der Erfolg so hoch emporgehoben hat, der lange Schatten ihres Ruhmes, auch wenn sie ihr Studio verlassen. In alle Vertraulichkeiten ihrer Gespräche, in alle Intimitäten ihrer Briefe, in alle Zwanglosigkeit und Trivialitäten ihres Alltags darf nach ihrem Tode die Neugier greifen, die sich dann mit dem Edelnamen der Forschung deckt.

Und von dieser Befürchtung aus, lieber Professor, beginnt meine Scheu vor der Nachwelt einen Stich ins Psychopathische zu bekommen. In mein Gehirn hat sich die Zwangs-

vorstellung eingeschliffen, daß mir bei allem, was ich tue und treibe, ein Richard M. Meyer der Zukunft über die Schultern blickt, um allerlei Lebensdetails für sein kommendes Buch über mich aufzuzeichnen. Diese Literatur-Meyer sind nämlich eine Klasse, die nicht ausstirbt. Sie meynern sich mit einer bohrenden Gründlichkeit in jedes berühmte Leben, das sie mit Druckerschwärze einbalsamieren wollen. Es sind die Interviewer der Toten. Es sind die Spione der Unsterblichkeit. Und ich habe eine namenlose Angst vor ihren Aufmerksamkeiten! Schon jetzt wollen einige Privatdozenten, die als Männer up to date zu erscheinen wünschen, Vorlesungen über mich halten, und spüren mir bis in meine Schuljahre nach. Wenn ich aber schon bei lebendigem Leibe so etwas erfahre, was habe ich erst nach meinem Tode zu erwarten? Bei jedem Brief, den ich schreibe, erschüttert mich die Furcht vor der Möglichkeit einer posthumen Veröffentlichung. Ich werde noch so weit kommen, daß ich für jeden Zettel an meinen Verleger oder an meinen Bankier das Copyright anmelde! Oder daß ich auf den Rand meiner Briefbogen die Warnung drucken lasse: „Der Nachwelt gegenüber als Manuskript zu betrachten“ . . .

Ja selbst im mündlichen Verkehr mit den besten Freunden wage ich nicht mehr, mich in den hemdärmeligen vertrauten Worten zu ergehen, die mir sonst so geldäufig sind — und die Beobachtung lehrt, daß es auch den Größten nicht anders ergangen ist. Die Gespräche Goethes in seinen letzten Lebensjahren haben mir immer den Eindruck gemacht, als wären sie zum Fenster hinaus für die Nachgeborenen gesprochen. Die Worte sind oft in Würde ersteift. Ja bisweilen klingen sie, als wären sie überhaupt nicht aus einem warmen lebendigen Mund, sondern von den erzenen Lippen einer Statue geflossen. Jetzt verstehe ich's. Der große Ruhm legt eben, wie die Fürstenwürde, schwere Repräsentationspflichten auf. Hinter dem Partner auch eines lässigen Gesprächs stehen unsichtbar die kommenden Geschlechter, denen jedes Wort zugetragen wird.

Und diese Angst, mit allen Menschlichkeiten schwacher Stunden, mit jedem gleichgültigen Nebenbei des Lebens

eines Tages der Beobachtung der Zukunft ausgeliefert zu werden . . . also ich schwöre Ihnen, lieber Professor, das kann einem reinlichen Menschen die ganze Unsterblichkeit ver-
leiden! Denn es ist nämlich unglaublich, was so ein Unsterblicher erlebt, wenn er nicht mehr lebt . . . Man bleibt ja nicht bei den Gleichgültigkeiten und Hausbackenheiten seines Daseins stehen. Man dringt ehrfurchtslos in alle verschämten Winkel seines Lebens, in alle seine süßen und schmerzlichen Verborgensheiten. Ja selbst die Heimlichkeiten seiner Liebestunden, die auch dem brutalsten Wissenseifer als ein Unberührbares erscheinen sollten, werden ohne Scheu und Scham öffentlich ausgebreitet.

Friedrich Hebbel soll einst einen Bauernburschen niedergeschlagen haben, der ein Mädchen beim Baden belauscht hat. Ich habe ein gleiches Gefühl, wenn ich die Literaturforscher bei der Arbeit sehe, um einen Unsterblichen auf dem offenen Markte zu entkleiden und alle Blößen seiner Menschlichkeit preiszugeben. Der Unmut fährt mir in die Faust. Und dennoch! . . . Wer meine Liebesbriefe, so lange ich lebe, veröffentlichen wollte, mag von mir unter dem Beifall aller anständigen Leute ein Schurke genannt werden. Wenn er aber die Veröffentlichung nach meinem Tode bewirkt, so wird er ein Forscher genannt, der im Dienste der Literaturwissenschaft steht. Denken Sie an Franz Grillparzer, an Nikolaus Lenau! Erinnern Sie sich an die empörende Gründlichkeit, mit welcher man alle ihre seelischen und sinnlichen Krämpfe aufgedeckt hat. Denken Sie an Henrik Ibsen, der kaum die Augen geschlossen hatte, als man die Greisentorheit seines Sommerromans in Gossensfuß uns urkundlich enthüllt hat. Und Sie werden es mir nicht verübeln, wenn ich das polternde Kraftwort Grabbes über die „Hemdauszieherei“, die sich für Literaturgeschichte ausgibt, zu wiederholen wage . . .

Erlauben Sie, daß ich Ihnen eine bezeichnende Anekdote erzähle. Einem englischen Gesinnungsrowdy, der in seinen politischen Reden gegen einen Minister auch Enthüllungen über Liebesabenteuer eingeflochten hatte, wurde der Vorwurf

gemacht, daß dies ein unzulässiger Eingriff in das Privatleben wäre. Seine abweisende Antwort lautete:

„Minister h a b e n kein Privatleben.“

Berühmte Männer haben auch keins. Sobald sie die Augen geschlossen haben, sind sie den Spähern ausgeliefert. Was man sonst eine verwerfliche Indiskretion genannt hätte, wird jetzt als wissenschaftliches Material gewertet. Auch Sie, mein lieber Professor, werden bei allem vielvermögenden Einfluß nichts an diesem Brauche ändern. Und deshalb wird es eine betrübende Wahrheit bleiben, daß der große Ruhm ein Danaergeschenk der Mitwelt ist, das uns zu Höri-gen der Nachwelt macht.“

Das ist der Notruf, den ein allzu Berühmter jüngst an seinen großen literargeschichtlichen Gönner gerichtet hat, um das seltsamste aller Schriftstellerleiden, die Scheu vor der Unsterblichkeit, zum Ausdruck zu bringen. Seien wir froh, wir mittelmäßigen Söhne dieser Erde, daß wir vor solchen Küm-mernissen und Sorgen in unserer fidelen Unbedeutendheit geschützt sind.

Hans Brenner: Die Flimmerkiste.

1.

Die Zeit des Films gebar ein neues Wort. Die Flimmerkiste . . .

Die Flimmerkiste —! Die Dichter eines Filmschwantes fanden es für einen Schwank aus der Welt des holden Lichtspielscheins, für einen Schwank, in welchem Filme flimmern. Es ist vielleicht ganz falsch, das zu vermuten: aber es klingt so, als sei damit ein neues Wort gefunden für die Summe der Vorstellungen, welche die aus griechischer Wurzel erblühte Berliner Wortblüte vom Kientopp in sich begreift. Es klingt etwa so, als sei damit gemeint die Operationskammer des Kinematographen, aus deren Spalt die Bildstrahlen auf die Leinwand flimmern, diese Operationskammer mit ihrem kleinen schnurrenden Zauberwerkzeug, das man auch die Lichtspielboxe nennen könnte.

Die Väter des neuen Wortes aber werden es sich gefallen lassen dürfen, daß wir dieses Wort schon jetzt aufgreifen, weil wir es dringend gebrauchen, für eine kleine Analyse der Dinge, die dem schauspiellustigen Deutschen jetzt in Tausenden sogenannter Lichtspielhäuser allabendlich vor den Augen flimmern.

Schauspielhäuser wandeln sich zu Lichtspielhäusern. Theater fallieren — und es heißt: wegen des Wettbewerbs der Lichtspiele. Die Schauspielunternehmer wollen ihren Mitgliebdern unterfagen, Filme zu stellen. Die Schauspieler haben in ihrer Zeitschrift zugegeben, daß das so einträglichere Spielen vor dem Film den Schauspieler künstlerisch verderbe. Auch die Theaterdichter richten ihr Auge jetzt auf das

Lichtspielwesen. Und es ist nicht zu übersehen, daß ein großer Teil der Theatermenschen entschieden entschlossen ist, in eine wilde Bewegung einzutreten.

In eine wilde Bewegung — wider die Flimmertiste!

2.

Die Zeit ist gekommen, die Flimmertiste als ästhetische Anstalt zu betrachten.

Die Schauspielbühne wirkt durch Wort und Spiel, das Lichtspiel n u r durch das Spiel. Das Schauspiel kann auch durch die i n n e r e Bewegung wirken, das Lichtspiel n u r durch die äußere. Denn alles am Lichtspiel ist jäher Sprung, wilde Überraschung.

Bringt den größten Hamletspieler in den Gesten seines Monologes oder die Szene, da Richard der Dritte seines Vorgängers Weib freit, auf den schweigenden Film, und jeder wird wissen, wo größere dichterische Möglichkeiten liegen.

Das hat nicht gehindert, daß die Darstellung der bloßen wortlosen Geste, die kinematische Pantomime, einen Welt-erfolg hat.

Sie bedarf ja nur des Operateurs, der weißen Wand und eines Zelluloidstreifens, den man in der Brusttasche bei sich trägt, um den Zuschauern Leidenschaftsdramen, Schwänke, Löwenjagden und Tagesereignisse zu vermitteln.

Bisher saß man zwei bis drei Stunden für fünf Mark im Theater. Die Lichtspiele erzielen die Stillung der Schaulust schon für fünfzig Pfennig in einer Stunde. Dem Theater gefährlich aber wird nicht dieser äußere Reiz, sondern etwas anderes: die Revolutionierung der Phantasie.

Endlich konnte man zusammenstoßende Pullmancars und Steppenjagden auf hoch dahinspringende Löwen, Bankeinbrüche, Tauchbootkatastrophen, Todessprünge von Wolkenkrägern in wildbewegtem Bilde schauen. Aber seien wir ehrlich: auch allerlei tolle Illusionen und Schwänke . . . und zwar in den bizarrsten Willkür. Die ausgehungerte Phantasie stürzte sich wie ein Panther auf diese fette Beute.

Niemand weiß es, wer jene Pioniere waren, die zum ersten Male sich den Weg durch diesen neuentdeckten, blühenden Urwald eines neuen Phantasielandes schlagen durften. Sie kamen auf völligem Neuland für die dramatische Erfindung, und sie haben — hoffentlich! — einen Rausch und ein Glück verspürt, als sie ihren Fuß auf diesen neuen Boden setzten.

Wer eigentlich sind die Urheber jener doch oft geistreichen Lustigkeiten, die der Flimmerkiste immer neue Schwänke und Ränke abzujaagen wissen? Wo stecken sie? Wo kommen sie her? Wer sind Sie, meine Herren? Wir möchten endlich Sie kennen lernen. Es stecken sicher ein paar starke dramatische Erfinder unter Ihnen, die unser Theater gebrauchen könnte.

Der Filmbichter ist aber anscheinend nicht nur wortlos, sondern auch namenlos! —

Welche Fülle feinsten bildhafter Reize wurde lebendig! Die Filmfabriken müssen doch über eine Reihe feiner Köpfe verfügen, die immer wieder neue Erdwinkel aufzuspüren wissen, in die sie ihre Filmdramen stellen. Unvergeßlich ist jener wundervolle Pathésche Film mit der Vizetschen „L'Arlésienne“, gespielt in der sonnenglastenden Landschaft der Provence, oder der Sensationsfilm „Im Triebfand versunken“, der an der französischen Küste angesichts des seltsam sich türmenden Eilands Saint-Michel aufgenommen wurde und die schwermütigen Reize dieser Landschaft wie mit Silberkist gezeichnete . . .

Diese flimmernden Leinwände gaben uns Sehnsüchte und Fernen — ja und ja und nochmals ja: die Flimmerkiste soll sein und bleiben!

Und doch —

3.

Wir sind nämlich im Begriff, uns ein bißchen etwas einzureden.

Wir begeistern uns ehrlich für die Flimmerkiste.

Die Franzosen, ihre glorreichen Erfinder, glaube ich, nehmen sie als das, was sie ist und bleiben soll: eine neue Art

des Vergnügens. Aber wir Allemands nehmen sie ernst. Wir nehmen sie schon wieder ernst und vergessen wirklich ein wenig unsere liebe deutsche Kunst darüber.

Die zügellose Anerkennung der Genüsse der Lichtspielhäuser gehört bereits zu den uns vorgeschriebenen Gesten. Ernsthafte Leute sehen in der Lichtspielbewegung schon die Götterdämmerung für das redende Theater. Und man kann dann bei dieser Gelegenheit sehr hübsch ein paar, vielleicht nicht ganz unangebrachte Bosheiten über das Theater von heute von sich geben.

Aber ergeben wir uns nicht doch zu unmäßig dem Spiel der Phantasie? Es ist eine Gefahr dabei: die Filmkunst muß sich ihrer ganzen Art nach an die greifbaren Dinge halten. Sie wird eben die Fahrt Tells über den See und seine Flucht nicht erzählen lassen, sondern mit allen Einzelheiten aufnehmen und vorkühren. Gerade die äußeren Vorgänge waren ja auf dem Theater bisher nicht alle darstellbar. Dichter und Zuschauer mußten sich in das Land der Phantasie begeben.

Der Film erwürgt mindestens diese mitdichtende Phantasie des Zuschauers. Und weil wir es nun so bequem haben, daß immer die Phantasie anderer im Wilde uns alles vorarbeitet, wird unsere eigene Phantasie flügelahm. Wir konsumieren zwar Riesenmengen von Phantasie, möchten aber die eigene gar nicht anstrengen — in den Klubsesseln vor der Lichtspielbühne sitzen wir als richtige Phantasiephizilister . . .

Dabei hat sich schon für die phantastischen Möglichkeiten der Flimmerkiste eine Konvention ausgebildet. Die wilden Fluchten dahin an Gartenmauern, über Treppenhäuser, Brücken, durch Wälder, über schwindelnde Grate, Wolkensträgergerüste, durch Seen und Flüsse, zu Fuß, zu Pferde, im Auto, im Motorboot und im Aeroplan wiederholen sich schon ein wenig oft; und das Wiedersehen getrennter Liebender, die Besserung reuiger Sünder aller Art, die Motive von der modernen Hochzeitsreise und den Seitenprüngen arger Ehemänner wiederholen sich bereits im Übermaß.

Die Filmdichter haben das längst erkannt. Sie wenden

sich daher neuerdings vertrauensvoll an den verstorbenen Homeros und den verewigten Dante und lassen vor unseren aufgerissenen Augen die Feste Troja fallen oder sämtliche Kreise des „Inferno“ mit allen ihren haarsträubenden Schrecken vor uns herumgeistern. Es gab eine Zeit, da man die illustrierten Klassiker für schenßlich befand, weil sie die Phantasie uniformierten. Auch haben wir längst erkannt, daß unseren Kindern jenes Spielzeug am schönsten dünkt, in das es am meisten hineindichten kann.

Wir Großen aber verlangen Filme, die es unternehmen, danteske oder homerische Phantasien so restlos nachzuschaffen, daß uns zu phantasierem nichts übrig bleibt. Was alles muß fallen oder ausgeschaltet werden aus der „Ilias“ oder aus der „Göttlichen Komödie“, damit der Rohstoff für den Film übrig bleibt? Wir aber verzichten auf tausend Verse des Homer oder tausend Terzinen des Dante, wenn wir dafür auf dem Film tausend Achäer, die Ilion stürmen, oder tausend Höllenverdammte geliefert bekommen, die in melancholischem Ringelreihen und in wallenden Geisterhemden in dem düsteren Herentessel herumgespenstern . . .

Nie mehr brauchen wir unsere eigene Phantasie anzuschirren. Wir bekommen die Klassiker wohlverpackt in Schimmerkisten und sind glücklich.

Sind wir keine Phantasiephilister?

4.

Die Statistik des Bühnenvereins hat ergeben, daß nicht nur aus den Amüstertheatern, sondern auch aus den Stadttheatern, die doch alle ernste Kunst neben dem Unterhaltungsstück pflegen, eine Massenabwanderung des kleinen Mannes stattgefunden hat, der die billigen Plätze bisher füllte. Und dieser Massenabwanderung steht die Blüte der Flimmerkiste mit ihren zahllosen Vorstadtquartieren gegenüber. Und in den vornehmen Lichtspielhäusern treten sie sich auf Lackstiefel und Schleppe, um das „Wachstum der Petersilie“ oder „Frischen fängt weiße Mäuse“ oder „Die geheimnisvolle Wasserheizung“ zu sehen.

Die ernstesten Theater mit dem halb ernsthaften, halb unterhaltenden Repertoire, die mit den Einnahmen aus dem Modeschwank klassifizieren, werden gezwungen, um dem Wettbewerb der Filmspiele zu begegnen, immer mehr ihre Auslese auf das Amüsierstück einzustellen. Noch einen Schritt weiter, und auch die Theaterdichter werden, weil sie ihre Stücke nicht mehr so schnell anbringen werden, allmählich zwar nicht der Flimmerkiste verfallen, aber es wird vielleicht ein starker Zug nach dem Amüsierstück hin sich bemerkbar lassen.

Pathé Frères warben vor zwei Jahren um die Mitarbeit der deutschen Bühnenschriftsteller und versprachen für einen gutgehenden Originalfilm, dessen Skizze ein Quartblatt fülle, einen Gewinn von 2400 Franken. Noch ist kein deutscher Dichtersfilm in Erscheinung getreten. Mit den 2400 Franken hat es anscheinend nicht ganz gestimmt. Die deutschen Dramatiker hätten sonst wohl zugegriffen. Die Möglichkeit, mit einem Stück 2400 Franken zu verdienen, sind doch geringer als der Deutsche glaubt, der sich seine Dramatiker als Männer vorstellt, die im wesentlichen mit ihrer Vermögensverwaltung beschäftigt sind, und nur knapp Zeit haben, ab und zu in vierzehn Tagen einen Schwank zu veräben, der dann wieder 100 000 Mark bringt.

Hier ist die durch die Flimmerkiste etwas beschädigte Phantastie der Zeitgenossen noch ganz auf der a l t e n S d h e . . .

5.

Vielleicht aber überläßt man wirklich den Dramatikern, wenn die Fehde zwischen der Kinokunst und dramatischen Kunst vorbei sein wird, auch einmal ein paar Kilometer lichtempfindlichen Papiers — selbst auf die Gefahr hin, daß sie den Meter etwas teurer in Rechnung stellen.

Bisher sollen nämlich für die Filmfabriken nur Außenseiter dichten, junge Herren, die gelegentlich einen Film einfallen haben, den man der Fabrik einsendet, wie man etwa den „Fliegenden Blättern“ einen Witz einschickt — und diese

Filmeinfälle werden dann von den Fabrikdramaturgen zu Filmschlagern ausgearbeitet.

Es wäre ja doch immerhin nicht ganz ausgeschlossen, daß auch den Bühnenschriftstellern einmal, gelegentlich, zufällig, dank einem gesegneten Glücksfall ein Einfall käme, der würdig wäre, über die deutschen Flimmerkisten dahinzuflimmern . . . Ich meine, es wäre doch nicht ganz ausgeschlossen — man sollte es wirklich einmal versuchen, ob das Metier des Dramatikers nicht doch für das Lichtspiel ein wenig anzuspannen ist.

Die Entwicklung der Filmerfindung bewegt sich zurzeit allzu heftig einerseits in der Richtung des Sensationellen, andererseits gefällt sie sich in literarischer Pose. Die abschließliche Verwendung der Lichtspiele zu belehrenden Zwecken, wie einige Sauertöpfe wollen, wäre ein Unrecht. Aber vielleicht vertraut man sie einmal den Händen an, die doch vielleicht aus dem Handwerk eine Kunst zu machen be-rufen sind.

Es gibt bestimmt auch k u n s t l e r i s c h e dramatische Möglichkeiten, die noch gar nicht ausgelöst sind. Damit ist aber auch gezeigt, wo der Weg zur Ausöhnung zwischen Schauspiel und Lichtspiel läuft, die sich zurzeit als schlimme Gegner gegenüberstehen.

Die Lichtspielbühne, die bewegte Handlung und starke Erfindung verlangt, erweist sich vielleicht eines schönen Tages sogar noch als eine große dramatische Lehrerin für die jungen Schriftsteller, die nach dem dramatischen Lorbeer greifen.

Sie könnte ihnen am Ende einmal das sein, was den jungen Montmartrepoeten einst das Kabarett war: jenen jungen Montmartrezeigunern, die aus ihren Kabarettis, wo sie gefungen und gespottet hatten, hinabstiegen auf die Szene der Pariser Theater und zu lauten Bühnensiegen . . .

Stoff für die jungen Filmdichter der Zukunft wäre genug an allen Enden zu finden.

Denn, wenn man es genau besteht, sind ja alle Dinge um uns mehr oder weniger eine ewig schnurrende Flimmerkiste . . .

Uxel Delmar: Deutsche Heimatspiele.

Das Bestehende unserer jetzigen Theaterkunst ist eine auffällige Abkehr von alledem, was uns vor Zeiten groß und erhaben schien. Früher, vor langer Zeit, konnte man noch das Wort und den Begriff *Vaterland* anwenden, ohne für einen Gesinnungsproß gehalten zu werden, bewußter oder unbewußter Patriot zu sein, schändete noch nicht, man durfte von *deutscher Kunst* reden, und fand dafür gläubige Ohren, selbst Wendungen, wie „echt preussisch“ und auch das ominöse Wort „*königstreu*“ hatten Wahrscheinlichkeitsmotive in sich. Heute hat die ökonomische Lage ganzer Bevölkerungskreise aus dem lieben Vaterland einen *Hafen von Parteibezirken* gemacht, die wohl erst im Falle einer weltverbrennenden Gefahr wieder zu einem Vaterlande zusammenpurzeln. Wir sind entdeutschter, entpreussischer oder entsächlicher als sich hier im Rahmen einer Theaterbesprechung sagen läßt, und zwar sind wir's geworden, wie „auf ministerielle Verordnung“. Ich beklage nicht, daß wir modernen Deutschen das vielmisßbrauchte Wort „*Patriotismus*“ vermindert anwenden und in gemeinnütziger Arbeit und Kunstpflege die bezwingendste Vaterlandsliebe sehen und daß wir auf diese Erkenntnis und ihre Wirkung stolz sein können. Die Erkenntnis der Bedeutung individuellen Wirkens führt ja auch zu jenem sonderbaren Resultat aller gemeinnützigen Arbeit — zum eignen Heim, zur Liebe zur *Scholle!* Da setzt unsere neue Kunst ein!

Aus dem Kummel internationaler Industriekämpfe und den kosmopolitischen Kulturfärsereien flüchtet der heutige Edelmann zu dem Winkel, in dem er sein individuellstes Glück, sein Heim versteckt hat. Nur zu der Zeit noch, als

die Stützen auf den Pfahlbäumen unserer vorläufigen Gemeinwesen vorstellten, hat es eine solche Liebe und Aufopferung für das eigene Heim gegeben und für keinen irdellen Wert wie heute. Die Erde der Gartenstadt ist der erfreulichste „Mittelpunkt“, den ein Kulturvolk überhaupt machen kann! Die Erde, die der Mensch im eigenen Heim aufspeichert, und von der er geht im Daseinskampfe — diese Erde findet einen wundervollen, alles übermenschenden Ausdruck in der Zeit wenigen Jahren zu einer schönen Entfaltung gelangten Heimatkunst. Sie hat sich auch, Gott sei Dank, auf das Theater erstreckt.

Sie ist Volksbewegung geworden und findet über alle Gauen in Deutschland. In Baden, Bayern, in der Mark und in Schlesien sind Heimathspiele im Schwange. Aus der Geschichte der Heimat ist der Stoff geschöpft worden und von heimischen Dichtern dramatisiert, auf Naturbühnen zur Darstellung gelangt. Daß man Dilettanten spielen ließ, ist allerdings ein großer Mißgriff, der nicht hart genug zurückgewiesen werden kann. Nicht das Wollen, sondern das Können schafft Kunstwerke, außerdem sind wir dem Deutschen Schauspielerstande die umfassendste Ehrlichsprache schuldig und dürfen nicht seine Daseinsbedingungen gerade da schädigen, wo er am leichtesten sein Brot finden wird. Nicht der große Künstler, die echten Kainze, Poffarte und Wolffis sind die berufenen Stützen des Naturtheaters, diese Großen sind dafür viel zu wenig Holzschnitt, viel zu abendlich benervt. Der mittlere Schauspieler paßt sich dieser simplen Umgebung, dieser unendlichen Bühne weit besser, weit normaler an.

Wie aus sich selbst geboren treten uns die Bestrebungen der Naturtheater als eine anspruchlose Kunst entgegen, die keinen Vergleich mit den Leistungen unserer komplizierten Kassentheater anhalten kann, weder in technischer Beziehung noch in der darstellerischen Leistung! Auch die liebe, unerläßliche psychische Vertiefung aller Beweggründe wächst uns nicht entgegen und schmeichelt der Vernunft Anerkennung ab. Und doch, welch ein Zauber, welch eine Feiertäglichkeit wird von der Natur aufgeboten, um ein bißchen Menschen-

kunst zu unvergleichlicher Wirkung zu bringen! Das Naturtheater wird mit seinen primitiven Mitteln, mit dem unglaublichen Gegensatz zu der Künste-Entfaltung des Abendtheaters einen unaufhaltsamen Umschwung vorbereiten, der sich auch auf die Literatur erstrecken wird. Wir haben im vergangenen Sommer 68 Naturbühnen in Deutschland allein gehabt. Daß die meisten noch ein Mißverständnis ihrer Aufgabe darstellten, ist nicht zu leugnen. Ein Naturtheater, das einen Szenenwechsel, wie die Abendbühne bewerkstelligt, also Kulissen und Verfassstücke wechselt, ist schon äußerlich nicht das, was es sein soll. Werden auf solchem Theater Werke gegeben, die solchen Szenenwechsel bedingen, vielleicht auch Abendröthe, Nacht und Gewitter vorschreiben, so ist abermals das Naturtheater seines Hauptreizes entkleidet. Ja, es verständigt sich an Dichtungen überhaupt und wird zu einer lächerlichen Verzerrung der Theaterkunst, wenn es Werke bringt, die für das Abendtheater gedichtet und in dem Rahmen desselben allein von jener Wirkung sein können, die dem Verfasser vorschwebte, und die wir alle in der Welt des Scheins suchen und von Herzen begreifen.

Die simplen Mittel der Ortlichkeit, der freie Zauber von Licht und Luft zwingen dem Künstler, der ein Naturtheater leiten will, ganz andere Gesetze auf. Entschließt er sich, mit der Natur ein Kompagniegeschäft einzugehen, so hat er eben ihr eingezahltes Kapital als gültige Garantie zu respektieren. „Gebt ihr euch einmal für Poeten, so kommandiert die Poesie. Gründet ihr Naturtheater, so tut der Natur keine Gewalt an, schafft Dichtungen für sie, die mit ihr verwachsen im Boden, im Licht und in der Luft.“ Wie zu Dodonas heiligem Hain das Rauschen der Eichen gehörte, um die Stimme des Donnerers mit menschlichem Ohr zu fassen, so paßt zum Naturtheater nur ein für die Natur empfundenes und ihr kindlich angehörndes Dichtwerk. Die Macht der Natur ist zu groß, um ihr mit Läppereien beikommen zu können. Wir können durch das Zwitschern eines Vogels auf dem in Abendglut getauchten Zweig, der sein Nest

trägt, zu Tränen gerührt werden und können in tieffter Seele erschüttert werden, wenn ein Gewitter sich im schiffumrandeten Weiher spiegelt — aber wir lachen, wenn Lady Macbeth mit einem Licht in der Hand das sonnige Naturtheater betreten würde.

Woher nun solche Stücke nehmen, wie Dichter für solche Stücke gewinnen, und auf welche Weise ein Publikum zum Besuch der Naturtheater heranziehen und ihm einleuchtend beweisen, daß hier in der freien Natur eine neue Kunst heranblüht, die sich jetzt schon berähmt, Bestehendes umwerten zu können.

Nach vielen Versuchen gelangte ich über den Umweg Chorin nach Potsdam und fand hier bei den Stadtvätern das vollste Verständnis für die Richtung, die ich vertrat. Das Vaterland und seine Vergangenheit schien uns allen mit einem Male so wert und so einsam am Wege der himmlischen Kunst stehend, daß wir mit aller Kraft dem Vorurteil zu trotzen unternahmen, das gegen „Festspiele“ und „patriotische Veranstaltungen“ nicht ganz ungerechtfertigt obwaltet. Wer heutzutage ein „patriotisches“ Stück schreibt, wird als ordenswütig verschrien und an den Pranger gestellt. Soldaten, Schulen und Kriegervereine ergeben sich ihm als harmlos dreinschauende Zuschauerherde. Die Deutsche Presse widmet ihm einige nachsichtsvolle Zeilen und manches rote Blättchen schimpft sich feinetwegen gehörig aus.

Das alles traf in Potsdam nicht ein, und es ist mein größter Stolz, der viele Jahre Mißgeschick vergessen machte, daß gerade die verschriene Berliner Presse mit mir empfand, wie dem Vaterland nicht leerer Worte Schwall, sondern eine Tat dienen wollte.

Auf viele Jahre hinaus werden nun in Potsdam Heimatspiele veranstaltet werden. Hat im Jahre 1911 der alte Friß seinen Glorienschein hergeliehen, so sollen in den Jahren 1912 und 1913 die Fahnen der Freiheitskriege unter den grünen Eichen des Naturtheaters entfaltet werden. 1914 wollen wir versuchen, ein deutsches Musikwerk dort aufzuführen. Im darauffolgenden Jahre ist ein halbes Jahrtausend verflossen, daß die Höhen-

zollern die märkische Streusandbüchse in die Hand nehmen. Das muß unbedingt gefeiert werden. 1916 soll der Versuch gemacht werden, ein Passionspiel auf dem Naturtheater darzustellen, wenn bis dahin die Synode zu der Einsicht zu befehren ist, daß das Menschenschicksal Christi auf der Bühne weniger als auf der Kanzel entstellt werden kann. 1917 ist das Lutherjahr; der große Geburtshelfer unserer geistigen Freiheit soll dann in einem neuen Spiele erstehen und sein Zeitalter unserer ganzen protestantischen Welt das Herzblut kreisen machen.

Ich bin am Ende meiner sparsamen Ausführungen und habe Ihnen nicht viel Neues sagen können. Viele werden berufener, und klarere Ordner eines solchen Stoffes sein als ich, aber gerade diese will ich bitten, sich der Verbreitung der Heimatspiele annehmen zu wollen und ein bißchen Liebe daran zu setzen, unserem Volke den Hang zu Nichtigkeiten einzudämmen und ihm durch eine Heimatkunst allmählich auszureden, daß es etwas Lächerliches sei, die Kunst wieder deutsch zu gestalten. Ans Vaterland sich anschließen und es überall bekennen, kann nur Achtung erwecken. Aus der Bewegung der Naturtheater und der Heimatspiele den ersten Anfang zu einer reineren Kunstbetätigung herauszukehren, bedeutet schon einen gewaltigen Fortschritt. Die kleine Ursache wird ihre große Wirkung haben durch uns auf Größere, durch Größere auf Deutschland.

Otto Falkenberg: Der Tod auf der Bühne.

Kürzlich plauderte Max Grube in einer Zeitung über das Sterben und den Tod auf der Bühne. Der berühmte Theatermann teilte aus seiner reichen Erfahrung eine Reihe amüsanter Anekdoten mit und kam zu dem Schlusse, daß es zwar angenehmer sei, auf der Bühne zu sterben als in der Wirklichkeit; hingegen sei die unantastbare Ruhe und Erlosthheit eines wirklichen Todes dem nur gespielten Todsein mit seinen tausend kleinen Tücken und Gefahren entschieden vorzuziehen. Die Richtigkeit dieser Hypothese wird sich im irdischen Dasein kaum jemals nachprüfen lassen. Dagegen scheint mir ein anderer Unterschied zwischen dem Tod auf der Bühne und dem in der Wirklichkeit nicht weniger der Beachtung wert. Ich meine den Unterschied der Wirkung auf die Umwelt und behaupte, daß es ein Todsein auf der Bühne, was die Wirkung des Darstellers auf den Zuschauer betrifft, überhaupt nicht gibt.

Wenn der Held eines Dramas stirbt, so kann das je nach den Umständen und der Qualität des Stückes rührend, ergreifend, entsetzlich, grauenvoll sein. Der Augenblick des Todes selbst aber, d. h. der Moment, wo das Sterben in Tod übergeht, schließt endgültig die Kette von Wirkungen, die der Schauspieler auf den Zuschauer auszuüben vermag. Diese Wirkungen leben nun nur noch in den Überlebenden auf der Bühne — und durch sie im Zuschauer — weiter. Der Held ist nicht tot. Er ist, künstlerisch genommen, überhaupt nicht mehr. Seine ästhetische Existenz ist ausgelöscht. Der Tote auf der Bühne ist für uns Attrappe.

Wenn diese Behauptung im ersten Augenblick befremdend klingt, so liegt das eben daran, daß wir geneigt sind, die

Wirkung des Todes auf den Zuschauer, mit der Wirkung auf die Mitspielenden zu verwechseln. Diese Wirkung allein ist es, die den Zuschauer zum Glauben an die Macht des Todes zwingt, während in der Wirklichkeit dieser Zwang von dem Toten selber ausgeht. Die Macht des Todes, wie wir sie im Leben empfinden, ist von solcher Größe und Erhabenheit, daß sie oft genug die Klagen der Trauer, den Pomp einer großartigen Bestattungsfeierlichkeit kleinlich oder lächerlich erscheinen läßt. Ganz anders auf der Bühne. Hier vermag oft sogar ein äußerliches Zeremoniell für die nachwirkende Macht des Toten, und damit für die Macht des Todes selbst, symbolisch zu wirken.

Als die größten Virtuosen des Sterbens auf der Bühne gelten die Japaner. Aber man wird nach den nervenzerrüttenden Greueln eines blutrünstigen Harakiri den Tod des selbstmörderischen Bauchaufschligers immer nur als Befreiung von der Qual des eigenen Mitleidens, nie als mitleiderregend empfinden. Geschieht es dagegen nicht, um gleichsam noch im Tode unser Mitleid zu erregen, wenn Odius, statt sich zu töten, durch Blendung sich zum lebendigen Toten macht? Und Macbeth hinwiederum? Warum läßt Macduff den blutigen Kopf des Königs mit einer nachlässigen Gebärde grausamer Genugthuung über den Teppich rollen? Weil dieser abgeschnittene Kopf das Geschehnis der Ermordung stärker ausdrückt als der tote Körper. Mit der Trennung von Kopf und Rumpf wird in uns die logische Vorstellung von den physiologischen Zusammenhängen des Lebens zerschnitten. Macbeths Kopf ist der des Königs, weil er nicht der Kopf des Schauspielers sein kann. Darum erweckt er in uns das Bewußtsein: Macbeth ist tot. Den ergreifendsten Tod aller Tragödienhelden stirbt Wallenstein. Aber sein Tod ist nicht das Werk des Schauspielers, sondern der des Dichters, der das Schicksal des Todgeweihten bis in die letzten, unentrinnbaren Bestrickungen vor uns entrollt. Wir sehen Wallenstein buchstäblich in das Todesnetz gehen, das er, unwissend, sich selber geknüpft hat. Wallensteins letzte Augenblicke sind unwittert von der ungeheuren Tragik des „*Media in vita*

in morte sumus“. Der Darsteller spielt hier, wie in keinem andern Drama, die Magie des Todes im Leben selbst. Und Banquo wirkt als Toter ernst, wenn sein Geist in Gestalt seines blutigen Leichnams lebendig wird.

Der Tod kann vom Schauspieler nicht dargestellt werden. Woran liegt das? Die äußeren Mittel der Darstellung nicht nur des Sterbens, sondern gerade des Todes selber haben viele Schauspieler in vollendetem Maße beherrscht. Mit diesen äußeren Mitteln hängt die Undarstellbarkeit des Todes auf der Bühne jedoch ebensowenig wie mit technischen Bedingungen irgend welcher Art zusammen. Sie ist vielmehr im tiefsten Wesen der Schauspielkunst begründet. Wir sahen schon: Wallenstein, Banquo, Odius, diese lebendig Toten und tot Lebendigen vermögen uns den Tod in seiner wahren Gestalt auf der Bühne zu zeigen, ich möchte sagen: sie allein und ihre geisterhaften Genossen vermögen den Tod lebendig zu machen. Da liegt der Schlüssel des Geheimnisses. Die Möglichkeiten der Szene, des Schauspielers sind Legion wie ihre Mittel. Aber alle diese Möglichkeiten sind an das Leben gebunden. Alles was lebt, kann der Schauspieler darstellen, mag es auch mit den erfahrungsmäßigen Vorstellungen vom Leben, wie sie dem Zuschauer geläufig sind, im denkbar schroffsten Widerspruch stehen. Nicht nur über Menschliches gebietet die Kunst des Schauspielers. Er kann heute ein Gott sein und morgen ein Tier. Alles, was in ihm lebt, glauben wir ihm. Darum sind wir auch am leichtesten geneigt, ihm das Sterben zu glauben, weil sich darin das Leben im Entscheidungskampf mit seinem stärksten Feinde, dem Tod, zur höchsten, letzten Kraft, emporreckt. Unsere Phantasie folgt willig, solange ihre Logik nicht durch einen unlösbaren Widerspruch zwischen Darsteller und Rolle zerstört wird. Und es ist in hohem Maße bezeichnend für das Wesen der Schauspielkunst, daß ein solcher Widerspruch in der Gegenfähigkeit der Vorstellungen Leben und Tod besteht. Wir glauben heute Herrn Moissi als Franz Moor die Kanaille so unbedingt, wie wir ihm morgen als Hamlet den Dänenprinzen glauben. Franz Moor stirbt, Hamlet stirbt. Wirk-

lich? Ach nein, Herr Moissi, Sie werden doch morgen den Posa spielen. So steht's im Spielplan. Und der Spielplan ist mir Garantie genug dafür, daß Sie morgen noch leben werden. So schwenkt unsere Phantasie an diesem Punkte unwiderruflich ab. Die Schwenkung mag nur selten innerhalb der Bewußtseinsgrenzen sich vollziehen. Dies ändert nichts an der Tatsache, daß auch auf der Bühne vor dem Tode alle Menschen gleich sind. Die Kanaille und der Dänenprinz, beide sind im Tode nur noch Herr Moissi.

Darum müßte der Versuch, eine Leiche mitspielen zu lassen, wie ihn Herr Rudolf Herzog in einer seiner Tragödien unternahm, als peinliche Verkennung des theatra-
 tralisch Wirksamen, aus einem tragisch gewollten in einen komisch gelungenen Effekt umschlagen. Und der einzige Fall, wo auf einer Bühne der Tod durch sich selber überzeugend, ergreifend und feierlich wirkt, die Szene des gekreuzigten Christus im Oberammergauer Spiel, ist ein Bild, mit den Mitteln nicht der dramatischen, sondern der bildenden Kunst geschaffen.

Walter Friedemann: Zeitbestimmung in der Dichtung.

Neben der liebevollen Pflege seichten Zeitvertreibs, der aus unseren Schauspielhäusern Schau- und Spielhäuser macht, ist ein mächtiger Drang zu spüren, die engen Bande und Geseze des Theaters zu durchbrechen: Freilufttheater und Klassikeraufführungen im Zirkus sind dafür ein ebenso deutliches Zeichen, wie die Mißachtung der Form bei manchen Stürmern. Andererseits ist in die Tiefe gehendes, selbst pedantisches Forschen der Regisseure nach den Einzelheiten und Erhabenheiten der Dichtung zur Notwendigkeit geworden. Diese Regiearbeit, die der wissenschaftlichen Erregese sich nähert, hat wohl Übertreibungen gezeitigt, ist im ganzen aber doch für historische Treue, Schönheit und Stilgerechtigkeit von Nutzen gewesen. Gewiß ist manch traditioneller Unsinn noch nicht überall ganz ausgemerzt. Immer wieder kann man eine Recha mit ausgesprochen jüdischer Maske finden, obgleich sie nicht die Tochter des weisen Nathan ist, sondern Blanda von Filsed heißt. Schauspieler glauben noch immer in der Rolle des Chyloä mauscheln zu müssen, obgleich weder das Original noch die Übersetzung dazu nötig, und der Jargon doch eine Mischung des Mittelhochdeutschen mit polnischen und hebräischen Lauten ist. Sinnwidrige oder brutale Kürzungen sind noch immer im Schwunge. Im Ganzen aber hat das Wort des Kommissionsrats Engel keine Bedeutung mehr, daß Klassikeraufführungen unpraktisch seien, weil das Publikum die Klassiker auswendig kann, die Schauspieler sie aber erst lernen müssen. Trotz der Arbeit so vieler Forscher und Regisseure ergeben sich doch

oft sinnfällige Unterschiede, wenn man die Aufführungen der Meisterwerke an mehreren Bühnen vergleicht, und zwar Abweichungen in Außerlichkeiten, von der Auffassung der Rollen ganz zu schweigen. Als Beispiel dafür soll das gewaltigste Werk Schillers, Goethes und Shakespeares herangezogen werden.

Bevor der Regisseur die Bühne betritt, muß er sich mit der einzustudierenden Dichtung auf zweierlei Art beschäftigen. Einmal muß er das Werk unkritisch — naïv lesen, um die Stimmung der Szene in sich aufzunehmen und sie dem Publikum übermitteln zu können. Sodann muß er das Größte sowie scheinbar Belangloses pedantisch in Erwägung ziehen, um historische, stilistische und künstlerische Fehler zu vermeiden. Gerade diese letzte Art der Beschäftigung ist aber geeignet, zu den innersten Regungen der Dichterseele zu gelangen, und ein Stück zu durchdringen. Dabei ergeben sich zuweilen interessante Fragen.

Aber die *Epoche*, in der die „Wallenstein“ - *Trilogie* spielt, kann natürlich kein Zweifel herrschen. Weniger bestimmt lautet die Antwort auf die Frage nach der *Jahreszeit*. Historisch steht es ja allerdings fest, daß Wallenstein in der Nacht vom 14. zum 15. Februar ermordet wurde, und da die Handlung der Trilogie nur wenige Tage umfaßt, so muß sie sich offenbar in der ersten Hälfte des Februar abspielen. Die Dekoration aber weist bald Winterstimmung im Lager auf, bald scheint die kalte Jahreszeit überhaupt übersehen zu sein. Bei der letzten Aufführung im „Deutschen Volkstheater“ war nichts von Schnee zu sehen, dafür brannte in allen Kaminen der Interieurs das Feuer, während im Schlußakt ein Gewitter seine Donnerrollen ließ. Da von dem Zuschauer keine historischen Kenntnisse gefordert werden können, und er sich nur aus der Darstellung einen Eindruck zu bilden braucht, so taucht die Frage auf, welche Dekoration die Dichtung wirklich erfordert. Das Heer befindet sich, wie wir erfahren, noch im Winterquartier. Trotzdem braucht man nicht an ein von tiefem Schnee und Eis bedecktes Land zu denken, denn wir hören von großen Märschen aus Flandern bis Böhmen, von der

Reise der Herzogin und Thessa, und der Kaiser verlangt sogar den Aufbruch des ganzen Heeres, um Regensburg noch vor Dstern zu entsetzen, wo seit dem 8. Dezember im Dome evangelisch gepredigt wurde. Somit kann man annehmen, daß der eigentliche Winter schon vorüber ist. Daran kann auch die Behauptung des behändigen Wachtmeisters nichts ändern: „Die Wege sind noch nicht praktikabel“. Andererseits darf die Erzählung des Mar, der auf seiner Reise von Kärnten nach Pilsen den Frieden zum erstenmal gesehen hat und nun schwärmerisch seine Segnungen schildert, nicht zur Annahme verleiten, er habe auch die geschilderte sommerliche Landschaft gesehen. Sie besteht lediglich in der angeregten Phantasie des Jünglings. Die Regie scheint also das Richtige getroffen zu haben, als sie zwar das Feld vom Schnee frei ließ, aber doch durch Kaminfeuer andeutete, daß wir uns noch in der kalten Jahreszeit befinden. Wenn nun in „Wallensteins Tod“ V, 3 trotzdem ein Gewitter vernehmbar wurde, so folgte man lediglich den Worten Schillers: „Doch jetzt deckt ihn die Schwärze des Gewitterhimmels.“ Läßt man nun die etwas gezwungene Erklärung eines Wintergewitters fallen und nimmt man an, daß Schiller Gewitter für Unwetter sagt, so ist die Einheit der Dichtung auch in diesem Punkte gewahrt, der poetische Vorgang deckt sich mit dem historischen und für die äußere mise en scène ist unverrückbar die Grenze gesetzt.

Zu welcher anderen Resultaten gelangen wir beim Durchspüren des „Faust“ ersten Teils. In Berlin stattete man jüngst die Tragödie mit den Trachten des 15. Jahrhunderts aus. Wer aber das 16. Jahrhundert als die richtige Epoche annimmt, wird sich darauf berufen, daß die Mannesjahre des Johann Faust, des eigentlichen Trägers der Volksage, in das 16. Jahrhundert fallen. Die Pest, von der im „Spaziergang“ die Rede ist, fällt allerdings in das Jahr 1525. Der vom Volke gepriesene Helfer war aber nicht Faust, sondern Michel de Notredame, genannt Nostradamus, derselbe, dessen „Geheimnisvolles Buch“ Faust im Monolog erwähnt. Nostradamus wurde am 14. Dezember 1503 geboren. Wenn Faust ihn also gleichsam als seinen Lehrer

und Meister betrachtet, so scheint Goethe allerdings die Handlung willkürlich zurückdatiert zu haben. An einer anderen Stelle im zweiten Teil wird „der Metromant von Norcia, der Sabiner“ als Zeitgenosse des *schonbejahren* Faust genannt. Hier findet sich eine Anspielung auf eine Hinrichtung aus dem Jahre 1327, und ein Regisseur, der diese Zeitangabe benutzen wollte, um das 14. Jahrhundert für den zweiten Teil, das 13. für die Handlung des ersten Teils anzunehmen, hätte einen ebenso guten Grund für sich, wie ein Verfechter des 15. oder 16. Jahrhunderts. Die historische Prüfung gibt also für das Prinzip einer Inszenierung in diesem Fall keine sichere Handhabe. Fragt man nach dem Zeitraum, über den die Handlung des ersten Teils sich erstreckt, so bieten sich der Bestimmung noch größere Schwierigkeiten. Die mit Sicherheit erkennbaren Merkpunkte dienen nur zur deutlicheren Erkenntnis von Widersprüchen: Das Stück setzt ein am Abend vor Ostern. Der Spaziergang findet am Ostersonntag statt, und die Herentüche spielt vor Walpurgis, also zwischen Ostern und dem ersten Mai. „Und kann ich dir was zu Gefallen tun, so darfst du mir's nur auf Walpurgis sagen.“ Nun beginnt das Gretchendrama, dessen Szenen stets in sommerlicher Umgebung zu denken sind. Der Kampf zwischen Faust und Valentin findet aber auch kurz vor Walpurgis statt, denn Mephisto sagt: „So spukt mir schon durch alle Glieder die herrliche Walpurgisnacht.“ Wir sind also genötigt anzunehmen, daß zwischen zwei Szenen ein ganzer Winter liegt, in dessen Verlauf wir weder von Faust noch von Gretchen erfahren. Mit dieser Annahme steht allerdings Fausts und Mephistos Auftreten vor der Kampfszene schon im Widerspruch. In der Walpurgisnacht nun erfährt Faust von Gretchens Unglück. In den wenigen Tagen zwischen der Kampfszene und der Walpurgisnacht muß also Gretchen einem Kinde das Leben gegeben und es getötet haben. In der folgenden Szene „Trüber Tag, Feld“, die doch ganz offenbar am Morgen nach der Bloßbergnacht spielt, sagt Faust: „Im Elend! Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde, lange verirrt und nun gefangen!“ Man sieht schon, je

weiter wir auf dem betretenen Wege fortfahren, desto tiefer verirren wir uns. Dem „Faust“ ist h i s t o r i s c h nicht beizukommen, nicht einmal in natürliche Zeitläufe läßt sich die Handlung einfangen. Man wende nur nicht ein, daß Goethe solche offenbare Widersprüche übersehen habe, oder vielleicht Szenen habe einschieben wollen. Das abgeschlossene Werk lag vor seinem Schöpfer, und mit geringen Änderungen hätte er die scheinbaren Widersprüche beseitigen können, wenn er es eben gewollt hätte. Die Widersprüche und Unrichtigkeiten verschwinden unter dieser Voraussetzung mit einem Male, und die ganze Mächtigkeit dieses Menschheitsgedichtes steht überwältigend vor uns wie ein Berg, den wir von einer neuen Seite zu Gesicht bekommen. Das Bestreben, die rechte historische Umkleidung zu finden, zeigt dem Regisseur, daß der „Faust“ weder im 13., 14., 15. noch 16., oder auch in jedem Jahrhundert spielt, — daß er z e i t l o s ist. Die Prüfung der Z e i t d a u e r beweist, daß diese Zeitlosigkeit eine Absicht des Dichters war, wie sich ihm auch der enge Raum des Vorstadtgartens einer armen Witfrau zum Park weitet, in dem zwei Paare sich aus den Augen verlieren können beim Promenieren und verliebten Fliehen und Fangen. Für den Regisseur ergibt sich also lediglich die Pflicht, die Grundidee jeder Szene herauszuarbeiten. Welche Kulisse und welche Kostüme er dazu verwendet, ist gleichgültig, sofern nur dieser Zweck erreicht wird.

Shakespeares „H a m l e t“ ist so gründlich von Berufenen durchforscht und auf seine Inszenierung ist seit über 100 Jahren so viel Fleiß verwendet worden, daß man meinen sollte, jeder Zweifel über Details sei ausgeschlossen. Die Praxis aber hat uns so oft das Gegenteil gezeigt, daß auch hier die gleiche Methode wie im vorhergehenden einmal Anwendung finden mag. Die Zeit des Vorgangs ist nicht strittig. Sie ist nach der Gründung der Universität Wittenberg, also etwa um das Jahr 1500, anzunehmen. Aber die Z e i t d a u e r der Handlung herrscht weniger Klarheit. „Die Luft geht scharf, es ist entsetzlich kalt“, sagt Hamlet, und daraus folgern manche Regisseure, daß es zu

Beginn des Stücks Winter sein muß. Als ob es keine kalten Sommernächte auf der Terrasse von Helsingör und sonstwo gäbe! Der Geist aber spricht vom Blähwurm, dessen „unwirksam Feuer beginnt zu blassen“. Der Geist berichtet auch, daß er auf der Bank im Garten ermordet worden sei, „da ich im Garten schlief, wie immer meine Sitte nachmittags“. Der Mord ist zwei Monate vor dieser Szene geschehen. Bei aller Abhärtung des alten Kriegers Hamlet ist doch zu bezweifeln, daß er im Winter jeden Nachmittags im Garten geschlafen habe. Wir gehen also wohl nicht fehl, wenn wir für den Mord die ersten Tage des April und für die Szene auf der Terrasse den Beginn des Juni annehmen. In der Szene des Schauspiels III, 2 erfahren wir, daß wiederum zwei Monate verflossen sind, denn Ophelia sagt, der König sei „vor zweimal zwei Monaten“ gestorben. Wir sind also im August. Ophelias Wahnsinn und Tod und somit auch Hamlets Sterben fallen in eine Zeit, wo noch Blumen auf den Wiesen blühen. Aber zwischen Akt 3 und 5 liegt doch Hamlets Reise nach England und seine Wiederkehr, die gewiß einige Wochen in Anspruch genommen hat. Blühen also auch noch Blumen, so muß doch der Herbst herannahen, und das Laub auf den Bäumen beginnt sich zu färben. Hieraus ergibt sich die überraschende Tatsache, daß eine Parallele zwischen den Phasen der Handlung und dem Wechsel der Jahreszeiten besteht. Im Frühjahr beginnt das Stück. Hamlets Brust schwellt nicht nur der Schmerz, sondern auch der Entschluß zu mutiger Tat. Der heiße Sommertag soll die Vollendung bringen, über die Gräber streuen die Bäume fallendes Laub.

Bestehen nicht die innigsten, oft unbewußten Beziehungen zwischen der Natur und den Großen im Geiste? Ist die Natur nicht einem Ibsen das würdigste Symbol, wenn er Vorkmann und Kubeck hoch in Schnee und Eis vergehen läßt?

Wir sehen also, wie die historische Treue ein wesentlicher Bestandteil einer Dichtung sein kann, oder aber auch im anderen Falle ein Hindernis, der Größe eines Werks gerecht zu werden. Wir haben die innige Beziehung eines Kunst-

werks zur Natur gefunden, die vom Dichter beabsichtigt oder vielleicht unbewußt geknüpft wurde. Auch die vorbereitende Überlegung des praktischen Regisseurs bietet somit Möglichkeiten zur Erkenntnis der Dichterseele, die, wie Gerhart Hauptmann sagt, der Windharfe gleicht.

Franz Raibel: Molière auf der Freilichtbühne.

Wenn das Gespräch sich um Bühne und Drama dreht und man ans Lustspiel denkt, so fällt mit unbedingter Gewißheit der Name Molière. Und jeder gebildete Mensch, oder sagen wir gebildet sein wollende, weiß des längeren und breiteren gangbare Redensarten zu dreheln, bis es sich schließlich herausstellt, daß Molière „fein“ ist. Dann wagt sich einer hervor, der ihn „etwas überlebt“ nennt, der anwesende Literaturhistoriker prägt das Wort „lehrhaft“, und endlich ist man sich einig, daß Molière „langweilig“ sei. Es stellt sich im Anschlusse daran gewöhnlich heraus, daß keiner von allen je ein Molièrestück auf der Bühne sah, denn — und hier schwenke ich zum allgemeinen über — im Repertoire der deutschen Bühne steht Molière nicht. O ja, ab und zu gibt ein Theater, das es sich oder der Literatur schuldig zu sein glaubt, eines seiner Werke, oder eine neue Übersetzung oder Bearbeitung geht in einer Saison über die Bühne, aber einen festen Stamm Molièrestücke hat die Bühne nicht. Studiert ist ein Schauspieler selten in Molière, und zum eisernen Bestand wie etwa Shakespeare, Schiller gehört der Dichter schon gar nicht. Und ist doch einer der größten Lustspieldichter aller Zeiten. Merkwürdig, nicht? Aber erklärlich. Mir fällt ein Satz aus der Spamerischen Weltgeschichte ein, wo es über Molière heißt, daß er „nüchtern und pedantisch“ sei. Der Molièrefreund wird entsetzt den Kopf schütteln. Mir klingt es beinahe so, als wollte mir jemand erzählen, Webekind hänge zu sehr an Wiedermeiermoral. Und damit, daß jener Herr, der das merkwürdige Urteil fällt, vielleicht keinen Sinn für Humor hat oder nicht Französisch kann oder sonst was, damit ist solches Mißverstehen noch nicht erklärt. Der Grund liegt tiefer, und ich muß etwas weiter ausholen.

Als Molière bei uns Einzug fand, also etwa vor hundert-jehn bis -zwanzig Jahren, war es mit Psychologie in unserer Literatur schlecht bestellt. Deshalb wirkten seine Charakter-stücke, und die nur fanden einen ersten Kreis, als Offenbarungen menschlicher Seelenanalyse. In der Bewunderung all der kleinen realistischen Züge übersah man die große Linie, zu der sie sich zusammensfügten; man sah nur den geschickten Kopisten menschlicher Schwächen und übersah den Satiriker, den großen Spötter, der dahinter stand. Und allbieweil es eine Hauptart des gründlichen Deutschen ist, alles zu schematisieren, numerieren, und dann zu den Akten zu legen, wurde Molière als „Moralprediger“ gestempelt, eingereiht, weggelegt — und da liegt er bis heute; und dann wundern sich die Menschen, wenn sie ihn hervor-holen und eingestaubt finden. Wir wollen den Staub ab-wischen, dann wird der alte Glanz voll wieder ausleuchten.

Das ist ein schweres Ding, und mancher Praktiker, etwa Paul Lindau, Ludwig Fulda, hat sich daran versucht; allein die Erfolge sind nicht derart gewesen, daß die Schauspieler Molière spielen, die Regisseure inszenieren, die Theaterfreunde sehen, die Direktoren ihn geben wollen. Der Grund liegt meines Erachtens darin, daß wir den Stil für Molière noch nicht haben. Unter Stil eines Dichters verstehe ich die Summe aller Bedingungen, unter denen er seinen Zeit-genossen oder den Generationen, die ihn entdeckten, Wir-kungen aufzwang und Anerkennungen abzwang. Natürlich wechseln diese Bedingungen von Epoche zu Epoche. Alles fließt, sagt Heraklit, und so vergrößert sich der Abstand zwischen Dichtung und Wirkung immer mehr, bis endlich beide Pole so weit entfernt sind, daß der Funke der Be-geistung nicht mehr überspringen kann — die Suggestion versagt! Alle künstlerische Wirkung ist nämlich suggestiv. Hier liegt der Punkt, weshalb das klassische Drama unserem Durchschnittspublikum langweilig ist.

Ich möchte hier einmal eine Lanze für das Publikum brechen. Das naive Publikum hat recht, immer recht. Es will genießen, und es will naiv genießen, das heißt, seine Genüsse müssen derb, handfest sein. Und Kunst? Jawohl,

auch in der Kunst, nur ändern sich die Ausdrücke, je höher wir die ethische Schätzung eines Genusses anlegen, und unsere höchste ethische Wertung, eben das Künstlerische, kennt ganz kräftige Ausdrücke, denn in der Kunst wird das Derbe Gewalt, das Handfeste Stärke, und die mächtigsten Akzente des Lebens sind immer noch die ewig alten Leidenschaften, Haß und Liebe und Neid und Stolz und Scham und Furcht und Gier — und wie sie alle heißen, die jemals die Herzen der Erdbewohner im panischen Schrecken durcheinanderwirbelten. Diese mächtigen Akzente haben dem Volke seine Dichter geboten, und wollen wir diese selben Wirkungen erzielen, müssen wir ihre Möglichkeiten wiederherstellen. Die Bedingungen sind andere geworden. Ihre Entwicklung gilt es zu studieren, und dieser erkannten Entwicklung müssen in der Dichtung Äquivalente geschaffen werden. Das geschieht durch vornehme dramaturgische Korrektur, durch Ausnützen entwickelter Schauspiel- und Regiekunst — durch liebevolle Übersetzung bei fremdsprachlichen Dichtern, wie etwa Molière einer ist.

Gewöhnlich findet man bei den Bühnen die Reclamschen Übersetzungen, und der Herr Vorredner der Reclamschen Molière-Ausgabe hat sie genial genannt. Aus sehr verständlichen Gründen enthalte ich mich jeder Kritik. Ich will nur ein Beispiel dieser Übersetzungskunst anführen: In der heroischen Komödie „Don Garcia von Navarra“ spielt ein auseinandergerissener Brief eine Rolle, dessen eine Hälfte zuerst verlesen wird. Die Übersetzerin (es sind fast nur solche) überträgt harmlos die Hälfte, denkt aber nicht daran, daß nachher der ganze Brief wohl oder übel diese Hälfte enthalten muß, sondern übersetzt neu, so daß der Brief zwei recht verschiedene Fassungen erhält. Genügt! Nicht? — Es ist klar, daß hier reiner Dilettantismus gewaltet hat, und derartige Übersetzungen sind eben wortwörtliche Übertragungen, aber die Seele des Dichters, das Nachleben, Einfühlen wird man unbedingt vermissen. Und hier mußten die neuen Versuche einsetzen, wobei man das Wort „Versuche“ im Kopf behalten möge.

Ein weiterer Punkt ist das Abschätzen der Bühnen-

möglichkeit, und hier muß der Bühnensachmann zu Worte kommen. Ich will nicht zu weitschweifig werden, sondern nur auf den einen Punkt exemplifizieren: wir haben einen als bedeutend allgemein anerkannten Lustspieldichter, seine Stücke verzichten durchgängig auf jede Dekoration, haben fast stets einen und denselben Schauplatz, wickeln sich innerhalb Sonnen-Auf- und -Untergang ab, sind ganz auf allgemeine, menschliche Züge aufgebaut, ihre Psychologie ist lapidar gezeichnet, fern jeder zarten Nuancierung Hebbelscher, Ibsenscher, neoromantischer Seelenzergliederung — warum soll man diese Stücke nicht dem Repertoire der Freilichtbühne einreihen, um so mehr, als ja der Dichter selbst sich nicht scheute, seinen George Dandin beispielsweise im Versailler Garten zu spielen! Man rede hier nicht von geschorenen Hecken und gezirkelten Baumgängen. Die Hecken wurden damals geschoren und die Baumgänge abgezirkelt, nicht weil man zwischen ihnen spielte, sondern weil der Zeitgeschmack die Natur so zurechtgemacht liebte. Wir wünschen die Natur möglichst frei. Die englische Gartenkunst hat vor hundert Jahren (ich nenne den Engländer Graf Rumford in München) den Sieg über die französische Ziergärtnerei davongetragen und behalten. Wir schwören heute noch auf Bäume, die Bäume, Wiesen, die Grasflächen, Wege, die Pfade sind — also ist das auch vollkommen genügender Schauplatz für solche Stücke, wie ich sie oben charakterisierte. Sicher, es ist ein Experiment, und in Deutschland noch nie gemacht worden, aber es ist literarisch und künstlerisch zu verantworten, denn die Freilichtbühne erhält eine Reihe lebensfähiger Stücke, an einem Dichter vom Range Molières wird eine Ehrenschuld abgetragen und das Publikum lernt neue künstlerische Werte kennen — und das haben alle drei sehr nötig.*)

*) Das Experiment ist im August 1912 mit „Schule der Ehe männer“ und „Herr von Pourceaugnac“ auf der Pousbergbühne in Aachen unter großem Beifall gemacht worden.

Hermann Rienzl: Johann Nestroy's geflügelte Worte.

Posse! — Denkt man der Eintagspässe, die als Possen ihren Handel mit dem Zwerchfell und nicht auch mit dem Verstande haben, so darf man Johann Nestroy nicht schlechtweg einen Possenschreiber nennen. Der Mann war eine besondere Form des menschlichen Geistes. Über seine Landsmannschaft und seine Zeit ragt er hinaus, er, der zugleich ihr treuer Gestalter und ihr schonungsloser Verlacher gewesen. Sein unerschöpflicher Sprudel ägenden Witzes entsprang dem unzufriedenen Gemüt eines Weltverbessers, der sich bescheiden mußte, den Menschen eine komische Grimasse zu schneiden, und der Menschenverachtung.

Man begreift heute, daß dieser Lokaldichter ein Weltbürger ist. Seine besten Stücke sind auch außerhalb Deutschlands bekannt. (Aber freilich versteht man auf den deutschen Bühnen nicht mehr recht, sie zu spielen.) Man hat ihm auch einen Titel geprägt: österreichischer Aristophanes. Doch das alles nähert sich ihm nur ziemlich äußerlich. Er ist bedeutender, als seine Popularität.

Sei ihm hier ein Kränzlein aus seinen eigenen Worten gewunden! Sind freilich nur kleine Splitter seiner Kraft, diese kunstlichen Sätze, und fast nur graue Theorie, verglichen mit dem Fleisch und Blut seiner Volkspossen. Den vollen, diabolischen Witz in Nestroy's Stücken lernten, so versichern seine Zeitgenossen, nur die Zuschauer kennen, die den Schauspieler Nestroy in den Rollen seiner Stücke sahen. Seine mimischen Gedankenstriche, sein beredtes Spiel bei schweigenden Lippen, schöpften einen unheimlichen Grimm

aus. Aber immerhin! Seine Worte sind bligblanke Gedanken! Vielen von ihnen wuchsen, kaum daß sie geboren waren, Flügel. Sie flatterten in der Nestroy-Stadt Wien von Mund zu Mund und dann auch von Land zu Land. Wis-Anthologien, gesammelt aus Nestroys Stücken, erschienen im Buchhandel (die beste unter ihnen ist die von L. Kosner). Nur waren es zumeist die spaßigsten und nicht die gewichtigsten Sprüche, die Gemeingut wurden. Hier sei dem philosophischen Komiker der Spiegel gehalten.

Die Liebe.

„Die Gefahr ist die poetische Ballfrisur der Liebe, und sie ist auch höchst nötig, denn in der Schlafhaube der Alltäglichkeit nimmt sich diese Himmelstochter miserabel aus.“

„Ein Mädel hat ihren Liebhaber papierkt (zum besten gehalten), dieser Fall hat sich schon vor Erfindung des Papiers millionenmal ereignet, um so mehr jetzt, in dieser papiernen Zeit! Der Fall ist alltäglich. Nur daß das Mädel grad me i n Mädel ist und daß i ch grad der Liebhaber bin, der dem Mädel sein Liebhaber war, das ist das einzig Neue und Verdrießliche an der Sach'.“

„Von halb Acht bis Viertel auf Eins! Es sind nicht ganz fünf Stunden, aber wenn's ein Liebhaber mit einem Herzen voll Verdacht durchpassen muß, dann ist es ein so ungeheurer Zeitraum, daß drei Ewigkeiten samt Familie kommod Platz haben drin.“

„Wenn's drauf ankommt, eine Geliebte zu betrügen, dann ist der Dummste ein Philosoph.“

„Eine fixe Idee hab' ich gehabt, nämlich die, daß ich mein Glück nur mir selbst verdanken will. Ich bin radikal geheilt davon, denn zu lebhaft empfind' ich's jetzt, daß man gerade zum größten Glück ein zweites Wesen nötig hat, dem man's verdankt.“

Die Ehe.

„Kuriös, daß die Natur sich drin g'fällt, so ungleiche Geschwisterpaare zu erzeugen; wie zum Beispiel der au-

genehme Jüngling Schlaf einen fatalen Bruder, den Tod, hat, so hat die reizende Liebe eine etwas langweilige Schwester, die Ehe . . . Bei der Lieb' is das Schöne, man kann aufhören zu lieben, wenn's einem nicht mehr g'freut, aber bei der Ehe! Das Bewußtsein: Du mußt jetzt alleweil verheirat' sein, schon das bringt einen um."

"Die Ehen werden im Himmel geschlossen, darum erfordert dieser Stand auch eine so überirdische Geduld."

"Der Gemordete kann mit der Überzeugung seinen letzten Köhler verhauchen, daß sein Mörder mit Entsetzen fliehen wird, von allen Furien der Selbstqual verfolgt, — der Ehemann aber kann versichert sein, daß der Mörder seines Glückes und seiner Ehre einen stolz-behaglichen Seelentriumph feiert und kein anderes Gefühl für den Geopferten empfindet als: Das ist ein Esel!"

G e s c h l e c h t e r.

"Wenn ein Mann nebstbei a bisserl einen Bart hat, so steht das männlich schön; wenn aber ein Bart nur nebstbei a bisserl einen Mann hat, so steht das g'spaßig."

"Die Nerven von Spinnengeweib', d' Herzen von Wachs und die Köpferln von Eisen, das ist der Grundriß der weiblichen Struktur."

"Jede Frau hält ihren Namen, feurig ausgesprochen, für die schönste, geistreichste Rede."

"Das is a alte Wahrheit: Aber ein altes Weib geht nix, als ein Mann, der ein altes Weib ist."

"Es ist das konträre Verhältnis. Erlaubt sich das Weib das Geringste, so leidet die Ehre des Mannes dabei; je mehr sich aber der Mann erlaubt, je niederträchtiger er sie behandelt und sie erträgt das Ding alles als stille Dulderin, desto mehr — Ehre macht es ihr."

"Wir Männer haben zuviel Stolz in uns. Das haben wir noch vom Tierreich beibehalten, da zeigt auch das stärkere Geschlecht, daß es die Oberhand — die Oberpfoten — hat; und ich find, es ist Überfluß, daß wir von den Tieren was nachmachen."

Das Kind.

„Ich hab' zuviel Erwachsene kennen gelernt, die der Nachsicht bedürfen, als daß ich je mehr gegen die Kinder streng sein könnt'. Den Kindern geschieht ohnedem viel Unrecht! Ist das nicht schon Unrecht genug, daß man sie für glücklich hält?! Und sie sind es so wenig wie wir, sie haben in ihren Kinderseelen alle Affekte: eine Sehnsucht, die sie mit Täuschungen, eine Eitelkeit, die sie mit Kränkungen, eine Phantasie, die sie mit Bauwanbildern quält — und dabei haben sie nicht die Stütze der Vernunft, die uns wenigstens zu Gebote steht, wenn wir sie auch nicht gebrauchen. Wir finden ihre Leiden klein, ohne zu bedenken, wie kleinlich wir oft in unseren Leiden sind. Wir finden das kindisch, wenn das Kind sich kränkt über einen heruntergefallenen Apfel, und wie viele Erwachsene sind oft in Verzweiflung über ein gefallenes Papier.“

Menschen.

„Es gibt keinen mit einem zu kurzen Fuß, der nicht auch einen längeren daneben hätt', — es gibt keinen Einseitigen, der nicht auch eine andere Seite hat, die den Gegensatz zur ersten bildet . . . Und so, behaupt' ich, muß oder kann wenigstens der auf einer Seite moralisch Gesunkene auf der anderen Seite seine moralischen Erhabenheiten haben.“

„Es gibt sehr wenig böse Menschen und doch geschieht so viel Unheil in der Welt; der größte Teil dieses Unheils kommt auf Rechnung der vielen, vielen guten Menschen, die weiter nichts als — gute Menschen sind.“

„Es ist so edel, wenn man seine Hand einem Menschen in die Hand legt, dem man's von Rechts wegen ins Gesicht legen sollt'.“

„Was tausend Wichte sagen, bekommt Gewicht, wird wichtig, weil die Wichte tausend sind und die Ehrenmänner, die's nicht glauben, höchstens zehn.“

„Ein übergroßer Teil der Allgemeinheit ist zu gemein, um was Gemeines jemals zu vergessen.“

„Wenn der Zufall zwei Wölfe zusammenführt, fühlt gewiß keiner die geringste Beklemmung über das, daß der andere ein Wolf ist; aber zwei Menschen könnten sich nie im Wald begegnen, ohne daß nicht jeder denkt, der Kerl könnte ein Räuber sein.“

„Ich glaub' von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab' mich noch selten getäuscht.“

Arm und reich.

„Armut ist ohne Zweifel das Schrecklichste. Mir dürft' einer zehn Millionen herlegen und sagen, ich soll arm sein dafür, ich nehm's nicht.“

„Das Elend hat seine unantastbaren Rechte, wo selbst die Wohlthat einen Raub begeht, wenn sie's berührt.“

„Zum Leben gehört sich, billig berechnet, eine Million, und das ist nicht genug; auch ein geistiger Aufschwung gehört dazu und das find't man höchst selten beisammen; wenigstens, was ich von die Millionär' weiß, so führen alle aus millionärischer Gewinn- und Vermehrungspassion ein so fades, trockenes Geschäftsleben, was kaum den blühenden Namen Vegetation verdient.“

„Das ist eben das Dumme und höchst Ungerechte. Wenn die reichen Leut' nie wieder Reiche einladeten, sondern arme Leut', dann hätten alle genug zu essen.“

Recht und Freiheit.

„Recht und Freiheit sind ein paar — bedeutungsvolle Worte, aber uns nur in der wertlosen vielfachen Zahl gegeben. Das klingt wie ein mathematischer Unsinn und ist doch die evidenteste Wahrheit . . . Was für eine Menge Rechte haben wir g'habt: diese Rechte der Geburt, diese Rechte und Vorrechte des Standes . . . Wir haben ferner das Recht g'habt, nach erlangter Bewilligung Diplome von gelehrten Gesellschaften anzunehmen. Sogar mit hoher Genehmigung das Recht, ausländische Courtoisierorden zu tragen. Und trotz all dieser unschätzbaren Rechte haben wir doch kein Recht g'habt, weil wir Sklaven waren.“

Was haben wir ferner alles für Freiheiten g'habt! Überall auf'm Land und in den Städten zu gewissen Zeiten Marktfreiheit. Auch in der Residenz war Freiheit, in den Redutenstädten nämlich, die Maskenfreiheit . . . Wir haben sogar Gedankenfreiheit g'habt, insofern wir die Gedanken bei uns behalten haben. Es war nämlich für die Gedanken eine Art Hundeordnung. Man hat's haben dürfen, aber am Schnürl führen, wie man's loslassen hat, haben sie's einem erschlagen. Mit einem Wort: wir haben eine Menge Freiheiten gehabt, aber von Freiheit keine Spur."

"Die Zensur ist die jüngere von zwei schändlichen Schwestern, die ältere heißt Inquisition. Die Zensur ist das lebendige Geständnis der Großen, daß sie nur verdummte Seelen vertreten, aber keine freien Völker regieren können. Die Zensur ist etwas, was tief unter dem Henker steht."

"Ein Zensor ist ein Mensch gewordener Bleistift oder ein Bleistift gewordener Mensch; ein fleischgewordener Strich über die Erzeugnisse des Geistes; ein Krokodil, das an den Ufern des Ideenstroms lagert und den darin schwimmenden Literaten die Köpfe abbeißt."

"Die Reaktion ist ein Gespenst, aber Gespenster gibt es nur für die Furchtsamen."

"Käm' euch das nicht lächerlich vor, wenn einer einen Besenstiel über quer hält und zu einer Armee sagt: 'Bis hierher und nicht weiter!' Und weit lächerlicher ist es noch, wenn einer mit morschen Ansichten sich der Zeit entgegenstemmt, dieser gewaltigsten Macht, die unaufhaltsam vorwärtschreitet."

Welt, Leben, Tod.

"Mein Hab und Gut für ein Taschenfehl (Taschenmesser)! Eine Million für a halbe Portion Gift!"

"Die Menschen haben schon den Unsinn, daß sie das für Wahrheit halten, worüber sie einen Schein in Händen haben."

"Aus der Urne des Schicksals werden die Lose der Menschen gezogen. Wenn ich den Buben bent'ln könnt', der mir das meinige gezogen hat — ich tät's."

„Ich kann es überhaupt nicht glauben, daß die Jenseitigen an uns Diesseitige herüber denken; die Guten wenigstens gewiß nicht, denn die sollen ja selig sein, und wie brächten sie denn das zusammen, wenn sie uns hier unten in der Vogelperspektive betrachten? . . . Wer die Welt nicht vergißt, für den kann's gar keinen Himmel geben.“

„Das Lügen ist eine Erfindung von und für Lebendige; im Tode muß Wahrheit sein — schon deshalb, weil er der Gegensatz von Leben ist.“

„Es gibt noch viele, die ganz stolz den Selbstmord eine Feigheit nennen — sie sollen's nur probieren, nachher sollen's reden!“

„Gesundheit trinken, während ein Mitmensch am Becher des Todes nippt, so ein lautes Gaudium verlegt einen Sterbenden unendlich.“

„Ich sag, der Mensch ist gar nicht zur Ruhe geboren, denn warum hätt' er sonst so einen Degout vor der ewigen Ruh'?“

„Da fliegt ein Johanniskäfer, er leuchtet in der finsternen Nacht, denn er lebt — während ein Krondiamant in der Dunkelheit glanzlos ist, wie gar nichts ausschaut. Es ist beinahe, als ob uns die Natur zeigen wollt', daß das miserabelste Leben mehr wert ist, als der brillianteste Tod.“

Heinrich Lilienfein: Dichter und Publikum.

Wenn man gewissen Leuten glauben dürfte, gäbe es nichts Unberechenbareres, Unheimlicheres und Mystischeres als das Verhältnis zwischen dem Schaffenden und dem Publikum. Kaum irgendwo findet zwischen beiden eine so unmittelbare Auseinandersetzung statt, wie im Theater. Nirgends aber hört man mit einem größeren Fatalismus über das Publikum urteilen, als hinter den Kulissen. Bühnenleiter setzen, besonders gegenüber Neulingen, geradezu eine Ehre darein, von der ominösen Beschaffenheit der Zuschauer schreckliche Bilder zu entwerfen. Sie reden vom Publikum mit einer verzweifeltsten Gutmütigkeit, wie etwa von einem reisenden Tier, von dem man nie wissen kann, ob es sich gestreichelt und geschmeichelt fühlen wird oder ob es einem gereizt an den Hals fährt. Und den jungen Dichtersmann, wenn er für Angstgefühle empfänglich und nicht von Natur sehr kaltblütig oder sehr optimistisch ist, faßt ein Grausen vor dem Ungeheuer, auch wohl ein entsagungsvoller Heroismus — noch ehe er ihm ins Auge gesehen hat.

Wir scheint, dieses Urteil verhält sich zur Wahrheit ungefähr so, wie die ganze, reichlich überhitzte und phantastische Anschauungswelt der Bühnenmenschen zur wirklichen. Um gerecht zu sein, muß man zugeben, daß das Theater, trotz seiner unmittelbaren Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und Publikum, in seinem Organismus zu vielen Zufälligkeiten ausgesetzt ist, um dem Urteil über das Verhältnis von Dichter und Publikum klare Maßstäbe zu geben. Der Dichter, auch der dramatische, wird sie sich also dort nicht holen können. So gewiß es aber niemals gelingen kann, über die Wirkungen, die eine Dichtung beim Publikum aus-

lösen muß, untrügliche Gesetze aufzustellen und sie in ein Rechenexempel zu bringen, so gewiß braucht die Vernunft vor diesem Problem nicht von vornherein die Waffen zu strecken. Es ist eine Kunst in der Kunst, dem Publikum so viel zu geben als des Publikums ist und doch — sich selber treu zu bleiben.

La Bruyère, der große französische Menschenkenner im Zeitalter Ludwigs XIV., sagt einmal, „daß man nicht ohne weiteres verstanden wird, wenn man sich selber versteht, sondern nur, wenn man in der Tat *v e r s t ä n d l i c h* ist“. Zu diesem Ende rät er jedem Schriftsteller, sich an die Stelle seiner Leser zu versetzen und sein Werk wie etwas ganz Fremdes zu prüfen. Das klingt sehr einfach und klar, und enthält doch ein Geheimnis, dem so leicht nicht jeder auf die Spur kommt. Gehen wir vom gewöhnlichsten Verständlichmachen aus, wie es täglich geübt werden muß, so wissen wir aus Erfahrung, wie schwer es oft hält, von ganz einfachen Vorgängen einem Dritten, der sie nicht gesehen und erlebt hat, ein halbwegs anschauliches Bild zu geben. Man vergegenwärtige sich die Schwierigkeit, vor der wir zu stehen pflegen, wenn jemand über einen ihm Unbekannten die harmlose Frage an uns richtet: „Wie sieht er aus?“, und wir dem Frager über das Äußere eines Menschen, der uns vielleicht sehr nahe steht, eine annähernd ähnliche Vorstellung erwecken sollen. Auch geistig und rednerisch gewandte Leute können selten diesen Wunsch nach Verständlichkeit ebenso schnell als erschöpfend erfüllen. Und die Aufgabe wird nicht leichter, wenn das äußere Porträt durch ein inneres Charakterbild ergänzt werden soll. Zweierlei gehört schon zur Erfüllung eines so einfachen und alltäglichen Verlangens: ein sicheres Auge und ein gutes Ausdrucksvermögen. Beides, zu einer größeren oder geringeren Vollendung gesteigert, ergibt die vom Dichter geforderte Kunst: Kraft der Anschauung und Kraft der Gestaltung. Der Naturalismus, der ein notwendiges und dankenswertes Korrektiv unserer literarischen Entwicklung war, hat die unbedingte Wirklichkeitsstreue, die Nachahmung der Natur bis zur Kopie als Prinzip für den Dichter aufgestellt. Man hatte übersehen, daß mit der

ursprünglichsten und objektivsten Wahrnehmung, die wir machen, und erst recht mit ihrer Wiedergabe, geistige Subjektivität, persönliche Wertung unauflöslich vermischt ist. Die Bilder, die demnach der Dichter von Menschen und von Naturerscheinungen gibt, sind nicht nur Wirklichkeit, sondern verdichtete Wirklichkeit. Er kann Vorgänge des Lebens so treu schildern, als er will: um sie zum Kunstwerk abzurunden, wird er sie geistig verdichten müssen. Er muß, verglichen mit dem Beantworter der einfachen Frage: „Wie sieht er aus?“, nicht nur das Geschaute schlechthin verständlich machen, sondern das Wesentliche des Geschauten. Weniger abstrakt: er muß mehr und tiefer sehen als der Nichtdichter; er muß Herzenskündiger und Zeichendeuter sein. Er muß also etwas Schwereres mit schwereren Mitteln verständlich machen. Je umfassender aber seine Persönlichkeit ist, um so umfassender wird seine Anschauungskraft sein; je mehr er sieht an den Menschen und an den Dingen, um so mehr muß er gestalten. Die Forderung, sich verständlich zu machen, bedeutet für den Dichter: er soll seine Schaukraft und seine Gestaltungskraft ins Gleichgewicht setzen.

Diese Grundforderung aus allgemeinen Ausführungen abzuleiten, war deshalb nötig, weil in ihr, wie ich glaube, die natürliche Richtlinie für das Verhältnis des Dichters zum Publikum schon enthalten ist. Er wird zunächst und zuerst nicht von irgend einem Begriff ausgehen, den er sich vom Publikum gemacht hat, sondern von sich, vom Wesen seiner Aufgabe. Wenn La Bruyère in dem angeführten Zitat vom Schriftsteller im allgemeinen verlangt, daß er sein eigenes Werk wie etwas ganz Fremdes prüfen solle, so heißt das für den Dichter im besonderen nur etwas befolgen, was mehr oder minder entwickelt schon zur Tätigkeit des künstlerischen Schaffens überhaupt gehört. Es ist ein glänzendes Paradoxon, eine geistreiche Widersinnigkeit, wenn der französische Denker meint, man würde nicht ohne weiteres verstanden, wenn man sich selber versteht. Man versteht nämlich auch sich selber nicht ganz, solange man sich nicht so ausdrücken kann, daß einen ein anderer versteht. Der Dichter hat — will man das Gleichnis recht ansehen, und

nicht zu weit ausdehnen — gewissermaßen eine doppelgängerische Fähigkeit: er kann im Schaffen das Schwergewicht seiner inneren Existenz von sich in sein Geschöpf und wiederum von seinem Geschöpf in sich zurückverlegen. Er vermag in einem Moment des Entzückens ganz im Gestalten und in der Gestalt aufzugehen und in einem nächsten zurückzutreten, um das Geschaffene mit dem, was er schaut, was ihm vorschwebt, auf seine Ähnlichkeit zu vergleichen. Bei der letzteren Hälfte seiner Tätigkeit ist er — sein eigenes Publikum. Es hängt von seiner geistigen Beschaffenheit ab, wie weit er es versteht, sich in dieser Weise zu spalten, und er folgt nur einer künstlerischen Pflicht, wenn er versucht, der einen Hälfte seiner Fähigkeit so gerecht zu werden, wie der andern. Er gibt dann in diesem Spiel der Phantasie und der Urteilskraft, das in seiner Wechselwirkung „Schaffen“ heißt, dem Publikum schon von sich aus einen guten Teil von dem, was des Publikums ist. Tritt er hernach in Wirklichkeit vor das Publikum, so wird die Probe auf das Exempel früher oder später erweisen, wie weit er es vermocht hat, sein Werk sich selber und damit anderen — verständlich zu machen.

Wenn so der Dichter die Hauptbedingung, die ihn in das rechte Verhältnis zum Publikum bringt, erfüllen kann, ohne daß er aus seiner Freiheit heraus und seiner Eigenart zu nahe tritt, so soll nicht übersehen werden, daß es Fälle gibt, in denen das Schauen und Gestalten eines Dichters, ohne der Verständlichkeit an sich zu entbehren, so neuartig ist, daß das Publikum, um an ein Wort Hebbels zu erinnern, die Sprache, die er redet, erst lernen muß, um ihn ganz oder doch in seinen eigentümlichen Schönheiten zu erfassen. Es ist dann das Publikum, das aus seinem derzeitigen Unvermögen die Probe auf das Exempel schuldig bleibt, aufschiebt, aber darum nicht aufgibt. Eine weitere Einschränkung bezieht sich auf Werke von solcher Subtilität, daß ihr Verständnis immer nur wenigen aufgespart bleibt. Schließlich aber hat naturgemäß die gekennzeichnete Fähigkeit des Dichters, so gegenständiglich wie möglich und damit so verständlich wie möglich zu werden, seine menschliche Grenze: auch er kann nicht über seinen Schatten springen. Er wird darum, ohne gleich für

seine Künstlerschaft zu fürchten, neben jener Hauptbedingung Bedingungen zweiten Ranges anerkennen, die für eine erspriessliche Beziehung zum Publikum durchaus nicht unwichtig sind.

Kein vernünftiger Dichter wird eine Ehre darin suchen, langweilig zu sein. Es ist Sache seines Könnens, die Handlung, die er erzählt, die Menschen, die er schildert, in Bewegung, in spannender Bewegung zu schildern. Daß er seiner Sprache Herr ist, Wiederholungen nicht schöner findet, als sie sind, jedem Schein einer Abgeschmacktheit oder Lächerlichkeit tausend Schritte aus dem Weg geht — sind nicht Kunst-, sondern einfach Handwerksgriffe, die er kennen und können muß. Niemand wird es ihm als Charakterfehler anrechnen, wenn er auf die Stimmen seiner Zeit ein feines Gehör richtet; noch weniger wird man Charakterstärke darin sehen, daß er dem Geschmack seiner Zeit, etwa aus bloßer Manier und zu seinem Privatvergnügen ins Gesicht schlägt. Mit Recht studiert er die Dynamik seiner seelischen und formalen Mittel und sucht dem Geheimnis einer nicht von vornherein zu verdächtigenden Suggestion auf den Grund zu kommen. Über die lächerliche Einseitigkeit des Schlagworts *L'art pour l'art*, das die Kunst für Künstler und literarische Zungengecken reservieren möchte, sind wir beinahe hinaus. Es sollte keinem gesunden Kopf mehr einfallen, einen deutschen Dichter für minderwertig zu halten, weil er sich nicht entblödet, für das Publikum dichten zu wollen. Der Eid, den er vor seinem Gewissen und vor seinem Publikum zu halten hat, enthält die Formel aller Eide: „nichts zu verschweigen und nichts hinzuzusetzen!“ Nichts verschweigen darf er, sofern er die möglichste Verständlichkeit erzielen will. Nichts hinzusetzen, sofern er nicht, statt eines Dichters für das Publikum, ein Dichter von Publikums Gnaden, ein „Publikumsdichter“ sein will. Diesem letzteren Vorwurf setzt er sich aus, wenn er, statt den Ursprung eines gedeihlichen Verhältnisses zwischen sich und dem Publikum zuvörderst bei sich zu suchen, vom Publikum ausgeht und Bedingungen, wie etwa die Spannung, in die erste Reihe rückt, übersteigert, zum Selbstzweck macht. Hier aber erhebt

sich die Verantwortlichkeit nicht mehr nur des Dichters, sondern des Publikums. Es ist nur billig, daß das Publikum gegenüber der vom Dichter richtig aufgefaßten und nach Kraft bewältigten Aufgabe, sich verständlich zu machen, auch seinerseits eine Aufgabe anerkennt: verstehen zu wollen. Das Verstehenwollen gegenüber einem Kunstwerk besteht aber nicht darin, daß man nur geschmeichelt, nur unterhalten sein will, sondern vielmehr darin, daß man mit Geist, Sinnen und Empfindung sich dieses Kunstwerk zu eigen macht, es miterschafft. Es gibt keinen wahren künstlerischen Genuß — ohne Tätigkeit.

Waldemar Müller-Eberhart: Eine neue dramatische Form.

Das Dekorative des Theaters müht sich heutzutage mehr denn je ab, eine Reformierung der Bühnenkunst herbeizuführen, mit dem Erfolge, daß einzelne glückliche Gestaltungen von Bühnenbildern zur Verallgemeinerung die Grundlage abgeben. In der Bühnenkunst ist aber nichts so gefährlich, wie das Schablonieren, wenn wir nicht zu einer völligen Vertennung der wirkenden dramatischen Kräfte kommen wollen. Erkennen wir die Notwendigkeit, dem Theater einen neuen Impuls zu geben, so kann das nur vom Drama selbst geschehen, welches neue Aufgaben zu stellen vermag. Die Regie- und Bühnenkunst, das heißt die geistige Energie, das Werk zur dramatischen Vollenbung zu bringen, und die Technik sind entwickelt genug, um auch die größten Schwierigkeiten in diesen Aufgaben zu überwinden.

Niemals aber sind Regie- und Bühnenkunst und die Technik für die Bühne Selbstzweck, sondern sie dienen lediglich dazu, die gedankliche Macht eines dichterischen Werkes an das Ziel zu bringen.

Draußen, da wissen wir ganz genau, welche Kräfte es sind, die einen Zug in Bewegung setzen und ihn vorwärts bringen, im Theater hingegen, im Reich der Illusion, glauben manche, der Zug fährt allein die schöne Strecke, wenn sie nur bequeme Wagen, sichere Brücken, stattliche Bauwerke und gutes Personal haben.

Nach einem großartigen Aufschwung der Regie- und Bühnenkunst, welche sich gezwungen sah, den Anforderungen der nordischen Eindringlichkeit und dem Gesunden am deut-

schen Realismus gerecht zu werden, haben wir still gestanden, wenn wir von einigen glücklichen Neuinszenierungen klassischer Werke absehen. Gleichzeitig aber wuchs das Begehren, aus den Banden des nüchternen Naturalismus herauszukommen, ihn womöglich ganz zu verleugnen und sogenannter neuerer Romantik nachzuspüren.

Ganz natürlich; denn wer dem Schulmeister entwachsen ist, verlangt vom Leben neue Offenbarungen, bleiben die aber aus, so greift er schließlich auch zu Betäubungsmitteln. Sollte aber nicht die dramatische Kunst — das Drama selbst — die Führerschaft wieder übernehmen können?

Bergegenwärtigen wir uns die Errungenschaften der modernen Regie- und Bühnenkunst, sie bestehen kurz darin, der Natur auf der Bühne Eingang verschafft und gekünstelter Verschrobenheit den Garaus gemacht zu haben.

Der dramatische Dichter muß nun seinerseits dem Rechnung tragen, und einen weiteren Schritt tun. Er verbanne die Bühne und alles, was daran erinnern könnte, ganz aus seinem Werk und schaffe dieses frei vom Bühnenraum als selbstständiges Kunstwerk, das eine dramatische bewegte Handlung in der Sphäre erhält, in welcher er es als Künstler schaute. Was in aller Welt geht ihn der Schematismus an, der vielleicht nur erfunden wurde, der Bequemlichkeit und dem Schlendrian einer Bühne früherer Epochen Vorschub zu leisten. Die geistigen Energien einer heutigen hätten sich ein Schema längst verbitten sollen. Wohl lächelt man über die papierernen Inszenierungsversuche im Buch, aber den Autoren zu sagen: Verschont uns damit, wir wollen nur sehen, welches Geschehen ihr konzentriert vorbringen, welche Charaktere ihr bilden und glaubhaft machen könnt und was für eine Sprache eure Geschöpfe sprechen, das andere überlaßt gefälligst unserer die dramatische Vollendung schaffenden Eigenkunst, das tat niemand.

Ist es ein Dichter und ein Dichtwerk, dann wird Regie- und Bühnenkunst vom Autor wohl mit Fug und Recht verlangen, daß er ihnen den Stimmungsgehalt aus der Schaffensstunde im Werk unverfälscht übermittelt, und das kann der Schematismus niemals ganz. Vor allem wird er bei den

...ungen, die der schematisch
... No Verlangen jener Künste zu
...geben, nicht erfüllen.
... var Gegensatz, sondern Hemm-
... sie kann eine neue Romantik ge-
... nicht die sentimentale Tränen-
... und wann, die ein gejunger Na-
... sondern eine solche, die durch seine
... zu symbolisieren sucht. Das Leben,
... viel Wunderbares, so viel Unerforschtes,
... ändern können und doch zu einem Zauber-

Waldemar Wi- matische

Das Defor-
... wenn wir nur mit sehenden, durchbringenden
denn je ab, ...

... führen, mit denen wir keinen Roman, keine Novelle, kein
von Bühnen... das erst der Dramaturg für die Bühne
abgeben. ... indem er die Grundsätze von der Einheit der
wie das E und der Zeit zur Geltung bringt, sondern der
Berkennungs... selbst ist es, der mit mehr oder weniger be-
wollen. ... das Streng-Dramatische in die novellistische
neuen ...

... dieser Ausdrucksweise macht er sich frei in seiner
Regie-... und schafft allein nach der Idee und dem Charakter
Werk jedesmaligen Wertes.

... bei solcher Schreibart das Personenverzeichnis, das
leitend... die Szeneneinteilung, die Regiebemerkungen in
N ... Klammern, das Nennen der Namen der jedes-
Red- ... Sprechenden unterbleibt, ist scheinbar eine Außerlich-
lich-; aber dringende Notwendigkeit, wollen wir zu einer
ar ... literarischen Kunstform kommen, nach der die
... greift, um sich frei zu betätigen. Ungeahnte Per-
... eröffnen sich der Darstellungskunst, wenn wir das
... in die Sphäre des Geschehens versetzen. Der Ge-
... ist ein unmittelbarer und damit lebendiger. Wir
... weiter ab von der einzelnen Rolle und bringen Men-
... schidafale zur Darstellung.

Regisseur und Darsteller nehmen das Werk zunächst als
... Ganzes hin, mehr als Genießende, weniger als eine Auf-
... ihres Berufes; denn nirgends erinnert etwas an die



Bühne oder an die Rolle. Nur Geschehnis, Charaktere ziehen vorüber wie in einem spannenden, kurz geschrittenen Roman.

Die Diktion hat Anwartschaft auf eine erhöhte Charakteristik; denn ist der Autor gezwungen, die Namen der jedesmal Sprechenden vorweg fortzulassen, bricht er die Brücke ab, die er mit dem Vorsetzen der Namen über jedes Mißverständnis schlägt, wer redet. Es wird also nichts anderes übrigbleiben, schärfer als bisher die Charakteristik in der Sprechweise sowie die augenblickliche Situation, in der sich die Partner befinden, zu fassen, kurzum sich mehr hineinversetzen in Charakter und Situation, mehr Denkfraft aufwenden, was niemals ein Fehler sein soll auch für den Dramatiker nicht, und dem Werk selbst zugute kommt.

Bei dieser Art der Arbeit wird ganz von selbst ein großer Teil gewöhnlicher Regiebemerkungen überflüssig, sie sind in der Lebendigkeit des Dialogs, in der Ausdrucksweise des Gegenübers enthalten.

Mit der Charakteristik der Sprache wächst die Darstellungsmöglichkeit; denn jene ist nicht ein Attribut des Dramatischen, sondern seine Notwendigkeit; deshalb können — nebenbei bemerkt — weitläufige Verschwülstigkeiten der heutigen Dramatik nimmermehr ein Gepräge geben.

Die novellistische Schreibform gibt nun ferner die Möglichkeit, die Personen vom und zum Schauplatz weiter zu geleiten, als es der enge Umgang hinter den Kulissen, auf den das schematisch geschriebene Drama angewiesen ist, gestattet. Der Zuschauer sieht zwar nicht durch Bretter und Leinwand, wohl aber wird er sich weniger an unmotivierte Auftritte und Abgänge gewöhnen müssen.

Eine beachtenswerte Perspektive liegt auch in der Bewältigung von Massenszenen; denn die novellistische Art gestattet es, die Massen psychologisch zu beleben und ihren lebendigen Willen zum Ausdruck zu bringen, so daß der Regisseur imstande ist, die Massen als Staffage verschwinden zu lassen und sie zur Aktion zu bringen. Natürlich werden wir ihren vernehmbaren Ausdruck wörtlich aus dem Dichtwerk übernehmen müssen.

Das ganze Milieu, die Stimmungen kann der Dichter in Zwischensätzen zwischen den einzelnen Akten weiter ausmalen, wobei er es ganz dem künstlerischen Empfinden des Regisseurs und den materiellen und personellen Mitteln des Theaters überläßt, ob und wie man etwa solche zur Darstellung bringen will. — Es wird nur selten dramatische Werke geben, deren Handlungsabschnitte unmittelbar aufeinander folgen, und da kann es nicht gleichgültig sein, den uns interessierenden Gestalten in diesen Intervallen in ihren Empfindungen näher zu kommen, ohne etwa Löcher im dramatischen Gewebe zu stopfen; aber man vergegenwärtige sich wohl, dramatisch schaffen heißt, die bewegten Momente in einem bestimmten Lebensauschnitt prägnanter Charaktere herausgreifen. Auf alle Fälle können in solchen Ausführungen dem Regisseur und Darsteller mannigfache Anregungen zur Gestaltung gegeben werden, welche die argen Mißverständnisse ausschließen, ohne die Individualität im geringsten zu beschränken; denn vom Schaffen bis zum Verkörpern ist ein Spielraum, der nur dem agierenden Künstler gehört. Die Praxis wird sich erst an Werke in einer so neuartigen Form gewöhnen müssen.*) Wer es tut, wird den Nutzen spüren. Für den praktischen Bühnenbetrieb wird es unter Umständen notwendig sein, aus der Originalarbeit ein Soufflierbuch zum Rollenausschreiben nach der schematischen Art herauszudestillieren, noch besser aber, auch das macht die jedesmalige Regie, um ihre Eigentkunst sich in keiner Weise beeinträchtigen zu lassen.

*) Die vorstehenden theoretischen Betrachtungen ergeben sich aus dem ersten derartig geschriebenen Werk von Müller-Eberhart „Die Turbine“ — Ein Stück Leben. — Verlag Bruno Cassirer.

Wilhelm v. Scholz: Die Theaterreise in die Provinz.

„Haben Sie jemals den Gedanken ganz durchlebt, daß heute abend an ungefähr dreihundert oder mehr Stellen in Deutschland Komödie gespielt wird? Und glauben Sie, daß es irgend eine mögliche Theaterreform geben kann, solange dieser Zustand fortbesteht?“

So unterbrach ein Liebhaber der Dichtung, Bücherfreund und, wie es nach diesen Worten schien, Theaterfeind eine Teeunterhaltung, die sich um die hundertste beabsichtigte Reform unserer Bühnenverhältnisse drehte. Man wandte sich ihm erstaunt zu. Spielte bei den Reformvorschlägen, die man in diesem Kreise — natürlich ohne Amt und Auftrag — machte, doch gerade der Wunsch eine besondere Rolle, daß an möglichst viel Stellen in Deutschland möglichst gleich gutes Theater gemacht werden sollte.

„Sie sind wieder einmal paradox, Baron“, sagte eine ältere Dame, die in Ansehen und Sprechweise wie ein junger Mann wirkte.

„Nicht im mindesten, gnädige Frau! Man macht es sich nur nicht klar. Es ist mir doch früher ebenso gegangen. Ich habe auch diese Tatsache jahrelang gewußt, ohne daß ich Anstoß an ihr nahm.“

„Wir haben Sie immer im Verdacht gehabt, daß bei Ihnen einmal plötzlich der horror theatri ausbrechen würde. Kann den Besten passieren! Sie haben die Nervenkonstitution gewiß nicht, die nötig ist, wenn man dauernd Freude am Theater haben will!“ Dies sagte der im Kreise, der die ver-

hältnismäßig engste Beziehung zum Theater hatte, nämlich der Theaterarzt, ein, wie sich weiter zeigen wird, schweigsamer und zurückhaltender Mann.

„Sie sind einfach ein Theaterfeind!“ kam aus dem Hintergrunde.

„Wenn ich das scheine, dann gewiß nur, weil ich das Theater jahrelang mehr geliebt als gekannt habe — was unstreitig der glücklichste Zustand gegenüber dem Theater ist. Als ich noch ganz jung war, ist es für mich immer wie eine Verzauberung gewesen, vor der verhangenen Bühne zu sitzen, und dann, wenn sich der Vorhang hob, in eine neue Welt hineinzusehen. Das hat sich sehr lange bei mir erhalten, sich immer wiederholt. Und ohne das, fürchte ich, wird mir das Theater zunächst kein Genuß sein.“

„Wodurch haben Sie dies Gefühl der Verzauberung, oh, das ich auch kenne, verloren?“ sagte die Dame.

„Durch meine Theaterreise. Ich bin in diesem Winter nicht, wie sonst immer, nach dem Süden gegangen, um in Sonne und Stille zu lesen und nachzudenken, sondern ich bin durch unsere trübgrauen Städte gereist und habe mir ein halbes Hundert großer und mittlerer städtischer und höfischer Bühnen angesehen, um auch einmal Bescheid zu wissen. Nun ist mein Glücksgefühl gegenüber dem Theater ziemlich zerstört. Mir ist klar geworden, daß ich früher nachtandlerisch sicher über alle Mängel der Darstellung hinwegglitt, weil sie mir nur die eben notwendige Raum- und Körperhaftigkeit der Dichtung war; auf die Dichtung allein aber war ich eingestellt. Jetzt bin ich zum ersten Male wirklich kritisch auf die Darstellung aufmerksam geworden und bin erschrocken über diese mittelmäßige Gleichheit des Spiels überall, trotz der äußerlichen Verschiedenheiten und der wechselnden Darsteller. Zumal, wenn ich dasselbe Stück in einer Reihe von verschiedenen Aufführungen sah. Und ich bin nicht so sehr über die Seltenheit großer Talente erschrocken — einige echte Schauspieler fand ich an jeder Bühne —, sondern eigentlich mehr über die Tatsache, daß so sehr wenig von einer Dichtung auch durch die guten Aufführungen zum Ausdruck kommt. Sehen Sie den ‚Tasso‘ in einer, selbstmäßigen Ein-

studierung, so lebt er, als Einheit vor Ihnen; sehen Sie ihn in mehreren, selbst guten Inszenierungen, so fühlen Sie im letzten Grunde am stärksten nur: daß keine ihn ausdrückt! Aus der einmaligen Wirklichkeit, die den stärksten Daseinszwang und damit den größten Eindruck ausübt, sind vielfache schwankende Möglichkeiten geworden, in deren keiner ein Veruhen ist. Wie das Leben, wenn wir uns verführen lassen, es in vielen Möglichkeiten zu denken, die Ruhe und Stete für uns verliert!"

"Ist nicht die Verschiedenheit gerade ein Reiz?", sagte ein Professor, dessen Tätigkeit eigentlich in der Aufhellung glücklicherweise vergessener Tatsachen bestand.

"Die Verschiedenheit ist nicht groß genug", erwiderte der Sprechende, „um mehr zu sein, als eine Auflösung der einfach hingegenommenen Wirklichkeit in lauter unzulängliche Möglichkeiten. Sie scheint mir durchaus nicht beträchtlich genug, um den Eindruck oder Nachahmung undervielfältigung zu überwinden, den mir meine Theaterreise einbrachte und der rapid wuchs. Immer dieselben eigentlich unlebendig schweren Bauten, innen im Eindruck kalt, staubig, von einer erstarrten Stuchpracht. Immer wieder dasselbe, spießbürgerliche, offensichtlich ganz kunstfremde Publikum, das — ich weiß nicht warum — in das Theater geht; vielleicht ähnlich wie in die Kirche, um einer Pflicht zu genügen. Dann dieselben Stücke! Es ist merkwürdig, wie ähnlich sich das Repertoire desselben Winters überall ist. Eine Frauenhutmode scheint dagegen die Fülle aller Gegensätze. Aber die Ähnlichkeit der immer wieder unzulänglichen Darstellungen sprachen wir schon."

"Ja, was verlangen Sie denn?" sagte die ältere Dame, die wie ein junger Mann ausfah.

"Ich verlange nichts. Ich stelle etwas fest, für mich fest. Wenn ich mir auch denken kann, daß robustere Naturen, wie es z. B. die Dramatiker doch wohl sein müssen, diese peinlichen Zweifelzustände dem Theater gegenüber in sich überwinden und sich zum Dauergefühl seiner Werte durchringen. Schön! Aber auch da wird mir nicht ganz verständlich, wie diese Dichter — unter denen es doch zweifellos Leute von

feinster Empfindung gibt — sich mit dem Greuel der Vervielfältigung abfinden. Ist die Vervielfältigung des gleichen nicht das unerhörteste Armutzeugnis für die Menschen?“

„Was sagen Sie als Bücherfreund zu den Büchern? Verurteilen Sie diese Vervielfältigung auch?“ sagte der Professor.

„Nein. Ich muß klarer sagen, was ich meine, sonst führen Sie mich aufs Absurde. Also: Ich verurteile die Vervielfältigung überall da, wo sie ein Eigenes vertritt, sich vor ein eigenes vordrängt. Das ist offenbar beim Buch nicht der Fall. Das Buch ist der Ersatz der lebendigen Rede zu einer Menge. Das Buch ist nicht die Vervielfältigung eines Manuskripts. Das Manuskript ist nur eine Vorstufe, deren Sinn das Buch ist, eine an sich vielfache Tatsache, von dessen Exemplaren keins Original, keins Kopie ist, sondern alle gleichberechtigte Brüder vorstellen. Die Vervielfältigung, soweit sie ferner Mittel des Menschheitsbewußtseins ist — als solches ist das Buch außerdem aufzufassen — billige ich, begrüße ich. Ich bekämpfe sie aber, soweit sie Gleichmachung ist und Auslöschen des Eigenen. Nehmen Sie die Bilderreproduktion! Die schönsten Wiedergaben der großen Bildwerke aller Zeiten und Völker, weise und bewußt gebraucht als freundiges Wissen und als Wissenschaft, als Erinnerung, als Genuß der Betrachtung billige ich. Ich billige es nicht, daß ich in jedem Hause meiner Freunde — sehen Sie hinter mich! — die Mona Lisa an der Wand hängen finde als Ersatz für Originale. Vervielfältigung als Gleichmachung ist mörderisch. Sie legt sich wie der berühmte Mehltau auf Selbständigkeiten, die aufblühen wollen, die noch werdend sind und vielleicht einer eigenen Vollendung zustreben, die aber von den schon stärkeren, fremden Vollendungen erdrückt werden. Ja, sie mordet auch ein gut Teil der Seele dessen, was vervielfältigt wird. Glauben Sie nicht, daß die schönste Reproduktion eines italienischen Bildes, einer Renaissanceplastik, wenn sie in einem norddeutschen Großstadthause hängt, wie ein Fisch auf dem Trockenen ist? daß zu ihr der südlüche Himmel, die südlüche Natur, die Architektur und die

Menschen gehören, die das Bild mit dem Leben in einen unmittelbaren Zusammenhang setzen? Glauben Sie nicht, daß anders ein Verstehen des Bildes, ein Erleben seiner Werte, seiner Form gar nicht möglich ist? Dervvielfältigen und das damit zusammenhängende Verschleppen der Werke vernichtet das unmittelbar naive Verständnis der Kunst als eines Lebensausdruckes, als einer selbstverständlichen Sinnessprache. Durch das Entwurzeln der Werke ist das Verhältnis der Menschen zur Kunst das von mühsam einen fremden Text übersetzenden Schülern geworden, statt von genußvoll Lesenden!"

„Und glauben Sie, daß beim Theater die Sache ähnlich liegt?"

„Ganz ohne Frage! Einen Hauch dessen, was ein nicht nivelliertes Theater sein kann, empfing ich auf einer entzückenden fürstlichen Kokotobühne, als man auf ihr Molière spielte — wo doch nur erst die Architektur des Hauses mit Dekoration und Kostümen auf der Bühne zusammenstimmt, wo allerdings auch der Geist desselben Zeitalters, das die Architektur schuf, im Dialog des Stückes lebendig geworden war. Das ist es! Wie das italienische Gemälde nur da ganz am Platze ist, wo der auf ihm leuchtende Himmel, die auf ihm dargestellten Menschen auch vor dem Bilde stehen, in das sie wie in einen Spiegel schauen, so ist nur das Theater am Platze, das eine nahe Beziehung zu seinem Publikum hat — eine nähere und innigere, als sie jemals unser allgemeines Niveau-Theater zu unserem Niveau-Publikum haben kann. Wer heute in ein Theater geht, sagt sich: hier werde ich für mein Geld von fremden Künstlern unterhalten. Bestenfalls: hier sehe ich mal, was es in der dramatischen Literatur Neues gibt. Und er sollte das Gefühl haben: hier schaffen wir den starken Ausdruck unserer selbst; hier werden wir uns gegenständlich bewußt; hier erzeugen wir, wir Volk, wir, der Dichter, wir, die Darsteller, das Kunstwerk größter Form als ein gemeinsames Erlebnis. Kann dies Verhältnis des Publikums zum Theater überhaupt statthaben, wenn es weiß, daß ihm ein gleichgültiges, allgemeines Repertoire heruntergespielt wird, das es schon in der nächsten Großstadt

genau so sieht? So lange das Drama nicht etwas Seltenes, Großes, Festliches ist, kann es nie anders werden!"

Die Stimme aus dem Hintergrund sagte: „Sie haben Ihren Begriff vom Drama und Theater aus Büchern und früheren Zeiten. Solche Anschauung ist jetzt schlangweg bloß Literatur, Papier.“

Darüber ward hin und her gestritten. Und schließlich fragte man den Sprechenden: „Was soll man aber nun Ihrer Meinung nach tun?“

„Ein sehr kluger Schriftsteller hat neulich empfohlen: Wieder Dramen lesen lernen! Das Dramenlesen um des reinen Genusses willen — so wie heute die Menge Romane liest —, das ist eine fast verloren gegangene Kulturersehung. In der Zeit Goethes und Schillers war es noch anders. Das gebildete Deutschland war durchaus nicht nur hauptstädtisch damals, sondern über das ganze Land verteilt. Und nahm vielleicht lebhafter am Kulturleben der Zeit teil als das heutige Publikum. Ist es nun nicht besser, die ‚Iphigenie‘ mit der tiefsten Empfindung zu lesen, statt sie in solider Mittelmäßigkeit zu sehen? Ich kannte einen Musikliebhaber, der nie mehr in Konzerte ging, aber täglich, mit dem Genuß des vollständigsten inneren Hörers, eine Partitur las.“

Jetzt sagte der Theaterarzt, der die ganze Zeit über geschwiegen hatte: „Ich will Ihnen genau erklären, was an Ihrem tiefen Mißvergnügen schuld ist. Ganz allein! Ihre Theaterreise. Wie kann auch jemand, der wie Sie ein geistiger Kunstfreund ist, in Stille liest und genießt, auf den abenteuerlichen Gedanken kommen, sich einmal hineinzuwenden fünfzig deutsche Theater anzusehen? Nun schütten Sie das berühmte Kind mit dem Bade aus, was, wie ich nebenbei betone, in meiner Praxis noch nicht ein einziges Mal vorgekommen ist. Nun erklären Sie es für kulturroh, daß heute abend an dreihundert Bühnen in Deutschland gespielt wird, weil Sie über diese Stufe des Theaters hindüber sind. Sie Egoist! Haben Sie uns nicht vorhin erzählt, welchen Zauber das Theater früher auf Sie ausgeübt hat? Und glauben Sie nicht, daß es heute auf zahllose junge Menschen ganz denselben Zauber ausübt? Und daß es doch immer nur das

bei uns übliche Theater ist, das dieses Wunder wirkt, dessen große Mängel ich nicht weniger sehe als Sie? Sind denn die Theater dafür da, daß man sich ihrer ein halbes Hundert hintereinander ansieht, wenn man zu genießen beabsichtigt? Ist nicht jedes dieser Theater für sein Publikum die Stätte dramatischen Interesses, die es nur selten mit anderen ähnlichen Instituten vergleicht? In allem einzelnen haben Sie gewiß recht. Aber in der Hauptsache haben Sie es nicht! Denn Sie haben etwas unternommen, was nur der unternehmen sollte, der selbst Theater machen, der alles Erreichte kennen lernen will, um mehr zu erreichen, aufzubauen. Wir aber sind das Publikum. Überlassen wir die Theaterreform den Dramatikern und Bühnenleitern! Aber helfen wir an unserem Teil mit dazu! Ziehen wir gleich das Fazit aus Ihrer Theaterreise! Wenden wir unser Interesse vom ungreifbar Allgemeinen unserer Bühne zu, suchen wir mehr Fühlung mit ihr und seien wir ihr ein ehrlich helfendes Publikum, statt uns nur ins Buch zu flüchten, das die Freude am lebendigen Bühnenspiel nicht auszuschließen braucht!"

„Sie mögen recht haben. Vielleicht ist an meinem Mißvergnügen nichts schuld als meine Theaterreise.“

Walter Lurszinský: Theaterzettelaesthetik.

Als ich noch lediglich als Genießer ins Theater ging und, um nicht aus der Übung zu kommen, täglich entweder das gleich hinter dem Orchester belegene „Stehparterre“ oder die kleinen, in Form von Bahnwärterhäuschen den Parterreenden entwachsenden „Parterrelögen“ im Kunsttempel der alten Ostseestadt mit meiner Gegenwart beehrte, da war der Theaterzettel noch ein ander Ding. Wie jene Idealpillen, die auf einem erbsengroßen Raum eine Unmenge von Nährstoff bergen sollen — Leser, du wirst es besser wissen als ich, ob sie schon erfunden sind oder noch erst erfunden werden müssen —, so war er. Der robuste Jargon meiner lieben Vaterstadt nannte ihn zwar verächtlich ein „Kodder“ (lies: Feszen, Lumpen). Aber auf dieser dünnen, mit pechschwarzen, zuweilen noch leicht verwischbaren Lettern bedruckten, leidlich weißen Papierhaut fand man nicht nur die Anregung für ein paar Stunden glühendster Knabensehnsucht nach dem Augenblicke, in welchem sich das, was der Zettel ankündigte, in strahlende Gegenwart umsetzen würde, sondern auch alles das was zu wissen nottut, um praktisch vorbereitet abends in das Allerheiligste zu treten. Dieses viereckige Papierblatt, das kaum das Gardemaß der Höhe eines mittleren Bogen Kanzleipapier hatte, ähnelte der Zeit, in der es lebte, und in der es nur das Notwendigste aussprach. Sein schneeweißer Rücken — man nannte das damals Vornehmheit, wie man es heute Raumverschwendung nennen würde — war auch nicht mit einem einzigen Inserat tätowiert: seine Schlankheit, die keinen Zentimeter „Taille“ mehr duldete, als für die Unterbringung der Schriftzüge geboten war, ließ weder die Mappe mit den gesammelten Theaterzetteln —

denn natürlich s a m m e l t e man damals Theaterzettel — noch die Kocktasche, in der man das Kleinod während des Theaterabends barg, gar zu üppig anschwellen. Von dem Antlitz des Theaterzettels aber laßest du, wenn ihn dir, den Stammgast wiedererkennend, die Garderobiere mit freundlichem Lächeln in die Hand gedrückt hatte, den Titel des Stückes, seinen Regisseur, seine Darsteller, Notizen über Anfang und Ende der Vorstellung und die Lage der Pause, Hinweise auf die Genüsse, die die kommenden Theaterabende bieten würden, auch Aufschlüsse über den Vorverkauf und die Kassenpreise, die man damals noch leichter und freudiger zahlte als in den Tagen dieser Tränenwelt . . . Sapienti sat. Aber brauchte man mehr, um glücklich zu sein? Und da man ja ohnehin den Inhalt deszettels von der Morgenlektüre an der Litfaßsäule her glatt auswendig im Gedächtnis hatte, so faltete man das ein geheimnisvolles Raunen ausknisternde Blättchen schnell zusammen und steckte es dahin, wo es den Pulschlägen des erregt wartenden Herzens am nächsten war . . .

Während ich dieses schreibe, hat auf meinem Schreibtischbrett auch ein Etwas Platz genommen, das mich zwingt, mich ängstlich bis an die äußerste Rechte meines Vultes zurückzuziehen, das mir rücksichtslos nur den kleinsten Raum läßt, um meine Gedanken auszuleben, und zu dem ich, wenn ich es nicht für diese Betrachtung brauchte, im schönsten Berliner Schutzmannsjargon sagen würde: „Bitte, jehnsje weiter.“ (Ich würde vielleicht in der Richtung zum Papierkorb hin sogar etwas tätlich nachhelfen.) Gewiß: auch dieses Etwas nennt sich „Theaterzettel“, ist „vom alten Stamm der letzte Zweig“, der jüngste, modernste Nachkömmling meines stillen und bescheidenen Jugendfreundes. Aber der alte Veteran des Geschlechtes würde auf seinen letzten Epigonen, auf dessen Äußeres und feine Manieren doch mit einigem Befremden sehen. Großpapa Theaterzettel war schlank, tannengerade gewachsen; und wenn man sich im Theater mit ihm beschäftigen wollte, so war das eine „Privatangelegenheit des Empfängers“. Das Studium des Theaterzettels junior aber mit seinem Leibesumfang von sage und schreibe 66 Zenti-

metern in der Breite (einem Leibumfang, dem eine Marienbader Kur übrigens sehr zu gönnen wäre) macht langwierige Vorverhandlungen notwendig; und zwar zunächst die Konzeption der Plagatsbarn, die in diesem Augenblicke die Bemühungen um den eigenen Theaterzettel einstellen müssen, da sonst ein Zusammenstoß der nach beiden Seiten hin, bis an den Rand des Zettels weitausgreifenden Arme — 66 Zentimeter! — unausbleiblich wäre. (Nicht immer sitzt ja an deiner grünen Seite die Gattin, auf die man weniger Rücksicht zu nehmen hat.) Aber auch mit der Zeit seines Käufers geht der Theaterzettel von neuerdings recht verschwenderisch um. Es dauert sicher eine Minute, ehe man das verschmigt zusammengelegte Paket, das einem auf der Reise zum Parkettstübli mitgegeben wird, entfaltet hat: — ich will mich verpflichten, in der nämlichen Zeit der elegantesten Frau auch dem Abendmantel zu helfen. Und es dauert eine zweite Minute, bevor man das in dem Theaterzettel-Labyrinth eingefargte Neklameplakat, das bei Öffnung der letzten Zettelfalte thätlich auf den Boden gleitet, zunächst halb neugierig, halb reinlichkeitsliebend, aufgehoben hat, um es dann, sobald man sah, um welches Preises willen man seine eigenen Niedmaßen und die seiner Nebenbuhler in Unkosten stürzte, jorrot wieder dahin zurückzuschleudern, von wo man es eben im Schweiß seines Angesichts antraffte. — Ich will nun nicht leugnen, daß der Theaterzettel à la mode, der dem Publikum jetzt eine so starke Arbeitslast aufbürdet, dafür auch seinerseits leistungsfähiger geworden ist. Zum mindesten hat er das *K e d e n* gelernt. Ich spreche hier nicht von den raschelnden, zischelnden, knirschenden Geräuschen, die — dem alten Zettel war Discretion Ehrensache — jede Verührung des neuen Programmkörpers geleiten (das Fron-Fron der Damenrobe bei der Anprobe ist a u c h nicht stärker), so daß es ganz unmöglich ist, den Zettel auch einmal w ä h r e n d der Vorstellung zu interviewen, mit ihm im Dunkeln zu munseln. (Man würde sich sofort ein Strafmandat der Nachbarn wegen nächtlicher Ruhestörung zuziehen.) Aber auch sonst hat sich der Theaterzettel als neueste, schattenseitige Besitztümer die Geschwägigkeiten einer Kaffeeschwester und

einer Sitzfaßsäule zugelegt; hat sein Interessengebiet, das sich einst nur ans teure Vaterland des Theaters angeschlossen, ins Bodenlose erweitert. Zwar weiß er viel, doch will er alles wissen; auch das, was ich nicht von ihm wissen will. Freilich: die „Plätze der Preise“ verschweigt er mir — die boshaften Bemerkungen, die leicht an diese Tatsache zu knüpfen wären, bitte ich den Leser, selbst zu machen —: und auch die Person des Regisseurs scheint dem Theaterzettel up to date nicht immer wichtig genug, um sie durch Namensnennung mit in die Debatte zu ziehen. Aber er erzählt mir, auch wenn er sich in seinem künstlerischen Teil mit klassischen Dingen zu beschäftigen hat, nebenbei von Weinen und echten Bieren, von Korsetts und Schweineschlächtereien, von (sic!) „schneidigster Damenbedienung“ — dieses sogar in Lettern, die genau ebenso groß sind wie der Titel des zu annoncierenden Theaterstückes — und von Hühneraugenoperateuren, von Pleureusen und Haarfärbetinkturen, von Pianolas und goldenen Uhren, von dem besten Mittel, natürliches Haar kraus zu erhalten, und von den Zöpfen, welche, wenn das Naturhaar der Dame den Weg alles Irdischen gegangen ist, den dereinstigen Reichtum ersetzen sollen. Er plaudert von allen diesen nützlichen und notwendigen (und nur nicht gerade im Augenblick meiner künstlerischen Erbauung notwendigen) Weltdingen in dem einen Falle, den ich zuletzt konstatiert habe, zugleich mit den Mündchen von neunundvierzig in einem andern Falle zugleich mit den Mündchen von einunddreißig Inseraten: und er würde noch ausführlicher sein, wenn nicht einige Hühneraugenoperateure und Pianolafabrikanten, die zweifellos auch um ihre Mitwirkung bei diesem Potpourri angegangen wurden, darauf verzichtet hätten, den Theaterzettel als Reklameagenten zu benutzen. — Ich will hier nun ganz selbstlos sein und die eigenen Gefühle wie die des Publikums in dieser Sache unerörtert lassen. Es ist ja schließlich meine Privatsache, daß es mir in der Seele weh tut, wenn ich, sagen wir, um zu dem Darsteller des „Don Carlos“ zu gelangen, zuerst durch eine Gasse von Anpreisungen höchst alkoholischen Charakters Spießruten laufen muß, oder wenn ich die Information „Faust“ von Goethe, mitten in einem

Bald von Aff—ichen, unterhalb einer Dithyrambe auf den besten Eierkognat und oberhalb einer Verhimmelung eines neuen Nervenstärkungsmittels auf „in“ finde. Aber meine Meinung soll schweigen: und nur den Theaterdirektor, den Patron der Sache, heß' ich auf dieses System, das von zwei Seiten zu bekämpfen — was sag' ich, zu bekämpfen? — in den Grund zu bohren ist. Denn entweder entschuldigt der Theaterzettel seine überflüssige Enada damit, daß in den Augenblicken künstlerischer Ergriffenheit, sehnsüchtiger Erwartung, versonnenen Nachklingenlassens — das sind ja wohl die drei Stadien des Eindrucks — der Theaterbesucher ohnehin für das Inseratengetate kein Auge und kein Ohr hat: dann sind diese Randbemerkungen, diese Zierleisten und Ornamente des Theaterzettels also überhaupt überflüssig und haben sich zu trollen. Oder aber: der Theaterzettel wünscht mein Interesse für seine Pleureusen- und Haarfärbemittelarabesken, glaubt sich in der Lage, meine Teilnahme von dem künstlerischen Zentralpunkt des Abends auf seine Privatissima ablenken zu können, den Eindruck des Kunstwerks durch den Hinweis auf Grammophone und Korsetts aufzuheben und zu lockern: dann macht er dem Theaterdirektor, dem er seine Existenz verdankt, direkte Konkurrenz, und man soll erst recht sagen: „Werft das Schensal in die Wolfschlucht!!“ . . .

Liebe Theaterdirektoren! Ich bin so sehr nicht aus der Art geschlagen, daß ich nicht wüßte, wie euch in der schweren Not dieser Zeit die Verpachtung des Theaterzettels an den Mann, der seine Stirn, seinen Rücken, seine Hüften und seine Lenden mit Inseraten überschwemmt, eine angenehme materielle Beihilfe ist. Wir, die wir ja schließlich auch ein bißchen mitzureden haben, gönnen euch auch diese Erleichterung in vollstem Maße. Nur bitten wir submissiv, daß Ihr auch hier für euch eine „künstlerische Oberregie“ vorbehalten, — daß Ihr in einer Zeit, in der sich die künstlerische Form jeder Bagatelle (und nicht zuletzt des ganz Prosaisch-Unkünstlerischen) bemächtigt hat, auch für etwas, was der Kunst unmitttelbar attachiert ist, was sozusagen an der Schwelle des Weges zum Kunstserlebnis steht, eine anmutige Erscheinungs-

form findet. — Und daß, um nur einen Punkt zu fixieren, auf dem Blatte, das ja schließlich auch die Aufgabe hat, die Meisterwerke der klassischen, gesungenen und gesprochenen Bühnenkunst einzuleiten, nur von der schneidigen Bedienung in euren Theatern, nicht aber von anderen „schneidigen Bedienungen“ gesprochen werden darf . . .

Ernst v. Wolzogen: Die schwäbischen Musterbühnen.

Es ist doch ein großes und schönes Ding um unsere deutsche Dezentralisation, unseren Partikularismus und Individualismus! Wo sonst in der Welt sind auf einem gleich winzigen Fleckchen der Erdoberfläche so viele Kulturmittelpunkte zu finden, Pflanzstätten ernstester wissenschaftlicher, künstlerischer, gewerblicher Betätigung, deren starke Anregungen befruchtend in alle Welt hinauswirken? Da hat sich die Residenz des kleinsten deutschen Königreiches, eine Stadt von noch nicht 300 000 Einwohnern, einen Dreimillionenbau geleistet und in dem Littmannschen Meisterwerk der beiden neuen Hoftheater eine vorbildliche Lösung einiger der schwierigsten Fragen des Theaterbaues überhaupt gegeben! Krone, Staat und Stadt haben in schöner Harmonie zusammengewirkt, um den kühnen Plan des Intendanten Baron Putzig in idealer Vollendung zur Durchführung zu bringen. Auf allen kostbaren Prunk der Außenseite verzichtete man, da die herrliche Lage inmitten des königlichen Hofgartens, mit dem vorgelagerten Schwanenteich, dem gewaltigen Bauwerk mit seiner einfach edlen Gliederung allein schon genug der vornehmen Würde verlieh. Auch in der Ausstattung der Zuschauerräume wurde zwar nicht gespart, aber auch nicht verschwendet. Das große Haus mit seinem einfachen Dekor in Grau, Silber und Mattgold, gegen das der sattviolette Vorhang sich weich abhebt; das kleine Haus, ganz auf den feinen Zusammenklang von zwei Farbtönen gestellt, blankpoliertes Kirschholz und grüne Wandbekleidung — sie wirken reich ohne Progerei, modern ohne auf-

dringliche Originalitätshascherei, so daß ihre glückliche Wirkung sicher noch so manche Mode überdauern wird. Nur in den beiden Foyers hat man einen gediegenen Luxus entwickelt und auch Plastik und Malerei zur Ausschmückung herbeigezogen. Meister Habichs Schüler haben für das große Foyer mit seiner Marmorsäulenpracht einen sehr schönen Fries, Habich selbst für das kleine Foyer zwei köstliche Bronzefiguren beigeleuchtet und, ebenfalls für den kleinen Saal, Adolf Münzer eine ganze Serie farbenprächtiger lustig-allegorischer Gemälde. Mit diesen einfachen Mitteln ist das große Haus, etwa 1400 Plätze fassend, imposant, festlich-heiter, das kleine entzückend traulich, sauber und gediegen geraten; aber das Schwergewicht wurde auf die ökonomisch rationale und technisch vollendete Ausgestaltung der Bühnen- und Betriebseinrichtungen gelegt, und in dieser Beziehung ist denn auch so viel des überraschend Neuen und Praktischen geleistet worden, daß manche der großen Theaterhäuptlinge von Wien, Berlin, London, Paris fortan neiderfüllt nach Stuttgart blicken werden.

Es war ein glücklicher Gedanke des Barons Puttitz, nicht ein Opern- und ein Schauspielhaus, sondern vielmehr ein Haus für Massenwirkungen und ein solches für intime Wirkungen zu schaffen. Das große liegt rechts, das kleine links, dazwischen bescheiden zurückgeschoben, der große Trakt, der das Magazin und die Kanzleien der Verwaltung, die Maschinen für Heizung und elektrische Kraft enthält. Diese letzteren versorgen beide Theater, und die Dekorationsstücke werden mittels einer Schwebebahn an der Hinterseite des Mittelbaues mühelos, mit geringster Beanspruchung von Menschenkraft dorthin befördert, wo sie gebraucht werden. Jeder Saal ist imstande, sich vorzustellen, welche Ersparnis von Zeit, Arbeit und Geld eine solche Zentralisation bedeutet. Selbstverständlich wurden auch alle erprobten technischen Neuerungen zur Anwendung gebracht. Auf die Lautenschlägerische Drehbühne hat man verzichtet, zugunsten der Schiebebühne. Beide Bühnenhäuser haben nämlich außer der üblichen Hinterbühne noch einen großen seitlichen Raum erhalten. In diesen beiden Räumen, von der Ausdehnung des

Ergebnisberichtigungen. Ich wiederhole mich hiermit auf demselben geschickten Wege, wie vor dem, der Arbeit sehr gewissenhaft, auf demselben selbständigen Experimente sehr sorgfältig haben, aber, wenn nötig, selbst während der Arbeit von Wichtigkeit werden können. Das Experimente sind nur mit dem zur Verfügung der in Anspruch. Schließlich läßt sich auch der Diktandanten durch eine höchst einfache zu berücksichtigen. Die wichtigste Sache ist, dass man sich in der ganzen Lage sogar die Höhe des Hauptpunktes in der Arbeit verstehen, in der die Arbeit selbst die auszuwendigen Fortschritte einer kurzen Unterrichtszeit mit Freigabe zu erhalten sein werden.

Die feierliche Eröffnung der beiden Theater fand vor gelassenen Sälen am 14. September abends und am 15. vor-mittags statt. Der Schilling hat eine herrliche Klar und im Horst Strahlens Klingende Festmusik geschrieben, deren musikalischer Wert die bei solchen Anlässen üblichen Kapellmeister-bemühungen weit übertraf. Dann hob sich zum erstenmal der violette Vorhang zu Goethes Vorspiel auf dem Theater. Es war nun eine vielleicht keine, aber auch sehr glückliche Idee, die Personen dieses „Kant“ Vorspiel, vermehrt um die Figur des Banmeisters, als Chorus für die weiteren Bilder des Festspiels beizubehalten und im Stil Goethes die Vorführungen kommentieren zu lassen. Dem Orchester des Generalintendanten, Baron Konrad zu Püllitz, ist das Wagnersche vorzüglich gelungen. Besonders wohlthuend wirkte die warmherzige, von allem byzantinischen Phrasenschwulst freie Ausdringung an das Königspaar, wozu das Orchester — die Marschmusik spielte, das heißt den Refrain dieses Revolutionsgesanges, der bekanntlich gleichlautend ist mit der alten guten Schwaben aus dem Herzen gesungenen Schlusstrophe von „Preissend mit viel schönen Reden“ — „Graf im Bart, ihr seid der reichste, euer Land trägt Edelstein!“ — Das reizendste dieser Festspielbilder zeigte eine Vorstellung im alten Lusthaus Karl Eugens mitsamt dem Orchester und den Prosontumologen, angefüllt von Kokotodamen und Kavalieren. Selbst die Deklamation der „Glocke“ konnte man sich wegen der damit verbundenen realistischen Vorführung

des ganzen Glockengusses gefallen lassen. Den Beschluß bildete die Festwiese aus den „Meisterfingern“, in der sich die Kunst des großen Hauses glänzend bewährte.

In der großen Pause schleppten nicht allein die Spitzen des Zivils und Militärs, die obersten Hofchargen, sondern auch die Großwürdenträger im Reiche des Theaters die Last ihrer Orden die Treppen hinauf, um im Foyer vom König und der Königin bewirtet zu werden. Fast alle markanten Gestalten unserer Theaterwelt waren vertreten, vom verschwindend kleinen Hamburger Bachur bis zu den hochragenden Heldengestalten der Intendanten Graf Hülsen-Haeseler, Graf Seebach, v. Nutzenbecher, Graf Bylandt, vom behäbig gerundeten Wiener Gregor bis zu dem elastisch schlanken Leipziger Martersteig. Poffart, Grube, Lautenburg überstrahlten durch die Fülle ihrer Orden selbst die ergrauten Löwen des Hofparketts, aber unter der „Gruppe der deutschen Dichter“ konnte man tatsächlich etliche herausfinden, die die edle Trauerschwärze ihrer Fräcke nicht einmal durch die unscheinbarste Hundemarke aufzuhellen vermochten. Ludwig Thoma, Frank Wedekind, Wilhelm v. Scholz, Hans Kysler, Rudolf Herzog, Otto Ernst und der Schreiber dieser Zeilen waren darunter. Außer ihnen bemerkte man den wackeren Joseph Lauff, Ganghofer, Schönherr, Blumenthal und Kadelburg, L. Walter Stein und vermutlich noch andere. Der höchst liebenswürdige, gewandte König und die gütige, vielseitig interessierte Königin wendeten sich plaudernd von Gruppe zu Gruppe; der König sagte huldvoll: „Dank, Blumenthal und edler Kadelburg“, und die Königin lächelte gnädig: „Dank Kadelthal und edler Blumenburg“ — und dann strömte der ganze Glanz wieder in den großen Saal zurück, um als Beschluß des Abends die Reichstagszene aus Schillers „Demetrius“ zu genießen, in der sich der jugendliche Held, Herr Albes, durch Temperament und Schwung der Rede in der Titelrolle und Herr Egmont Richter als Sapiaha durch Kraft und Wucht des Organs auszeichneten.

Nach der Vorstellung bewirtete der König mehr als 500 Festgäste im Königsbau, und unter den Tafelreden

wirkte ganz besonders erfreulich die des Berliner Generalintendanten Graf Hälßen, der seinem Kollegen Pullitz das wohlverdiente Lob spendete, daß er vernünftiger ein Gesamtbild der modernen dramatischen Produktion den Stuttgartern seit annähernd zwanzig Jahren zu bieten beflissen sei.

Am Sonntag morgens sah das kleine Haus eine entsprechend kleinere, aber trotz der fehlenden Gala nicht minder illustre Versammlung von Ehrengästen. Zur Aufführung gelangten zunächst die Rejourneuzenen aus Gustav Freytags „Journalisten“. Das biedere Stück ist reichlich verstaubt und bietet einen nur zu deutlichen Beleg dafür, wie betrübend rasch gerade realistische Zeitbilder und aktueller Witz veralten. Aber die beabsichtigte Probe auf die gute Akustik des neuen Hauses für den leichten Konversationsston gelang glänzend. Nachdem im Zwischenakt die Majestäten in dem entzückenden Foyer wiederum Cercle gehalten und ihre Gäste durch Sandwichs, Bonillon und Sekt gestärkt hatten, rief die Glocke zum Beschluß der festlichen Veranstaltungen in den Saal zurück. Der dritte Akt von „Figaros Hochzeit“ unter Hofkapellmeister Erich Vand, in Szene gesetzt von Emil Berghäuser, zeigte in den guten solistischen Darbietungen sowohl als auch in dem musterhaften Funktionieren der neuen technischen Einrichtungen, den prunkvollen Bühnenbildern, den feingestimmten Pankofischen Kostümen und vornehmlich in der tadellosen Verständlichkeit des gesungenen Wortes, daß das glückliche Stuttgart nunmehr auch für die Spieloper ein ideales Haus besitzt.

So hat denn ein märkischer Junker durch schöne Beharrlichkeit und kluge Diplomatie es dahin gebracht, daß König, Regierung und Magistrat in edler Harmonie sich vereinten, dem Schwabenvolke diese neue stolze Pflegestätte für künstlerische Kultur zu errichten. Hochachtung vor solcher Tat und ruhmvolles Gedeihen dem stolzen Werke!

Das eiserne Kreuz

Volksstück aus den Freiheitskriegen in drei Akten

von

Artur Dinter

Motto: „Nur über den Tod hinweg
mit einem Willen, den nichts,
auch der Tod nicht schreckt,
taugt der Mensch.“ Fichte.



Erster Akt.

(Rechts und links vom Zuschauer aus:)

Gesindekammer eines märkischen Gutes. In der Mitte der Hinterwand eine doppelflügelige Tür, die über eine Stein-
 treppe auf den Hof führt. Wenn die Tür offen ist, sieht man über den Hof teils auf die Straße des Städtchens, in dessen unmittelbarer Nähe das Gut liegt, teils auf eine im Maienschmuck daliegende, märkische Landschaft. Rechts und links von der Tür je ein bis zwei Fenster. In der rechten und linken Wand je eine kleinere Tür. An der rechten Wand ein Brustbild Friedrichs des Großen. Rechts und links der linken Tür die etwas kleineren Bilder Friedrichs Wilhelms III. und der Königin Luise. An der rechten Wand ein Betpult mit Kreuzifix und Bibel. In der linken Zimmerhälfte großer massiver Tisch mit Bank und Schemeln. An der rechten Wand unter dem Bild Friedrichs des Großen ein als Schreibtisch benutzter, einfacher Tisch. Um ihn gruppiert einfache Stühle und ein altväterlicher Ledersessel.

Der erste Akt spielt im Mai 1812. In den ersten Szenen erfahren wir, daß die Große Armee sich zum Zuge nach Rußland sammelt und daß Napoleon auf dem Wege von Dresden zum Hauptquartier in Königsberg das Städtchen passiert. Wir erleben den Übermut der französischen Einquartierung und die Not, die Napoleon über das preussische Volk gebracht hat. In der Familie des Gutsherrn v. Nagow bricht ein Konflikt aus. Der Bräutigam der Tochter nimmt in lobender Begeisterung für das Genie Napoleons seinen Abschied als preussischer Offizier, um unter Napoleons Fahnen zu kämpfen. Der Sohn Friedrich, durch Schillers „Tell“ entflammt, hat den verwegenen Entschluß gefaßt, Napoleon, den Bedrücker und Entehrer seines Vaterlandes, zu töten. Die Kunde von dem mißlungenen Attentat ist eben in den Gutshof gedrungen.

Personen der folgenden Szenen des
ersten Actes:

Napoleon, Kaiser der Franzosen.
 General Rapp.
 Corvisart, Leibarzt Napoleons.
 Joachim v. Nagow, Guts herr.
 Friedrich, sein Sohn.
 Luise, seine Tochter.
 Berndt v. Eichfeld, Luises Verlobter.
 Jochen, Großknecht, rüstiger Sechziger.
 Mamsell Truthahn, Wirthschafterin, Mitte vierzig.
 Erine, Magd.
 Peter, Jungknecht.
 Adjutant des General Rapp.
 Französischer Hauptmann.
 Korporal, Grenadiere, Knechte, Mägde, Volk.

21. S z e n e.

(Jochen am linken, Erine am rechten Fenster, Mamsell im Ledersessel mit Front halb rechts zum Publikum, unterdrückt schluchzend.)

J o c h e n. Wolfseisen hatt' er ihm legen sollen, dem giftgelben Hund! Und in der Nacht! Und dann die Mistforke ihm durch den Hals und den Dreschflegel ihm auf den Schädel! Und dann fort mit ihm auf den Schindanger! — Aber mit dem blanken Stahl ihm an den Leib und vor allen Menschen am helllichten Gottes tag! — Jung, Jung, wat haste für Unstinn gemacht!

M a m s e l l. Seht Ihr! Seht Ihr! Das war's! Aber Ihr habt mich ausgelacht! Die weiße Frau legte Nacht im abgebrannten Herrenhaus! Und die blutroten Fenster am Königlichen Schloß in Berlin! Drei Abende hintereinander blutrot! Und die ganze Nacht das Eulengeschrei! Und der Tyras hat gehult, und die Milch ist verschlagen!

J o c h e n. Hör' sie auf, Mamsell, mit dem ollen Gemähre! Les sie in der Bibel, statt in Gespensterbüchern. Das hat ihr das Hirn verrückt!

(Man hört draußen anwachsenden Volkslärm.)

Erine. Sie kommen! Sie kommen!

(Man hört Trommeln und Trompeten, dazwischen Rufe: „Vive l'empereur“! Plötzlich wird Lärm und Spiel lauter. Man hat den Eindruck, als ob der Zug um die Ecke käme).

Jochen. Da reitet er! Das Gesicht! Schaut aus wie ein Leichenfeld!

Erine. Der auf dem Schimmel? Ach, ist der schön! Fife Kamperdhr!

Mamsell (plötzlich zu weinen aufhörend und an's Fenster eilend zu Erine). Wer ist schön? Un wat schreiste? Fife schreiste! Du Lotterbirn, du! Hier haste fife! (haut ihr eine Ohrfeige). Und hier haste Kamperdhr! (haut ihr eine auf die andere Seite).

Erine (heulend ab).

Mamsell. Die Frangdohre! Da wird se lebendig, wenn se den Bonaparte sieht! Da kann se schrein! Und sonst kriegt se's Maul nich auf und is so stinkmadig faul, daß sie überm Kartoffelschälén einschläft!

Jochen. Wundert sich die Mamsell? Wenn er schon das Mannsvolk verrückt macht, der Satansknochen, wird er die Weiber nicht verrückt machen! Ich möchte meine Seligkeit nicht verwetten, daß se noch Jungfer wäre, die Mamsell, wenn der Napoleon — — —

Mamsell. Jochen! (mit erhobener Hand auf Jochen zugehend). Willst du auch eine?

Jochen (zurückweichend) Dunnerlittchen! Mamsell! Bei Jena hátt' sie müssen kommandieren! Hátt' sich freuen können, der dicke Korporal auf die Liebste! Der Teufel und seine Großmutter! Wár' lustig geworden, die Hochzeit!

Mamsell. Jochen! Wenn de und de hältst jetzt nicht dein gottloses Kästermaul, dann — — —

Peter (zur Hintertür hereinstürzend). De junge Hár! Sie bringen ihn! De junge Hár! (eilt durch die Türe rechts über die Bühne).

Mamsell. Jesus! Gefesselt!

Jochen. Dammicht! So en Mannesherz im ja
Leib! Aber so dumm! So sackerlots dumm! — Am
lichten Tag! — Wird nun in's Gras beißen müssen für
Dummheit!

Wamsell. Er muß doch en Einschen haben, der
fer! Der junge Härri ist doch fast noch ein Sub. Der
ja nicht, was er tut, der Draufsetopf!

Jochen. Am helllichten Tag! — Wird nun Nacht
ihn herum werden — schwere, schwarze Nacht — für
Ewigkeit.

Wamsell. Mein, Jochen, nein! Ich geh' zum Ko
Jochen. Geh' sie lieber in's Narrenhaus, Man
Oder in die Küche!

22. Scene.

(Friedrich wird mit gefesselten Händen, von je
Gardisten am Arm gefaßt, durch die Mitte hereinge
Er ist leichenblaß, aber stark und aufrecht. Ein Kor
und vier weitere Gardisten folgen. Im Hintergrund
Gardisten zurückgedrängtes Volk.)

Wamsell. Mein armer junge Härri! (küßt ihm
nend die gefesselten Hände).

Korporal. Fort da!

v. Nagow (stürzt von rechts herein. Gesinde d
nach und füllt die offene Thür rechts). Fris! (will auf ih)

Korporal (sich vor Friedrich stellend). Kein Wo
dem Gefangenen!

(General Rapp tritt durch die Mitte auf, von zwei G
leuten begleitet. Korporal und Gardisten mit Ausn
der beiden, die Friedrich halten, gehen in Stellung.)

Korporal. Arrestant zur Stelle, Herr General!

Rapp (quittiert die Meldung durch kurzen Griff a
Hut. Dann zu Nagow). Sie sind der Herr dieses Ha

v. Nagow. Ja.

Rapp. Dies Ihr Sohn?

v. Nagow. Ja.

K a p p (sich vorstellend). Ich habe die Ehre — General Kapp!

v. **K a g o w** (verbeugt sich leicht).

K a p p. Verzeihung, mein Herr! Ich muß Sie arretieren! — Herr Hauptmann! (Hauptmann und zwei Gardisten umgeben v. Ragow.) Seine Majestät werden jeden Augenblick erscheinen, um den Attentäter persönlich zu verhören!

v. **K a g o w**. Hier in meinem Hause?

K a p p. Befehl Seiner Majestät! Haben Sie kein besseres Zimmer?

v. **K a g o w**. Nein.

K a p p. Wo sind Ihre Privaträume?

v. **K a g o w**. Ich habe keine. Die Soldaten des Kaisers haben das Herrenhaus niedergebrannt.

K a p p. Cest la guerre. — (Sich umsehend.) Ich kann aber unmöglich den Kaiser hier in diese Gesindestube — —

A d j u t a n t (tritt durch die Mitte auf, meldet): Seine Majestät, der Kaiser! (Die Thür bleibt offen. Man hört näherkommendes Volksgebränge und Rufe „Vive l'empereur“! Im Hofe marschirt ein Trupp Gardisten auf, die das Volk nach der Straße zu absperren.)

K a p p. Verlassen Sie alle das Zimmer! Herr Hauptmann, Sie warten mit Ihrem Arrestant hier nebenan! (zeigt nach Thür links).

(Hauptmann und Korporal salutieren und führen den Befehl aus. Die v. Ragow bewachenden Gardisten drängen hierbei das Gesinde und die Mamsell zur Thür rechts hinaus und folgen dann mit Ragow. Hinter ihnen folgt der Hauptmann.)

J o c h e n (schwer und breit vor Kapp tretend). Herr General, wenn denn einer sterben muß — hier! (reißt Rock und Hemd auf). Bin ein Mann! Hab' dem Tod duzendmal in's Aug geschaut! Unter dem alten Fris noch! Aber der Dub, der grasgrüne, junge, dumme Dub — der saudumme —, der weiß nit, was sterben ist! Den laßt laufen!

K a p p (zeigt befehlend mit der Hand nach der rechten Thür).

Sothen (seinen Augenblick suspend, dann schmerzfüllig mit Kopfschütteln nach rechts ab).

(Die Gardisten draußen haben von dem Hoftor bis zur offenen Thür des Zimmers Equilier gebildet. Man hört immer näher kommende Schritte: „Vive l'empereur!“)

23. Szene

Napoleon (erschleut unter dem Hoftor in der von den Gardisten gebildeten Gasse. Er trägt die bekannte einfache Felduniform mit dem offenen grünen Mantel. Er bleibt einen Augenblick, die Hände auf dem Rücken, sehr langsam nachlässig, stehen. In diesem Augenblick laut're Stille. Er blickt musternd die Gasse der Gardes entlang und geht dann langsamen Schrittes auf die Thür des Zimmers zu. Es legt ein decimales brausendes „Vive l'empereur!“ ein, für das er, kaum den Kopf nach rechts und links bewegend, mit leichtem Kopfnicken dankt. Dann wieder atemlose Stille. Er kommt langsam die Stufen herauf. Im Rahmen der Thür bleibt er stehen, die Stube mit düsterem Bild gelassen musternd. Dabei bleibt sein Auge an dem Bild Friedrichs des Großen haften. Er tritt etwas näher auf das Bild zu und bleibt mit verschränkten Armen und leicht gesenktem Kopf, das Bild betrachtend, stehen.)

Adjutant (auf einen Wink Napp's, die Thür schließend, ab).

Napoleon (küstet nach einer Weile vor dem Bilde den Hut und sagt zu Napp gewendet): Wenn der noch lebte, wäre ich nicht hier.

Napp. Sie scherzen, Sire! Wer könnte Ihnen widersehen!

Napoleon. Keine Flatterien, lieber Napp! Die kannst du machen, wenn die andern dabei sind. Unter uns haben sie keinen Zweck. (Sich wieder in das Bild vertiefend.) Die preussischen Schlachten haben nicht die Preußen gewonnen, sondern allein der da! Und wenn der die Hammelherde bei Jena geführt hätte, wer weiß, ob ich dann jetzt für deine

blöden Schmeicheleien so bei den Ohren nehmen könnte!
(Zieht, kaum merkbar lächelnd, ihn leicht bei den Ohren.)

K a p p (macht eine übertrieben schmerzhaft Grimasse).

N a p o l e o n (betrachtet wieder das Bild).

K a p p. Aber der Mann hatte keinen Sohn! Sie aber sind der Vater des Königs von Rom!

N a p o l e o n. Mein lieber Kapp, jetzt fange ich an, auch dich für einen Dummkopf zu halten. — König von Rom! — Man muß dafür sorgen, daß die Augen und Ohren der Franzosen immer etwas zu tun haben. — Glaubst du, mein Sohn wird mich jemals ersetzen können? Ein jedes System braucht seinen Mann. Mein System ist der Krieg und ohne Krieg werde ich mich nicht halten. Noch zehn oder fünfzehn Jahre, und ich werde irgendwo in der Welt krepieren. Vielleicht in Indien. Und alles, was ich aufgestellt, wird dann zusammenbrechen.

K a p p (erstaunt und ergriffen). Sire!

N a p o l e o n. Beruhige dich. Vorläufig kann man mir nichts anhaben. Solange ich England nicht bezwungen, ist mein Stern im Steigen.

K a p p. Niemals kann Ihr Stern untergehen, Sire! Sie sind der Begründer der größten Dynastie aller Zeiten!

N a p o l e o n (ihn verächtlich ansehend und dann mit geschlossenem Munde anlachend). Schwäger! — Wie war doch die Geschichte heute, erzähle!

K a p p (während des Folgenden sich wieder fassend). Das 51. Linienregiment war im Vorbeidefilieren. Majestät grüßte gerade die Fahne. Da näherte sich Ihnen langsam der junge Mensch. Ich hielt ihn an. 'Ich muß Napoleon sprechen!' sagte er. Ich glaubte, er wolle ein Wittgesuch überreichen und sagte, er solle es mir geben. 'Ich muß Napoleon selber sprechen,' gab er mir zur Antwort. Nun bemerkte ich, daß er die rechte Hand in der Tasche hielt. Ich schöpfte Verdacht und ließ ihn arretieren. Nach der Parade erhielt ich die Meldung, daß man bei ihm einen scharf geschliffenen Hirschfänger gefunden habe.

N a p o l e o n (lebhaft interessiert, rasch). Wo ist der junge Mensch?

K a p p. Hier im Nebenzimmer wird er bewacht.

N a p o l e o n (macht einen kurzen Gang hin und zurück).
Sind Weiber hier im Hause?

K a p p. Das weiß ich nicht, Sire!

N a p o l e o n. Alles Unheil in Deutschland kommt nur von den Weibern! Die deutschen Frauen sind zu allem fähig! (Erblickt das Bild der Königin Luise. Geht auf das Bild zu.) Da haben wir's! (Betrachtet das Bild und entdeckt den auf dem unteren Rande stehenden Spruch.) Was ist das?

K a p p (an das Bild tretend). Das Bild der preussischen Königin!

N a p o l e o n. Und was steht darunter geschrieben?

K a p p (nimmt das Bild von der Wand und liest).
„Werdet Männer und befreit das preussische Volk von der Schmach der Erniedrigung. Doch könnt Ihr mit aller Anstrengung das Vaterland nicht wieder aufrichten, so sucht den Tod auf dem Felde der Ehre!“

N a p o l e o n. Nun? — Was habe ich gesagt?

K a p p. Die preussische Königin ist seit zwei Jahren tot, Sire!

N a p o l e o n. Tot? — Mein lieber Kapp, ich glaube, du bist doch ein Dummkopf! (Macht einen Gang durch's Zimmer, plötzlich stehen bleibend.) Führe den jungen Mann herein! (Kapp öffnet die Thür links und gibt einen Wink. Friedrich, noch immer gefesselt, wird hereingeführt. Die beiden Gardisten halten ihn rechts und links am Arm. Der Korporal steht hinter oder neben ihm. Napoleon stellt sich mit gespreizten Beinen, die Hände auf dem Rücken, vor ihn und steht ihn mit gesenktem Blick an. Friedrich steht hochaufrichtet, ihn gerade ansehend, ihm gegenüber.)

N a p o l e o n (nach einer Weile, ohne die gesenkte Kopfhaltung zu ändern). Sie heißen?

F r i e d r i c h (spricht einfach, klar und bestimmt). Friedrich.

N a p o l e o n (den Kopf überrascht aus der gesenkten Stellung aufrichtend und Friedrich nunmehr gerade in's Gesicht sehend). Friedrich? Dem Namen scheinen Sie wenig

Ehre zu machen! (Ihn scharf ansehend, nach einer Pause.)
Und Ihr Familienname?

Friedrich. Von Ragow.

Napoleon. Wie alt sind Sie?

Friedrich. 18 Jahre.

Napoleon. Was hatten Sie mit dem Messer vor?

Friedrich. Ich wollte Sie töten.

Napoleon (sein Antlitz erstarrt bei diesen Worten. Wie ein furchtbares, zum Sprung bereites Raubthier steht er eine geraume Weile Friedrich gegenüber. Dann lösen sich von seinen Lippen in knirschender Wut voll unfägllicher Verachtung die Worte). Sie sind von Sinnen! (In verhaltener Erregung geht er auf und ab.)

Friedrich (sehr ruhig): Ich bin nicht von Sinnen.

Napoleon (plötzlich stehen bleibend, rasch). Wer hat Sie zu dem Verbrechen angestiftet?

Friedrich. Niemand.

Napoleon (in überstürzender Hast hervorsprudelnd). Niemand? — Niemand hat Ihnen Geld gegeben? Niemand hat Ihnen Versprechungen gemacht? Niemand hat Sie aufgereizt? Niemand, niemand, niemand?

Friedrich. Niemand.

Napoleon. Haben Sie eine Geliebte?

Friedrich. Nein.

Napoleon. Eine Schwester?

Friedrich. Ja.

Napoleon. Wo ist sie?

Friedrich. Hier im Hause.

Napoleon (zu Rapp). Ich will sie sehen!

Rapp (gibt dem Korporal eine Anweisung, dieser nach rechts ab).

Napoleon. Wo ist Ihre Mutter?

Friedrich. Sie starb vor einem halben Jahre.

Napoleon. Was sind das für Worte, die da unter diesem Bilde stehen?

Friedrich. Diese Worte sprach unsere gottselige Königin auf dem Sterbebette zu ihren Söhnen.

Napoleon. Und wer hat diese Worte da auf das Bild geschrieben?

Friedrich. Meine Mutter an ihrem Todestage.

Napoleon. Aha! — Herr General Rapp?

Rapp. Sire?

Napoleon. Was habe ich vorhin gesagt?

Rapp (macht eine zustimmende, leichte Verbeugung).

(Luise tritt von rechts ein, von dem Korporal gefolgt. Ihre äußere und innere Erscheinung erinnert an die Königin Luise.)

Napoleon (macht bei ihrem Eintritt eine betroffene Bewegung).

Luise (macht eine leichte, höfliche Verbeugung).

Napoleon (sieht sie eine Weile wie eine Vision an. Mit dem folgenden Satze findet er den Übergang zu seiner gewohnten Haltung). Sie sind sehr schön, mein Fräulein! Reden Sie frei. Es wird Ihnen nichts geschehen. Wie heißen Sie?

Luise. Luise.

Napoleon (aufs neue betroffen). Verfolgen mich denn hier die Toten auf Schritt und Tritt?

Luise. Ihr Gewissen schlägt bei dem Namen unserer heiligen Königin. Sie ist überall mit uns, sie ist der Schutzgeist der deutschen Sache.

Napoleon. Die deutsche Sache ist eine verlorene Sache.

Luise. Sie ist es nicht, so wahr ein gerechter Gott im Himmel lebt!

Napoleon. Der gerechte Gott ist immer mit den starken Bataillonen, mein Fräulein! Und da ich die starken Bataillone habe . . . (lacht auf).

Luise. Haben Sie mich rufen lassen, um mich zu verspotten?

Napoleon. Ich habe Sie rufen lassen, um mir zu bestätigen, daß Sie diesen jungen Mann aufgereizt haben.

Friedrich. Nein! Meine Schwester hat mich nicht aufgereizt! Ich ganz allein, aus mir selbst heraus, habe die Tat begangen!

E u i s e. Wundern Sie sich, daß ein deutscher Mann Sie bis in den Tod hinein haßt?

N a p o l e o n. Ich verlange von den Deutschen keine Liebe. Ich verlange von keinem Menschen Liebe. Aber wer sich mir widersetzt, den vernichte ich.

E u i s e. Wenn Ihr Großmut Sie daran nicht hindert.

N a p o l e o n. Großmut! Auch so eine alberne Botschaft! Erwarten Sie Großmut von einem Bliz? Oder von einer Kanone? Ich handele stets so, wie die Nothwendigkeit mich zwingt. (Zu Friedrich.) Und jetzt werden Sie mir endlich meine Frage beantworten: Wer hat Sie zu dem Verbrechen angestiftet?

F r i e d r i c h. Niemand anders als Sie selber.

N a p o l e o n. Was habe ich Ihnen denn getan?

F r i e d r i c h. Sie haben mein Vaterland unglücklich gemacht!

N a p o l e o n. Das hat Ihr Vaterland selbst verschuldet! Wie konntet ihr es wagen, mit dieser verlotterten Armee euch mir entgegenzustellen?

F r i e d r i c h. Wir haben getan, was wir der Ehre unseres Vaterlandes schuldig sind.

N a p o l e o n. Wissen Sie nicht, daß es in meiner Macht stand, Ihr Vaterland vom Erdboden zu vertilgen? Ich habe es nicht getan. Ich habe mich mit der Elbgrenze begnügt.

F r i e d r i c h. Wir werden mit Gottes Hilfe unsere alten Grenzen zurückerobern.

N a p o l e o n (höhnisch auflachend). Mit Gottes Hilfe! — Ihr seid alle Schwärmer; — Habt ihr den lieben Gott schon einmal gesehen? Hier aber seht ihr mich!

F r i e d r i c h. Sie sind in Gottes Hand nur ein schwaches Werkzeug, das er zerbrechen wird, sobald es ihm gefällt.

N a p o l e o n. Dieser Mensch ist krank. Man hole den Arzt! . . .

N a p p (schickt den Korporal fort).

F r i e d r i c h. Ich brauche keinen Arzt. Ich bin vollkommen gesund.

Napoleon. Ihr Vater lebt noch?

Friedrich. Ja.

Kapp. Ich habe den Vater gleichfalls arretieren lassen, Sire!

Napoleon. Man führe ihn vor!

Friedrich. Lassen Sie meinen Vater aus dem Spiel! Mein Vater hat nichts mit dieser Sache zu tun!

Kapp (hat die Thür rechts gedffnet, v. Ragow wird hereingeführt).

Napoleon (nachdem er v. Ragow, der sich stumm verbengte, eine Weile angesehen). Sie sind der Vater dieses Unglücklichen?

v. Ragow. Ja.

Napoleon. Warum erziehen Sie Ihre Kinder so schlecht?

v. Ragow. Ich habe meine Kinder streng und gottesfürchtig erzogen.

Napoleon. Und das Resultat? — voilà!

v. Ragow. Ich bin aufs tiefste erschüttert.

Napoleon. Wußten Sie, was Ihr Sohn vorhatte?

v. Ragow. Nein.

Napoleon. Nein? Sie haben ihn nicht dazu angestiftet?

v. Ragow. Um Gottes willen, Majestät!

Friedrich. Ich habe Ihnen schon gesagt, daß ich von niemanden aufgefordert, aus freiem Entschluß die Tat beging, um mein Vaterland von Ihnen zu befreien!

Napoleon (von der Wahrheit dieser Worte überzeugt, geht durchs Zimmer. Möglich stehen bleibend). v. Ragow heißen Sie?

v. Ragow. Ja.

Napoleon (zu Kapp): Ist mit einer Dame dieses Namens nicht der Leutnant verlobt, der sich vor drei Tagen zum 9. Lanzierregiment gemeldet hat?

Kapp. Der Leutnant von Eichfeld! Parfaitement, Sire! Verlobt mit einer Demoiselle v. Ragow. Das gab er an in seinem National.

Napoleon. Sind Sie die Braut dieses Leutnant von Eichfeld?

Luiſe (ſchweigt).

Napoleon (zu v. Ragow): Nun?

v. Ragow. Vor einer Stunde war der Leutnant Berndt von Eichfeld noch der Bräutigam meiner Tochter. Jetzt iſt er es nicht mehr.

Napoleon (zu Luiſe). Sie haben ſich von ihm losgeſagt?

Luiſe. Ja.

Napoleon. Und warum?

Luiſe. Weil ich nicht die Gattin eines Ehrloſen werden will.

Napoleon. Der Dienſt in meiner glorreichen Armee, iſt er nicht ehrenvoller, als der Dienſt bei euren geſchlagenen und auseinandergelaufenen Horden?

Luiſe. Ein Vaterlandsverräter bleibt ehrloſ, auch in der ruhmreichſten Armee.

Napoleon (aufſachend). Dieſe deutſchen Narren! — (Zu Rapp.) Haben Sie ein Auge auf den Leutnant! Vielleicht auch ein Irſinniger! (Geht durchs Zimmer, bleibt plötzlich dicht vor Rapp ſtehen und ſagt zu ihm leiſe, aber energiſch.) Dieſe ganze Affäre darf nicht bekannt werden!

Korporal (tritt mit dem Arzt Corviſart ein).

Napoleon. Dieſer junge Mann ſcheint krank zu ſein. Fühlen Sie ihm den Puls.

Friedrich. Ich bin nicht krank.

Corviſart (fühlt Friedrich den Puls).

Napoleon. Nun?

Corviſart. Dieſer junge Mann befindet ſich vollkommen wohl, Sire!

Friedrich. Ich habe es Ihnen ja geſagt.

Napoleon (erſtaunt über die Ruhe und Sicherheit des Verhafteten). Sie ſind überſpannt. Sie werden Ihre Familie ins Unglück ſtürzen! Ich werde Ihnen das Leben ſchenken, wenn Sie das Verbrechen, das Sie begehen wollten, bereuen und mich um Verzeihung bitten.

Friedrich. Ich bereue meine Tat nicht. Ich beklage
er, daß sie mißlang.

Napoleon (mit dem Kopf kampfsüchtig, Zornig nachdenklich).
Ich werde Sie erschließen lassen!

Friedrich. Meinem Leib können Sie nicht, aber nicht
meinem Geist! Aus jedem Tropfen meines Blutes werden
taufent und abertaufent Jünglinge erziehen, die genau so
denken, wie ich! Das deutsche Vaterland können Sie per-
treten, aber nicht den deutschen Geist! Der wird unermef-
liche Abgründe öffnen, mit Heilmitteln von Gedanken und
Taten gegen Sie schlendern, bis Sie vernichtet sind!

Napoleon (mit zusammengebißnen Lippen höhnisch
aufschauend). Das sind ja kluge Worte, mein Sohn! Nichts
als ideologische Phrasen! In dieser Welt der Wirklichkeiten
aber gelten nur Tatsachen! Das werde ich Ihnen beweisen!
(Zu Mapp.) Der Hauptmann vom Dienst!

Mapp (öffnet die Mittelthür und winkt).

Hauptmann vom Dienst (tritt ein).

Napoleon. Dieser junge Mensch hat sein Leben ver-
wirrt. Ich schenke es ihm, wenn er Neue zeigt, Sie stellen
ihn an die nächste Mauer, 12 Mann legen auf ihn an, Sie
werden ihn fragen, ob er seine Tat bereut. Sagt er ja,
lassen Sie ihn laufen. Sagt er nein oder schweigt er, so
kommandieren Sie „Fener“! Vorwärts!

Friedrich. Leb' wohl, Vater!

v. Nagow (auf ihn zuwendend und ihn umarmend): Mein
Junge! Mein tapferer Junge!

Luiſe (vor Napoleon in die Knie sinkend). Haben Sie
doch Erbarmen!

Napoleon. Ich lege sein Leben ja in seine eigene
Hand! Was wollen Sie mehr von mir?

v. Nagow (hebt seine Tochter auf und führt die Wan-
kende nach rechts, wo sie auf einen Stuhl niedersinkt).

(Friedrich wird durch die Mitte abgeführt. Napoleon,
Mapp, Luise und v. Nagow bleiben zurück, ferner 2 Gar-
disten, die Statuen gleich, rechts und links der Mittelthür
sich aufstellen.)

v. Nagow (bemüht sich um die schluchzende Luise).

N a p o l e o n. Beruhigen Sie sich. Sie werden ihn sofort wiedersehen. Die Lektion wird ihm gut tun.

(Man hört draußen anwachsendes Volksgebränge, Kommandorufe. Dann Trommelwirbel, lautlose Stille.)

N a p o l e o n (sitzt in dem altväterlichen Ledersessel, Front schräg ins Publikum, Rücken gegen die Fenster. Er nimmt eine Pfeife und brütet finster vor sich hin.)

v. **K a g o w** (kniet vor dem Kreuzifix und schlägt die Bibel auf).

L u i s e (vergräbt das Gesicht in die mit dem Rücken auf dem Tisch aufliegenden Hände).

K a p p (verfolgt durch das Fenster die Vorgänge draußen). Er läßt sich die Augen nicht verbinden!

N a p o l e o n. Komödie!

(Man hört von draußen das Kommando des Hauptmanns: „Legt an!“ Darauf die Frage: „Bereuen Sie Ihre Tat?“)

K a p p. Er antwortet nicht!

N a p o l e o n (gleichgültig). Wird schon antworten.

(Stimme des Hauptmanns: „Ich frage Sie zum zweitenmal: Bereuen Sie Ihre Tat?“)

K a p p. Er schweigt wieder!

N a p o l e o n (sich halb umdrehend): Wie?

(Stimme des Hauptmanns: „Ich frage Sie zum letzten Male: Bereuen Sie Ihre Tat?“)

F r i e d r i c h (mit lauter Stimme): „Es lebe Deutschland! Nieder mit Napoleon!“

K o m m a n d o. „Feuer!“ (Die Salve kracht. Entsetztes Ausschreien der Menge. Trommelwirbel. Lautlose Stille.)

v. **K a g o w** (in der Bibel lesend). „Herr Gott, du bist unsere Zuflucht für und für. Ehe denn die Berge worden und die Erde und die Welt geschaffen worden, bist du, Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit.“

L u i s e. „Amen.“

N a p o l e o n (ist tief in sich zusammengesunken, blickt dumpf und geistesabwesend vor sich hin).

K a p p (geht auf ihn zu, über die Rückenlehne zu ihm herabsprechend). Eure!

N a p o l e o n (langsam, mit kaum vernehmlicher Stimme). Sollte mein Stern jetzt schon sinken?

V o r h a n g.

Ende des ersten Actes.

**Zenseits und Diesseits
der Lampe**



Hans Brenner: Einstunden-Theater.

1.

Von Norden her kommt ein neues Schlagwort: das **E i n =**
s t u n d e n t h e a t e r. Oben in Malmö ist einem Manne
etwas eingefallen.

Auch in Malmö darf es einem Theaterdirektor auffallen,
wenn sein Theater unter keinen Umständen mehr gehen will.
Wer schließlich, der im gesalzenen Meerwind die baltischen
Gewässer gekreuzt hat, von Trelleborg kommt und am Sund
steht, wer stürzt da in Malmö sofort in das Theater — in
Malmö?

Es soll größere Orte in Europa geben, wo ein Direktor,
dessen Theater merkwürdigerweise nicht gehen will, sich mit
jener fröhlichen Initiative, die ein Direktor haben soll, ein
zweites Theater hinzupachtet.

Aber ein solches zweites in Malmö? — wo es gewiß nicht
einmal ein **e r s t e s** Theater gibt . . . in Malmö!

Also was tut der Direktor am Sund? Er muß sich
Mühe geben — sich etwas anderes einfallen lassen. Auch
dem schwedischen Direktor kann die dämonische Macht der
Kientöpfe über den schaulüsternen Malmöer auf die Dauer
nicht entgehen.

Er denkt daher ganz scharf nach und bekommt es schließ-
lich und endlich heraus, was schuld ist, wenn sein Theater
unter keinen Umständen gehen will.

An den Kientöpfen liegt es!

Es liegt überhaupt soviel an den Kientöpfen. Nicht nur
in Malmö . . .

Was ist ein Roman? Das dramatische Verknüpfen einer
 Handlung nicht nach der Natur, sondern nach dem Willen
 des Dichters, der aus dem Leben ein Bild zu schaffen
 sucht, das nicht mehr ein Bild ist, sondern
 ein Leben ist.

Die Kunst des Romanes ist die Kunst der Verknüpfung — die Kunst
 die eine Handlung in einer Weise darzustellen, die eine Handlung
 im Leben nicht darstellt. Die Kunst des Romanes ist die Kunst
 die eine Handlung in einer Weise darzustellen, die eine Handlung
 im Leben nicht darstellt.

Die Kunst des Romanes ist die Kunst der Verknüpfung — die Kunst
 die eine Handlung in einer Weise darzustellen, die eine Handlung
 im Leben nicht darstellt.

Die Kunst des Romanes ist die Kunst der Verknüpfung — die Kunst
 die eine Handlung in einer Weise darzustellen, die eine Handlung
 im Leben nicht darstellt.

Der Erfolg ist gar nicht schlecht.

Es kommt, wie gesagt, aus Italien . . .

2.

Sinkuntertheater!

Es ist gar nicht zum Lachen.

Vergessen wir doch nicht, daß wir in Tagen leben, da es
 lehrhaften Theaterunternehmern selbst mit Freibilletten nicht
 immer gelingen will, den theatermüden Zeitgenossen in den
 Tempel der Muses zu zerren.

Als der Zeitgenosse vor dem Theatergenusse streift, da er
 Lichtspiele zu sehen wünscht.

Die deutschen Dichter dichten noch immer in Worten, zu
 sprechen von Schauspielern. Wozu dieses Spielen mit Wor-
 ten deutscher Dichter? Keine Wortspiele mehr — Licht-
 spiele!

Die deutsche Theaterkritik gibt sich die größte Mühe, allen
 aufgeführten Dichtern zum Erfolge zu verhelfen . . .

Aber es erfolgt nichts — Germanien gähnt.

Ungefordert von der Theaterkritik — abseits, am Rain des Dichterwaldes — sprießt aber und blüht das Film-drama — es ist gar nicht zum Lachen.

Der deutsche Mensch rückt ab vom Dichterworte: er will nun endlich Filme sehen.

Einstündige Filmspiele ohne lange Reden. Dramatische Erfindungen, die nicht auf die drei Wände des Theaters beschränkt sind. Erfindungen, die nach dreißig Herzschlägen immer den Schauplatz wechseln, wo beliebte Schauspieler in das Wasser fallen, über Zäune klettern, sich als Nachtwandler im Hemd auf rauchende Schornsteine setzen — so etwas macht Spaß, das muß man sehen, da lacht man furchtbar: stundenlang kann man sich damit unterhalten, falls man nur alle Stunde ein neues Ticket kauft — Einstudentheater!

Einstündige Erfindungen werden gesucht, die dem Affen der normalen Phantasie Zucker geben.

Nicht lange Zierreden, die mit dem Brokat alter Legendenstoffe, mit den schimmernd gleitenden Schnüren echter Sprachperlen oder mit dem Geschmeide rhythmischer Kleinodien prunken. Und in einer Stunde spätestens darf das Vergnügen vorüber sein: „Bitte die Herrschaften, mit den Billetten Nr. 14 aufzustehen.“

Die Grenzen des Vergnügens sind anscheinend etwas mehr zusammengedrückt. Weshalb soll man es beklagen. Ein Vergnügen wird dadurch nicht erheblicher, daß es drei Stunden dauert. Die Franzosen schreiben um die eine große scène à faire drei Stundenakte herum. Weg mit den drei Stunden — haben wir Zeit dazu? Her mit der scène à faire! Möglichst drei davon in einer Stunde.

Wir wünschen endlich das Einstudentheater.

Es ist ja am Ende alles schneller geworden. Der Droschkenkutscher, der früher mit dem Pferde eine Stunde vom Zoo nach Treptow brauchte, schafft es mit dem Benzin ja heut auch glänzend in zwanzig Minuten.

Wieso kommt ein Dichter noch immer dazu, vom Oster-spaziergang bis zur Kerkerzene vier Stunden zu ge-

branchen . . . Wir kennen ja die Straßen — also etwas mehr Benzin, bitte!

Keine Stunden mit Goethe!

Eine Stunde . . .! —

3.

Wird also endlich das Einstundentheater kommen?

Es ist bezeichnend, daß die Kinodramatik sich gerade bei den Franzosen so herrlich entwickelt hat, also in einem Lande, dessen Menschen mit einer Gebärde Affoziationen herzustellen wissen, die wir Germanen nur mit der Sprache herbeiführen können, weil wir keine Pantomimisten sind.

Es ist keine leichte Frage, ob wir es mit dem Einstundentheater wagen dürfen.

Immer wieder hat man es seit dem Montmartrefabarett versucht mit der kleinen und mit der kurzen Kunst. Jetzt will man es versuchen mit der schnellen Kunst.

Einstundentheater — Schnellkunst!

Tatsächlich ist die normale Phantastie durch die Kinopressionen der letzten zehn Jahre zu schnellerer Arbeit erzogen. Der Vorstellungsmotor läuft mit einer ganz anderen Tourenzahl.

Die großen Komödiendichter haben es glücklicherweise verstanden, auch für die Galerie zu erfinden — aber auch sie werden ja schon kinematisch verarbeitet, auf die Stundenformel gebracht . . .

Am Ende wird es gar nicht schaden, wenn wieder etwas mehr Kinetik in die deutsche Komödie kommt, die sich vielleicht schon zu sehr in Milieu- oder Klischeekunst verliert und um neue szenische Erfindungen weniger bemüht ist.

Das Wort vom Einstundentheater ist verführerisch genug.

Von Malmö aus, wo das Einstundentheater ein Erfolg sein soll, kommt eine neue Kunst. Ein neues, soeben erschienenenes Theaterjahrbuch verzeichnet bereits die Säle und Gesellschaftshäuser in Deutschland, die sich für Bühnenzwecke eignen. Das Einstundentheater ist auf dem Marsche.

Oder vielmehr die Einstundentheater sind es.



Der Begriff des abendfüllenden Stückes entflattert ins Blaue.

Und wenn das Einstundentheater kommt, wer sagt uns, daß nicht irgendwoher ein einstündiger Ibsen kommt, der in sechzig Minuten Menschenschicksale hinzulegen weiß, daß alle Rentöppe in Scherben splittern. Aber er wird nicht kommen.

Nicht einmal die Aussicht, an einem Tage von 5 bis 10 Uhr fünfmal aufgeführt zu werden und am zwanzigsten Tage abends um 9 Uhr schon die hundertste Aufführung zu haben, vermag den düsteren Himmel zu vergolden.

Das Einstundentheater, das vom Dichter das Höchste und Letzte verlangt, das hat uns gerade noch gefehlt.

Das Theater, zu dem man unbedingt Talent haben muß. Wieder greift der deutsche Dichter leise weinend in die Schreibmaschine . . .

Selma Erdmann-Jesnik'er: Sommerliche Bühnen.

Serrentanzplatz! Sagenumwoben und auch von so viel Kultur belebt! Auf seinem graniteneu Haupte findet man heute, neben dem obligaten Restaurant, das in Anbetracht durstiger Fußwanderer noch verziehen werden möge, eine Walpurgishalle mit Gemälden nach „Faust“-Motiven und ein Bergtheater, d. h. eine Freilichtbühne.

Mit dem Auto kam ich heraufgesaus't, sah und entsetzte mich, und ging, das „alte Handwerk“ im neuen Bilde zu grüßen.

Schroff ist nach rückwärts an einen der vielen Abhänge dieses wie auf Vorposten stehenden Berges eine Theaterfront aus braunem Holz gebaut. Zuerst kommt die Hauptsache: die Kasse. Dann ein gedeckter Raum, in dem sich links eine kleine Bühne, rechts Stühle für Zuschauer befinden, um den Vorstellungen bei schlechtem Wetter ein Unterkommen zu bieten; diesen durchquert man, öffnet eine Tür und sieht überrascht in einen ziemlich tiefen, kleinen Talteffel hinab, den die allgütige Natur rings mit hohen, gründerdurchwachsenen Felsen umschranke, damit Menschen auf die Idee kommen konnten, den Boden ein wenig zu roden und zu glätten, und ein Theater war plötzlich da, eine neue Tat der Kultur! Wo sonst nur scheues Wild wechselte, nur erhabene Einsamkeit herrschte, hat heute Shakespeare das Wort, denn man gibt: „Was ihr wollt“.

Vor mir, unter mir, zunächst der Zuschauerraum: mehrere Reihen brauner Bänke, fast hinabzurutschen scheinen sie in die steile Tiefe. Und da unten hat man ein paar plastische Versatzstücke, weiß angestrichen, in das natürliche Grün der Hänge eingefügt, rechts eine Art Pergola und Laube, links



hinten oben ein Portal, zu dem eine Treppe hinaufführt, dem Hause der Olivia, weiter vor noch eine Treppe, die sich irgendwohin in die Berge verliert. Von der ansehnlichen Höhe seines Plazes sieht das Publikum den Schauspielern fast auf den Kopf, sieht sie also sämtlich in der Verkürzung. Ich hätte nicht sagen können, ob Olivia klein, der Malvolio groß, die Maria zierlich ist — sie sehen alle egal aus, und nur der Bauch des Junkers Tobias bietet eine etwas sichtbare Erhöhung. Alle diese Künstler können aber nicht sprechen, sondern müssen schreien, um verständlich zu sein, das Wort verhallte gen Himmel in die Luft der Berge hinein, die stärker scheint, als alle steinernen Kulissen hier. Von wirklich feiner Nuancierung einer Stelle kann dabei natürlich keine Rede sein, und wenn Malvolio geziert flüstern will, und sicher dann schon viel lauter spricht als jemals auf seiner Winterbühne, so kann man nur ungefähr ahnen, was er Olivia eben gesagt hat. Für die turbulenten Szenen des Tobias mit Maria und Bleichenwang ging es schon besser, sie mußten leider nur mit zuviel übermäßigem Stimm-aufwand dargestellt werden, und die Künstler lachten dabei allein, die Zuschauer kamen, vor lauter Anstrengung des Hörens, nicht zum Lachen, und es ist immer eine gefährliche Sache, wenn die Schauspieler auf der Bühne das Lachen allein besorgen. So konnte von einem neuen künstlerischen Eindruck nicht die Rede sein. Eine große Gefahr besteht aber für die Künstler selbst nach meiner Ansicht darin, daß dieses Schauspielern in freier Natur böse Angewohnheiten, vor allem die des zu lauten Sprechens zeitigt. Der Wille zur Sache hier auf dem Herentanzplatz ist gewiß gut, und die Idee vom geschäftlichen Standpunkte auch nicht schlecht, aber nur von diesem.

Man nehme eine Freilichtbühne in sanft ansteigendem Waldgebiete und spiele da oben meinetwegen Goethes „Iphigenia“ oder Schillers „Wallensteins Lager“, wie es jetzt von Jenaer Studenten geplant ist, so mag es schön sein, malerisch und zugleich natürlich wirken, aber man spiele mir nicht in einem kleinen, grünen Abgrund des Herentanzplatzes ein Lustspiel von Shakespeare, überspannt von einem

so echtdunstigen, sonnenlosen Harzhimmel, daß wir eben nur im deutschen Harz, niemals in Shakespeares Illyrien, dem heutigen Dalmatien, sein können.

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein“, wenn man, abschiednehmend von der Höhe, die grünen einsamen Wälder durchfährt, Wildgatter öffnen und schließen muß, ein paar Sauen mit ihren noch ganz kleinen Frischlingen an der struppigen Wöschung stehen steht, und dann von unten auf zu dem eben verlassenen Plateau hinaufblickt, das auf der einen Seite den tiefen, merkwürdigen Bergeinschnitt ins Bodetal hat, nur Natur, große, herrliche Natur, und doch auf seinem Scheitel so viel Kultur dulden muß. „Schüttle dein ehernes Haupt“, hätte ich hinaufrufen mögen, „und wirf ab, was dich knechtet, damit du dein freies Antlitz wieder Sonnengluten und Mondesstrahlen bieten kannst, armer, gefesselter Riese!“

Aber er steht schweigend in blauer Dämmerung — grüßt uns noch lange, bis sich tiefer Wald zwischen uns schiebt, wir weiter eilen, durch Ortschaften, Felder und immer neuen anderen Wäldern, dem höchsten und schönsten Kurort des Harzes zu: Schierke, wo ich seit Wochen beheimatet bin.

Es ist herrlich hier, zum Ausruhen und Gesunden. Die Luft hier oben ist so wunderbar, so champagnerhaft, und sie wäre sogar ganz klar und immer rein, wenn es keine Autos gäbe! Aber sie sind. Und nur die Leute schimpfen aufs Auto, die keins haben! Das ist die alte Geschichte, seit Erfindung dieses famosen Ungeheuers. Aber man denke: an einem hohen Feiertage wurden von mittags 12 bis abends 8 Uhr 95 Autos gezählt, die durch Schierke gefaust kamen! Und Schierke hat wohl eine Kurtaxe, aber dafür auch eine geradezu naive, absolut ungenügende Sprengvorrichtung. Die Autoräder werden also in nicht zu langer Zeit den sommerlichen Lebensfaden hier durchschneiden; stetig und sicher werden sie das besorgen, die wuchtigen Gummireifen, unter denen dicke Staubschwaden aufwirbeln und sich von den drei Fahrstraßen, die Schierke der Länge nach durchqueren, langsam ersterbend auf den Wald und die Menschen

legen. Und Schierke hat ein großes, wirklich vorbildlich geführtes Sanatorium, die Zuflucht so vieler Leidender, die von hier aus, mit neuem Lebensmut, den Weg ins Leben zurückfinden, und wäre darum doppelt verpflichtet, nicht nur Bänke an gutangelegte Wege zu stellen und eine Kanalisation zu haben, sondern den Staub der Autos zu vertreiben oder die Autos selbst — eins von beiden. Die Hupe ist uns also, in allen möglichen und unmöglichen Tonarten, tägliche Musik. Ganz befremdend klingt da ein plötzlicher Trommelwirbel ans Ohr. Ein Mann, umringt von einer Kinderschar, kündigt lautschreiend an, daß heute abend eine Theater-vorstellung stattfindet, und das Publikum sich amüsieren wird im „Bioplastischen Personen-Theater“, wie noch nie in seinem ganzen Leben! Heut abend um neune! Hat Leoncavallo seinen Bajazzo zu uns gesandt? Ein Bioplastisches Theater? Ich beschloß, mich ebenso wie auf dem Herrentanzplatz, auch hier belehren zu lassen, und pilgerte gegen neun Uhr die heitere Dorfstraße hinunter, in der Meinung, irgend einen Saal zu finden, wo diese merkwürdige Theater-vorstellung vor sich gegen sollte. Und fand einen kleinen freien Platz vor einer zurückliegenden Scheune und darauf einen jener bekannten Reisewagen fahrender Künstler. Hellblaugrünlich verwaschen in der Farbe, ein paar Blumenbretter mit blühenden, roten Geranien vor den kleinen Fenstern, an der Längsseite eine richtige Bühne, mit erhöhtem Podium, ein paar festigen Kulissen und einem unsagbar scheußlichen Vorhang, mit schiefer, wie von Kinderhand gemalter Lyra. Oben baumelten davor drei Laternen, unter denen sofort der Zuschauerraum begann, einige Bretter, auf Tonnen gelegt, dann eine Reihe Gartenstühle, die sich bald mit den Kurgästen Schierkes füllten, die alle gekommen, um einen Jur zu erleben und deshalb in heiterster Stimmung waren. Und „der Jur“ begann. Der Sohn des Hauses zündete die drei Laternen an und verkaufte dann Villetts. Alles mit Ruhe und Würde, ohne auch nur seinen brennenden Zigarrenstummel einen Moment aus dem linken Mundwinkel zu nehmen. Ein Grammophon steckte seine Trompete seitwärts an der Bühne heraus und sang vorbei und daneben,

daß einem übel werden konnte. Auf den Bretterstößen vorne überfugelten sich fast die Kinder, brennend vor Ungeduld und Erwartung, dahinter saßen die lachenden Großen und — durch meine Seele klang es immer wieder leise dazwischen: „Bajazzo — Bajazzo“! Aber dann die Vorstellung! Ja — es gibt doch noch Naivität auf der Welt, selbst in der Kunst! Eine grauhaarige, kleine, pummelige Frau Direktor spielte Hosenrollen; eine hagere Tochter sagte in diesem kindlich verfaßten Stück zum „Herrn Kommerzienrat“ „Lieber Pappa“ und nannte ihren ersehnten, erhofften Liebhaber unentwegt „das Karlchen“; und der „Pappa“ Kommerzienrat befahl, daß sein Buchhalter unten in der Bank die größten — ach, niegesehenen Gelder, auszahlen sollte, daß man seine Equipage vorfahren lasse, und alles das mit einem Eifer, einem Ernst, einer Hingabe sondergleichen! Und das Publikum, besonders das kleine da auf den vorderen Bänken, jubelte, und die großen, aus allen Städten Deutschlands herbeigeströmten Sommerfrischler jubelten auch, nicht über die Künstler als solche, sondern weil „das Karlchen“ plötzlich mitten im Text seiner Rolle eine der qualmenden Petroleumlampen mit einer Ruhe und szenischen Sicherheit herunterschraubte, die alles übertraf, was ich bis jetzt auf der Bühne an Routine gesehen habe. Und wie so alles rings um mich vor Lachen schrie, klang's mir daneben: „es hat bezahlt, will lachen für sein Geld“, und doch löste sich da oben auf der kleinen, kümmerlichen Bühne nicht etwa Schmerz und höchste Verzweiflung aus, sondern die Leutchen schienen glücklich zu sein in dieser freien Wanderschaft ihres Künstlerloses, sie sahen satt und zufrieden aus, nicht schmierenhaft aufgetafelt, sondern ordentlich und beinahe gut bürgerlich. Und wie mancher Laie da oben auf dem Herentanzplatz staunend ins grüne Bergtheater hinunterschauen und von seinem Publikumsbegriff aus sagen mag: „Nein — daß es so was jetzt gibt“ — so faltete ich unwillkürlich die Hände vor dieser Naivität da oben auf den kleinen Brettern und sagte: „Nein — daß es so was noch gibt in heutiger Zeit!“ Du lieber Gott! Ja — ja — Bajazzo!

Herbert Hirschberg: Von Dichtern, die es nicht sind.

Gebrückt betrete ich morgens früh Punkt 10 Uhr mein dramaturgisches Bureau. Ein Blick auf den Schreibtisch genügt, um das schon geübte Auge den heutigen Einlauf skeptisch messen zu lassen. Ich weiß genug. Am Sonntag haben die Gutsbesitzerfrauen, die Schulmeister auf den Dörfern Zeit gehabt, unser Haus als Ziel ihrer poetischen Elaborate auszuersuchen, vielleicht hat auch ein hochachtungswürdiger Herr aus Niederschlesien sein biblisches Versdrama König Saul beendet und eingepackt, um es in heiligem Eifer gen Berlin auszusenden. Der dramaturgische Sekretär hängt schnell Überzieher und Hut auf den Ständer und entnimmt das dicke Buch einem der schon fast vollen Schränke, um die „Kunstwerke“ mechanisch zu nummerieren und einzutragen. Eine Agrariersgattin hat, wer weiß durch welchen ehelichen Zwist angeregt, ein Lustspiel „Die Männer bleiben zu Hause“ in vier Akten zu Papier gebracht und noch einen achtseitigen Brief dazu gelegt, in welchem sie ihr „jüngstes Wert“ im Gegensatz zu der heute herrschenden trivialen Mode als stark natürlich und lachmuskelreizend anpreist. Der Herr Pastor schreibt wieder, daß sein biblisches Versdrama, bei einer Liebhaberaufführung in der nahen Kreisstadt einen tiefen Eindruck auf die Zuhörerschaft ausgeübt und somit doch nunmehr seine Feuerprobe bestanden habe, deshalb auch wohl der Annahme des Stückes in Berlin nichts mehr im Wege stehen dürfte. Schon eine flüchtige

Erziehung lehrt mich, daß eine Meinung jeder nicht die
neue werden kann. Oberster Kallide u. Emilwörter
trug ich, ich ist nicht eine bedeutender geistlicher
Jugendlicher gegen mögliches Komma zu dramatischer
genügt wäre. Besonders zu Erlebens mit den Willkür,
das man „Witwers Glück und Tod“ nennen könnte, ist
von „Kücher dramatischer Wirkung“ . . . Ich trage ich,
zu bezeugen, daß Dramaturgen ich mit guten Recht vor
Kaufmanns- und Lebensmündigkeit stehen. Dies ist das
erste Dramenstück, das auch ich mit guten Gewissen nicht
einmal aufgeschriebener brief, manni geschwende. Der Mensch
lehrt sich eben.

Ein Oberleutnant, der sein Komma verunglückt ist,
schreibt mir seine Lebensgeschichte, die er als Damm einen
Drama zugrunde gelegt hat, und bittet um die Erlaubnis,
es einzurichten zu dürfen. Ich denke an die großen Erfolge
von Rosenmontag und Jansenreich und verabsage ihm zur
demnachstigen Einwendung. Ich kann sicher sein, daß ich ihm
damit die größte Freude bereite und daß das Stück vollenden-
dend zu mir gelangen wird. Ein Faschabendstück beglückt
mich mit einem Karnevalsstück. Er nennt sich als Ikon-
mus „Kallistophanes von Theben“ und apostrophiert mich
wie folgt:

Ich grüße den Priester der thespischen Kunst
Und reich' ihm im Geiste die Floren.
Es ist meinem Schädel in musischer Drang
Ein Schauspiel, ein heit' res, entsprossen.
Nun denk' ich mir halt — da ich sehr heil —
Den Spiegel des weitreu Verlaufs:
Ihr telegraphiert mir auf der Stell':
Ich las es, ich nehm' es, ich kauf' es!
Unterdessen ganz ergeben
Kallistophanes von Theben.

Das Leben eines soldarmen Dramaturgen bietet manch-
mal auch freundige Lichtblicke. Erheitert griff ich zur Feder
und schrieb an den originellen Poeten:

Mit Dank hat der „Priester der thespischen Kunst“
 Kallistophanes' Lustspiel empfangen.
 Und hat er's gelesen, dann mit Vergunst,
 Läßt Nachricht zu Euch er gelangen.
 Ist weiter auch nichts dran originell
 Als Euer Begleitungsschreiben,
 Dann seht Ihr es wieder auf der Stell',
 So war's stets und wird es stets bleiben.

Er sah es leider nach drei Tagen, also „auf der Stell'“!

Noch ein paar belanglose Briefe ungeduldiger Schriftsteller mit der üblichen Redensart zu beantworten, daß alle Handschriften der Reihe des Einlaufes nach geprüft werden. Wenn auch das erledigt, wieder lesen — lesen . . . Da fällt mein Blick auf den Wochenspielplan: Heute 10 Uhr Stellprobe des neuen Stückes, Aufzug I und II. Ich denke mir, heute mal das Lesen zu lassen. Gedacht, getan. Und unten auf der Bühne regt es sich schon gewaltig. Die elektrischen Glockenzeichen schwirren in ohrenzerreißenden Tönen durch die Luft der Garberobgänge.

Der *Inspizient*, der Bringer dieser bitteren Schmerzen, steht mit eiserner Entschiedenheit an seinem Pult wie ein Kapitän, von dessen Befehl (so glaubt er) die ganze Geschichte abhängt. Es ist sein Geschäft, die Darsteller zum Auftritt bei ihrem Stichwort auf die Bühne zu schicken und Geräusche wie Donner, Wind, Regen, Vogelgezwitscher, Schellengeläute, Pferdegetrappel, Stimmengewirr oder auch neuestens Autohupen hinter der Szene zur Ausführung bringen zu lassen. So hat er es „in der Hand“, Stimmung zu machen oder durch die Allgewalt seiner Maschinerie auf dem Theater Schicksal zu sein. Meistens ist die Folge seiner vermeintlichen Machtvollkommenheit, daß sich bei dieser Art Leute ein Vernegroßtum entwickelt, was sich hin und wieder zur Frechheit und plumpen Vertraulichkeit den Schauspielern (besonders Anfängern) gegenüber auswächst. Tritt der junge Künstler solchen Anmaßungen nicht mit der schroffsten Zurückweisung, die allein hier am Platze ist, entgegen, so wird er wohl bald gezwungen sein, Brüderschaft mit dem Herrn Inspizienten zu trinken.

Sedoch darf hierunter nicht etwa verstanden werden, daß man die technischen Hilfskräfte wie Garderobier, Requisiteur, Bühnenportier, Inspizient und Souffleur in tyrannischer Weise behandeln soll. Die großen Schauspieler sind zu allen, nur in irgend welcher Beziehung zum Bau gehörigen Hilfskräften von besonderer Höflichkeit, indem sie ihre Dienste und Verdienste (beim Theater kann der Fehlgriß des letzten Angestellten eine Vorstellung „werfen“) wohlweislich anerkennen.

Am Tisch des Spielleiters sitzt die Soufleur, den Blick tief in das Soufflierbuch gesenkt. Der Oberregisseur treibt die Theaterarbeiter, die mit dem Markieren der Dekoration beschäftigt sind, durch Händeklatschen (wie einst Pharaos Aufseher die ziegelstreichenden Hebräer) zur Arbeit an. Mit der Uhr in der Hand überhört er die unterdrückten Flüche der Arbeiter und versteigt sich jetzt zu einer ermunternden Ermahnung. „Na, können wir endlich anfangen, Kinder? Um 10 Uhr ist die Probe angesetzt, jetzt ist es halb 11 Uhr und nicht einmal die Dekoration steht.“ Der Theatermeister fühlt sich bemüßigt, für seine Leute eine Lanze zu brechen: „Ja, wenn die Vorstellung gestern Abend nicht so lange jedauert hätte, dann hätten wir früher könnt anfangen mit dem Aufbauen.“ Keine Antwort wird ihm; nur ein stereotypes „vornwärts, vornwärts, Kinder!“ läßt die Leute unwilliger und langsam werden.

Im Parkett sitzt der eigens nach Berlin gekommene Dichter, um sich als lästiger Mentor an den Proben zu beteiligen. Um dreiviertel 11 Uhr ist es so weit, daß man beginnen kann. Die darstellenden Herrschaften werden vom Regisseur placiert. Natürlich fehlen wieder drei Choristinnen, die gestern gewiß zu lange in den Winterstuben geseßen haben, um sich Vergessenheit für die Unbill des Lebens anzutrinken. Mit majestätischer Miene überreicht der Inspizient, als stünde er vor einer Staatsaktion, dem Oberregisseur den Strafzettel: „Probe versäumt Fräulein S., Fräulein B., Fräulein Z.“, mit dem sich zur Bestrafung des Falles das Schiedsgericht in seiner nächsten Sitzung beschäftigen wird. Da kommt Fräulein S. tränens-

den Auges, das Taschentuch in der Hand, auf die Bühne gestürzt, um sich beim Oberregisseur zu entschuldigen. Vertraulich ergreift der Inspizient ihren üppigen Arm, um sie mit den Worten von der Bühne zu ziehen: „Det kost Ihnen jante fünf Emm, Fräulein.“ Nach diesem Zwischenspiel tritt man wieder in die Probe ein.

Die Schauspieler mit den Rollen in der Hand werden für jede Stellung, für jeden Gang, für jede Bewegung vom Regisseur instruiert. Ist eine Szene beendet, so wird sie an die drei- bis viermal wiederholt, bis sie „steht“. Dann wiederholt sich die Lehrstunde bei der zweiten und dritten und allen folgenden Auftritten, bis der ganze Aufzug halbwegs festgelegt ist.

Doch ist die Sache noch nicht ganz so einfach. Der Verfasser unten im Parkett mischt sich wiederholt in die Belehrungen des Spielleiters. „Das habe ich mir aber ganz anders gedacht, Herr Doktor; könnten wir das nicht mehr aufs Komische zuspitzen?“ Argerlich versucht der Spielleiter den ungläubigen Thomas davon zu überzeugen, daß die Wirkung der betreffenden Szene eine stärkere sein dürfte, wenn das komisch Gewollte ernst gebracht wird. Ältere, schon erfahrene Schauspieler fühlen sich berechtigt, für den Autor je nach der Lage ihrer Nuance ihr Mißtrauens- und Vertrauensvotum abzugeben. Nachdem auch noch ein Selbstschnabel von blutigem Anfänger, um sich beim Regisseur lieb Kind zu machen, für denselben Partei ergriffen hat, wird der Herr Doktor endlich energisch und schneidet allen Mitwirkenden das Wort ab. „Proben wir oder proben wir nicht? Führen Sie Regie, Herr Doktor, oder ich?“ wendet er sich an den Autor, der sich mit einem höflichen: „Aber bitte um Verzeihung“ zu retten sucht. Der Regisseur winkt ab, und hart verkündet er, im stillen schmunzelnd: „Den ganzen Akt noch mal von vorn.“ Inzwischen ist es halb 3 Uhr geworden, ein peinliches Hungergefühl macht sich bei allen Beteiligten bemerkbar. Unerträglich, ein zweiter Leonidas, führt der selbst hungrige Regisseur seine Mannen durch den ganzen Akt. Jetzt erscheint der Herr Direktor, ein glänzender Possenregisseur, der unglücklicher-

weise für seine Lustspielwirkungen nichts übrig hat. Nach einem freundlichen Händedruck setzt er sich zum Autor ins Parkett, um dem Spiele zu lauschen. Die Stelle von der komischen und ernststen Auffassung der Wirkung defiliert, der Direktor wird stußig, der Autor benützt diese Gelegenheit, um jetzt mit sicherem Hinterhalt nochmals seine Bedenken geltend zu machen. Schon hat er den Direktor auf seiner Seite und flugs ist dieser auf der Bühne, um alles das, was der Regisseur in einem mühsamen Vormittage den Thaliadienern beizubringen sich bemüht hat, wieder umzustößen. „Lieber Herr Doktor, auch ich muß unserm Dichter recht geben, ich glaube auch, daß die Sache viel besser wirkt, wenn sie in komischer Groteske herauskommt.“

Alle Mimen müssen umlernen, die einen verdrießlich, die andern sich ins Fäustchen lachend, folgen jetzt nur den maßgebenden Weisungen des Chefs, während der Regisseur wie ein begossener Pudel ohnmächtig dabei steht und dem Stück im tiefsten Innern einen kräftigen Durchfall wünscht. So ist es glücklich 4 Uhr geworden. Die Probe ist zu Ende. Morgen muß der Regisseur wider eigenste Intentionen das Stück weiter im Sinne des mächtigen Alleinherrschers einstudieren. So geht die Kunst nach Brot. Die Schauspieler aber gehen nach Hause und amüsieren sich über die Schlappe, die dem Bühnenvorstand zuteil wurde. Der wieder denkt nur daran, seinerzeit selbst einmal Direktor zu werden und dann seine Beamten verstehender und wohlwollender zu behandeln. Wird er es aber wirklich einmal, so ist sicher, daß er noch schroffer als sein jetziger Chef seine Ideen zum Ausdruck bringen wird.

Josefa Mez: Theater der Kinderzeit.

Das war noch Theater!

Wir gingen, die Opernglashüllen voller Sahnebonbons und Pralines, nach dem Harmonie-Saal, um Maria Stuart zu sehen.

Wir gingen, halb Kinderspiele, halb Gott — das heißt u n s e r n Gott, Direktor Freitisch — im Herzen. Die Maria interessierte uns an der Sache am wenigsten, sie war uns grade in der Schule verefelt worden, aber „Er“ sollte den Mortimer spielen.

Direktor Freitisch — ich nehme an, daß dieser Name ein nom de guerre war, den er sich aus Pietät gegen Wohltäter seiner Jugendzeit zugelegt hatte — war ein schöner Mann. Fanden w i r. Ich sage „wir“, weil zu jener Zeit alles im Plural betrieben wurde: lieben, Kunst genießen, schlüpfen (Konditoreien besuchen), alles, außer lernen. Das taten wir nicht mal im Singular. Was die Schule anlangt, so hatten wir uns eine schöne Blasiertheit angeschafft. Das fürs Leben Erforderliche, wie: die unregelmäßigen französischen Verben, die Minnesänger, das System der Luftpumpe, die Jungfrau von Orleans, der Krieg von Siebzig, „The prisoner of Chillon“ und „der innere Mensch“ lagen hinter uns „in wesenlosem Scheine“. Wir bemühten uns nur noch ein wenig um Julius Cäsar und die Regeln der Metrik.

Wo waren die Zeiten hin, da wir auf Befehl unseres phantasievollen Klassenlehrers Friedrich Kohn das schöne Gedicht „Kolumbus“ von Luise Brachmann dramatisch darstellen mußten! Ich besaß damals keinen weiteren Ehrgeiz,

als auf einem feurigen Kappen stehend die Zirkusmanege zu durchfliegen, und sah deshalb von der Höhe eines Pferderrückens stolz auf das dramatische Gewerbe herab, das nur von Menschen betrieben wurde und höchstens mal eines lahmen Schwadronsgauls zu Staffagezwecken bedurfte.

Da bei uns in der Schule die Rollen nach der Körperlänge verteilt wurden, bekam ich nicht etwa den edlen, schlecht behandelten Kolumbus darzustellen, auch nicht Fernando, ja ich erhielt nicht einmal den trockenen Erzähler, sondern durfte nur das „entfesselte Meer“ markieren, indem ich an gegebener Stelle „Blut!“ zu schreien hatte, während der Erzähler einfach bestätigend: „schrie das entfesselte Meer“ hinzufügte. Ich besorgte dieses Mordgeschrei aber mit solcher Hingebung und trat dabei so heftig nach hinten aus und gegen den Schrank, der die Instrumente für die Physikstunde barg, daß die Leidener Flaschen nur so in die Höhe häpften, und Friedrich Rohr über mich kam, wie die Philister über den geschorenen Simson. Er gab mir eine Backpfeife, die er mir als Mitglied der dritten Klasse und überhaupt höheren Tochter eigentlich gar nicht geben durfte. Es ist begreiflich, daß diese Ohrfeige nicht dazu beitrug, mein Verhältnis zur dramatischen Muse zu kräftigen. Später sollte das anders werden, aber vorläufig sehnte ich mich weiter nach dem Lohegeruch und Koffeigestampf der Manege, nach der Stefanie-Gavotte der Zirkuskapelle, dem dummen August und dem dressierten Schwein Colette. —

Da man mich in der Schule nicht nur der körperlichen, sondern auch der geistigen Größe nach stets sehr gering wertete, erhielt ich auch später, als wir bereits die besseren Klassiker zu tranchieren bekamen, immer nur dritte Pagen, zweite Diener und derartiges zugewiesen, Rollen, die sich durch ein knappes: „So ist es, Herrin,“ schnell erledigen ließen. Ich saß infolgedessen die deutsche Literaturstunde hindurch tief versunken in einen Schwärmer, der zur deutschen Literatur wenig Beziehung hatte.

Mit der Maria Stuart war es mir am schlimmsten ergangen. Ob der Lehrer es selbst nicht gewußt, daß der Mann, den ich verkörpern sollte, kein seliges Wort im ganzen Drama

zu reden hat, oder ob es Schifane war? Ich weiß es nicht. Ich erhielt die Rolle des Drugeon Drury, zweiten Hüter der Maria mit Brecheisen, und genoß außer der Ehre, gleich mit Sir Paulet auf der Bühne erscheinen zu dürfen, den Vorzug, nicht aufpassen zu brauchen, da es ja eine stumme Rolle war. Ich lernte auf diese Weise die „Dame mit den Beilschen“ weitaus besser kennen als die unglückliche Königin von Schottland. Aber das schadete nichts, im Gegenteil, ich glaube, daß mir die Dame mit den Beilschen damals viel mehr gab als Maria Stuart, die mich, unreif und kindisch, wie ich noch war, sehr ennuyierte, während ihre Konkurrentin aus der Gegenwart mich mit Einrichtungen, wie Musikhalle, Spielhölle, Varieté, Vaudeville und ähnlichem bekannt machte, von dem es in kleinen Städten wenig gibt, und das ich nicht auseinander halten kann. —

Meine Zuneigung zum Drama und der dramatischen Kunst entwickelte sich, trotz der deutschen Literaturstunde und der Klassiker zu halben Portionen dennoch weiter. Zur Zeit aber, da ich Maria Stuart in der Harmonie ansehen ging, stand diese Zuneigung sozusagen noch vor der Tür. —

Wir stiegen die große Treppe hinan, gingen über den langen Flur, quer durchs Schanzzimmer und den Billardraum in den großen Saal, von dessen Bühne herab die Direktion Freitisch einem verehrlichen Publikum in schöner Abwechslung von Benedix bis Goethe vormimte. Natürlich befanden sich unsere Plätze in der ersten Reihe, von der aus man die Verfertigung und überhaupt all das Schöne und Geheimnisvolle recht deutlich sehen konnte, so deutlich, daß es beinah schon gar nicht mehr schön und geheimnisvoll war. — Rechts neben mir saß Toni die Strebame, die nur ins Theater ging, um Bewegungen und Betonungen zu lernen, denn sie wollte zur Bühne, wenn ihr Vater sie vorher nicht tot schlug. Sie dichtete auch und sogar in vollkommen reinen Daktylen und Trochäen, es fehlte ihren Versen weiter nichts, als der Gedanke. Dafür konnte sie aber auch den besten Molossus von der ganzen Klasse zusammenbringen. — Links saß Else, die sensitive, die am meisten unter den Schwärmereien litt, die bei ihr fast zur Liebe aus-

arteten. Else führte in Tramperspielen, bei Rückgabe des deutschen Auffages und andern weihnachtlichen Veranstaltungen stets zwei Referentenscheintücher mit sich. Sie rutschte auch jetzt erregt auf dem Stuhl hin und her und räusperte sich fortwährend, während Toni standierte: „Ei—leude Wol—ken, Seg—ler der Luf—te“, bis ich ihr einen Puff gab und ihr mit drei Sahnebonbons auf einmal den Mund verstopfte. Denn wenn man sich in drei dieser zähen Sahnebonbons verbißt, kam man so schnell nicht wieder heraus. — Wir waren die ersten, wir liebten es, die Stimmung eines solchen Abends vollkommen auszuschnüpfen, vom Moment an, wo der Piccolo mit einer Bilz-Branse quer durch den Saal und hinter die Kulissen jagte bis zum Ausdrehen des letzten Gasbahns.

Wir saßen im Harmoniesaal, in dem sonst bürgerliche Hochzeiten und Stiftungsfeste besserer Vereine stattfanden, und starrten auf den Vorhang, der uns von einer Welt trennte, die uns fern war, wie die hängenden Gärten der Semiramis und doch nahe genug, um zu wissen, daß Direktor Freitisch schon eine beinahe erwachsene Tochter besaß, die so stark lispelte, daß sie nicht zur Bühne konnte, wußten, daß die Naive vor kurzem ihren zweiten Mann begraben hatte, daß der Heldenvater durchs Referendareramen gefal—len und der zweite Diener der Sohn vom Tischler König, Marktstraße 5, war.

Der Vorhang, auf den wir starrten, zeigte einen Arion weiblichen Geschlechts, der, die Lyra im Arm, auf einer Art Walrosß saß, das in einem Meer von Waschbläue und Gallseife schwamm. Wäre das Walrosß, alias Delphin, nicht gewesen, hätte Arion ebensogut eine der Mufen vorstellen können. Jedenfalls war die Anatomie, Zoologie und Mythologie dieses Vorhanges nicht ganz einwandfrei. Aber uns störte das nicht. Uns war es viel wichtiger, daß neben Arions kleiner Zehe sich das eine und in der Kiemengegend des Delphin-Walrosses das andere Guckloch befand, durch das zuweilen ein Strahl aus jener Welt zu uns drang, wenn es auch nur das Auge des Feuerwehrmanns war, der schnell mal sehen wollte, ob dieser Krott von Piccolo immer noch

nicht mit dem Bier kam. Wir saßen da und ließen uns die Füße naß spritzen von Gustav, dem Hausknecht, der den Saal vor jeder Vorstellung und in allen Pausen ohne Ansehen von Stück und Publikum aus hygienischen Rücksichten sprengte.

Sobald das Sechs-Männer-Orchester seine Instrumente zu stimmen begann, versanken wir in jenen Dämmerzustand, den zu schildern unnötig ist, da ihn jeder kennt, der halb-erwachsen im Theater saß, ganz gleich, ob an Stätten edelster Kunst oder im Harmonie-Saal meiner Heimat.

Die Orchestermusik aber gehörte gerade so gut zu Venedig' Zärtlichen Verwandten, wie zur betrübten Schottenkönigin. Und bald erhoben sich die Klänge des „Tannhäuser“, wie Toni behauptete, „Sommernachtsstraum“, wie Else bemerkte, und „Faustmarsch“, wie ich feststellte, und den ich stets mit dem Marsch aus dem „Propheten“ verwechselte, der es denn auch wirklich war.

Nach Verklingen der Musik suchte Else bereits ihr erstes Taschentuch und betupfte sich die Augen, was mir ein tröstlich gemeintes: „Alberne Ziege, jetzt brauchst du doch noch nicht zu heulen!“ entlockte. Der Vorhang rauschte empor — ratenweise, die Maschinerie dieses Vorhangs war — soweit ich mich erinnere, nie gebt — und das Zimmer im Schloß zu Fotheringhay prunkte vor unserm Blick. Leider wies es linksseitig eine kleine Ungehörigkeit auf, indem das Bierglas des Feuerwehrmanns stehengeblieben war und von einer plötzlich aus der Kulisse gestreckten Hand entfernt wurde.

Maria Stuart war ein Gast aus Weimar, Koburg-Gotha oder Schwerin, es kann sogar auch Dessau gewesen sein, jedenfalls entsprang sie einem Hoftheater, was die Erwartung nur steigern konnte.

Sie trat auf: groß, äppig, sehr äppig, rotblond, in ein unsäglich tiefes Schwarz gekleidet, so, als ob sie im voraus ihren eigenen Tod betrauerne, die bekannte Haubenspitze tief in die weiße Stirn schneidend. „Genau wie Frau Major von Broekmann“, hauchte Else.

Atemlos saß das Publikum. Schauer des Schweigens fluteten durch die Harmonie. Nur aus der Tiefe des Saals

drang ein leises Knistern. Möglich kam es mir zum Bewußtsein, daß man mit um eine Szene gekränkt hatte, grade diejenige, in der ich damals als Dandegen Drady, zweiter Hüter der Maria mit Dretheiten, paräs beschäftigt war. Gewiß hatte Maria einen frühen Schluß kontraktlich, um noch mit dem Einzug elf Uhr fünfzehn in ihre Nebenbuhlerin zurückkehren zu können. Ich fand das unerbärt, fand, daß man für seine eine Mark fünfundsiebzig wohl einen vollständigen Schiller verlangen konnte. Da aber Mortimer in der ersten Szene nicht aufzutreten hatte, legte mein Zorn sich bald. —

Also Maria kam. Anstatt aber auf Kennedy zu hören, die ihr erzählte, wie man sie mit Füßen trete und Schmach auf ihr gekränctes Haupt lade, trat sie nach einem knappen: „Faß dich,“ ganz nah an die Rampe, die starren Augen gradaus gerichtet nach dem Hintergrund des Saales, aus dem immer noch das leise Knistern drang. Dann öffnete sie den Mund zu einem langhinzuschendenden: „Eññst!“

Das brave Publikum blieb still sitzen und dachte, das gehöre zum Schiller. Als das Zischen aber gar nicht aufhören wollte, und Kennedy wie ein angeschossenes Rebhuhn da oben herumflatterte, wandten sich die Blicke dem Hintergrund zu. Es war gar nicht der Rede wert, und der Gast aus Weimar, Koburg-Gotha oder Dessau hätte sich nicht so zu „haben“ brauchen, es wurden nur ein paar lumpige Zettel für die nächste Vorstellung angeklebt, so daß man dreimal die Ankündigung des Beilchensressers von der Wand ablesen konnte. Gustav, der Hausknecht, konfiszierte den Leimtopf, und die Sache war erledigt. Der Zettelmann habe aber hinter der Saalthür etwas Unschönes geäußert, das zu einem lebhaften Dialog zwischen ihm und Gustav geführt habe. Das verriet uns in der Pause Häschen Schmidt, der es von seinem Fünfundzwanzig-Pfennig-Platz mit angehört. Häschen Schmidt, der immer sehr fürs Dide war, sagte bei dieser Gelegenheit: „Die Stuart ist ein feudales Weib, da geht ihr dreimal rein, Kinder.“

Maria hatte sich inzwischen beruhigt, und das Spiel nahm seinen Fortgang. Es wurde immer lustiger, fand ich, ich hatte das diesem Schiller gar nicht zugetraut. Mortimer

war einfach blendend, und wenn man auch deutlich hörte, daß er der Vater seiner lispelnden Tochter war, so genierte das bei ihm gar nicht, im Gegenteil, es hatte was Pitantes. Nur eins war ein wenig störend: ein schlimmer Daumen, mit einem weißen Lappen dick umwickelt, der wenig dekorativ wirkte. Ich hätte ihm ein fleischfarbiges Pflaster gewünscht, aber da er nicht von selbst darauf gekommen war, mußte ich mich mit der Bandage abfinden. Wir begriffen Maria nicht, die seine Rettung ausschlug, und hätten willig drei Königreiche dahingegeben, an ihrer Stelle zu sein. —

Eine große Freude bereitete uns auch Elisabeth. Elisabeth, die sonst im schwarzen Seidenkleid Salonmütter spielte, die dekorativ den Hintergrund füllten und zum Schluß den Segen gaben. Sie trug in der großen Szene mit Maria ein stark gerafftes Reittostüm, das man ihr nicht glaubte, und ein winziges Hütchen mit einer Goldtrodde, die ihr in erregten Momenten immer auf die Nase fiel. Ihr Kleid war, recht unmotiviert, mit Kametta geschmückt, das wie eine erstarrte Kastabe von der Schulter niederrieselte, so daß sie im Profil einem Weihnachtsbaum nicht unähnlich sah. — Das Schönste aber sollte noch kommen. Der Leicester des Abends war das, was man einen Roué nennt, ein Provinz-Roué, elegant und noch jugendlich und hübsch genug, um in Backfischherzen, wenn auch keine Liebe, so doch eine gewisse Aufregung hervorzurufen. Er war ein ganz solider Familienvater, wie wir später erfuhren, nur wirkte seine Familie, ihm zum Vorteil, an einer andern Bühne. Er sah uns, im Gegensatz zum Direktor, der mit Blicken geizte, oft an, nicht grade böseartig, aber doch so, daß man mit einiger Phantasie was „drin finden“ konnte, was, das wußten wir selbst wohl nicht. Jedenfalls war er der interessantere Mann des Ensembles. Wir hatten ihn bisher nur in modernen Stücken gesehen, und es war uns weiter nichts an ihm aufgefallen, als daß er „patent“ aussah und „brilliant“ spielte.

Als er nun aber begann:

„Ich sitze vor Ers—taunen, Königin,
Daß man dein Ohr mit Sirenenstimmen erfüllt“ . . .

sich mir plötzlich auf, daß er genau so wehrfähig sprach wie War, der Kellner, der in den Pausen zu fragen pflegte: „Wachsen die Herrschaften Erwachsene, Bubenbent mit Epäulen?“ — Da Leicester, der Nowe, dieses Wehrfähig aber mit allem Ansehen sprach, bewachte ich ihn auch fernerehin mein fremdlichstes Interesse. Aber das Schicksal sollte ihn doch noch erreichen.

Marja wird — zu unserm größten Leidwesen nur hinter den Kulissen — entkamptet, und Leicester beginnt seinen Monolog:

„Ich lebe noch! Ich trag es noch zu leben!
 E—chry dieses Dach nicht sein Gewicht auf mich?
 Ist sich kein Eiland auf, das den Besen
 Der Wesen zu versingen? nym.“

Toni standiert, Else sucht nach einer trockenen Stelle im dritten Taschentuch und ich lebe mich langsam im Schiller ein.

Alles geht gut, bis zu dem Augenblick, da Leicester aus der verschlossenen Thür will. Er rennt auf sie zu: „Hinweg, hinweg aus diesem Haus des Sprechens und des Todes!“ und in der Meinung, daß die Thür verschlossen ist, reißt er so gewaltig an ihr, die unglücklicherweise nicht verschlossen war, daß sie ihm in der Hand bleibt und die Öffnung den Blick auf den zuruckprallenden Feuerwehmann freigibt. Wir hatten uns vor Schreck gegenseitig die Arme um den Hals geschlungen und saßen mit geduckten Köpfen in peinlichster Spannung da. Aber Leicester faßte sich schnell, mit einer lebemannischen Bewegung lehnte er die Thür gegen die Wand und fuhr in seinem Monolog fort. — Else war nur noch ein einziges Schnuden, Toni hörte vor Grauen auf zu standieren und auch mich überließ ein angenehmes Gruseln. Ich hörte nicht mehr, daß Leicester aus dem Münsterland stammte, ich hörte nur noch: „Horch! der Schemel wird gerückt — Sie kniet aufs Kissen — legt das Haupt“ . . .

Leicester von Bergweisung gepackt, bricht auf einem Stuhl zusammen, der hart an den Tisch stößt, der den Altar vorstellt. Dieser stürzt um, Kreuzifix, Kerzen und Weinglas

fliegen zu Boden. Der schwarze Behang des Tisch-Altars verschiebt sich, und eine ganz ordinäre Kiste mit daraufgemaltem schwarzen Glas und der Aufschrift Vorsicht! wird sichtbar. Es kommt nicht zur Katastrophe, Dank dem braven Feuerwehrmann, der mit freundlichem „Hopla!“ Altar und Zutaten wieder auf die Beine bringt, und nicht einmal die Kerzen zu löschen braucht, da man sie von Anfang an vergessen hatte anzubrennen. Und als deshalb der Vorhang — wieder ratenweise — niederrasselte, gab es stürmischen Applaus. —

Stets werde ich ihr ein dankbares Erinnern bewahren, der Maria Stuart in der Harmonie. Führte sie mich doch über die Brücke unfreiwilliger Komik Schiller zu. Und als man mich zu Hause fragte: „Nun, wie war es?“, konnte ich aus freudigem Herzen antworten: „Kiesig nett, ich hab' mich prachtvoll amüßert.“ — — —

Schöne Zeit, da unsere Zöpfe lang herabhingen, und unsere Träume sich weit ausspannten. Da das Leben von Phantasien durchwoben und die Phantasie voller Leben war. Wo wir über Ernstes lachen konnten und ernsthaft blieben, wenn es sich zu lachen gelohnt. Da das Theater uns persönlich nahe stand, ein Prüfstein für unsere Empfindungen und der Ankerplatz aller Sehnsüchte.

Walter Lurzjinski: Der Frack im Theater.

Der Naturalismus, der im Milieu der deutschen Bühnenkunst ein wenig den Käpel spielte — er war, wenn ich so sagen darf, der Puck in der Epsoldt-Auffassung im Revier der Theaterliteratur — hatte es natürlich auch unumgänglich gemacht, den Theaterbesucher zu den milden Sitten einer einheitlich getragenen Gesellschaftstoilette zu erziehen. Selbst die Autoren — ich will von ihnen zuerst sprechen, weil sie mir sozusagen am nächsten verwandt sind — dankten für ihre Erfolge von der Bühne herab damals in einem Aufzuge, der vor jedem ästhetisch wohlherzogenen Modedekuratorium einen Durchfall verdient hätte. Ich sehe noch den bekannten Dramatiker, der am Abende eines seiner größten Triumphe dem glänzend gestimmten Auditorium in hellgrauem Jackett, schwarzen Beinkleidern von der Form einer alten, ausgefoderten Gasröhre und braunen Sommerstiefelchen gegenübertrat: und ich bin nicht der Meinung, daß sich der Sieg dieses Dichters um ein Gran verringert hätte, wenn er statt jener trauerfarbenen Hose eine in der Couleur zum Jackett passende; wenn er seine rote Krawatte statt in einer *E a e* des Westenauschnittes in seiner *M i t t e* getragen hätte. Auch Gerhart Hauptmanns chronischer blauer Jackettanzug — ein Narr, wer den Poeten darum schmähzt: aber ich bin als Historiker verpflichtet, daran zu erinnern — war, wenn auch ein wohlbekanntes, so doch nicht gerade feierliches Premierendress. Aber seitdem der Naturalismus nur noch im Gartenhause der Literatur wohnt, haben auch die Dichter, denen diese „Richtung“ einst die Wege bahnte (und die wirklich nur „so taten“), sich daran gewöhnt, vor der Premiere in einem der maßgeblichen Theater, die Schneider

nicht nur für ihre Darsteller, sondern auch für sich selbst in Bewegung zu setzen. Gerhart Hauptmanns, Hermann Sudermanns feierliche Fräcke, Oskar Blumenthals, Gustav Kadelburgs, Richard Stowronnells intimere, flott geschnittene Smokings sind selbstverständliche Erscheinungen vor dem Theatervorhang geworden, gleich, ob sich dieser zum Aktluß einmal oder zehnmal heben muß. Auch Karl Köppler — man gestattet mir wohl, den erfolgreichsten Dramatiker der letzten Spielzeit hier mit heranzuziehen — einst, in seinem Anzug, der Paul Verlaine unter seinen Kollegen erschien an jenem Abende, als er vor dem Berliner Publikum den Haupttreffer der „Fünf Frankfurter“ kassierte, in einem Frack, der den braven Poiret rebellisch gemacht hätte, wenn er anwesend gewesen wäre. Ja, selbst der Kritiker, der im Theater doch weniger gesellschaftliche Repräsentationspflichten übt, als „ein Amt und eine Meinung“ hat, heißt heutzutage, wenn er sich vom einsamen Schreibtisch für die lebendigen Premierenstunden losreißt, ganz wie der Geschäftsmann, der den Bureausitz meistens direkt mit dem Parkettsitz vertauscht, vorher doch noch in die sauren Äpfel des frisch gestärkten Plätthembdes, der selbstgebundenen Krawatte und der anderen Requisiten der „Grand Gala“. Kurz: der moderne Berufsmensch möchte, wenn er in den Theaterstunden ein Gesellschaftsmensch wird, hier und da auch heute noch gar zu gern in demselben Aufzuge ins Theater gehen, in welchem wir dereinst im Flügelkleide die seligen Höhen des Olymp auffuchten. Aber, es ist nicht mehr zu machen!

Ich habe zwar im Grunde keinen Gedächtniswinkel für die Aufbewahrung der einzelnen Entwicklungsphasen der Berliner Eleganz reserviert: aber, wie der Frack langsam über die Berliner Theater kam, weiß ich doch noch. Sein Einzug begann, wie gesagt, bald nach dem Abflauen des literarischen Krieges der neunziger Jahre, der, im Prozesse einer logischen und natürlichen Reaktion, ganz wie nach den Schlachten des siebenund-siebziger Feldzuges ein neues Berliner Gesellschaftsbild vorbereitete und nach den Neigungen zur Sprödigkeit und Herbigkeit den Appetit auf Glanz, Lebensgenuß und Repräsentation förderte. Um da-

bei auf besagten Sammel punkt kommen: der Frack im Theater galt hier zunächst vorwiegend als Kompliment an das Ausland. Die Berliner, die der bodenständigen Kunstproduktion, wenn nicht gerade ganz feierliche Anlässe von außen hinzulamen, vom Parkettplatz aus allenfalls im dunkeln Promenadenanzug gemächlich-behaglich zugewinkelt pflegten: — „Ich zieh' mir doch nich den Frack an, wenn Wäblers aus die Fehrbelliner Straße zu mir kommen“ — stürzten sich plötzlich doch in gewöhnliche Toilettenaufkosten, wenn Madame Sarah Bernhardt oder Madame Gabrielle Réjane, wenn Susanne Després oder Jane Hading oder Tina di Lorenzo oder Eleonora Duse, wenn Raoul Gunsbourg und seine Monte-Carlo-Oper oder die russischen Sänger ihre Bistitenkarten abgeben. Man war ja als Kulturmenschen verpflichtet, es zu wissen, oder es selbst erlebt zu haben, daß Pariser, Londoner, Petersburger, römische Sänger und Schauspieler von Rang es gewöhnt seien, sich einem stets festlich gekleideten Zuhörerkreis gegenüber zu sehen: und man hatte alles Interesse daran, das alte internationale, im speziellen auf Pariser Boden gepflegte Schlagwort: „Der Deutsche versteht nicht, sich anzuziehen“ mundtot zu machen und zu erküden. Diese vom „Frack im Theater“ mit dem Auslande angeknüpfte rege Geschäftsverbindung ist ja in Berlin auch heute noch die auf diesem Felde ausdauerndste und krauteste geblieben: und bei keiner anderen Theaterangelegenheit geben die Damen und Herren hiesiger Gesellschaft regelmäßig ihren Puz zum besten, als wenn für Herrn Caruso oder Madame Pawlowa die Pforten geöffnet werden. Aber auch sonst hat sich der gut sitzende Frack (als Symbol der gut sitzenden Toilette) längst Loge, Parkett und ersten Rang der Berliner Premierenabende erobert: und, da diese Mode ja aus Paris herzuleiten ist, klingt auch in Berlin: „so'n bißten Französisch wunderschön . . . très aimable“. Die ersten Fräcke (es können auch Smokings gewesen sein) wurden natürlich dereinst von jenen Berliner Theatern nach sich gezogen, welche weniger der literarischen Würde als der leichten, gewichtlosen Unterhaltung dienten: und ich entsinne mich, jenen Kleidungsstücken, die der Berliner so bru-

tal „Schniepel“ nennt, in Berliner Theaterpartetten zum ersten Male im „Residenztheater“ begegnet zu sein. Auch jener Bude in der „Alten Jakobstraße“, in welcher damals Richard Schult die Gattung der Ausstattungspossen berlinischen Geblütes stehen und gehen lehrte, und die, wenn man nach dem Stil des Gebäudes urteilte, von ihren Besuchern kaum einen reinen Kragen hätte fordern dürfen, nahte sich die neue Frackmode gelegentlich „schüchtern, mit verschämten Wangen“, während die erste „Meistersinger-Vorstellung“, die ich auf dem geheiligten Boden des „Königlichen Opernhauses“ sah (man verabschiedete damals gerade Elisabeth Leisinger), gänzlich fracklos blieb. Nun, heute liest man's im großen und ganzen anders; und die Kästler im Auslande müssen, wenn sie einen Berliner Premierenabend sehen, ohne Einschränkung zugestehen: „Ihr habt euch mächtig angezogen!“ Wir haben die Galaprade des Abends, an dem das „Metropoltheater“ alljährlich seines neuen Stückes entbunden wird, und der ebenso Theaterereignis wie Modenschau ist; und wir haben die Erstaufführungen des „Königlichen Opernhauses“, denen man auch prompt und pünktlich in großer Toilette assistiert (oder man hat kein Herz in der Brust). Die Premierenpartette der anderen Theater sind ja gewöhnlich noch immer ein wenig nach dem Prinzip: „halb und halb“ eingerichtet. Aber die Toilettenextravaganzen der Snobdamen vom Kurfürstendam, die das Bild der Reinhardtpremieren beherrschen; die Sensationsroben, die man an den „großen Abenden“ der Berliner Operntheater bei Léhar, Fall und Oscar Strauß, einweicht, füllen auch die kleinen Lücken des Bildes: die Stellen, an denen dieses von seiner alten, spießbürgerlichen Indolenz verdunkelt wird. Ja, auch wenn der Glanz der Premiere erloschen ist, verharren die Berliner Theaterhäuser in ihren Zuschauerräumen heutzutage dauernd im Zeichen einer gewissen Kleidungs-zivilisation: und die reizende Pariserin, die noch vor wenigen Jahren ihre nilgrüne Ballrobe und ihr sehr achtbares Decolleté aus dem Foyer des „Lessingtheaters“ vor bohrenden und überraschten Blicken in die Einsamkeit ihrer Parkettloge in Sicherheit bringen mußte, würde heute ihren weißen

Nacken in den Pausen am gleichen Ort ungeföhrt spazieren föhren können . . .

Melancholische Leute versuchen es noch immer, Theodor Fontanes Zitat: „Ich bin kein Freund von Feierlichkeit“ (oder so) auch gegen den „Frack im Theater“ auszuspielen. Ich bin nicht der Meinung dieser Kleidungscatonen. Ich finde vielmehr, daß der Frack, der im „Volkstheater“ natürlich auch ein Gehrock sein kann und im Rahmen dieser Betrachtung selbstredend nur für den Begriff: „Festliche Kleidung“ steht, jene Distanz vom Alltagsleben herstellt (oder herzustellen hilft), die durchaus ein Grundelement der Aufnahmefähigkeit gegenüber dem Kunstobjekt ist. „Solang' ich nüchtern, bin ich trüg und dumm, doch nach dem Frühstück schon kommt Wig und Klugheit“, sagt Leon, der Koch, Grillparzers ausgezeichnete Psychologe des Genusses. Man könnte diese der Gastronomie entlehnte Sentenzenweisheit glatt auf das Gebiet der Kunst übertragen. Denn der Anblick eines gut gekleideten Hauses gibt dem einzelnen unter den Zuschauern von vornherein ein starkes Stimmungsfluidum mit auf den Weg des Theaterabends. Und unter der ausgeschnittenen Seidenweste hervor schwinget sich die Seele viel leichter in die Höh' juchhe, als durch die Mauer der hochgeschlossenen Straßenanzugweste, die so viel Alltagsforge, so viel Grimm und Arger fest vermauert hält.

Richard Wilde: Der neue Direktor.

Der neue Direktor, der sein Theater erst übernehmen wird, sitzt in dem Arbeitszimmer seiner Privatwohnung, einem behaglich eingerichteten Raum mit vielen Bildern, Büchern und Kunstgegenständen. Der Direktor thront vor seinem auf einer Estrade am Fenster stehenden Schreibtisch, der dicht mit Aktenstücken, Manuskripten und anderen Papieren bedeckt ist. Links von dem Direktor auf einem kleinen orientalischen Tischchen der Fernsprechapparat, rechts ein Diktaphon. Zu Füßen des Direktors sitzen, halbkreisförmig angeordnet, sechs Schreibmaschinistinnen vor ihren Schreibmaschinen verschiedener Systeme. Der Direktor ist ein sympathischer Vierziger, dem man ansieht, daß er Zwölfpfennigzigaretten raucht und früher einen Henriquatre trug.)

Der Direktor (spricht in das Diktaphon). „Gerhard: Wollen Sie mir nicht ein bißchen Gedankenfreiheit geben? — Die schönste Frau (schnippisch): Ihnen gebe ich überhaupt nichts!“ — — —

Der Direktor (wendet sich zu den eifrig tippenden Schreibmaschinistinnen). Also, meine Damen, weiter! Wieder der Reihe nach von links nach rechts. Nr. 1 (diktirt der ersten Schreibmaschinistin). „Ich bin deshalb mit Herrn van Bergen in Unterhandlungen getreten“ — haben Sie „getreten“?

Die erste Schreibmaschinistin (erstaunt). Nein! Wen soll ich denn getreten haben?

Der Direktor. Aber nein! Ob Sie das Wort „getreten“ haben?

Die erste Schreibmaschinistin. Gewiß!

Der Direktor (fortfahrend). „Und hoffe, daß sie zu

einem günstigen Abschluß gelangen werden.“ Punkt. (Wendet sich zur zweiten Schreibmaschinistin.) Jetzt Nr. 2! (diktierend). „Wie Sie wissen, steht der Theaterbau noch nicht lange. Ich glaube daher, auf eine vollständige Renovierung verzichten und mich mit einer Übermalung etwaiger schadhafter Stellen“ — — (unterbricht sich; nervös): Haben Sie „schadhafte Stellen“?

Die zweite Schreibmaschinistin (nicht errotend).

Der Direktor (fortfahrend). „Begnügen zu können“. (Zu den Schreibmaschinistinnen 3—6.) Bitte, die anderen Damen! (diktierend): „Ich bitte Sie deshalb höflichst, mir jedenfalls ihr nächstes Werk zur Prüfung einzureichen, die in kürzester Frist erfolgen soll.“ — So! (wendet sich zum Diktaphon, spricht hinein). „Gerhard: Auch nicht das kleinste Käßchen? — Die schönste Frau: Sie sind mehr, als dreißt!“

(Das Telephon läutet.)

Der Direktor (nimmt den Hörer ab). Hallo! — Ja, hier Dr. Rudolf . . . Warten Sie — einen Augenblick — (wühlt hastig in den Papieren auf dem Schreibtisch). Ja, eine nicht zu alte Naive für zweite Besetzung könnt' ich noch brauchen — dann fünf Chargenspieler, zwei Bonvivants — ich werde namentlich in Bonvivants einen starken Verbrauch haben . . . Schön, gut! — Nein, vorläufig weiter nichts! Größ Gott! (hängt den Hörer an, spricht in das Diktaphon). „Gerhard: Sie finden?“

Der Diener (tritt ein). Im Vorzimmer warten zwei Damen, drei Herren und ein Mann.

Der Direktor. Lassen Sie eintreten — die Damen zuerst!

Der Diener (mit einer Verbeugung ab).

Die Provinzsalondame (rauscht herein. Sie ist grell und ohne Geschmack gekleidet; auf ihrem bernsteinfarbenen Lockenhaar wiegt sich ein Wagenrad mit ungeheuerlichen Pleurenfen. Sie lacht mit ihren falschen Zähnen, dem letzten Geburtstagsgeschenk ihres verflorenen Liebhabers). Tag, Herr Direktor! Sie haben mir geschrieben — da bin ich.

Der Direktor (der vergeblich versucht, unter dem Riesenhut ihr Gesicht zu erspähen). Schön, schön!

Die Provinzsalondame (lacht geschmeichelt).

Der Direktor. Nein, ich meinte nicht . . . Also, kurz, Sie sind Salondame — können Sie gleich Probe sprechen?

Die Provinzsalondame (geziert). Ich bin zwar nicht vorbereitet — (räuspert sich energisch) dies Influenzawetter — man kommt aus der Heiserkeit gar nicht mehr raus . . .

Der Direktor (hat inzwischen unter einem Berg Papiere auf dem Schreibtisch einen Band Schillers Gedichte entdeckt, reicht ihn aufgeschlagen der Salondame). Hier — bitte, sprechen Sie das!

Die Provinzsalondame (deklamiert mit schmachstendem Augenaufschlag):

Festgemauert in der Erden

Steht die Form, aus Lehm gebrannt . . .

Der Direktor (strahlend). Sehr gut! Ich sehe schon . . . (sucht auf dem Schreibtisch). Hier, der Kontrakt — bitte, unterschreiben Sie!

Die Provinzsalondame (streift den Handschuh der rechten Hand ab, wobei vier fabelhaft unechte Brillantringe zum Vorschein kommen, und unterzeichnet vergnügt das Vertragsformular). Und wann, Herr Direktor . . .?

Der Direktor. Sie werden benachrichtigt, wenn die Proben beginnen. — Auf Wiedersehn!

Die Provinzsalondame (rauscht hinaus, wobei sie mit ihrem Hut eine kleine Bronze vom Kamin heruntersetzt).

(In der gleichen Weise, wie die Salondame, werden eine sentimentale Liebhaberin, ein Vaterspieler, ein Komiker und ein jugendlicher Held auf das „Lied von der Glocke“ hin verpflichtet.)

Der Mann (tritt ein, ein kleiner, gebückter Alter in derbem, schlecht geschnittenen Überzieher, mit kotbespritzten Stiefeln). Mahlzeit! Nämlich, ich komme wegen die — —

Der Direktor (reicht ihm Schillers Gedichte; zerstreut). Hier — sprechen Sie das!

Der Mann (sieht ihn verblüfft, mit unsicherem Grinsen an). Aber ich . . .

Der Direktor (ungeduldig). Sprechen Sie doch!

Der Mann. Ja, wenn Sie mir man lassen wollten! Ich will doch schon immerzu!

Der Direktor (nervös). Na also — dann los!

Der Mann. Nämlich, ich komme wegen die Toilettenpacht . . .

Der Direktor. Warum haben Sie das nicht gleich gesagt?!

(Sie werden handelseins, unterzeichnen den Kontrakt. Der Mann geht und kollidiert in der Tür mit dem Verleger, der eilig hereinstürzt.)

Der Verleger (dem Direktor die Hand schüttelnd). Servus, Servus, Doktor! Also, wie is es? Haben Sie die Stücke schon gelesen?

Der Direktor (stolz). Selbstverständlich — alle zehn!

Der Verleger. Bravo! Na und?

Der Direktor. Einen Augenblick! Mir ist da nur gerade was eingefallen . . . (Geht ans Diktaphon, in das er schnell ein paar Dialogsätze seines Lustspiels hineinspricht. Darauf erledigt er rasch zwei telephonische Anfragen, engagiert einen Inspizienten und einen Maschinenmeister und diktiert den Schreibmaschinistinnen die Briefe zu Ende. Wendet sich wieder zu dem Verleger.) So — ich bin schon zu Ihrer Verfügung . . .

Der Verleger. Ja, was sagen Sie nun zu den Stücken?

Der Direktor. Ausgezeichnet! Neun von den zehn nehme ich . . .

Der Verleger. Und das zehnte?

Der Direktor. Total unbrauchbar für mich! Mich zu machen . . .

Der Verleger (gespannt). So? Wie heißt's denn?

Der Direktor (wühlt auf dem Schreibtisch). Den Titel weiß ich nicht — da, das ist es . . .

Der Verleger (lacht). Ja, das — das haben Sie auch nur durch ein Versehen meines Expedienten bekommen . . . Das ist ja — Ihr eigenes Drama, das Sie mir vor acht Jahren in Vertrieb gegeben haben . . .



Spruch und Spott

Paul Alexander: „Meine Gedanken —“

Meine Gedanken sind wie das Meer,
 Das aufgeweicht in wildem Reigen tanzt,
 Und auf den schaumgekrönten Wellen
 Schwebt meines Friedens leichter Kahn,
 Bald hoch zu den Wolken auf,
 Bald in die dunkle Tiefe.

Da fällt von deinem leidgesalbten Haupt
 Ein Tröpflein Öl hernieder in die Flut —
 Die Wellen sinken,
 Und sanft gleitet mein Kahn
 Zum sichern Ufer.

Clara Blühgen: Aphorismen.

Schöne Frauen sind wie Theaterstücke: sobald sie gefallen, werden sie auch beklaut.

*

Ein groß gewelltes Kunstwerk, selbst ein mißglücktes, sollte immer noch als etwas Achtungsgebietendes angesehen werden.

*

Wer in der Kunst die göttliche Unzufriedenheit des Künstlers nicht versteht, beweist damit, daß er selbst nur ein Dilettant ist.

*

Das Entstehen jedes wahren Kunstwerkes ist mit Schmerzen für den Schöpfer verbunden, wie ein Geburtsakt. Man soll deshalb mit dem Künstler zart umgehen, wie mit einem Leidenden.

*

Genie ist wie ein gärendes Ferment in unserm Blute, es kann in einer künstlerischen Tat explodieren und uns befreien, latent bleibend uns vergiften.

*

Künstlereitelkeit, die durch jeden Tadel verletzt wird, entspringt meist dem Mißtrauen gegen das eigene Können.

*

Naturen, die künstlerisch empfinden, denen aber die Mittel zu künstlerischer Gestaltung versagt geblieben, sind beklagenswert wie Stumme, die reden möchten.

*

Neue Strömungen in Kunst und Literatur bedeuten nicht das Bleibende, sondern das werdende. Sie sind ebenso notwendig wie es unvermeidlich ist, ein Haus niederzureißen, an dessen Stelle sich ein Palast erheben soll — daß dabei Staub aufgewirbelt wird, ist selbstverständlich.

*

Ein Erfolg, der allzu lange erwartet wurde, ist wie ein Lorbeerkranz, auf ein Grab gelegt.

Uxel Delmar: Notizen.

Ein wirklicher Fürst nimmt selbst beim Hutmacher nur vor sich den Hut ab.

*

Über schlechtes Wetter schimpfen die am meisten, die bei gutem ihren Regenschirm stehen gelassen haben.

*

Ich bin für Abschaffung der Todesstrafe und für Verurteilung zum Eindecker.

*

Prinz Anatol erfand zufällig ein wirksames Mittel gegen Schweißfüße und ging aus Scham darüber ins Kloster.

*

Wenn ein Fürst von kleiner Statur ist, schreibt ihm sein Hofzeremoniell vor, gleich vom Bette aus auf den Gaul zu steigen.

*

Der kleinen piemontesischen Dorfkirche von Cantelecchi wurde von einer alten Dame ein schönes Madonnenbild geschenkt, das bald vom Pfarrer und der ganzen Gegend als wundertätig erkannt und verehrt wurde. Gemeinden, welche eine solche Einnahmequelle wünschen, erhalten dasselbe Bild mit oder ohne Rahmen bei Troitsch & Cie. in Frankfurt a. D., Holzdruck- und Kunstanstalt, von wo's auch die alte Dame sehr preiswert herbezogen hatte.

*

Alles unterliegt dem Wechsel — — der alte Satz: Seid fruchtbar und mehret euch, wird jetzt gelesen: Seid furchtbar und mehret euch.

•

Ich kündige. In unserem Hause ist ein neuer Portier, ein Sargtischler. Der Kerl ist mir zu entgegenkommend, gerade jetzt im Herbst. Erzählt mir, daß er nun endlich Saison habe und auch für Verbrennung liefere. Kommt einer der Hausbewohner etwas abgespannt, verschnupft oder lahm nach Hause, so nimmt der Kerl zwar bloß den Gummiball zum Öffnen der Tür in die Hand, aber mit welchem Augenmaß, mit welchem ermunterndem Metierlächeln! Ich ziehe aus. Ich will nicht im Ofen hocken, bis ich auf einer Kohlenschippe Platz habe und in einer Tüte als Krümel nach Hause getragen werden kann. Auch die Särge hasse ich, weil man sie nicht von Innen verriegeln kann. An verhärteter Altersschwäche will ich eingehen und in der Ecke hinter dem Bücherspind stehenbleiben dürfen. Ich mumifiziere mich selbst, diesem Kerl von Portier zum Trotz, wenn ich nicht ausziehe.

•

Es gibt Leute, die so viel Pech im Leben haben, daß sie's sogar im Bier finden.

•

Merkwürdig, vielen Menschen kann man erst mit einem Pfropfenzieher das Herz aus dem Leibe holen.

•

Der Hochstand des Kunstgewerbes ist doch evident, wenn man bedenkt, daß es unterschiedliche, künstlerisch ausgestattete Traueranzeigen für den Heimgang von Hunden aller Rassen gibt.

•

Täglich wird Gott erfunden und zum Patent angemeldet, ganz wie in früheren Jahrtausenden. Die kostbarsten, für die Menschheit unbezahlbaren und nur in Auktionen und

in Museen sichtbaren Kunstwerke wußten nur seine Person
und seine Attribute darzustellen. Heute sind seine Fähig-
keiten in Schwung. Allmacht, Allgegenwart sind schon nied-
lich und müßlich maichnirt, klingen sich weitenweit an
oder funkeln über Lyane. Sobald Entzogen erst seine Ge-
sellschaftstrenne nach dem Jodiusus harmoniert, werden dort
die Trinkgelder eingeführt, und die Allwissenheit ist auch
unser.

Ein winziger Residenzort
Obliegt den Urganwalden der Natur . . .
Das Leben blieb ein irdner Loff,
Obß ihm die Kunst nicht die Majnr.

Karl Ettlinger: Klassischer Kientopp.*)

In der Provinzstadt E. steht ein Theater, dessen Direktor sich und sein Personal viele Jahre redlich ernährt hatte. Aber die Saison 1911/12 hatte — wehe! wehe! — plötzlich mit einem empfindlichen Defizit abgeschlossen. Gegenüber dem Theater hatte sich nämlich ein Kinematograph etabliert, dessen Kassenrapporte in demselben Maße erfreulicher wurden, als das Defizit des Theaterdirektors blühte, wuchs und gedieh. Und der Direktor schimpfte wie ein Rohrspaß auf sein Vis-à-vis. Der Kientopp-Vändiger aber lachte: Der Kinematograph sei eine famose Erfindung, deren Siegeslauf nicht aufzuhalten sei, und wenn sich alle Rohrspäße der Welt gegen ihn organisierten; und wenn der Herr Kollege von Thaliens Gnaden so schlechte Geschäfte mache, so käme das einfach daher, daß er seine Branche nicht verstünde. Darüber erbotste der Direktor mächtig und er ließ den Kientopp wissen: „Übernehmen Sie einmal drei Tage mein Theater und probieren Sie's!“ Der Kientopp-Mann sagte „well!“ (denn er war ein Deutscher), und es wurde vereinbart, daß er drei Tage hintereinander klassische Dramen bei vollem Hause geben müsse, andernfalls er ein Idiot, Eselskopf und einiges Ähnliche sei.

Am ersten Tage gab der Kientopp-Mann den „F a u st“. Und er plakatirte folgenden Theaterzettel:

*) Aus „Streifzüge eines Kreuzvergnügten“ bei Georg Müller, München.

Er verfährt so!

Gedrucktes Drama! Experiment!
Spieldauer 3 Stunden.

1. Abtheilung.

Der möglichste Selbstmordversuch.

2. Abtheilung.

Sie heißt zu.

3. Abtheilung.

Das Duell vor der Kanone.

4. Abtheilung.

Sie wird weidmüthig.

Am zweiten Abend gab er „Die Jungfrau von Orleans“. Und er platzierte wie folgt:

Das Mädchen mit dem eisernen Duseu.

Nur für Erwachsene! In Congress besichtigt!

1. Abtheilung.

Sie geht zum Militär.

2. Abtheilung.

Lionel, der Unwiderstehliche.

3. Abtheilung.

Ihr Papa wird ungemüthlich.

4. Abtheilung.

Jungfrau gewesen!

Am dritten Abend endlich gab er „Don Carlos“. Der Theaterzettel lautete:

Der Blutschänder.

Wundervolles Inquisitionsdrama.
Aus den Tiefen der Menschheit.
Nach einer wahren Begebenheit.

1. Abteilung.

M a m a, i c h l i e b e S i e!

2. Abteilung.

W i e s t e c k e i c h ' s m e i n e m K ö n i g?

3. Abteilung.

D e r F a l s c h e e r s c h o s s e n.

4. Abteilung.

M a n f o l t e r e d i e K a n a i l l e.

Drei Tage hintereinander war das Theater bis auf den letzten Platz ausverkauft.

Natürlich ist so etwas nur in der Kleinstadt möglich. Denn das Großstadtpublikum, — oh, das ist ganz anders! . . .

* * *

Kritikers Frühlingslied.

Der Frühling naht mit großer Behemung,
Die so mit Recht beliebten Knospen brechen.
Sonst reiße ich alles 'runter — doch, o Lenz
Dich kann ich anerkennend nur besprechen.
Sind auch formell zu tabeln Kleinigkeiten,
Du hast Talent, das läßt sich nicht bestreiten.

Dein Stil ist gut und individuell,
Der Gang der Handlung ist famos entwickelt,
Nur manchmal merkt man — doch das legt sich
schnell —

Daß hie und da der Lenz versuchskarnickelt.
Da ich dies aber selten angetroffen,
Läßt sich wohl Gutes für die Zukunft hoffen.

Clara Blüthgen: Aphorismen.

Schöne Frauen sind wie Theaterstücke: sobald sie gefallen, werden sie auch beklatscht.

*

Ein groß gewolltes Kunstwerk, selbst ein mißglücktes, sollte immer noch als etwas Achtungsgebietendes angesehen werden.

*

Wer in der Kunst die göttliche Unzufriedenheit des Künstlers nicht versteht, beweist damit, daß er selbst nur ein Dilettant ist.

*

Das Entstehen jedes wahren Kunstwerkes ist mit Schmerzen für den Schöpfer verbunden, wie ein Geburtsakt. Man soll deshalb mit dem Künstler zart umgehen, wie mit einem Leidenden.

*

Genie ist wie ein gärendes Ferment in unserm Blute, es kann in einer künstlerischen Tat explodieren und uns befreien, latent bleibend uns vergiften.

*

Künstlereitelkeit, die durch jeden Tadel verletzt wird, entspringt meist dem Mißtrauen gegen das eigene Können.

*

Naturen, die künstlerisch empfinden, denen aber die Mittel zu künstlerischer Gestaltung versagt geblieben, sind beklagenswert wie Stumme, die reden möchten.

*

Neue Strömungen in Kunst und Literatur bedeuten nicht das Bleibende, sondern das werdende. Sie sind ebenso notwendig wie es unvermeidlich ist, ein Haus niederzureißen, an dessen Stelle sich ein Palast erheben soll — daß dabei Staub aufgewirbelt wird, ist selbstverständlich.

*

Ein Erfolg, der allzu lange erwartet wurde, ist wie ein Lorbeerkranz, auf ein Grab gelegt.

Vorspiel auf dem Theater.

(Neues Vorspiel zum „Faust“.)

Direktor. Theaterdichter. Lustige Person.

Direktor.

Die Zeit der „Lust'gen Witwe“ ist vorüber,
Ich gab sie letztes Jahr zweihundertmal,
Erzog das Volk durch das „Husarensieber“
Und „Sherlock Holmes“, dies Bildungsideal.
Was nun? spricht Zeus. Mir fehlt ein neuer Schlager.
O schreib' ihn, Dichter! Liebster, schreib' mir ihn!
Hast du nicht irgend einen Spleen auf Lager?
Die wahre Dichtkunst ist der wahre Spleen!

Lustige Person (begeistert).

Dies ist der rechte Ton! Hurra! Triumph!
Weschugge ist und bleibt der wahre Trummpf!

Dichter.

Ich unterschätze nicht des Spleenes Kraft,
Die mir Tantiemen massenhaft verschafft.
Zwar muß der Spleen des neuen Zugstücks Quell sein,
Doch dieser Spleen, er muß originell sein!
Und sei's das Dümme, was die Bühne sah,
Und sei's der Himalaja alles Blöden,
Die Hauptsach' ist: es war noch niemals da!
Dann bringt's Erfolg und blanke Kröten!

Direktor.

So spanne mich nicht länger auf die Folter!
So sprich, auf was dein Hirn verfallen ist!

Dichter.

Das Volk hat satt der Ausstattung Gepolter,
Soffitten und Kulissen — oder Mist!
Ein Fehler ist's, die Illusion zu heben

Durch Malerei und angewandte Kunst.
Die Bühnentechnik scheint mir fauler Dunst,
Man muß fortan die Stücke anders geben.
Spielt künftig so, daß klüglich jedermann
Sich alles oder gar nichts denken kann!

Lustige Person.

Ich finde diesen Vorschlag wunderbar!

Direktor.

Ich muß gestehn, mir ist er nicht recht klar!
Dein Grundsatz, Freund, ist schwerlich einwandfrei.
Doch schwant mir was, als spart' ich Geld dabei?

Dichter.

Nehmt alles weg, was Bühnenkunst erfann,
Der Inspizienten wohlerprobte Tricks,
Mit denen man so manches leisten kann,
Nehmt alles weg und gebt dafür —

Direktor.

Was?

Dichter.

Nix!

Lustige Person.

Ein Salomo!

Dichter.

Laß dein Triumphgeklimper!
King Salomo war gegen mich ein Stümper.
Verkauft Kulissen und solch Zeug auf Bruch!
Hinaus mit diesem abgebrauchten Krempel!
Der ganze Bühnenschmuck der Musentempel
Sei fürder nur ein großes, weißes Tuch!
Ein Leinentuch, sofern es leidlich rein,

Sagt an, was könnte stimmungsvoller sein?
 Heut stellt's ein Zimmer vor, dann einen Wald,
 Bald eine Schlucht, und eine Wiese bald,
 Ein herbstlich Thal jetzt, düster und entlaubt,
 Nun eine Rüstungskammer, schwer von Eisen —
 Und wenn es dir ein frecher Mensch nicht glaubt,
 So soll er dir das Gegenteil beweisen!

Direktor.

Allmählich faß ich deiner Worte Sinn.
 Der Spleen ist gut, es liegt Musik darin!

Dichter.

Und willst du gar die Menge überraschen,
 So laß das Tuch alljährlich einmal — waschen!

Lustige Person.

Doch wenn das Publikum entrüstet pfeift?

Dichter.

Du bist ein Mensch, der nie das Volk begreift!
 Denn wenn es auch vor Langeweile gähnt
 Und sich zurücksehnt nach dem alten Munder,
 Wenn sich's — mit Recht — zum Narrn gehalten wähnt
 Und fällt entschlummernd jäh vom Sitz herunter,
 Das, liebe Freunde, hat nicht viel zu sagen!
 Ob auch die Mehrzahl heimlich grollt und schilt,
 Nicht einer wird es laut zu sagen wagen,
 Damit er nicht für „ungebildet“ gilt!

Lustige Person.

Ich sehe schwarz; doch dämpf' ich meinen Rater;
 Ein Hoch dem Bettuch-Illusionstheater!

Hans Fleiner: Spruch.

Ein guter Schauspieler schadet einem schlechten Stück
oft mehr, als ein guter Kritiker.

**Fritz Friedmann-Frederich: Übersetzungen aus
fremder Sprache.**

Suum cuique: Irren ist menschlich.

Noli me tangere! Eine anständige Frau!

Errare humanum est: Der Agent.

Si non é vero, é bene trovato: Selbsterlebtes.

Peter Hamecher: Feststellungen.

Schönheit ist Raumverteilung.

Die Kunst ist ein Bezirk, den nur der Berufene entblößten Hauptes betritt.

Jeder hat die Berechtigung, in das Gebiet der Kunst einzubrechen.

Soweit, wie der Künstler Gebärde ist, ist er dem Bürger zugänglich. Es gibt sogar kokette Bürger, die der Ansicht sind, die Künstlergebärde kleide ihnen gut.

Die Kunstgeschichte ist eine Sammlung von Präzedenzfällen, als Handhabe gedacht bei der Aburteilung künftiger Eventualitäten.

Der Kunstbeamte ist der Kollzieher der Rachegefühle, die der gute Bürger aus seinem Beharrungsinstinkt heraus gegen den Künstler als Perspektivenveränderer sagt. Er ist ein durchaus amüslicher Mensch, und seine Kunstkenntnis ist lediglich lexikographischer Natur. Wenn er sich unter die Künstler begibt, geschieht es auf Grund einer gewissen Detektivbegabung und mit dem geheimen Auftrag, die Schwächen der am stärksten Menschöpferischen auszukundschaften, damit der uralte neue Hemmungsfeldzug gegen die Neuerer, gegen die Vorgesrittenen wirksam einsetzen kann.

Die Verbreitung eines Kunstwerks richtet sich nach seiner Klischierungsmöglichkeit im weichen gallertigen Material der Massenseele.

Gymnasiallehrer sind die berufenen Wegweiser in's Land der Kunst: sie kennen „das“ Schöne.

Louis Herrmann: Kientopfgucker.

In dem Theater neuerer Richtung
Spart Gagezahlung man durchaus,
Denn statt der Dichtung herrscht die Lichtung
Im kinoglichen Schauspielhaus.

Da wird der feurige Held nicht kälter,
Und nie plagt das Tritot am Bein,
Die Balleteuse wird nicht älter,
Und der Souffleur kann taubstumm sein.

Die Muse Weimars legt sich schlafen
Aus Furcht, im Kientopp Faust zu sehn;
Die Dichter heißen Kinographen,
Und Film athen heißt Film athen.

Edgar Iffel: Theaterbosheiten.

Regie heißt: die Einfälle haben, die dem Autor nicht eingefallen sind.

Es ist sehr leicht, schwere Musik, sehr schwer, leichte Musik zu schreiben.

Der Kapellmeister wird gar oft von der Kapelle gemeistert.

Schauspieler und Sänger lesen nie Kritiken — aber die guten haben sie stets in der Briefftasche.

Talent ist für schöne Damen beim Theater manchmal ein Hindernis.

Gustav Kohn: Spruch.

Soll ein Acker gute Früchte tragen, so muß er Sonne und Regen haben, ganz einerlei, ob es Kellervorräte oder Dramen sind, die man ziehen will. Ist der Boden kräftig, so wird andauernder Sonnenschein das Gedeihen fördern; ist er mager, so wird er unter der Einwirkung der Sonne bald ertragsunfähig werden. Die besten Werke unserer Dramatiker sind unter dem Kampfe um ihre physische oder schriftstellerische Existenz entstanden.

Paul R. Lehnhard: Federklein.

Oft ist es hart, zu weich zu sein.

Der Schwache empfindet am stärksten.

Der Stand beeinflusst den Verstand.

Eine unüberlegte Äußerung entsteht meistens durch äußerste
Unüberlegung.

Gerächt ist nicht gerecht.

In der Ehe ist der „Mann“ nicht immer der „Herr“.



Leo Walter Stein: Hinrichtung.

- A. Wie gefällt Ihnen das Ensemble des Kleist-Theaters?
- B. Ich habe noch nie ein so kleines Personal mit einem so großen Selbstbewußtsein gesehen.
- A. Und das neue Stück?
- B. Das ist sehr alt!
- A. Wie war die Regie?
- B. Sie hat es trefflich verstanden aus nichts noch wenigern zu machen.
- A. Die Interieurs sollen sehr geschmackvoll gewesen sein.
- B. Die Freundin des Direktors hat schönere.
- A. Die Kostüme der Damen?
- B. Ich habe keine gesehen.
- A. Was hat die Kritik in den Zwischenakten gesagt?
- B. Die Freunde des Direktors schimpften über das Stück, die Freunde des Autors über die Darstellung.
- A. Aber die objektive Kritik?
- B. Subjektiv abwesend.
- A. Nun bin ich neugierig, was Sie über das Publikum sagen werden.
- B. Ich habe mich nie mit Kleinigkeiten abgegeben.
-

Heinrich Stümcke: Vor Goethes Gartenhaus in Weimar.

Sieht doch in solch' Gartenhaus
Kunst und Gunst ganz anders aus,
Geht am waldumspoun'en Ort
Dichtung doch ganz anders fort!
Unter himmelhohen Häusern
Muß die Muse meist kartäusern.
Glücklich, wer in alten Tagen
Goethen gleich von sich kann sagen:
Stetig ging mir an dem Ort
Wachsen, Blühen, Schaffen fort!

Richard Wilde: Der dramatische Film.

Der Kinoregisseur hat von seiner Firma den Auftrag erhalten, ein Drama „Mädchenhändler“ zu stellen. Die Handlung zeigt ein „arm, aber sauber“ gekleidetes Mädchen, das vor Brautheit trieft und die einzige Stütze seiner Eltern ist. Als es von der Arbeitsstätte nach Hause geht, nähert sich ihm ein eleganter, fabelhaft verführerischer junger Mann in so enthusiastischer und dabei zarter Weise, daß er schnell das Herzchen der unschuldigen Kleinen gewinnt. Mariechen ist doppelt entzückt, da sie erfährt, daß ihr Verehrer, ein waschechter Graf, gerade so eine Frau suche, wie sie sei. Ihn ekle vor den Damen seiner Kreise, vor ihrer berechneten Art — er, dessen Besitz nach Millionen zähle, wolle nicht seines Geldes wegen, sondern nur um seiner selbst willen geliebt sein. Schließlich besucht er Mariechens Eltern, die von dem wohlhabenden, schönen Freier entzückt sind und in Des- und Wehmut zu vergehen drohen. Und dann teilt er Mariechen mit, daß er sie nun zu seiner Frau Gräfin zu machen gedenke. Aber gewisse Intrigen einflußreicher Verwandter zwingen ihn zur Eheschließung in London und zur absoluten Geheimhaltung seines Schritts — auch den Eltern gegenüber. Morgen zur bestimmten Stunde auf dem Bahnhof, und dann hinein ins Glück, zur Vereinigung für immer. Die Fahrt wird angetreten, kaum aber hat man die Grenze überschritten, da erkennt Mariechen, daß sie einem gewissenlosen Mädchenhändler in die Hände gefallen ist. Es kommt zu einem wilden Kampf, bei dem die Federn fliegen, und Mariechen, eine Beute heftigster Verzweiflung, den wiederholten und immer vergeblichen Versuch macht, zur Notbremse emporzugelangen. Als endlich ihre Verzweiflung noch höher ist, als die sinnreiche Anord-

nung der Nothbremse, reißt sie sich von ihrem Peiniger los und springt aus dem fahrenden Zuge hinaus. — Bis hierher ist das Drama in gestellten Kulissen aufgenommen worden; nun begibt sich der Regisseur mit den Mitwirkenden „ins Gelände“. Irgendeine menschenleere Gegend, durch die eine Kleinbahn verkehrt, ist der Schauplatz — der nerven-erregende Moment, in dem Mariechen sich aus dem Zug stürzt, soll auf die Platte gebannt werden.)

Der Regisseur (klatscht in die Hände). Los!

(Der Zug setzt sich ganz langsam in Bewegung.)

Die Darstellerin Mariechen's (erscheint am Fenster eines Abteils, ringt dramatisch sämtliche Hände und stößt Schreie des Entsetzens aus).

Der Regisseur (bewundernd). Vorzüglich! Sehr begabt! — Jetzt aufgepaßt: Bei „drei“ springen Sie!

Die Darstellerin (ringt und schreit weiter).

Der Regisseur. Eins — zwei — drei . . .

Die Darstellerin (reißt mit einem markerschütternden Gebrüll die Kuppeltür auf und schwingt sich aus dem mit erster Kleinbahngeschwindigkeit fahrenden Zug. Sie trifft daneben und fällt auf die Hände; ihr Schreien wird plötzlich natürlich).

Der Regisseur (wütend). Verflucht nochmal! (Winkt dem Zugführer — der Zug steht im selben Augenblick, als ob er nie gegangen wäre. Der Regisseur stürzt zu der wimmernden Darstellerin, hebt sie vom Boden auf.) So was hab' ich denn doch noch nicht erlebt! Sie sind ja die Talentlosigkeit in Person! Nicht mal springen können Sie — und Sie wollen filmen?!

Die Darstellerin (mit schmerzbebender Stimme). Meine Hände . . . Ich glaube — — —

Der Regisseur (rauh unterbrechend). Ach, Sie glauben! Springen Sie lieber — das ist viel gescheiter.

Die Darstellerin (schluchzend). Ich kann nicht mehr — ich bin ganz kaput . . .

Der Regisseur. So? Dann können wir Ihnen natürlich auch die hundert Mark Tagesgage und die zwanzig

Mark Diäten nicht zahlen . . . Sie wissen, daß zehn bekannte Künstlerinnen sich um die Rolle des Mariechen beworben haben (blättert in seinem Notizbuch) — hier, zum Beispiel Fräulein Schmelzer-Schmonzel . . . Ich werde sie sofort telegraphisch herbeordern . . .

Die Darstellerin (trocknet sich entschlossen die Tränen, läßt sich von dem Arzt des Filmunternehmens die arg zerschundenen Hände beplastern). Können wir weiter springen?

Der Regisseur. Na also! Warum erst die ganzen Geschichten?! Die Gage erhöhen wir deswegen doch nicht — wo wir überhaupt bloß Ihren Namen bezahlen . . . (Freundlicher.) Denn man wieder rein in die Bazillenkutsche!

(Die Darstellerin steigt heimlich seufzend und mit forciertester Behendigkeit in das Kupee zu dem „Grafen“, der Zug setzt sich auf ein Zeichen des Regisseurs in ein mäßiges Schnecken-tempo, die Szene von vorher wiederholt sich.)

Der Regisseur. — zwei — drei . . .

Die Darstellerin (steht ängstlich auf dem Trittbrett des Wagens).

Der Regisseur. Ja, zum Donnerwetter, Sie alberne Person, warum springen Sie denn nicht? — Los doch — los!

Die Darstellerin. Bitte, bitte, nur einen einzigen Augenblick noch!

Der Regisseur. Natürlich, hundert Mark Tagesgage und zwanzig Mark Diäten und nichts dafür tun, das paßt Ihnen so! Das möchte manche . . .

Die Darstellerin (ermutigt sich durch einen Verzweiflungsschrei, setzt zum Springen an. Ihr Kleid verfängt sich am Trittbrett, sie stürzt und wird zwei Schritte weit von dem Bügler mitgeschleift, das dann sofort zum Stehen kommt, als sei es vor sich selbst entsetzt).

Der Regisseur (strahlend). Ausgezeichnet! Das hätte ich Ihnen gar nicht zugetraut. Das Geschleiftwerden ist zwar nicht von mir vorgesehen, aber es ist eine sehr feine Nuance . . . Wirklich sehr fein! — Na, nu aber weiter! Jetzt laufen Sie querselbein!

Die Darstellerin (liegt, ganz aus der Form gegangen, brüllend da).

Der Regisseur (beunruhigt). Was denn? Was denn? (Tritt zur Darstellerin.)

(Der „Graf“, der aus dem Kupee geklettert ist, andere Mitwirkende und der Arzt umringen die brüllende Darstellerin. Der Arzt befühlt und betastet, behorcht und beklopft sie.)

Der Arzt (nach Beendigung der Untersuchung kopfschüttelnd). Komplizierter Knöchelbruch . . .

Die Darstellerin (fällt abermals — diesmal in Ohnmacht).

Der Regisseur (mit bekümmelter Miene). Was denn? Was denn? Denken Sie an die hundert Mark Tagesgage und die zwanzig Mark Diäten!

Die Darstellerin (denkt nicht daran, daran zu denken, und entscheidet sich endgültig für die Ohnmacht).

(Man transportiert die Darstellerin nach dem nächsten Krankenhaus. Während sie dort als Patientin aufgenommen wird, wird das schnell herbeizitierte Fräulein Schmelzer-Schmonzel auf der Kleinbahnstrecke als Mariechen aufgenommen.)

Das Theater, dem die verunglückte Darstellerin angehört, ist ein sog. Serientheater, in dem jedes Stück so lange gegeben wird, bis selbst keine Vereinsvorstellung sich mehr ermöglichen läßt. Da das jüngste Repertoirestück kaum die Premiere gehabt hat, ist die Rolle der Verunglückten noch nicht doppelt besetzt, und da es die Hauptrolle ist, und das vorige Repertoirestück gleichfalls nicht wieder angefügt werden kann, so bleibt dem Direktor nichts weiter übrig, als sein Theater zu schließen, bis ein Ersatz für die Erkrankte beschafft ist und deren Aufgabe beherrscht. Das Angebot des Filmunternehmens, in dem Hause inzwischen den Sensationsfilm „Mädchenhändler“ aufzuführen, lehnt der Direktor entrüstet ab. Wie töricht! Denn nach der Unterbrechung ist der Besuch des Serienstücks wie abgeschnitten . . .

1

2

Die K a m p e

Almanach
des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller auf 1913

2. Teil
Vom Verband Deutscher
Bühnenschriftsteller

Concordia Deutsche Verlags-Anstalt G. m. b. H.
Berlin W 30

1

2

Die Arbeit des Verbandes im Vereinsjahr 1911—12.

1. Das Reichstheatergesetz.

Am 15. und 16. Dezember 1911 fand die vom Reichsamt des Innern angeordnete Beratung über das Reichstheatergesetz statt. Die Verhandlungen wurden zuerst vom Direktor im Reichsamt des Innern Caspar, sodann vom Geheimen Regierungsrat Landmann geleitet. Vertreten waren das Königlich Preussische Ministerium des Innern, das Königlich Preussische Ministerium der öffentlichen Arbeiten, das Ministerium für Handel und Gewerbe, das Königlich Preussische Justizministerium, das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten, das Reichsjustizamt und das Königl. Polizeipräsidium Berlin. Von den Interessenten hatte der Verband das Mitglied des Aufsichtsrats, Herrn Dr. Oscar Blumenthal, und den Syndikus, Herrn Dr. Wenzel Goldbaum, entsandt.

Zur Vorbereitung der Beratung hatte der Verband schon vorher dem Reichsamt des Innern eine Denkschrift überreicht.*) Bemerkenswert sei, daß der Ausführungsvertrag nicht zum Gegenstande der Beratung gemacht worden ist, und zwar deshalb, weil er nach ausdrücklicher Erklärung des Herrn Direktor Caspar Gegenstand besonderer legislativischer Beratung werden sollte. Für die Beratung war der nachfolgende Plan aufgestellt.

*) Die Denkschrift ist für Interessenten durch den Verband zu beziehen.

Plan

für die Beratung der rechtlichen Verhältnisse bei Theaterunternehmungen, Schaustellungen, Musikaufführungen und sonstigen Lustbarkeiten.

I. Öffentlichrechtliche Verhältnisse.

A. Theaterunternehmungen (§ 32 Gew.-Ordnung).

1. Beschaffenheit und Lage der Räume.
2. Nachweis der erforderlichen Mittel, Sicherheitsleistung.
3. Nachweis der Zuverlässigkeit.
4. Erlaubnis für Betriebe, die sich nicht auf bestimmte Räume beschränken.
 - a) Geltung der Erlaubnis für das ganze Reich,
 - b) Erteilung der Erlaubnis auf Zeit,
 - c) Notwendigkeit einer besonderen polizeilichen Genehmigung. Versagung ist nur zulässig, wenn
 - a) die Räume den polizeilichen Anforderungen nicht entsprechen,
 - b) wenn kein Bedürfnis vorhanden ist.
5. Gültigkeit bereits erteilter Konzessionen, für gewisse Betriebe (Ziffer 4) zu begrenzen.
6. Vorschriften im Interesse der guten Sitten, des Anstandes und der Gesundheit in Anlehnung an § 120a bis 120e Gew.-Ordnung.
7. Vorschriften über Befugnis, Verpflichtungen, den Geschäftsbetrieb
 - a) der Theaterunternehmer,
 - b) der Agenten, welche die Aufführung von Bühnen- und Musikwerken vermitteln.

B. Veranstaltungen gemäß § 33a der Gew.-Ordnung.

1. Vorführung von Tieren, phonographische und Kinetographische Vorführungen (Zusatz zu § 33a).
2. Zuverlässigkeit der Unternehmer.
3. Vorschriften über Beschaffenheit und Lage der Räume.
4. Nachweis der Mittel, Sicherheitsleistung.

5. Widerspruchrecht der Ortspolizeibehörde.
 6. Eingeltangel.
 7. Vorschriften gemäß A, 6 und 7a.
- C. Veranstaltungen gemäß § 33b der Gew.-Ordnung.
1. Schaustellungen, theatr. Vorstellungen, Lustbarkeiten.
 2. Musikaufführungen.
- D. Einheitliche Instanzen für die Entscheidung der Frage über das Vorliegen eines höheren Interesses der Kunst oder der Wissenschaft. Mitwirken von Sachverständigenkommissionen.
- E. Unterfügungsmöglichkeit für dramatischen und Gesangsunterricht wegen Unzuverlässigkeit.

II. Privatrechtliche Verhältnisse.

1. Schriftlichkeit der Verträge.
 2. Abhängigkeit der Verträge von der Konzession.
 3. Kündigungsfristen.
 4. Kündigung aus wichtigen Gründen.
 5. Gastspielvertrag mit unterlegtem Engagement.
 6. Konkurrenzklause.
 7. Urlaub zum Auffuchen eines Engagements.
 8. Krankheitsfürsorge.
 9. Ordnungsstrafen. Hausordnung.
 10. Kostumlieferung.
 11. Beschäftigung an Sonntagen und während der Nachtstunden.
2. Der Verband und der deutsch-russische Literaturvertrag.

Bereits im Jahre 1909 hatte der Verband an das Auswärtige Amt die nachfolgende Eingabe gerichtet: „Das Auswärtige Amt wolle bei der Kaiserlich Russischen Regierung auf einen möglichst baldigen Beitritt Rußlands zur Berner Konvention hinwirken. Sollte die Kaiserlich Russische Regierung den Beitritt ablehnen, so bittet der unterzeichnete

Verband das Auswärtige Amt, in die im Handelsvertrag zwischen Deutschland und Oesterreich vorgesehenen Verhandlungen, betreffend den Abschluß einer literarischen Sonderkonvention zwischen beiden Ländern, baldmöglichst eintreten zu wollen.

Der unterzeichnete Verband gestattet sich, darauf hinzuweisen, daß bei dem wachsenden gegenseitigen Interesse der beiden Literaturen und ihrem immer regeren Austausch der mangelhafte Schutz deutscher Schriftwerke in Rußland zu einem schwer empfundenen Übelstand geworden ist, dessen beschleunigte Abstellung im dringenden Interesse deutscher Autoren liegt."

Auf diese Eingabe ist der Verband ohne Antwort geblieben und hat am 21. Januar 1912 abermals an das Auswärtige Amt geschrieben. In dieser Eingabe heißt es: „Dieses zweite Ersuchen — für eine Sonderkonvention zwischen Deutschland und Rußland einzutreten — gestattet der Verband sich jetzt zu wiederholen, nachdem durch die Bestimmungen des russischen Urheberrechtsgesetzes vom 20. März 1911 der Beitritt Rußlands zur Berner Konvention ausgeschlossen erscheint. Es sei darauf hingewiesen, daß Frankreich ein Sonderabkommen mit Rußland bereits getroffen hat, und zwar am 29. November 1911.“

Hierauf wurde der Verband ersucht, einen Vertreter zur persönlichen Rücksprache in das Auswärtige Amt zu entsenden. Am 5. Februar 1912 begab sich der Syndikus des Verbandes, Dr. Wenzel Goldbaum, zu Herrn Legationsrat Dr. v. Goebel in das Auswärtige Amt. Herr von Goebel teilte ihm mit, daß bereits im November 1911 der Entwurf einer Literarkonvention mit Rußland der Kaiserlich Russischen Regierung zugesandt worden sei. Vorher hatte das Reichsjustizamt Beratungen mit Vertretern von Interessentengruppen abgehalten. Der Inhalt des Abkommens sei vorläufig noch als geheim zu behandeln, doch sollte die Weisbegünstigungsklausel angestrebt werden. Ferner sollte die Frage geklärt werden, ob eine Aufführung und der Versand von Manuskripten an die Bühnen eine Veröffentlichung sei. Ev. sollten auch Finnland und die deutschen Kolonien einbezogen

gen werden. Herr von Gobel versprach, künftighin auch den Verband zu hören und ihn zu beratenden Sitzungen einzuladen.

Am 31. Juli hat die Vertriebsstelle des Verbandes anlässlich eines neuen Werkes Hermann Sudermanns angefragt, wann das Zustandekommen der Konvention zu erwarten sei und darauf die folgende Antwort erhalten: „Mit Rußland sind Verhandlungen wegen des Abschlusses eines Urheberrechtsvertrages eingeleitet. Es läßt sich indessen noch nicht absehen, wann dieselben beendigt sein werden.“

Auf diese Antwort hin hat der Vorstand des Verbandes in gemeinsamer Sitzung beschlossen, die Öffentlichkeit für die Angelegenheit zu interessieren und die nachfolgende Notiz an die Presse zu senden.

Der deutsch-russische Vertrag zum Schutz der Urheber

ist noch immer nicht zustande gekommen. Das ist im Interesse der deutschen Schriftsteller und Künstler zu bedauern, da neben Holland besonders Rußland durch den gewissenlosen Raub deutscher Geistesarbeit sich auszeichnet. Daß die russische Regierung diesem skandalösen Zustand durch einen Abschluß der seit langem schwebenden Verhandlungen kein Ende macht, muß aus drei Gründen peinlich berühren:

1. Bereits im Jahre 1904 hat Rußland dem Deutschen Reich versprochen, innerhalb bestimmter Frist in Unterhandlungen über eine Konvention zu treten, welche Frist von Rußland nicht innegehalten worden ist.

2. Russische Urheber schützen sich dadurch, daß sie in einem Lande der Berner Konvention ihre Werke zuerst veröffentlichen.

3. Der Schutz, den nach dem neuen russischen Gesetz vom 20. März 1911 unveröffentlichte oder zuerst in Rußland veröffentlichte Werke nicht-russischer Verfasser genießen, steht auf dem Papier. Einmal sind sehr kostspielige (1000 M. etwa) und komplizierte Formalitäten zu erfüllen, sodann erfährt das Gesetz eine praktische Aus-

legung, daß der Nichttrusse bis zum Abschluß einer Konvention nicht geschützt wird.

4. Mit Frankreich hat Rußland am 29. November 1911 eine Konvention geschlossen, die am 13. November 1912 in Kraft treten wird.

Der Verband deutscher Bühnenschriftsteller hat bereits im Jahre 1908 nach fruchtlosem Ablauf der in dem Zustandekommen von 1904 festgesetzten Frist an das Auswärtige Amt eine Eingabe zum Schuß der deutschen Urheber in Rußland gerichtet, diese Eingabe mit Hinweis auf das französisch-russische Abkommen Ende 1912 wiederholt und jüngst durch seine Vertriebsstelle anläßlich des neuen Werkes Hermann Sudermanns „Der gute Ruf“ gefragt, wann endlich das Zustandekommen der Konvention zu erwarten wäre, die Antwort war dem Sinn nach: „Niemand kann es wissen.“

Daß dieser Zustand der Würde des Deutschen Reichs entspräche, kann man nicht sagen; auch dann nicht, wenn den einzigen Schuß deutscher Urheber in Rußland . . . Frankreich gewährleistete. Der zweite Absatz des ersten Artikels der französisch-russischen Konvention vom November 1911 bestimmt nämlich, daß die Vorschriften der Konvention auf jedes Schrift- und Kunstwerk anwendbar sind, das in Rußland oder Frankreich zuerst veröffentlicht worden ist, auch wenn der Urheber weder Russe noch Franzose ist. —

Danach könnten — mit Frankreichs Hilfe — auch deutsche Urheber in Rußland geschützt werden. Es kommt nur darauf an, ob nicht auch diese Vorschrift in der russischen Praxis eine Auslegung findet, die den deutschen Urhebern weniger günstig ist, als den russischen Verlegern.

3. Der Verband und die Kinematographentheater.

Auf der außerordentlichen Generalversammlung vom 18. März 1912 nahm der Verband Stellung gegen die Auswüchse der Kinematographentheater. An die Bundesregierung wurde eine vom Verbandsyndikus verfaßte Denkschrift

gesandt.*) Zahlreiche Verbandsgenossen folgten der in der Versammlung gegebenen Anregung, durch die Presse die Öffentlichkeit über die Gefahren der Kinematographentheater für den Geschmack des Publikums aufzuklären. So schrieb Ludwig Fulda in der „Woche“ vom 20. April 1912 einen Aufsatz „Theater und Kinematograph“, Hermann Kiendl in der „Hilfe“ einen Aufsatz „Der Kientopp“, Oscar Blumenthal ein Feuilleton in der „Neuen Freien Presse“ vom 30. Juli „Der Film auf der Anklagebank“, Hans Brennert eine Plauderei im „Berliner Tageblatt“ „Die Flimmertiste“, Stümcke in „Bühne und Welt“ Nr. 15 einen Leitartikel „Kinematograph und Theater“.

Die Denkschrift fand im Inlande wie im Auslande Anklang. So schrieb der „Ménestrel“ vom 11. Mai 1912: „Le bon combat contre les abusives extensions du cinématographe prend une belle allure en Allemagne. L'union des auteurs dramatiques a chargé son secrétaire de rediger un rapport qui sera soumis au chambre législative. Dans ce rapport u. s. w.“ Folgt eine genaue Inhaltsangabe der Denkschrift. Im „Berliner Tageblatt“ beschäftigte sich ebenso ausführlich mit ihr Fritz Engel in einem Aufsatz „Lichtkunst und Dichtkunst“, in der „Schaubühne“ vom 4. Juli 1912 Max Epstein unter dem Titel „Das Theatergeschäft“.

Die Aktion des Verbandes hat weit über den Kreis seiner Mitglieder hinaus Anregung gegeben, sich mit der Frage zu beschäftigen. So erschien in den „Grenzboten“ ein Aufsatz von Dr. Warstat „Zwischen Theater und Kino“, im „März“ ein Essay von Alfred Baeumler „Die Wirkung der Lichtbildbühne“, in der „Welt am Montag“ ein solcher von Erich Schlaikjer „Schundfilm und Kinozensur“. Der „Börsencourier“ brachte am 4. Mai 1912 unter dem Titel „Die Kinofeuher“ einen Bericht über eine von Kinointeressenten einberufene Versammlung in Straßburg, bei der Justizrat Versche, unser Verbandsgenosse, die Ansicht des Verbandes

*) Die Denkschrift ist für Interessenten durch den Verband zu beziehen.

so geschickt vertrat, daß die beantragte Resolution nicht durchging. Auch im Abgeordnetenhaus kam die Angelegenheit beim Justizetat zur Sprache. Der Abgeordnete Mertin meinte: „Die Kinos sind eine glänzende Erfindung, aber den Auswüchsen muß man auf den Hals gehen.“ Diesen Kampf gegen die Auswüchse der Kinos hat der Verband auf das Gebiet positiver Betätigung übertragen und hat zur Gründung des „Lichtspielvertriebs des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller“ einer G. m. b. H. mitgewirkt. Durch den mit dieser Gesellschaft geschlossenen Kartellvertrag werden den Bühnenschriftstellern die würdige Aufführung ihrer Stoffe und angemessene Vergütung gewährleistet. Die Mitarbeit berufener Bühnenschriftsteller vermittelt den Kinematographentheatern gesunde Stoffe und Motive und wird die beste Waffe gegen die Schundfilme werden.

4. Das Recht des Bühnenschriftstellers.

a) Literatur.

Das von der juristischen Wissenschaft sehr vernachlässigte Recht des Bühnenschriftstellers ist im verflossenen Jahre durch einzelne Arbeiten mehr beleuchtet worden. Von Büchern seien erwähnt die sehr belehrende und praktische Arbeit Max Epstein's: „Das Theater als Geschäft“, „Der Aufführungsagenturvertrag“, „Zwei Studien zum Recht des Bühnenschriftstellers“ von Dr. Wenzel Goldbaum, „Der Aufführungsvertrag“ (Concordia, Lützowstraße 84), eine systematische Darstellung von Dr. Wenzel Goldbaum.

In der „Juristischen Wochenschrift“ vom 15. Mai 1912 ist erschienen „Die Zwangsvollstreckung in die Aufführungsbefugnis“ von Dr. Wenzel Goldbaum, und in der Nummer vom 1. Juni 1912 „Das kinematographische Urheberrecht“ von Dr. Wenzel Goldbaum. In dem letzten Aufsatz wird die Auffassung abgelehnt, daß das kinematographische Urheberrecht eine Summierung der einzelnen photographischen

Urheberrechte an den vielen Photographien oder daß es mit dem literarischen identisch wäre. Vielmehr ist es ein davon unabhängiges Recht: das Recht an der *im materiellen Kombinationsidee*.

b) Rechtsprechung.

Folgende grundlegende Entscheidungen sind von unseren Gerichten gefällt worden. Der erste Zivilsenat des Reichsgerichts hat am 27. März 1912 ausgesprochen: „An und für sich kann nichts Unsitliches darin gefunden werden, wenn ein Komponist, der sein Werk einem Verleger gegen Entgelt in Verlag gibt, dabei die Verpflichtung übernimmt, seine etwaigen künftigen Kompositionen jeweils zuerst diesem Verleger anzubieten, vorausgesetzt, daß dadurch weder die freie Schaffenskraft des Autors beeinträchtigt, noch die Konkurrenz anderer Bewerber ausgeschlossen wird.“

Sodann hat das Reichsgericht in derselben Entscheidung den Grundsatz aufgestellt, „daß ein solcher Vertrag keineswegs unter allen Umständen für die ganze ursprünglich ins Auge gefaßte Zeitdauer eingehalten werden muß. Vielmehr läge es in der Natur derartiger Verhältnisse, daß sie aus wichtigen Ursachen gelöst werden könnten, wenn ihre Fortsetzung nach den besonderen Umständen des Falles den Beteiligten nicht mehr zugemutet werden könne.“

Zum erstenmal hat sich auch das Reichsgericht mit dem Aufführungsvertrag beschäftigt, und zwar in der Entscheidung von 14. Februar 1912, abgedruckt im „*Bühnenschriftsteller*“ vom 1. Juli 1912. Das Reichsgericht hat den Grundsatz aufgestellt, daß bei derartigen Verträgen die Übertragung der urheberrechtlichen Befugnisse zur Ausübung auf Rechnung des Autors erfolgt, und daß ein gleiches von der Vertreibung des Werkes gilt. Das Reichsgericht wendet auf den Aufführungsagenten in erster

linie die Vorschriften des Handelsgesetzbuches, subsidiär diejenigen des Bürgerlichen Gesetzbuches an. Den Ausschluß einer Kündigung erklärt das Reichsgericht für unsittlich im Sinne des § 138 BGB. (Vgl. die oben zitierte Broschüre „Der Aufführungsaгентurvertrag“, die lange vor dem Reichsgerichtsurteil erschienen ist und deren Verfasser genau zu den gleichen Resultaten kommt.)

Im Urteile vom 21. Juni 1911 hat das Reichsgericht entschieden, daß dem Verfasser eines Opernlibretts das Recht zusteht, die Wiedergabe des gesungenen Textes durch das Grammophon zu untersagen. Die Tatsache, daß die Musik wiedergegeben werden darf, ändert daran nichts.

In dem Streite des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller mit dem Berliner Theater über die Frage, ob ein Theaterdirektor ein Stück an einem Sonntage, insbesondere aber an dem auf die Erstaufführung folgenden Sonntage, spielen müsse, haben die Herren Paul Alexander-Kas, Fris Engel, Adolf Krazer, Bruno Marwitz, Otto Neumann-Hofer als Schiedsrichter am 7. Juli 1912 ausgesprochen: „Es kann nicht anerkannt werden, daß es in Berlin allgemein üblich ist, Stücke, die zur Aufführung angenommen worden sind, auch an Sonntagen und insbesondere am Sonntage nach der Erstaufführung zur weiteren Aufführung zu bringen. Es kann insbesondere nicht anerkannt werden, daß ein solcher Gebrauch allgemein als zwingend angesehen wird.“

Die Bühnenschriftsteller müssen also die Sonntagsaufführung ausdrücklich vereinbaren.

Das Landgericht I, Berlin, hatte unter dem 20. Dezember 1911 sich darüber auszusprechen, was unter einem ausführlichen Gutachten zu verstehen ist, das der Aufführungsaгент dem Bühnenschriftsteller gegen Entgelt zuzagt. Es heißt in den Gründen: „Im übrigen bedeutet aber das Wort ‚ausführlich‘ soviel als b e g r ü n d e t. In einigen wenigen Sätzen sollen und können die Kernpunkte der Arbeiten angeführt und als gut oder schlecht beurteilt werden. Darauf, ob das Gutachten objektiv zutrifft, kommt es nicht an. Es genügt eine subjektive unparteiliche Beurteilung.“

c) Gesetzgebung.

1. Inländische.

2. Ausländische. Neue Kodifikation des Urheberrechts haben England mit dem Gesetze vom 16. Dezember 1911, Dänemark mit dem vom 1. April 1912, die Niederlande mit dem Gesetz vom 23. November 1912 erhalten. Von großer Bedeutung ist auch das französisch-russische Literaturabkommen vom 29. November 1911, kraft dessen auch deutsche Urheber in Russland geschützt werden, wenn ihre Werke zuerst in Frankreich erschienen sind.

Der revidierten Berner Übereinkunft gehörten Ende 1912 an:

1. ohne Vorbehalt:

Deutschland,
Belgien,
Spanien,
Haiti,
Liberia,
Luxemburg,
Monako,
Portugal,
Schweiz.

2. mit Vorbehalt:

Frankreich und Tunis,
Dänemark,
Großbritannien,
Japan,
Norwegen,
Die Niederlande.

(Hinsichtlich der Bühnenerwerke gilt Art. 9 Abs. 2 der Konvention von 1886.)

Der Berliner Übereinkunft vom Jahre 1886 und der Zusatzakte sowie der Deklaration Paris 1896 gehörte an: Italien.

Der Berner Konvention von 1886 und der Deklaration Paris 1896 gehörte Schweden an. — — —

Der Musikalienverlegerverein zu Leipzig und der Verein deutscher Musikalienhändler schlugen dem Reichsjustizamt eine Änderung des § 11 Abs. 1 Satz 1 zweite Hälfte des Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst vom 19. Juli 1901 vor. Die Bestimmung lautet:

„Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu verbreiten; die ausschließliche Befugnis erstreckt sich nicht auf das Verleihen.

Der Urheber ist ferner, solange nicht der wesentliche Inhalt des Werkes öffentlich mitgeteilt ist, ausschließlich zu einer solchen Mitteilung befugt."

Es wurden zwei Neufassungen in Alternative vorgeschlagen:

„Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu verbreiten; die ausschließliche Befugnis erstreckt sich nicht auf das Verleihen.

Bei Werken der Tonkunst erstreckt sich das Urheberrecht auch auf das Verleihen von Aufführungsmaterial einschließlich der Texte, soweit die Aufführung der Einwilligung des Berechtigten bedarf.“

Oder:

„Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu verbreiten; die ausschließliche Befugnis erstreckt sich auch auf das Verleihen einzelner Exemplare eines Werkes zum Zwecke der öffentlichen Aufführung.“

Diesem Vorgehen schloß sich der Verband an mit folgender Eingabe:

Er. Erzellenz Herrn Staatssekretär des Reichsjustizamts
Herrn Dr. H. Risco.

Der Eingabe des Vereins der deutschen Musikalienhändler und des deutschen Musikalien-Verleger-Vereins vom Mai 1912 schließt sich der unterzeichnete Verband Deutscher Bühnenschriftsteller an.

Der Verband weist noch auf folgende Uebelstände hin.

Da das Verleihen nicht zu den ausschließlichen Befugnissen des Urhebers nach dem bestehenden Gesetz gehört, so kann derjenige, der trotz entgegenstehender Vereinbarung bei Überlassung von Musikmaterial dieses weiter verliehen hat, nicht wegen Urheberrechtverletzung bestraft und zur Zahlung einer Buße verurteilt werden. Dieser Mangel wird vielfach ausgenutzt. Es sind zahlreiche Fälle vorgekommen, daß Musikmaterial nach Ländern verliehen worden ist, in denen die Berner Konvention nicht gilt. So z. B. nach Holland.

Gegen den holländischen Unternehmer ist dann der deutsche Urheber bzw. sein Rechtsnachfolger machtlos; ebenso machtlos gegen den Deutschen, der das Material weitergegeben hat. Zwar sehen die Verträge das Leihverbot vor, allein der aus der Vertragsverletzung erwachsene Schaden ist meist zwar sehr bedeutend aber nicht zu substantiieren, oder aber der Verleiher ist vermögenslos. Und die strafrechtlich verfolgbare Urheberrechtsverletzung, vor der allein der Verleiher wegen der direkten oder subsidiären Freiheitsstrafe sich hüten würde, ist eben nicht gegeben.

Der Verband gibt der zweiten Alternative des Änderungsvorschlags den Vorzug.“

Die Revisionen des sogenannten *Tantième reverse* sei es war Gegenstand eines Schriftwechsels zwischen dem Verbande und der K. und K. Generalintendanz der K. K. Hoftheater in Wien. Daraus sei mitgeteilt, daß die Feststellung neuer Aufführungsverträge für das Hofburgtheater geplant ist, und daß die Arbeit darüber sich im vorgeschrittenen Stadium befindet. —

Es fanden im Jahre 1912 elf Vorstandssitzungen, drei außerordentliche Generalversammlungen und eine ordentliche Generalversammlung statt.

Vertriebsstelle.

Das vierte Geschäftsjahr vom 1. Juli 1911 bis 30. Juni 1912.

Zantiemeneinnahmen und Reingewinn.

Während die Bilanz des dritten Geschäftsjahres (1. Juli 1910 bis 30. Juni 1911) mit einem Gewinn von

M 3 797,62

abschloß, ergibt die Bilanz des vierten Geschäftsjahres (1. Juli 1911 bis 30. Juni 1912) einen Gewinn von

M 21 169,35.

Die Zantiemeneinnahmen des abgelaufenen Geschäftsjahres betragen

M 516 305,69

gegen M 246 143,62

des Vorjahres. Die Einnahmen haben sich also binnen Jahresfrist mehr als verdoppelt, der Reingewinn hat sich mehr als verfünffacht.

Nachstehende Tabelle gibt einen Überblick über die Zantiemeneinnahmen der ersten vier Geschäftsjahre:

Geschäftsjahr (1. Juli bis 30. Juni)	Zantiemeneinnahme M
1. 1908/09	3 034,18
2. 1909/10	28 043,64
3. 1910/11	246 143,62
4. 1911/12	516 415,69
	793 637,13

Die monatliche Durchschnittsziffer der Zantiemeneinnahmen betrug im abgelaufenen vierten Geschäftsjahre

M 43 025,47

§ gegen *M* 30 989,20 im Vorjahre.

Während die monatlichen Zantiemeneinnahmen des dritten Geschäftsjahres im Monat September die Höchstziffer von

M 44 363,32

erreichten, stiegen sie im vierten Geschäftsjahre im Monat Dezember auf

M 64 389,14.

Verzinsung und Dividende.

Die Stammanteile wurden für die ersten vier Geschäftsjahre mit je 4 Proz. verzinst. Außerdem wurde für das vierte Geschäftsjahr eine Dividende von 6 Proz. verteilt. Die Stammanteile verzinsen sich daher für die ersten drei Geschäftsjahre mit je 4 Proz. und für das vierte Geschäftsjahr mit 10 Proz.

Stammanteile.

Von unserm

M 175 000,—

betragenden Stammkapital sind bis zum 1. Oktober 1912

M 157 600,—

erworben, so daß

M 17 400,—

zur Zeichnung noch zur Verfügung stehen. Bis zum 1. Oktober 1912 wurden übernommen:

26	Stammanteile à	M	500,—	M	13 000,—
1	"	à "	600,—	"	600,—
38	"	à "	1 000,—	"	38 000,—
15	"	à "	2 000,—	"	30 000,—
5	"	à "	2 500,—	"	12 500,—
3	"	à "	3 000,—	"	9 000,—
1	"	à "	4 000,—	"	4 000,—
1	"	à "	5 000,—	"	5 000,—
1	"	à "	5 500,—	"	5 500,—
3	"	à "	6 000,—	"	18 000,—
1	"	à "	10 500,—	"	10 500,—
1	"	à "	11 500,—	"	11 500,—
				<hr/>	
				M	157 600,—

Gesellschafter.

Vorstehende Stammanteile wurden von folgenden Gesellschaftern übernommen:

Abler, Dr. Leopold	Falkenberg, Otto
Apel, Paul	Fellinger, Dr. Richard
Beyerlein, F. A.	Fleiner, Hans
Bloem, Dr. Walter	Forell, Hauptm. Georg v.
Blüthgen, Frau Clara	Förster-Nießsche,
Blumenthal, Dr. Oscar	Frau Dr.
Brennert, Hans	Freund, Julius
Brütt, Prof. A.	Fulda, Dr. Ludwig
Collijn, Gustav	Ganghofer, Dr. Ludwig
Delmar, Axel	Goldbaum, Dr. Wenzel
Dinter, Dr. Artur	Goldschmidt-Faber,
Dreyer, Dr. Max	Dr. Hermann
Engel, Georg	Gordon, Heinz
Erdberg, Dr. Robert v.	Grabein, Dr. Paul
Erdmann-Jesinger,	Gutheil-Hardt, Dr.
Frau Hofrat Selma	Arthur
Erler, Dr. Otto	Hahn, Victor
Ernst, Otto	Halbe, Max
Ernst, Dr. Paul	Halm, Alfred

- Hänßchel-Clair-
 mont, Walter
 Harlan, Dr. Walter
 Hardt, Ernst
 Hartenau, Thiel,
 Gert
 Hauptmann, Gerhart
 Herrmann, Gustav
 Herzog, Rudolf
 Heyermanns, Hermann
 Heyse, Dr. Paul v.
 Jacoby, Wilhelm
 Jerschke, Justizrat Oscar
 Kadelburg, Gustav
 Katsch, Hermann
 Kessler, Richard
 Kessler, Frau Helene
 Kienzl, Hermann
 Knopf, Julius
 König, Eberhard
 Koppel-Elfeld, Dr.
 Franz
 Kohne, Gustav
 Korn, Dr. Erich
 Kraas, Curt
 Lange, Dr. med. Wilhelm
 L'Arronge, Dr. Hans
 Lehmann, Dr. Jon
 Lenz, Leo
 Liliensein, Dr. Heinr.
 Lippschütz, Dr. Artur
 Lothar, Dr. Rudolf
 Luchner, Dr. Oscar
 Friedrich
 Meß, Josefa
 Meyer-Förster, Wilh.
- Mißch, Robert
 Möller, Max
 Dhorn, Dr. Anton
 Skonkowski, Georg
 Paul, Adolf
 Philippi, Felix
 Presber, Dr. Rudolf
 Rittner, Rudolf
 Sudermann, Hermann
 Schmidt, Dr. Lothar
 Schott, Richard
 Schrader, Fr., Haupt-
 mann a. D.
 Stein, Leo Walther
 Stobiger, Heinrich
 Thiede-Paris,
 Frau Maria
 Thoma, Dr. Ludwig
 Tocke, Dr. Alfred
 Tuvote, Heinz
 Turszinsky, Walter
 Wiebig, Frau Clara
 Wolbehr, Frau Prof.
 Dr. Lu
 Vollmöller, Dr. Karl
 Voß, Richard
 Wagh, Franz
 Wilbrandt, Dr. Adolf
 Wilde, Richard
 Wildenbruch, Dr.
 Ernst v.
 Winterfeld, Max
 Wolzogen, Freiherr
 Ernst v.
 Sobeltitz, Fedor v.

Vertriebswerke.

Nachstehende Tabelle gibt einen Überblick über die am Schlusse eines jeden Geschäftsjahres vorhandenen Vertriebswerke und über das jeweilige Zahlenverhältnis der von den Theatern bis zum 1. Oktober 1912 angenommenen Werke zu den nicht angenommenen.

Geschäftsjahr	Vertriebswerke	Zur Theaterannahme gebracht bis 1. Okt. 1912	Annahme in Prozenten
I	46	23	50
II	101	56	56
III	130	61	62
IV	202	138	68

Nicht berücksichtigt sind in vorstehender Tabelle insgesamt hundert Werke, die mit bereits abgeschlossenen Theaterverträgen aus andern Verlagen in den unsern übergangen. Darunter sind sämtliche Werke von Paul Lindau und Adolf Wilbrandt, die älteren Werke von Ludwig Ganghofer und drei Werke von Karl Schönherr. Stellen wir auch diese Werke in die obige Rechnung zum Schluß des IV. Geschäftsjahres ein, so wird das Resultat bedeutend günstiger. Am Schlusse des IV. Geschäftsjahres waren alsdann von 302 Vertriebswerken 238 von den Theatern angenommen. Dies entspricht einem Annahmesatz von 78 Proz.

Die von der Vertriebsstelle bis zum Schlusse des 4. Geschäftsjahres erzielten Resultate kommen in der obenstehenden Tabelle nicht klar zum Ausdruck, da ihr Ergebnis durch die Menge toten Ballastes beeinträchtigt wird, der aus der Gründungszeit unserer Gesellschaft mit herübergenommen

werden mußte. Es ist leicht begreiflich, daß die Vertriebsstelle in der ersten Zeit ihres Bestehens fast alle Werke in Vertrieb nahm, die ihr angeboten wurden, nicht zugunsten des Rufes, den sie sich bei den Theaterdirektionen erst erwerben mußte. Im Anfange aber galt es, überhaupt erst einmal Werke für den Vertrieb zu gewinnen. Der Unterzeichnete nimmt heute nur noch solche Werke an, für die unter Berücksichtigung nicht nur der Eigenschaften des Werkes, sondern auch der Gesamtverhältnisse an den Theatern, die für das betreffende Werk überhaupt in Frage kommen, begründete Aussicht auf eine Annahme besteht.

In Durchführung dieses Grundsatzes wurden in der Zeit vom 1. Juli 1911 bis 1. Oktober 1912, also in den letzten 15 Monaten, insgesamt 84 Werke neu erworben. Bereits 67 dieser Werke wurden bis zum 1. Oktober d. J. angenommen, bezw. aufgeführt, für weitere 5 Werke kann die Uraufführung als gesichert gelten. Dies Annahmeverhältnis entspricht bereits einem Sage von 86 Proz.

Die strenge Auswahl, die von der Vertriebsstelle unter den eingehenden Werken getroffen wird, und die individuelle Handhabung des Versandes bezweckt, den Theaterdirektoren die Gewißheit zu geben, daß nur wertvolle und für ihr Theater in Betracht kommende Werke von uns angeboten werden. Ihr Vertrauen zur Vertriebsstelle soll so groß werden, daß sie jedes angebotene Werk als erfolgversprechend wenigstens lesen. Wie schwer erreichbar aber allein dieses Ziel ist, kann nur der ermessen, der aus eigener Erfahrung weiß, wie es in den Theaterkanzleien zugeht. Hunderte von Manuskripten verstauben darin alljährlich ungelesen, eben weil der Versand an die Theater in der Regel ziel- und wahllos und schablonenhaft gehandhabt wird. Das Ideal, dem der Unterzeichnete durch Befolgung obigen Grundsatzes zustrebt, ist, jedem in Vertrieb genommenen Werke auch eine Theaterannahme in Aussicht stellen zu können, soweit das auf Grund seines persönlichen und des Urteiles seiner Mitarbeiter möglich ist.

Bis zum 1. Oktober d. J. wurden der Vertriebsstelle insgesamt 1303 Werke zum Vertriebe angeboten.

Aufführungsverträge.

Nachstehende Tabelle gibt einen Überblick über die im Laufe der ersten vier Geschäftsjahre abgeschlossenen Aufführungsverträge.

Geschäftsjahr (1. Juli bis 30. Juni)	Aufführungs- verträge
1. 1908/09	32
2. 1909/10	157
3. 1910/11	1323
4. 1911/12	1929
	3441

Der Direktor der Betriebsstelle
Dr. Artur Dinter.

Verwaltungs-Organ des Verbandes.

Geschäftsstelle: Berlin W 30, Mohlftraße 19.

Fernsprecher: Amt Lützow 2450.

Vorstand.

Vorsitzende:

Dr. Max Dreyer und Dr. Ludwig Fulda.

Geschäftsführender Ausschuß:

Schriftführer:	Dr. Wenzel Goldbaum
Stellvertr. Schriftführer:	Hans Brennert
Kassenwart:	Dr. Jon Lehmann
Stellvertr. Kassenwart:	Richard Schott.

Beisitzer.

Dr. Artur Dinter	Dr. Heinr. Liliensein
Dr. Max Halbe	Dr. Lothar Schmidt
Georg Engel	Dr. Rudolf Lothar
Rudolf Herzog	Dr. Ludw. Ganghofer
Otto Ernst	Richard Wilde

Robert Misch.

Aufsichtsrat.

Dr. Oscar Blumenthal
 Dr. Gerhart Hauptmann
 Gustav Kadelburg
 Dr. Arthur Schnitzler
 Dr. Karl Schönherr
 Hermann Sudermann.

Aufnahmekommission.

Dr. Oscar Blumenthal
 Hans Brenner
 Dr. Artur Dinter
 Dr. Ludwig Fulda
 Georg Engel
 Dr. Wenzel Goldbaum.

Verbandsyndikus: Dr. Wenzel Goldbaum, Rechts-
 anwalt, Berlin W 30, Moßstraße 19.

**Vertriebsstelle des Verbandes deutscher Bühnen-
 schriftsteller.**

G. m. b. H.,

Berlin SW 11, Königgräberstraße 76.

Fernsprecher: Amt Kurfürst 6551.

Telegrammadresse: Bühnenvertrieb, Berlin.

Direktor.

Dr. Artur Dinter.

Aufsichtsrat.

Dr. Max Dreher

Dr. Jon Lehmann.

Syndikus.

Dr. Wenzel Goldbaum, Rechtsanwalt.

**Lichtspielvertrieb des Verbandes deutscher Bühnen-
 schriftsteller**

G. m. b. H.,

Berlin SW 68, Zimmerstraße 16/18.

Geschäftsführer.

Hermann Davidson

Willy Cremer.

Aufsichtsrat.

Generaldirektor Paul Davidson.

Dr. Wenzel Goldbaum

Dr. Jon Lehmann.

Verzeichnis

der Mitglieder des Verbandes und ihrer
zur Aufführung gelangten Bühnenwerke.

Mit autobiographischen Mitteilungen.

Abkürzungen.

WB.: Bühnenwerk. — K.: Komödie. — L.: Lustspiel. — Po.: Poesie.
— Sch.: Schauspiel. — Schw.: Schwank. — T.: Trauerspiel. — UA.:
Uraufführung. Die der Gattungsbezeichnung hinzugefügte Ziffer bedeutet
die Zahl der Akte.

A. Verbands-Genossen.

- Abler, Leopold**, Braunschweig, Hoftheater (geb. Eibenschütz, Österreich).
Zuerst Schauspieler, dann Ober-Regisseur und Dramaturg, zuletzt Direktor
am Hoftheater Braunschweig. War auch als dram. Lehrer tätig, schrieb
dramaturg. Skizzen und Novellen). WB.: „Die Karriere“, Sch. 4.
UA.: Posen. „Im Wahn der Lüge“, Sch. 4. UA.: Gdrlitz. „Das Buch
Hiob“, nach Hölty, 1. UA.: Dresden, Hoftheater. „Nur drei Worte“,
L. 1. UA.: Berlin, Wallnertheater. „Das Friedensdenkmal“, Dr. 3.
UA.: Meiningen. „Drei Siege“, 3. UA. Gera.
- Apel, Paul**, Davos (Schweiz), Haus Surpunt (geb. 2. Aug. 1872). WB.:
„Die Mbrides“, Dr. 3. UA.: Breslau, Lobetheater, 1903. (Später
aus dem Betrieb zurückgezogen.) „Liebe“, eine tragikomische
Grotteske in 3 Akten. UA.: Breslau, Sommertheater, 1907. „Hans
Sonnenstüfers Höllensfahrt“, ein heiteres Trauerspiel in 5 Szenen (Buch-
ausgabe 3. Aufl.). UA.: Dresden, Hoftheater, 1911. Soeben (im November
1912) vollendet: „Gertrud Germeilen“, Dr. 3. Außerdem philosophische
Schriften: „Geist und Materie“ (eine allgemeinverständliche Einleitung
in die Philosophie), „Ich und das All“, „Die Überwindung des Mate-
rialismus“ (Sechs Gespräche zwischen Philosoph und Laie), „Das innere
Stück“.
- Auerheimer, Raoul**, Wien III, Neulinggasse 13 (am 15. April 1876 zu
Wien geboren). Mein erstes Stück „Talent“ wurde im Januar 1900 im
Wiener Theater in der Josefstadt (Direktor Jarno) aufgeführt, hatte aber
keinen nachhaltigen Erfolg. „Die große Leidenschaft“ kam November 1904
in Hamburg (Deutsches Schauspielhaus, Direkt. Berger) heraus. „Der
gute König“ März 1908 im Wiener Deutschen Volkstheater. „Die glück-
lichste Zeit“ Weihnachten 1908 am Kgl. Schauspielhaus in Dresden,
März 1909 im Wiener Burgtheater. Von meinen zahlreichen Einaktern

- hatte nur „Der Unverschämte“, der auch dieses Jahr über 100 mal in Berlin (Kleines Theater) gespielt wurde, größeren Erfolg. In Vorbereitung: „Das Paar nach der Mode“, Essp. in 3 Akten, am Wiener Burgtheater.
- Vahr, Hermann**, Wien, Weitliffengasse 7. WB.: „Der Meister.“ „Die gelbe Nachtigall“. „Das Konzert“.
- Weyerlein, Franz Adam**, Leipzig, König-Johann-Straße 18 (geb. Meissen, 22. März 1871. Fürstenschule St. Afra-Meißen, dann Freiburg [Br.] und Leipzig Studium der Rechtswissenschaft und Geschichte, 1894 Mitbegründer der Literarischen Gesellschaft in Leipzig, von da ab Schriftsteller). WB.: „Zapfenstreich“, Sch. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 29. Okt. 1903. „Der Großnecht“, Sch. 3. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 29. Nov. 1905. „Das Wunder des heiligen Terenz“, Kom. 3. UA.: Leipzig, Stadttheater 29. Nov. 1911.
- Wernstein-Sawersky, Albert**, Charlottenburg, Drosfenstr. 4. Geburtsjahr 3. April 1869 in Walldorf, Kreis Meiningen. „Der Pfennigreiter“, Meiningen, Hoftheater 1889. „Die Kuh“, Berlin 1896. „Vorbestraft“, Hamburg 1906. „König Sipapel“, Berlin 1908. „Das Loch in der Mauer“ (angen. Komödienhaus Berlin). „Die steinerne Tafel“ (angen. Goethebund, Dresden). „Das Spizzenhemd“ (angen. Kurfürsteneroper).
- Wierbaum, Frau Otto Julius**, München, Rämmerstraße 4.
- Wiß, Paul**, Berlin NW 52, Spenerstr. 30 (geb. Prenzlau, 3. März 1861. Wurde wider Willen in ein Handelshaus gesteckt, verbrachte die besten Jahre der Jugend hinter Ladentischen und trockenen Folianten, bis er sich energisch freimachte, wanderte dann unter fröhlichem Hungern in der Welt herum, unternahm und versuchte alles mögliche, ohne ein Goldkorn zu finden, und hofft noch immer auf den großen Erfolg). WB.: „Eines Scherzes Folgen“, L. UA.: Helgoland 1892. „Der wunde Punkt“, Schw. UA.: Berlin, Bürgerliches Schauspielhaus, 1894. „Der müde Löwe“, Schw. UA.: Dresden, Residenz-Theater, 1897. „Die Männerfrage“, L. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1900. „Verbotene Frucht“, L. UA.: Berlin, Residenz-Theater, 1902. „Noblesse oblige“, L. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1903. „Eine Marotte“, L. UA.: Leipzig, Schauspielhaus, 1903. „Erste Liebe“, L. UA.: München, Kleines Theater, 1906. „Liebesopfer“, Sch. UA.: Maria Rehoff-Tournee, 1906. „Schwerenöter“, L. UA.: München, Kleines Theater, 1906. „Eine anständige Frau“, L. UA.: Berlin, Folies Caprice, 1907. „Jeunesse dorée“, L. UA.: Berlin, Folies Caprice, 1907. „Der Goldfischer“, L. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater, 1907. „Stille Sieger“, Sch. UA.: Elberfeld, Stadttheater, 1908. „Freie Bahn“, K. UA.: Magdeburg, Stadttheater, 1909. „Der Afrilander“, L. UA.: Stettin, Stadttheater, 1910.
- Wloem, Walter**, Stuttgart, Werfmershalde 11, F.-N. 10152 (geb. Elberfeld, 20. Juni 1868. Absolvierte Gymnasium seiner Vaterstadt, studierte Philosophie, Geschichte und Rechtswissenschaft, war Rechtsanwalt in Barmen 1895–1904, lebte seitdem als freier Schriftsteller in Berlin). Seit 1. 9. 11 Dramaturg des K. Württ. Hoftheaters.

W.: „Gaub“, Sch. U. A.: Berlin, Königliches Schauspielhaus 9. 9. 1899.
 „Heinrich von Plauen“, L. U. A.: Barmen, Stadttheater, 10. 4. 1901.
 „Schnapphähne“, W. L. U. A.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 19. 9. 1902.
 „Es werde Recht“, Sch. U. A.: Köln, Stadttheater, 5. 10. 1903.
 „Der Jubiläumsbrunnen“, Sch. U. A.: Berlin, Neues Theater, 18. 9. 1906.
 „Der neue Wille“, Sch. U. A.: Berlin, Lustspielhaus, 17. 3. 1907.
 „Vergeltung“, Sch. U. A.: Leipzig, Schauspielhaus, 27. 4. 1910.
 „Heinrich der Löwe“, Sch. U. A.: Meiningen, Hoftheater, 16. 10. 1910.

Blumenthal, Dr. Oscar, Berlin-Wilmersdorf, W 15, Kaiser-Allee 20, f. A. Amt Pfalzburg 5031 (geb. Berlin, 13. März 1852. Studierte 1869–1874 in Berlin und Leipzig Philologie, promovierte 1875 in Koffod und trat schon frühzeitig 1870 als Mitarbeiter der von Dr. Paul Lindau damals redigierten Wochenschrift „Das neue Blatt“ in die Journalistik ein. Begründete 1872 „Die Deutsche Dichterkhalle“, die er bis Oktober 1874 leitete, und sodann 1875 die „Neuen Monatshefte für Dichtkunst und Kritik“, von welchen fünf Jahrgänge im Verlag von Georg Stille erschienen sind. Am Beginn des Jahres 1876 trat er als Feuilletonredakteur und Theaterkritiker in die Redaktion des „Berliner Tageblatt“, in welcher er bis zum Jahre 1887 tätig war, erbaute 1888 das Lessing-Theater am Friedrich-Carl-Ufer in Berlin, das er am 10. September 1889 eröffnete und bis zum 31. Aug. 1898 geleitet hat).

W.: „Philosophie des Unbewußten“, L. 1. U. A.: Wien, Hofburg-Theater, 1876.
 „Paulas Geheimnis“, L. 1. U. A.: Berlin, Wallner-Theater, 1878.
 „Wir Abgeordneten“, L. 4. U. A.: Berlin, Wallner-Theater, 18. Okt. 1879.
 „Der Teufelsfelsen“, Schw. 4. U. A.: Wien, Stadttheater, 2. April 1881.
 „Der Probepfeil“, L. 4. U. A.: Berlin, Deutsches Theater, 23. Dez. 1883.
 „Die große Glode“, L. 4. U. A.: Berlin, Deutsches Theater, 10. Okt. 1884.
 „Ein Tropfen Gift“, Schw. 4. U. A.: Berlin, Deutsches Theater, 11. Okt. 1885.
 „Samt und Seide“, L. 4. U. A.: Berlin, Deutsches Theater, 30. Jan. 1886.
 „Der schwarze Schleier“, Sch. 4. U. A.: Berlin, Deutsches Theater, 6. Nov. 1886.
 „Anton Antony“, L. 5. U. A.: Berlin, Lessing-Theater, 17. Nov. 1888.
 „Der Saungast“, L. 4. U. A.: Berlin, Lessing-Theater, 2. Nov. 1889.
 „Das zweite Gesicht“, L. 3. U. A.: Berlin, Lessing-Theater, 18. Nov. 1890.
 „Heute und gestern“, Sch. 4. U. A.: Berlin, Lessing-Theater, 20. Febr. 1892.
 „Gräfin Friszi“, L. 3. U. A.: Berlin, Lessing-Theater, 29. Sept. 1895.
 „Das Einmaleins“, L. 3. U. A.: Berlin, Lessing-Theater, 8. Okt. 1896.
 „Abu Seib“, L. 1. U. A.: Berlin, Kgl. Schauspielhaus, 4. Sept. 1896.
 „Die Fee Caprice“, L. 3. U. A.: Berlin, Lessing-Theater, 2. Dez. 1901.
 „Der tote Löwe“, Dr. 4. U. A.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 12. Okt. 1904.
 „Wann wir altern“, L. 1. U. A.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 9. Sept. 1905.
 „Der Schwur der Treue“, L. 3. U. A.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 23. Sept. 1905.
 „Das Glashaus“, L. 3. U. A.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 18. Okt. 1906.
 „Zwischen Ja und Nein“, R. 3. U. A.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 23. Dez. 1907.
 „Der schlechte Ruf“, L. 1. U. A.: Meiningen, Hoftheater, 24. Nov. 1909.
 „Ein Waffengang“, L. 3. U. A.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 5. Okt. 1912. —

Mit Carl Hartmann-Plbn: „Operationen“, L. 4. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1878. — Mit Otto Girndt: „Um ein Nichts“, L. 4. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1881. — Mit Ernst Pasqué: „Frau Venus“, Mod. März. 3. UA.: Berlin, Victoria-Theater, 1883. — Mit Gustav Kadelburg: „Die Großstadtluft“, L. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 23. Sept. 1891. „Die Orientreise“, Schw. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 29. Sept. 1892. „Mauerblümchen“, L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 5. Okt. 1893. „Zwei Wappen“, L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 17. Sept. 1894. „hans Hudebein“, Schw. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 16. Okt. 1897. „Im weißen Rössl“, L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 30. Dez. 1897. „Auf der Sonnenseite“, L. 3. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 8. Okt. 1898. „Als ich wiederkam“, L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 30. Sept. 1899. „Die strengen Herren“, Schw. 4. UA.: Berlin, Berliner Theater, 6. Sept. 1900. „Das Theaterdorf“, L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 21. Sept. 1902. „Der blinde Passagier“, L. 3. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 25. Dez. 1902. „Der letzte Funke“, L. 3. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 12. Sept. 1907. „Die Tür ins Freie“, L. 3. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 16. Okt. 1908. — Mit Max Bernstein: „Mathias Gollinger“, L. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 28. Dez. 1898. — Mit Rudolf Lothar: „Die drei Grazien“, L. 3. UA.: Wien, Hofburg-Theater, 1910. „Ein Waffengang“, L. 3. UA.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 5. Okt. 1912. — Bearb.: „Betrogene Betrüger“, L. 4, n. Balzac. „Der Klub“, L. 3, n. Gondinet. „Cyprienne“, L. 3, n. Victorien Sardou. „Falsche heilige“, Schw. 4, n. Pinero. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 29. Aug. 1891. „Juliette“, n. Octave Feuillet. „Niobe“, L. 3, n. Harry u. W. Paulson. UA.: Berlin: Lessing-Theater, 25. März 1894. „Verwehte Spuren“, L. 3, n. Victorien Sardou. UA.: Berlin, Lustspielhaus.

Blüthgen, Frau Clara, Berlin W, Adenbachtstr. 2, Sommer Freienwalde a. D. (geb. Halberstadt), zuerst zur Malerin ausgebildet, dann Malerin und Schriftstellerin nebeneinander, zuletzt sich für die Schriftstellerei entschieden. Romane, Novellen, Essays, Gedichte. Seit 1898 verheiratet mit Victor Blüthgen. WB.: „Wenn die Floden fallen“ 1. UA.: 15. März 1902, Hamburg, Thalia-Theater. „Heimkehr“, Dr. 2. UA.: Schweidnitz, Stadttheater, 6. Jan. 1910. „Am Tage der goldenen Hochzeit“ 1. UA.: Schweidnitz, Stadttheater, 6. Jan. 1910. „Die große Neugier“, Sch. 4. UA.: Freienwalde, Kurtheater, 31. Aug. 1911. (Pf.: C. Esfelt-Kilburger.)

Brenner, Hans, Berlin: Friedenau, Sponholzstr. 11, F.-A. Wilmerdsdorf 6986 (geb. 24. Juni 1870). Studierte Philosophie, Literatur und Nationalökonomie in Berlin. Seit 1896 Magistratssekretär in Berlin). WB.: „Die Asphaltblume“, L. 3. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 24. 1. 01. „Die Hafensfote“, Tr.-K. 1. UA.: Berlin, Sezessionsbühne, 6. 6. 01. „Die indische Amme“, K. 1. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 4. 9. 01. „Der Wackelstein“, K. 1. UA.: Berlin, Sezessionsbühne, 15. 9. 01. „Der Kaiserjäger“ (mit Hans Ostwald), K. 3. UA.: Berlin, Berliner Theater, 25. 2. 05. „Die Liebesfestung“, D. 3 (mit

- Erich Urban). UA.: Berlin, Theater des Westens, 16. 3. 05. „Der Flieger“ (mit Jon Lehmann), Po. 3. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 4. 5. 10. „Monsieur Bonaparte“, Kom. D. 5 (mit Hans Hachfeld). UA.: Leipzig, Stadttheater, 3. 5. 11. Übersetzungen und Bearbeitungen: „Pid und Pöcker“ („le roi Frélon“), Op. v. Bandès (mit Erich Urban). UA.: Berlin, 10. 3. 04. „Le maître de Chapelle“, D. v. Paer. UA.: Magdeburg, Stadttheater. „Nusette“, Op. v. Herblay. UA.: Berlin, Central-Theater, 5. 11. 05. „Hopfenraths Erben“, Po. v. Willen. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 1. 5. 06. „Der Flaggleutnant“, Seest. v. Drury und Trevor. UA.: 1909. „Der Ober“, L. v. Gustav Esmann. UA.: 1909.
- Briesen**, Fritz von, Hamburg, Neumünsterstr. 15, Gruppe 3, Nr. 1 (geb. zu Berlin, 19. Aug. 1875. Gymnasium Königsberg, Erlangen, Schriftsteller — Novelle, Lyrik, Humoreske, Drama —, Redakteur — Politik, Musikkritik u. a. —, 1896—1903 Berlin, seither Hamburg, Chefredakteur der „Hamburger Neuesten Nachrichten“). WB.: „Mr. Schulze“, R. UA.: Altona, Schiller-Theater, 4. Febr. 1908. „Die Sandbüchse“, Sch. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 2. Okt. 1908. „Der Fremde“, 1. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.
- Brühl**, Eugen, Wien IX, Frankgasse 1 (geb. in Wien, 15. Juni 1856). WB.: „Olga“, Ballett 2. UA.: Wien, Josefstädter-Theater, 7. Jan. 1897. „Suleika“, Ballett 3. UA.: Kgl. Hof-Oper, Budapest, 18. April 1900. „Blick ins Jenseits“, Sch. 3. UA.: 4. Dez. 1894 im Raimund-Theater in Wien. „Fehme“, Sch. in 3 Akten, den 21. Sept. 1904 im K. K. Hofburg-Theater in Wien. Bei dem Schauspiel „Blick ins Jenseits“ figurirte E. Ferry Berator als sein Mitarbeiter.
- Bühner**, E., Birkenwerder b. Berlin, Bahnhofsallee 36. WB.: „Geisterstunde“, Schw. 3 (mit Jon Lehmann). UA.: Friedrichroda, August 1911.
- Brochner**, Dr. Marco, Wien, Adbergasse 36 (geb. zu Jassy in Rumänien 20. Okt. 1853). WB.: „Die Hochzeit von Valeni“, Sch. 4, gemeinschaftlich mit Ludwig Ganghofer verfaßt. UA.: München, Münchener Residenztheater, 4. Okt. 1888. „Die Sündflut“, Sch. 4. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 7. Okt. 1893. „Zwei Welten“, Sch. 4. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 4. Sept. 1898. „Die Freundin“, R. 4. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 20. Sept. 1902. „Hinter dem Vorhang“, R. 3. UA.: Wien, Wiener Bürgertheater, 20. Sept. 1909. „Vor dem Sündenfall“, L. 3. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 21. Okt. 1911. „Die Ehrenbürger“, Po. 3. UA.: Wien, Raimund-Theater, 2. April 1902. „Ein politisch Lied“, Schw. 3. UA.: Wien, Raimund-Theater, 20. Jan. 1908.
- Cohn**, Alfons Fedor, Berlin-Grünwald, Taubertstr. 1 (geb. Berlin, 12. April 1878). WB.: „Der neue Paris“. UA.: Berlin, Hebbel-Theater, 14. Mai 1910.
- Couring**, Friedrich Franz von, Wilmersdorf, Weimarischesstr. 25 I L, F.-A. Wilmersdorf 6959 (geb. Spandau, 28. Jan. 1873. Im Kadettenkorps erzogen. Trat dann als Fähnrich in das 15. Ulanen-Regiment. Wurde Offizier. Nahm nach 8½ Jahren den Abschied. Lebt als Schriftsteller). WB.: „Disziplin“. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater, 2. Sept. 1902.

Davis, Gustav, Wien IX,

**Delmar, Axel (von Demandowski), Potsdam, Molitestr. 2 (geb. Berlin, 9. April 1867. Joachimthalsch. Gymnas. Schauspieler in Halle, 1889, Dortmund, Berlin, Schauspielhaus, Kritiker am „Berl. Fremdenblatt“, Oberregisseur am Hoftheater Kassel, Neues Theater, Berlin, 1907).
WB.: „See“, „Dr. Ehrenstooper“, „Staatsreich“, Berlin, Kgl. Schauspielhaus.
„Meißner Porzellan“, Neues Theater. D.: „Mara“, „Beichte“, „Angla“, „Treuer Schelm“, „König Drosselbart“, Berlin, Hofoper, Marienburg, Wiesbaden. „Annemarei“, Cassel. „Hafisch“, Berlin, Hofoper, in der Zeit von 1893—1906. Seit 1911 Leiter des städt. subventionierten Naturtheaters der deutschen Heimatspiele zu Potsdam und hat inzwischen „Der eiserne Heiland“, „Der Herr der Erde“ und „Blücher“ verfaßt.**

**Dinter, Artur, Dr. phil., Berlin NW 23, Händelstr. 20, F.-A. 4831 Mt. (geb. Mülhausen, El., 27. Juni 1876. Absolvierte humanist. Gymn. 1895, studierte 1895—1903 Ingenieurfach, Naturwissenschaften und Philosophie in München und Straßburg, 1899—1902 Vorlesungsassistent für Chemie an der Universität Straßburg, 1902 Promotion in Chemie, Physik und Geologie. 1903 Staatsexamen für sämtliche Naturwissenschaften, Leiter der botanischen Schulgärten Straßburgs. 1904 Oberlehrer an der deutschen Schule in Konstantinopel, 1906 Leiter des Elßasser Theaters Thann, 1906 Regisseur des Stadttheaters in Rostock, 1907 Regisseur des Schiller-Theaters in Berlin, seit 1910 Direktor der Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller und verantwortlicher Redakteur des „Bühnenschriftsteller“).
WB.: „Die Schmuggler“, K. 4. UA.: Mülhausen, El., Stadttheater, 19. Nov. 1904 Mit dem ersten Preis für elßassische Bühnenwerke gekrönt, von fast sämtlichen Bühnen Deutschlands gespielt, ins Französische, Italienische, Englische, Russische und Schwedische übersetzt und in den betreffenden Ländern gespielt. „Die Erzieherin“, K. 4. UA.: Rostock, 30. Okt. 1911. „Der Dämon“, Sch. 5. UA.: 1912, Stadttheater Eisenach.**

**Dreyer, Max, Berlin NW, Kronprinzen-Ufer 23 (geb. Rostock, 25. Sept. 1862).
WB.: „Drei“, „Winterschlaf“, „Eine“, „In Behandlung“, „Großmama“, „Liebesträume“, „Unter blonden Bestien“, „Hans“, „Der Probekandidat“, „Der Sieger“, „Ecclesia triumphans“, „Fuß“, „Volksaufklärung“, „Stichwahl“, „Das Tal des Lebens“, „Die Siebzehnjährigen“, „Venus Amathusia“, „Hochzeitsfadel“, „Des Pfarrers Tochter von Streladorf“, „Der lächelnde Knabe“, „Die Frau des Kommandeurs“.**

**Dülberg, Dr. Franz, München, Leopoldstr. 70 (geb. Berlin, 2. Mai 1873).
WB.: 1. „König Schrei“, Dr. 5. 1905. München, R. Piper & Co. Noch nicht aufgeführt. 2. „Korallenkettlein“, Dr. 4. 1906. E. Fleischel & Co., Berlin. UA.: April 1907 durch den Neuen Verein in München im Münchener Volkstheater. 3. „Cardenio“, Dr. 5. 1912. E. Fleischel & Co., Berlin. UA.: April 1912 in Nürnberg, Stadttheater.**

Engel, Georg, Berlin W, Bayreutherstraße 19, T.-A. Stpl. 4811 (geb. Greifswald, 29. Okt. 1866. Pommeranus sum! Darin liegt mein ganzer Entwicklungsgang und meine Bestimmung. Als Sohn eines

- Kaufmanns und Schiffreebers geboren, besuchte bis zum 13. Jahre in Greifswald Gymnas., bis zum 17. in Breslau Elisabethan. Ursprünglich zum Kaufmannsstand bestimmt, besuchte von 1888 ab Berl. Univers. 1890 Feuilleton-Redakteur des „Berl. Tagebl.“ Von 1891 ab freier Schriftsteller. **WB.**: „Der Herenkessel“. **UA.**: Breslau, Stadttheater, 24. Febr. 1894. „Hadaja“. **UA.**: Breslau, Stadttheater, 29. Okt. 1895. „Abschied“. **UA.**: Berlin, Berliner Theater, 18. März 1898. „Die keusche Susanna“. **UA.**: Breslau, Thalia-Theater, 22. März 1899. „Der Ausflug ins Sittliche“. **UA.**: Hamburg, Thalia-Theater, 27. Sept. 1900. „Über den Wassern“. **UA.**: Berlin, Lessing-Theater, 22. Febr. 1902. „Im Hafen“. **UA.**: Hamburg, Thalia-Theater, 7. Jan. 1904. „Die Hochzeit von Poel“. **UA.**: Berlin, Neues Theater, 12. Okt. 1906. „Der scharfe Junker“. **UA.**: Hannover, Königliches Schauspielhaus, 24. Febr. 1910. „Die heitere Residenz“, Wien 1912.
- Erdberg, Robert v., Dr. phil., Charlottenburg, Soorstr. 37** (geb. Riga, 6. Juni 1866. Besuchte Stadtgymnasium in Riga. Studierte in Leipzig, Marburg, Halle, Wien. Seit 1906 stellvertretender Geschäftsführer und Vorsteher der Abteilung für Volksbildung in der Zentralstelle für Volkswohlfahrt. Herausgeber der „Concordia“ und des „Volksbildungsarchiv“. Verfasser zahlreicher sozialpolitischer Aufsätze und Schriften). **WB.**: „Die Tragödie“. **UA.**: Leipzig, Neues Stadttheater, 27. Nov. 1909.
- Erdmann-Jesnißer, Selma, Bremen, Contrescarpe 126, T. 6108** (geb. Schwerin i. Medlb., 7. Mai 1860. Tochter des Hofschauspielers Adolf Bethge und Elise Bethge-Truhn. Verheiratet mit Hofrat Friedrich Erdmann-Jesnißer, Direktor des Bremer Stadttheaters, der 1906 verstarb). **WB.**: „Um seinetwillen“, Sch. 4. **UA.**: Darmstadt, Hoftheater, 1905. „Auf roter Erde“, Sch. 4. **UA.**: Darmstadt, Hoftheater, 1906. „Was Liebe kann“, Sch. 3. **UA.**: 1910 am Hoftheater Hannover.
- Erler, Dr. Otto, Dresden, Mathildenstraße 2** (geb. Gera, Neuf., 4. Aug. 1873. Gymnasium und Realgymnasium in Gera, Universitäten: Marburg a. L., Berlin, Paris, Greifswald. Promoviert in Marburg über altfranzösisches Drama, Staatsexamen Greifswald, erste Anstellung Plauen i. V., dann Dresden, Annenrealgymnasium). **WB.**: „Giganten“. **UA.**: Dresden, Königliches Schauspielhaus, 1901. „Chefkünstler“. **UA.**: Meiningen, Hoftheater, 1904. „Der Bundschuh“. **UA.**: Frankfurt a. M., Opernhaus, 1904. „Zar Peter“. **UA.**: Dresden, Königliches Schauspielhaus, 1905. „Die Reliquie“. (Dem Berl. Hebbel-Theater durch die Zensur verboten. Erste Aufführung Dresden, Literarische Gesellschaft 1911.
- Ernst, Otto** (Pseudonym für Otto Ernst Schmidt), Groß-Flottbeck, Kl. Flottbekerstraße 17, F.-A. Hamburg I, 9543 (geb. Ottensen, 7. Okt. 1862. Besuchte das Lehrerseminar in Hamburg, war 18 Jahre lang Lehrer daselbst; verheiratete sich 1887 mit Helmy Scharge). **WB.**: „Die größte Sünde“, T. **UA.**: Berlin, Verein Freie Volksbühne, 1893. „Jugend von heute“, K. **UA.**: Dresden, Hoftheater, 1899. „Flachsman als Erzieher“, K. **UA.**: Dresden, Hoftheater, 1900. „Die Ge-

- rechtigkeit" (Die Revolverjournalisten), K. UA.: Dresden, Hoftheater, 1902. „Bannermann“, Sch. UA.: Wien, Burgtheater, 1904. „Ein Jubiläum“, Festop. UA.: Altona, Stadttheater, 1905. „Ortrum und Nebel“, Märch. K. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1906. „Lartäff, der Patriot“. UA.: Stuttgart, Hoftheater, 1908. „Die Liebe horet nimmer auf“. UA.: Breslau, Lobetheater.
- Krauß**, Dr. Paul, Weimar, Am Horn 47, T. 742 (geb. 7. März 1866). WB.: „Eine Nacht in Florenz“, L. UA.: Düsseldorf, Schauspielhaus, 1906. „Der Hulla“, L. UA.: Eöln, Stadttheater, 1908. „Demetrios“, L. UA.: Weimar, Hoftheater, 1910. „Der heilige Crispin“, L. 5. „Brunnhild“. UA.: Hoftheater in München. „Ninon von Lenclos“. UA.: Hoftheater in Dresden. „Ariadne auf Naxos“, Dr. 3.
- Ottlinger**, Karl, München, Lessingstr. 1 (geb. Frankfurt a. M., 22. Jan. 1882). WB.: „Die Hydra“. UA.: 1911 im Münchener Schauspielhaus; ferner werden in der kommenden Saison die Einakter „Fuchseisen“, „Nächstenliebe“ und „Sigitulpa“ ihre Uraufführung im Deutschen Volkstheater, Wien, erleben, sowie die Operette „Die Heimkehr des Odysseus“ (Text gemeinsam mit Erich Moß) ihre Uraufführung im Opernhaus, Frankfurt a. M.
- Eulenberg**, Herbert, Kaiserswerth a. Rh., Haus Freiheit (geb. Mülheim a. Rh., 25. Jan. 1876. Lange auf der Schule. Martyrium latinum et graecum. Dann Jurist mit Mut und Verzweiflung. Später Dramaturg und nun freier Schriftsteller). WB.: „Münchhausen“. UA.: Berlin, Berliner Theater, im Februar 1902. „Kassandra“. UA.: Eöln, im April 1906. „Ein halber Held“. UA.: München, im November 1906. „Leiden-schaft“. UA.: Göttingen, 1905. Dresden, herrlich aufgeführt im Vorfrühling 1910. „Ulrich, Fürst von Waldeck“. UA.: Eöln, 1907. „Ritter Blaubart“. UA.: Berlin, Lessing-Theater, im November 1906. „Der natürliche Vater“. UA.: Düsseldorf, im November 1909 und in Wien aufs schönste, Herbst 1910. „Belinde“, 1912.
- Faldenberg**, Otto, Fürstefeldbrud b. München, Emmeringerstr. (geb. Coblenz, 5. Okt. 1873. Realgymnasium Coblenz. Dann Musikalienhändler bis 1894. 1894—1898 Universität Berlin, München: Kunstgeschichte. Auslandsreisen. 1898—1900 Regisseur des Mad.-dramat. Vereins München. 1900 gemeinsam mit Leo Greiner und M. Henry die „Elf Scharfrichter“ gegründet. Bis 1902 literarischer Leiter und Regisseur der „Elf Scharfrichter“. Seither ausschließlich fürs Theater tätig, sowohl schriftstellerisch wie als Regisseur). WB.: „Erdlung“, Sch. 4. UA.: München, Schauspielhaus (Mad.-dram. Verein). Eine Reihe von Einaktern, 1900—1902, „Elf Scharfrichter“, München. „Der Sieger“. Die 1. UA.: k. k. Akademie, Wien 1912. „Doktor Eisenbart“, K. 4. UA.: Mannheim, Hoftheater, 1908. „Ein deutsches Weihnachtspiel“, Musik von Bernh. Stavenhagen. UA.: Mannheim, Hoftheater, 1909. Barb. Münchner Hans Sachs-Spiele. UA.: München, Ausstellungspart (Künstlertheater). Herausg.: Schiller-Dramaturgie 1910.
- Fellinger**, Richard, Halensee, Georg Wilhelmstraße 17, F.-A. Pfalzberg 6797 (geb. Elberfeld, 26. März 1872. Gymnasium in Berlin und

- Wien. Universitätsstudien Philologie in Wien, dann Jurisprudenz in Lübingen und Berlin. Dr. jur., Syndikus für volkswirtschaftliche Angelegenheiten im Siemens-Konzern). WB.: „Der Unsichere“, Sch. 4. UA.: Wien, Kaiser-Jubiläums-Stadttheater, 7. Sept. 1905. „Ein Feiertag“, Sch. 3. UA.: Berlin, Kleines Theater, 30. Nov. 1905. „Der Zeuge“, Dr. 1. UA.: Berlin, Kleines Theater (Dramat. Gesellschaft), April 1906. „Die Pfarrerin“, Sch. 3. UA.: Darmstadt, Großherzogl. Hoftheater, 21. Okt. 1908.
- Forell, Georg von, Charlottenburg, Wielandstr. 29, Ch. 12133** (geb. Loszainen, Krs. Köffel i. Ostpr., 11. März 1860. Schon als junger Offizier Schriftsteller geworden. Fast 20 Jahre so krank gewesen, daß ich kaum schreiben konnte. Mitarbeiter der „Zukunft“ schon als aktiver Offizier. Seit fünf Jahren kann ich wieder arbeiten. Zuerst einen Band Novellen veröffentlicht und eine Novelle „Der Antisemit“ in der „Frankf. Zeitung“. Nahm meinen Abschied als Hauptmann, um gesund zu werden und ganz meinen Ideen zu leben). WB.: „Ehrentat“. UA.: Berlin, Friedrich-Wilhelmstädt. Schauspielhaus, 7. Dez. 1909.
- Freund, Julius, Berlin SW, Wilhelmstr. 9, F.-A. 6, 1726** (geb. Breslau, 8. Dez. 1862). WB.: „Neuestes! Allerneuestes!“ UA.: 1904. „Auf ins Metropol!“ UA.: 1905. „Der Teufel lacht dazu.“ UA.: 1906. „Das muß man sehen!“ UA.: 1907. „Die oberen Sehtausend“. UA.: 1909. „Nacht von Berlin“. UA.: 1911. „Chauffeur, ins Metropol!“ 1912.
- Friedemann, Dr. Walter, Berlin-Charlottenburg, Drossenstraße 13** (geb. Berlin, 13. Juli 1872. Erst akademische Laufbahn, dann umgestellt. Dramaturg und Regisseur. Schauspieler in Lübeck, Essen, Dortmund, Basel, Berlin. Dann Wien, Volkstheater nur Regisseur, jetzt Wien, Volksooper, Oberregisseur des Deutschen Schauspielhauses Berlin). WB.: „Hannibal“, Dr. UA.: Lübeck, 6. April 1902. „Der Spruch der Schlange“, Dr. UA.: Basel, November 1907. Roman Wendelschlag, 1912.
- Friedmann-Frederich, Friß, Berlin W, Uhlandstr. 162, Amt Pfb. 2910** (geb. Berlin, 13. März 1863. Studierte 6 Semester Philosophie in Berlin). WB.: In der Zeit von 1901/10: „Die Tugenddrache“. UA.: Hamburg, Thalia-Theater 1901. „Duponts Gewissensbisse“. UA.: Stettin, Elysium-Theater 1902. „Madame Tip-Top“. UA.: Berlin, Belle-Alliance-Theater 1903. „Der Strohmännchen“. UA.: Nürnberg, Apollo-Theater 1903. „Hinter Schloß und Riegel“. UA.: Köln a. Rh. und Wiesbaden 1904. „Reiterattake“. UA.: Wiesbaden, Residenztheater und Magdeburg, Viktoria-Theater 1906. „Frl. Mama“. UA.: Hamburg, Thalia-Theater 1908. „Sein Sündenregister“. UA.: Wien, Bürgertheater 1909. „Meyers“. UA.: Berlin, Theater am Zoo, 1910. „Das Familienkind“. UA.: Magdeburg, Viktoriatheater 1911. „Die Vergnügungsreise“. UA.: Berlin, Lustspielhaus.
- Fulda, Ludwig, Dr. phil., Berlin W, Kaiserallee 20, F.-A. Pfb. 3170, Sommer: Karersee bei Bozen, Haus Laurin** (geb. Frankfurt a. M., 15. Juli 1862. Gymnasium, Universitätsstudien [germanische Philologie] Heidelberg, Berlin, Leipzig. 1883 Heidelberger Dr. phil. Doktor

arbeit über Chr. Weise. 1884 Übersiedlung nach München. Hensecher Einfluß. Herbst 1888 Niederlassung in Berlin. Freier Schriftsteller).
 Wb.: „Die Aufrichtigen“, L. 1. Ua.: Frankfurt a. M., Stadttheater, 5. Febr. 1883. „Das Recht der Frau“, L. 3. Ua.: Augsburg, Stadttheater, 24. Febr. 1885. „Unter vier Augen“, L. 1. Ua.: Augsburg, Stadttheater, 26. März 1886. „Ein Meteor“, L. 4. Ua.: München, Residenztheater, 19. Nov. 1887. „Frühling im Winter“, L. 1. Ua.: Prag, K. Landestheater, Febr. 1888. „Die wilde Jagd“, L. 4. Ua.: Berlin, Berliner Theater, 13. Dez. 1888. „Das verlorene Paradies“, Sch. 3. Ua.: Berlin, Deutsches Theater, 1. Nov. 1890. „Die Slavine“, Sch. 4. Ua.: Berlin, Deutsches Theater, 31. Okt. 1891. „Das Wunderkind“, L. 1. Ua.: Karlsruhe, Hoftheater, 27. Sept. 1892. „Der Talisman“, Dr. März. 4. Ua.: Berlin, Deutsches Theater, 4. Febr. 1893. „Die Kameraden“, L. 3. Ua.: Berlin, Deutsches Theater, 16. Okt. 1894. „Robinsons Eiland“, K. 4. Ua.: Berlin, Deutsches Theater, 26. Okt. 1895. „Fräulein Witwe“, L. 1. Ua.: Berlin, Lessing-Theater, 24. Jan. 1896. „Der Sohn des Kalifen“, Dr. März. 4. Ua.: Wien, Hofburgtheater, 21. Nov. 1896. „Lästige Schönheit“, Dr. G. 1. Stuttgart, Hoftheater, 26. April 1897. „Jugendfreunde“, L. 4. Ua.: Berlin, Deutsches Theater, 30. Okt. 1897. „Hewstrat“, L. 5. Ua.: Berlin, Königliches Schauspielhaus, 26. Okt. 1898. „Die Zeche“, Sch. 1. Ua.: Berlin, Lessing-Theater, 22. Jan. 1899. „Ein Ehrenhandel“, L. 1. Ua.: Berlin, Lessing-Theater, 22. Jan. 1899. „Schlaraffenland“, Märchenschw. 3, Ua.: Berlin, Königl. Hoftheater, 18. Nov. 1899. „Die Zwillingsschwester“, L. 4. Ua.: Berlin, Lessing-Theater, 13. Febr. 1901. „Kaltwasser“, L. 3. Berlin, Lessing-Theater, 4. Okt. 1902. „Novella d'Andrea“, Sch. 4. Ua.: Wien, Hofburgtheater, 21. Nov. 1903. „Maslerade“, Sch. 4. Ua.: Wien, Hofburgtheater, 12. Nov. 1904. „Der heimliche König“, Rom. K. 4. Ua.: Berlin, Lessing-Theater, 1. Dez. 1906. „Der Dummkopf“, L. 5. Ua.: Wien, Hofburgtheater, 28. Nov. 1907. „Der Traum des Glücklichen“, Ph. 1. Ua.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 31. März 1908. „Das Exempel“, L. 3. Ua.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 16. Okt. 1909. „Herr und Diener“. Ua.: Berlin, Deutsches Theater, 29. Okt. 1910. „Seeräuber“. Ua.: Wien, Burgtheater, 17. Jan. 1912. „Feuerversicherung“, Berlin, Komödienhaus, 19. Sept. 1912. Aufgef. Übers. und Bearb.: Molière: „Der Tartüffe“, „Der Misanthrop“, „Die gelehrten Frauen“, „Der Geizige“, „Die Schule der Frauen“, „Die Schule der Ehemänner“, „Amphitruon“, „Der eingebildete Kranke“, „George Dandin“, „Der Zwist der Verliebten“, „Eganarell“, „Der bürgerliche Edelmann“. Beaumarchais: „Figaros Hochzeit“. Hofand: „Die Romantischen“, „Cyrano von Bergerac“. Cavalotti: „Das hohe Lied“. Goldoni: „Mirandolina“.

Ganghofer, Dr. phil. Ludwig Albert, München, Steinsdorffstraße 10, L. 2459 (geb. Kaufbeuren, 7. Juli 1855. Volksschule Welden; Lateinschule Neuburg a. D.; absolvierte das Realgymnasium Regensburg; Universitäten: München, Berlin, Halle; wurde in Leipzig zum Doktor promoviert; 1881 Dramaturg des Wiener Ringtheaters; 1882 vermählt

mit Kathinka Engel; bis 1893 in Wien. Zwei Jahre in Italien; seit-
her in München). **WB.**: Mit Neuert: „Der Herrgottschneider von Am-
mergau“, **B. UA.**: München, Gärtner-Theater, 1880. „Der Prozeß-
hansl“, **B. UA.**: München, Gärtner-Theater, 1881. „Der Seigen-
macher“, **B. UA.**: München, Gärtner-Theater, 1885. — Mit Brociner:
„Die Hochzeit von Valen“, **Sch. UA.**: Wien, Deutsches Volkstheater,
1889. — Mit Chiavacci: „Der Flüchtling“, n. Nestroy. **UA.**: Wien,
Deutsches Volkstheater, 1892. — Allein verfaßt: „Der zweite Schuß“,
B. UA.: München, Gärtner-Theater, 1883. „Der heilige Nat“, **B. UA.**:
Wien, Deutsches Volkstheater, 1903. „Die Falle“, **L. i. Wf. UA.**: Wien,
Deutsches Volkstheater, 1890. „Auf der Höhe“, **Sch. UA.**: Wien, Deut-
sches Volkstheater, 1891. „Meerleuchten“, **Sch. UA.**: Wien, Deutsches
Volkstheater, 1900. „Sommernacht“, **Sch. UA.**: Wien, Burgtheater,
1906. „Das Recht auf Treue“, **Sat.: Sp. UA.**: Wien, Deutsches Volks-
theater, 1906. „Das Brunnensüberl“, **1. UA.**: München, Kleines
Theater, 1907. „Die letzten Dinge“, „Das Testament“, **K. 1. „Lob
und Leben“, K. 1. UA.**: Stuttgart, Schauspielhaus, 21. Okt. 1911.

Gaus, Hans, Berlin W 57, Kurfürstenstraße 167, **F.-A. Kurfürst** 313
(geb. Braunschweig, 20. Febr. 1868, gehörte der Bühne zwölf Jahre
als Schauspieler an). **WB.**: „Rechts herum“, **Schw. 3. UA.**: Magde-
burg, Stadttheater, 28. Nov. 1908. „Das Märchen vom Glück“, **B. 4.
UA.**: Hamburg, Thalia-Theater, 7. Dez. 1909. „Wir tanzen durchs
Leben“, **No. 3** mit Frau Dora Dunder. **UA.**: Freienwalde a. D., 18. Juni
1911. „Die kleine Hoheit“, **L. 3** mit Frau Dora Dunder. **UA.**: Freien-
walde a. D., 6. Juli 1911.

Gensichen, Otto Franz, Berlin W 57, Winterfeldstraße 22 III (geb.
Driesen, **MM.**, 4. Febr. 1847. Von Michaeli 1859 bis Michaeli 1864
auf dem Gymnasium zu Landsberg a. W., dann bis Michaeli 1865 auf
dem königlichen Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Berlin, dort das
Abiturientenexamen glänzend bestanden. Von Michaeli 1865 bis Michaeli
1868 nur an der Berliner Univerf. Anfangs Mathematik und Natur-
wissenschaften, spät. klassische Philologie studiert, im August 1869 zum
Dr. phil. promoviert, vom Juli 1872 bis Februar 1873 Feuilleton-
redakteur der Berliner Zeitung „Die Post“, vom 1. Aug. 1874 bis 1. Mai
1878 Dramaturg am Berliner Wallner-Theater, seither unabhängig
ohne jede Anstellung. Unvermählt). **WB.**: „Minnewerben“, **1. UA.**:
Bad Ems, Kurfaalthheater, 15. Aug. 1871. „Blitzableiter“, **1. UA.**:
St. Petersburg, Hoftheater, 12. Jan. 1872. „Erlöschene Geschlechter“,
5. UA.: Berlin, Stadttheater, 19. Jan. 1874. „Was ist eine Plauderei?“,
1. UA.: Meiningen, Hoftheater, 1. Dez. 1874. „Euphrosyne“, **1. UA.**:
Meiningen, Hoftheater und Hamburg.

Goldbaum, Dr. Wenzel, Berlin W 30, Mogsstraße 19, **F.-A. Lützow** 2450
(geb. Lodz [Rugland], 19. Sept. 1881. Ich habe das Gymnasium in
Frankfurt a. M. besucht, dann Jura studiert und die Staatsexamina
gemacht; auch das Doktorexamen. Seit 1909 bin ich Rechtsanwalt in
Berlin, Syndikus und erster Schriftführer des Verbandes). **WB.**: „Die
Wahl“, **Sch. 3. UA.**: Frankfurt a. M., Residenztheater, 4. März 1909.

- „Das Hindernis“, L. UA.: Kreuznach, August 1912. „Der Säugling“ Schw. „Mutter“, Dr. 1.
- Goldschmidt-Faber, Hermann, Dr.**, Berlin W, Reithstr. 20 (geb. Frankfurt a. M., 18. Juli 1860. Besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, studierte Jura, war Referendar und Gerichtsassessor, widmete sich sodann in seiner Vaterstadt und auf Reisen literarischer Arbeit und wissenschaftlichen Studien). WB.: „Fortuna“, Sch. 3. UA.: Frankfurt a. M., Stadttheater, 1890. „Der freie Wille“, Sch. 3. UA.: München, Hoftheater, 1891. „Goldene Lüge“, Dr. 4. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1892. „Hans der Träumer“, L. 3. UA.: Berlin, Neues Theater, 1895. „Ewige Liebe“, Sch. 3. UA.: Dresden, Hoftheater, 1897. „Ein glückliches Paar“, L. 3. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Frau Lili“, Sch. 4. UA.: Kiel, Berliner Gastspiel-Ensemble, 1901. „Maria und Eva“, Dr. 4. UA.: Stettin, Stadttheater, 1903.
- Gordon, Heinz**, Dresden, Zentraltheater, L. 2297 (geb. Larnowig, D.:Schl., 17. Dez. 1871. War 15 Jahre Schauspieler und als solcher engagiert u. a. in Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt a. M., Dresden, Petersburg, Milwaukee, Chicago usw. Übernahm dann die Direktion des Theaters Folies-Bergère, später des Apollotheaters zu Berlin und ist jetzt Direktor des Zentraltheaters in Dresden). WB.: „Glückspilze“, Schw. UA.: Oldenburg, Hoftheater, 1899. „In Vertretung“, Schw. UA.: Dresden, Zentraltheater, 1903. „Die Liebeschule“, L. UA.: Dresden, Residenztheater, 1904. „M. d. N.“, R. UA.: Dresden, Zentraltheater, 1906. „Im stillen Djean“, Schw. UA.: Leipzig, Kristallpalast-Theater, 1907. „Fräulein Vorwärts“, Schw. UA.: Hamburg, Palast-Theater, 1908. „Das bißchen Ruhm“, R. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1909. „Im Rotquartier“, L. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1907. „Hilde Herbig“, Sch. UA.: Dresden, Zentraltheater, 1910.
- Graben, Dr. Paul**, Düsseldorf-Grafenberg, Simrockstraße 8. (geb. Posen, 28. Mai 1869. Evang., verh. Nach beendeten Studien Dr. phil. und Redakteur. Seit 1905 freier Schriftsteller [Romane]). WB.: „Frei ist der Bursch!“ UA.: Köln, Stadttheater, 8. Okt. 1904.
- Greinz, Rudolf**, München, Rüdertstr. 6 (geb. Pradl in Tirol, 16. Aug. 1866). „Der goldene Boden“, Volksstück in 3 Akten (mit Hartl-Mitius), München, 1894. „Das Krippenspiel von der glorreichen Geburt unseres Heilandes“, Volksstück in 6 Bildern, München, 1895. „Die Herrgottskinder“, Komödie in 3 Akten, München, 1897. „Die Altweibermühle“, Fastnachtspiel in 3 Akten (mit Karl Schönherr), Wien, 1902. „Das Stadttjubilaum“, Schwank in 3 Akten, Wien, 1907. „Die Thurnbacherin“, Drama in 3 Akten, München, 1910. „Finale“. Eine kleine Tragödie, Wien, 1911.
- Gutheil (=Hardt), Dr. med. Arthur**, Bremen, Hillmanns Hotel, L. Hillm.-Hot. (geb. Hamburg, 6. Mai 1863. Besuchte das Johanneum in Hamburg von 1874—77, das Lyzeum I in Hannover von 1877—84. Studierte anfänglich Geschichte und Literatur, später Medizin in Heidelberg, Leipzig, Freiburg und Straßburg. Reise in England, Nord-Amerika, Skandinavien, Österreich, Italien, Kleinasien, Griechenland, Türkei,

- und Nordafrika. Lebte in Hamburg, Berlin, Leipzig und seit 1904 dauernd in Bremen). WB.: „Diamanten“, Sch. 4. UA.: „Söhrig, Stadttheater, 1. März 1900. „Gestohlenes Gut“, R. 1. UA.: Nordern, Kurtheater, 10. Sept. 1902. „Ein Frühlingsabend“, Dr. UA.: Berlin, Friedrich-Wilhelmsstädtisches Schauspielhaus. „Ein Königstraum“, Dr.
- Halbe, Max**, München, Wilhelmstraße 2, T. 31595 (geb. Güttland b. Danzig, 4. Okt. 1865. Sohn des Gutsbesizers Rob. Halbe. Privatunterricht im elterlichen Hause, 1875—1883 Gymnasium Marienburg [Westpr.], 1883—1888 Universitäten Heidelberg, München, Berlin und wieder München, Jura, Germanistik, Geschichte. 1888 als Dr. phil. in München promoviert. 1888—1894 Aufenthalt in Berlin. 1894—1895 in Kreuzlingen [Schweiz]. Seit 1895 dauernd in München. Verschiedentliche Reisen nach Italien, Frankreich, Skandinavien usw. Verheiratet mit Luise Halbe geb. Hed. Zwei Söhne, eine Tochter). WB.: „Eisgang“. UA.: Berlin, Freie Volksbühne, Belle-Alliance-Theater, 7. Febr. 1892. „Jugend“. UA.: Berlin, Residenztheater, 23. April 1893. „Der Amerikafahrer“. UA.: Berlin, Neues Theater, 3. Febr. 1894. „Lebenswende“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 21. Jan. 1896. „Mutter Erde“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 18. Sept. 1897. „Der Erberer“. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 29. Okt. 1898. „Die Heimatlosen“. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 21. Febr. 1899. „Das tausendjährige Reich“. UA.: München, K. Residenztheater, 28. Dez. 1899. „Haus Rosenhagen“. UA.: Dresden, K. Schauspielhaus, 14. Febr. 1901. „Walpurgistag“. UA.: Dresden, K. Schauspielhaus, 13. Okt. 1902. „Der Strom“. UA.: Wien, K. u. k. Burgtheater, 19. Okt. 1903. „Die Insel der Seligen“. UA.: München, Schauspielhaus, 9. Dez. 1905. „Das wahre Gesicht“. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 9. Okt. 1907. „Blaue Berge“. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 20. Nov. 1908. „Der Ring des Gauklers“.
- Halm, Alfred**, Berlin W 30, Barbarossastr. 44 (geb. Wien, 9. Dez. 1863. Studierte Nationalökonomie in Wien, dann Schauspieler in Hanau: Elberfeld, Hamburg [Thalia-Theater], Berlin [Residenz- und Lessing-Theater], später Oberregisseur und Direktor des Berliner Theaters, dann Neues Schauspielhaus, Regisseur des Münchner Künstlertheaters). WB.: „Jephthas Tochter“. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 1896 „Frühlingswende“. UA.: Berlin, Residenztheater, 1898. „Weiße Blätter“. UA.: München, Hoftheater, 1899. „Liebeschaufel“. Bearb. UA.: Berlin, Trianontheater, 1902. „Das erste Gebot“. Bearb. UA.: Wien, Volkstheater, 1903. „Mabagas“. Bearb. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 1909. „Der Herr Verteidiger“ (mit Franz Molnar). UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 1910. „Das Märchen vom heiligen Wald“, L. 3 (mit Robert Saudel). UA.: Hamburg, Thalia-Theater, November 1911. „Graf Pepi“, 1912 (mit Robert Saudel), L. 3. UA.: Hamburg, Thalia-theater, Oktober 1912.
- Hänischel-Clairmont, Walter**, Charlottenburg, Uhländstr. 194 pt. (geb. Wittweida i. Sa., 3. Juli 1856. Ausbildung gen. am Gymnasium zu Dresden, dann techn. Hochschule, von 1878 bis 1898 Ingenieur im

- Staats-, städtisches und Privatdienst, seit 1898 Redakteur techn. Zeit-
schriften und Schriftsteller in Technik, Volkswirtschaft und Drama).
WB.: „Die Diktatur“, L. 3. UA.: Leipzig, Stadttheater, Juni 1895.
„Zuvorgelommen oder der lange Kerl“, L. 3. UA.: Magdeburg, Stadt-
theater, 1906. „Gastrecht“, Schw. 3. UA.: Berlin, 1908. „Straßen-
bahnfahrer Krause“, B. 4. UA.: Potsdam, Königl. Schauspiel-
haus, 1908.
- hardt**, Friedrich Wilhelm Ernst, Weimar, Horn 17b, L. 654 (geb. Braun-
denz, 9. Mai 1876. Kadettenkorps Potsdam und Lichterfelde erzogen.
Lebte lange auf Keis. [Griechenld., Span.]). WB.: „Lote Zeit“. UA.:
Berlin, Freie Bühne, Deutsches Theater, 15. Mai 1898. „Kampf ums
Rosenrot“. UA.: Hannover, Deutsches Theater, 13. Febr. 1904. „Rimon
von Lenclos“. UA.: Ebn, Stadttheater, 9. Okt. 1905. „Lantris der
Rarr“. UA.: Ebn, Stadttheater, 23. Jan. 1908. „Subran“.
- harlan**, Dr. jur. Walter, Brunwald (Bj. Berlin), Kunz-Buntschuh-
straße 10 (geb. Dresden, 25. Dez. 1867. War Referendar am Amts-
gericht Leipzig, dann Schriftsteller und Herausgeber der „Redenden
Künste“, von 1897 an sieben Jahre lang Dramaturg des Lessing-Theaters;
seitdem freier Schriftsteller. 6 Kinder). WB.: „Sein Beruf“, Sch.
UA.: Leipzig, Krüppelpalast, Mai 1896. „Im April“, L. UA.: Putbus,
Fürstl. Schauspielhaus, 30. Juli 1899. „Der Sündenfall“, L. UA.:
Elberfeld, Stadttheater, 8. Dez. 1909. „Der tolle Bismarck“, L. UA.:
Berlin, Lessing-Theater, 25. Mai 1901. „Das Mantelkind“, L. UA.:
Leipzig, Schauspielhaus, 9. Sept. 1905. „Jahrmart in Pulsnitz“,
dionys. Schw. UA.: Dresden, Hoftheater, 26. Jan. 1905. „Der lateinische
Esel“, R. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 23. Nov. 1909.
- hardung**, Victor, Mdrschwil, St. Gallen (geb. Essen a. d. R., 3. Nov.
1861). WB. sind außer eingestampften Jugendarbeiten: „Sälde“, eine
dramatische Dichtung. UA.: St. Gallen, Stadttheater. „Kybippe“,
ein Lustspiel. UA.: St. Gallen, Stadttheater. „Godiva“, ein Drama.
UA.: Dresden, Königl. Schauspielhaus. „Daphne“, ein Lustspiel,
1912. „Heimkehr“, ein Drama, 1913.
- hartenau-thiel**, Bert, Kl. Glienide b. Potsdam, Villa Hartenau, F.:A.
Amt Potsdam 197 (geb. Nidolsburg i. Mähren; Gymnasium, Universität,
als Journalist große Reisen nach Afrika, Australien, Indien usw. Mehrere
Jahre Pflanzer auf Sumatra.kehrte verwundet nach Deutschland
zurück, Rom, München, Hamburg, jetzt als Direktor der deutschen Heimat-
spiele in Potsdam und Berlin leb.). WB.: „hagar“, Sch. 3. UA.:
Charlottenburg, Hochschule für Musik, 21. Mai 1910. „Gewehr ab!“,
Mil. Dr. 3. UA.: Berlin, Hebbel-Theater, 25. Mai 1910. „Inzulinde“,
indisches Sch. 3. UA.: Stuttgart, Residenztheater, 10. März 1911, als
Einakter am 21. April 1911 München, Lustspielhaus.
- hauptmann**, Gerhart, Agnetendorf, Niesengeb. (geb. Salzbrunn,
15. Nov. 1862). WB.: „Vor Sonnenaufgang“, UA.: 1889. „Das Frie-
densfest“, UA.: 1890. „Einsame Menschen“, UA.: 1891. „Die Weber“,
UA.: 1892. „Kollege Crampton“, UA.: 1894. „Hanneles Himmelfahrt“,
UA.: 1892. „Der Viberpelz“, UA.: 1893. „Florian Seyer“, UA.: 1895.

„Die versunkene Glode“, UA.: 1896. „Fuhrmann Henschel“, UA.: 1898. „Schlud und Tau“, UA.: 1900. „Michael Kramer“, UA.: 1900. „Der rote Hahn“, UA.: 1901. „Der arme Heinrich“, UA.: 1902. „Rose Bernd“, UA.: 1903. „Eiga“, UA.: 1905. „Und Pippa tanzt“, UA.: 1906. „Die Jungfern vom Bischofsberg“, UA.: 1907. „Kaiser Karls Geisel“, UA.: 1908. „Griselba“, UA.: 1909.

Hecksher, Dr. Siegfried, Hamburg, Moltkestr. 29, F.-A. 1, 2399 (geb. Hamburg, 8. Sept. 1870. Kaufmannssohn; Kindergartenänger wider Willen; Volksschüler; Gymnasiast, festhaft in der Obertertia, in der Untersekunda der Dreizehnte [Unglückszahl] unter dreizehn Schülern; Student vom fünften Semester ab; Nationalökonomie-Beflissener; beinahe Professor an der Staatsuniversität in Lötio; Referendar, als solcher wegen schlechter Handschrift vom Vorsitzenden der Justizkommission „ernstlich ermahnt“; Rechtsanwalt; Chemann [Gulda Foerster, Astromomentochter], Vater [Charlotte]; Herausgeber einer am Ende des vorigen Jahrhunderts begründeten, am Anfang dieses Jahrhunderts eingegangenen Zeitschrift [„Der Lotse“], die als Marität allmählich zu Ansehen gelangt; Vater [Wilhelm]; Reichstagsabgeordneter, Bühnenschriftsteller). BW.: „Karl I.“ UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 14. Okt. 1909. „Spielmann“. UA.: Hamburg 1910.

Heller, Ludwig, München, Friedrichstraße 23 (geb. Nürnberg, 9. Juni 1872. Schauspieler und Regisseur, München). BW.: „Armer Heinrich“. UA.: 1902. „Frau Liebegott“. UA.: 1903. „Soldaten“ (m. L. W. Stein). UA.: 1904. „Die von Hochsattel“ (m. L. W. Stein). UA.: 1905. „Alexander der Große“ (m. L. W. Stein). UA.: 1906. „Im Sperlingsnest“ (mit L. W. Stein). UA.: 1907. „Der Kampf“ (mit B. Rehse). UA.: 1907. „Wollenträger“ (mit K. Köppler). UA.: 1908. „Im Klubfessel“ (mit K. Köppler). UA.: 1909. „Der heilige Moiskus“ (mit L. W. Stein). UA.: 1910.

Herrmann, Conrad Edmund Gustav, Leipzig, Arndtstr. 1, T. 13996 (geb. Leipzig, 3. April 1871. Erzogen in Leipzig. Staatsgymnasium, studiert Leipziger Universität [Philosophie, Chemie], gedient 1 Jahr b. 19. Husaren-Reg.; 2 Jahre [1893—1895] Newport; übernimmt 1896 infolge Todes der beiden Inhaber das 1848 gegründete Engros-Pelzhandelshaus Müddiger & Quarch nebst Fabrik; heiratet 1903 die Schauspielerin Helene Koll, 1907 Witwer; jetzt verheiratet mit Schauspielerin Frida Kollendt. Außer dramatisch auch lyrisch tätig; speziell Gedichtsammlung „Wineta“, 1908). BW.: „Der Triumph des Mannes“, Sch. 4. UA.: Leipzig, Schauspielhaus, 4. Jan. 1906. „Der große Baal“, Sch. 3. UA.: Leipzig, Stadttheater, 10. April 1907.

Herzog, Rudolf, Obere Burg zu Rheinbreitbach (geb. Barmen, 6. Dez. 1869. Zuerst zum Farbentechniker bestimmt, verlebte die schönsten Jugendjahre in Düsseldorf, ging dann zum Studium nach Berlin, übernahm 1897 die Chefredaktion der „Hamburger Neueste Nachrichten“, 1899 die Feuilletonredaktion der „Berliner Neueste Nachrichten“ und lebt seit 1904 als freier Schriftsteller). BW.: „Protetion“, Sch. 4. UA.: Barmen-Elberfeld, Vereinigte Stadttheater, 18. Dez. 1892.

- „Herculesmoral“, Sch. 4. III.: Mainz, Stadttheater, Winter 1894.
 „Ehler Mainz“, Sch. 4. III.: Mainz, Stadttheater, Winter 1895.
 „Der christliche Name“, Sch. 4. III.: Mainz, Stadttheater, Winter 1896.
 „Das Recht der Jugend“, Sch. 4. III.: Hamburg, Thalia-Theater, Frühjahr 1898.
 „Die Condottieri“, Sch. 4. III.: Landstraße, Hoftheater, 9. Jan. 1906.
 „Auf Rissenloog“, Sch. 4. III.: Landstraße, Hoftheater, 13. Okt. 1907.
 „Der letzte Kaiser“, Sch. 4. III.: Köln, Schauspielhaus, 15. Okt. 1909.
 „Hergottsmisplanten“, 2. 4. III.: Hamburg, Neues Thalia-Theater, 2. Sept. 1912.
- Herze, Dr. Paul, München, Luisenstraße 22, I. 9700 (geb. Berlin, 15. März 1830.** Sohn des Prof. A. W. L. Herze a. d. Universität Berlin, studierte in Berlin und Bonn, Reise nach Italien 1852/53 nach erlangtem Dokortitel, von König Max II. 1854 nach München berufen, wo er seitdem lebt). **WB.:** „Die Wälder in Irland“, „Elisabeth Charlotte“, „Die Grafen von der Eiche“, „Maria Theresia“, „Jant Lange“, „Eckberg“, „Die Stütze der Betanast“, „Ehre um Ehr“, „Graf Königsmark“, „Erfriede“, „Die Weiber von Schorndorf“, „Das Recht des Soldaten“, „Alibiades“, „Don Juan's Ende“, „Unter Brüdern“, „Ehrenspenden“, „Frau Lucretia“, „Simon“, „Getrennte Betten“, „Die Hochzeit auf dem Aventin“, „Die Weisheit Salomos“, „Gott schütze mich vor meinen Freunden“, „Prinzessin Sakha“, „Weltuntergang“, „Im Bunde der dritte“, „Nur keinen Eifer! in sittlicher Entrüstung“, „Eine Dente-Lektüre“, „Zwischen Lipp und Becherstand“, „Ein überflüssiger Mensch“, „Die schümmen Brüder“, „Ein unbeschriebenes Blatt“, „Jungfer Justine“, „Kolaids Schildknappen“, „Banima Banini“, „Maria von Magdala“, „Das verschleierte Bild zu Saiz“, „Der heilige“, „Ein Kanadier“, „Die Tochter der Semiramis“, „Zu treu“, „Auf den Dächern“, „Schwester Lotte“, „Der Stegreiftrunk“, „Die Sabinerinnen“, „König Saul“, „Mutter und Tochter“, „Versuchung“, Volks-Sch. 3 und 1 Vorspiel (neu).
- Hirschberg, Herbert, Berlin W, Ludwigkirchstr. 7, F.-A. Pfalzburg 9532 (geb. Gnesen, 19. Jan. 1881.** Als Sohn eines Rittergutsbesitzers geboren, besuchte er die Königl. Gymnasien zu Gnesen und Breslau, studierte zuerst Naturwissenschaften, dann Literatur, Philosophie und Geschichte, promovierte 1905 zum Dr. phil. 1906—1908 Dramaturg und Regisseur am Neuen Schauspielhaus in Berlin, 1908—1909 am Lustspielhaus daselbst, lebt jetzt als freier Schriftsteller). **WB.:** „Mafcha“, I. 5. III.: Bern, Intimes Theater, 12. Dez. 1906. „Fehler“, Dr., 1906. „Das Erholungshaus“ (mit Benzel Goldbaum), Sch., 1908. „Stilicho“, Dr., 1910. „Fahrrat“, Dr. 4. 1912.
- Hirschfeld, Georg, Dachau i. Bay., I. 33 (geb. Berlin, 11. Febr. 1873.** Besuchte bis 1890 das Gymnasium in Berlin. Von 1890—1893 Kaufmann. Von 1893 an als Schriftsteller und in freien Studien tätig. Bis 1894 in München, von 1894—1899 in Berlin, 1899—1900 in Wien, dann wieder bis 1906 in Berlin. Seit 1906 in Dachau bei München. Verheiratet seit 1899. Literarische Schaffensgebiete: Drama, Roman, Novelle, Lyrik, Essay). **WB.:** „Zu Hause“, Sch. III.: München, Akad.: dram. Verein, 1894. „Die Mütter“, Sch. III.: Berlin, Freie Bühne

(Deutsches Theater), 1895. „Agnes Jordan“, Sch. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1897. „Pauline“, K. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Der junge Solbner“, K. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1901. „Der Weg zum Licht“, M.-Dr. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1902. „Nebeneinander“, Sch. UA.: München, Hoftheater, 1904. „Spätfrühling“, L. UA.: Wien, Hofburgtheater, 1906. „Niese und Maria“, K. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 1907. „Die Getreuen“, Einakt. Zyk. UA.: Berlin, Kleines Theater, 1907. „Das zweite Leben“, Sch. UA.: Wien, Hofburgtheater, 1910. „Überwinter“, Sch.

Holz, Arno, Berlin W 30, Stübchenstr. 5 (geb. Rastenburg, D.-Pr., 26. April 1863). WB.: „Familie Selide“. UA.: Berlin, Freie Bühne, 1891. „Sozialaristokraten“. UA.: Berlin, Zentral-Theater, 1897. „Traumulus“. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 1904. „Lül“. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 1911.

Jacoby, Wilhelm, Wiesbaden, Adelheidstraße 42 (geb. Mainz, 8. März 1855. Sohn des Verlagsbuchhändlers und früheren Institutsvorstehers Dr. J. A. Jacoby, besuchte bis zum 13. Jahre die Privatschule seines Vaters, kam dann in die Lehre zu einem Buchhändler, hörte hierauf an der Universität Leipzig Nationalökonomie und Geschichte, wurde mit 19 Jahren Chefredakteur des „Niederschles. Anzeigers“ in Glogau, dann Chefredakteur des „Mainzer Tageblatt“, siedelte später nach Wiesbaden über, wo er sich ganz dem Berufe eines Bühnenschriftstellers widmete, nach dem Tode seines Vaters auch dessen Verlagsbuchhandlung [i. Fa.: L. G. Kunzes Nachf.] übernehmend). WB.: Schw.: Mit R. Miß: „Das Schützenfest“. UA.: Berlin, Wallner-Theater. „Die Strohwitwe“. UA.: Berlin, Thomas-Theater. Mit Carl Laufs: „Pension Schölller“. UA.: Wallner-Theater. „Der stille Associe“. UA.: Berlin, Wallner-Theater. „Der ungläubige Thomas“. UA.: Hamburg, Thalia-Theater. „Der große Komet“. UA.: Stuttgart, Residenz-Theater. „Der höchste Trumpf“. UA.: Berlin, Berliner Theater. „Die Goldgrube“. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater. Mit Franz Deufhinger: „Der Glückspeter“. UA.: Dessau, Sommer-Theater. „Miß Domino“. UA.: Hamburg, Thalia-Theater. Mit E. Prange: „Das Hausorakel“. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater. Mit H. Pfeilschmidt: „Die Sünden der Väter“. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater. Mit Curt Kraak: „Die rote Ampel“. UA.: Stuttgart, Residenz-Theater. Mit Arthur Lippich: „Der historische Festzug“. UA.: Halle, Neues Theater. „Los vom Manne“. UA.: Eöln, Residenz-Theater. „Resemanns Rheinfahrt“. UA.: Eöln, Residenz-Theater. „Five o'clock“. UA.: Eöln, Residenz-Theater. „Der Doppelmannsch“. UA.: Cottbus, Stadttheater. Mit A. Schäfer: „Freut euch des Lebens“. UA.: Eöln, Residenz-Theater. Mit Friedman-Frederich: „Hinter Schloß und Riegel“. UA.: Eöln, Residenz-Theater. Mit H. Pohlmann: „Der Lanzhusar“. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater. Mit Gustav Cordt: „Die Spritztour“. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater. Mit H. Berner: „D'Welt geht unter!“ UA.: Deng'sches Bauerntheater. „Wachmeißels Himmelfahrt“, Schw. (mit H. Pohlmann). UA.: Hanau, Stadttheater. „Bubenzauber“ (mit H. Schmidt-Rästner). UA.: Wiesbaden,

- Residenz-Theater. — D. (Text): „Die Kaisertochter“, Musik von de Haan. UA.: Darmstadt, Hoftheater. „Frauenlob“, Musik von H. Schwalm. UA.: Leipzig, Stadttheater. „Hammerstein“, Musik von J. de Swert. UA.: Mainz, Stadttheater. „Fürstin von Athen“, Musik von Fr. Lux. UA.: Frankfurt a. M., Stadttheater. Op. (Libretto): „Der Dulatenprinz“, Musik von B. Triebel. UA.: Frankfurt a. M., Stadttheater. „Der Prinzpapa“, Musik von H. Lewin. UA.: Magdeburg, Wilhelmtheater. „Morgen wieder lustig!“ Op., Musik von Heinz Lewin, Cottbus, Stadttheater. „Der lustige Kalabu“, Op., Musik von Heinz Lewin. UA.: Magdeburg, Wilhelm-Theater, Sept. 1911.
- Jerichte**, Oscar, Straßburg i. El., Vogesenstr. 50, L. 389 u. 670, (geb. Lahn, Krs. Löwenberg i. Schl., 17. Juli 1861. Gymnasium Hirschberg i. Schl. Kaiserl. Lyzeum Straßburg i. El. Rechtsstudium.)
- Jökel**, Dr. Edgar, München, Mauerfischstraße (geb. Mainz, 23. Febr. 1880). WB.: „Der fahrende Schüler“, kom.-rom. Op. (Dichtung u. Musik). Karlsruhe 1906. „Prinzess und Schweinehirt“ (in Berlin als „Der Zaubertessel“ gegeben), Märchenspiel, Dichtung von L. Kühner-Bünau, München 1908. Musik zu Goethes „Satyros“, München 1910. „Des Tribunals Gebot“, kom.-rom. Op., Dichtung u. Musik (angenommen Wiener Hofoper). „Der Frauenstreit“, Operette (Text u. Musik), infolge Zensurschwierigkeiten nicht aufgeführt. „Das letzte Ahnenfest“, Langpantomime (szen. Idee von Willi Wirt, lgl. bayr. Hofoperregisseur), neu. „König Mammon“, Operette (Text u. Musik), neu.
- Josty**, Felix, Berlin, Strückerstr. 11 (geb. Berlin, 25. Sept. 1875). Werke: „Ein königlicher Spaß“, Berlin 1909. „Das Alter“, Berlin 1910. „Die Boten Seiner Eminenz“, Wien 1912.
- Kabelburg**, Gustav, Berlin NW 23, Brüdentallee 36, Amt Moabit 530 (geb. Budapest, Ungarn, 26. Juli 1851. Erst Schauspieler dann Schriftsteller). WB.: „Migräne“. UA.: Berlin, Wallnertheater, 1872. „Der wilde Baron“, Berlin, Viltoriatheater, 3. Okt. 1880. „Schloß Calliano“, Op. UA.: Hamburg, 8. Sept. 1886. Mit Franz v. Schönthan: „Goldfische“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 23. Dez. 1886. Mit Franz v. Schönthan: „Die berühmte Eva“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 4. Febr. 1888. „In Circe“. UA.: Berlin, Kriegsakademie, 15. März 1890. Mit Oscar Blumenthal: „Großstadtluft“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 23. Okt. 1891. Nach H. A. Jones: „Der Hungerturm“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 25. Dez. 1891. Mit Oscar Blumenthal: „Die Orientreise“. Berlin, Lessingtheater, 29. Sept. 1892. Mit Fr. v. Schönthan: „Zwei glückliche Tage“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 23. Dez. 1892. Mit Oscar Blumenthal: „Mauerblümchen“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 5. Okt. 1893. Mit Fr. v. Schönthan: „Der Herr Senator“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 25. Dez. 1893. Mit Oscar Blumenthal: „Zwei Wappen“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 17. Nov. 1894. Mit Fr. v. Schönthan: „Zum wohlthätigen Zweck“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 2. Febr. 1895. Mit Oscar Blumen-

- thal: „Hans Hudebein“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 16. Okt. 1897. Mit Oscar Blumenthal: „Im weißen Rössl“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 30. Dez. 1897. Mit Oscar Blumenthal: „Auf der Sonnenseite“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 8. Okt. 1898. Mit Oscar Blumenthal: „Als ich wiederkam“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 30. Sept. 1899. „Das Bärenfell“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 13. Jan. 1900. Mit Oscar Blumenthal: „Die strengen Herren“. UA.: Berlin, Berliner Theater, 6. Sept. 1900. „Das schwache Geschlecht“. UA.: Berlin, Kgl. Hoftheater, 31. Dez. 1900. „Das Pulverfaß“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 31. Dez. 1900. „Der neue Vormund“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 31. Dez. 1900. „Familie Schierke“. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 9. Febr. 1902. Mit Oscar Blumenthal: „Das Theaterdorf“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 21. Sept. 1902. Mit Oscar Blumenthal: „Der blinde Passagier“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 25. Dez. 1902. „Der Familientag“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 25. Nov. 1904. „Der Weg zur Hölle“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 25. Dez. 1905. Mit Richard Stowronnel: „Husarenfieber“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 9. Nov. 1906. Mit Oscar Blumenthal: „Der letzte Funke“. UA.: Berlin, Königl. Hoftheater, 12. Sept. 1907. „Onkel Bernide“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 31. Dez. 1907. Mit Oscar Blumenthal: „Die Tür ins Freie“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 16. Okt. 1908. Mit Rudolf Drescher: „Der dunkle Punkt“. UA.: Berlin, Lustspielhaus, 9. Nov. 1909.
- Kaibel, Franz**, Weimar, Museumplatz 5 (geb. Leipzig, 16. Jan. 1880. Feuilletonredakteur, Theaterkritiker und Bühnenschriftsteller). WB.: „Topf“, „Melodie“, 2 Einakt., Schzsp. UA.: München, 11 Scharfrichter, Febr. 1903. „Bachfische“, Einakt., Schzsp. UA.: Zürich, Intimes Theater, Aug. 1903. „System“, Einakt., Pseud. UA.: Baden-Baden, Hoftheater, Juli 1905. „Demetrius“ Tr. 5. UA.: Karlsruhe, Hoftheater, Dez. 1905. „Leierthausen-Rillenburg“, satir. R. 3. UA.: Würzburg, Stadttheater, Febr. 1906. „Die andere Hälfte“, Dr. 3. UA.: Nürnberg, Intimes Theater, Juni 1906. „Der Mdnch von Sandomir“, 3 (Libr.). UA.: Karlsruhe, Hoftheater, Mai 1907. „Unser Freund Bob“, Schw. UA.: Karlsruhe, Hoftheater, Dez. 1908. „Wenn Verliebte schwören“, L. 3. UA.: Weimar, Hoftheater, Okt. 1909. Übers. Molière: „Der Herr von Pourceaugnac“, P. 3. UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, Sept. 1910. „Der Pelikan“, Dr. 3. Übers. Molière: George Daubin, der Sicilianer, Don Gracia von Navarra, der flinke Arzt. „Lattaffe“. UA.: Zürich, 30. Juni 1911.
- Katth, Hermann**, Berlin W, Bambergerstr. 45/47 (geb. Eisenach, 10. Sept. 1853). WB.: „Sein Patent“, Schw. 3. UA.: 1872 Berlin. 1872—1879 München. 1879—1883 Berlin. 1883—1886 Italien. 1886 Berlin). WB.: „Sein Patent“, Schw. 3. UA.: Berlin, Belle-Alliance-Theater, 22. Dez. 1898. „Die Kollegin“, Sch. 4. UA.: Stuttgart, Hoftheater, Anfang Febr. 1901. „Die Siegesfeier“, L. 4. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 13. März 1903. „Mobell“, L. 4. UA.: Berlin, Berliner Theater, Jan. 1905. „Das Kanzverbot“, Op. zus. m. Leopold Haffenzkamp. UA.: Berlin, Vorzüng-Oper, 20. Mai 1908. „Norachen“, Sch. 3.

- Ull.: Düsseldorf, 1. Nov. 1910. „Die ideale Forderung“, Sch. 3. Ull.: Lübeck, 11. Aug. 1911.
- Repler, Richard, Schöneberg:** Berlin, Königsweg 19 I, F.-N. 10634 (geb. 6. Juli 1875). Einziger Sohn des Rentiers Richard Repler. Sollte erst die Buchdruckerei eines Verwandten übernehmen, schrieb aber beharrlich Verse und Skizzen. War mit 20 Jahren (1896) Direktor des „Berliner Saffspiel-Ensembles“, gastierte damit in Österreich mit sehr starken Erfolgen: führte u. a. Hauptmanns „Friedensfest“ zuerst öffentlich auf. — So ins dramatische Fahrwasser gekommen, schrieb er bald darauf sein Erstlingsstück „Hinter Papas Rücken“, das nach 1 Jahr herauskam und über eine große Anzahl Bühnen ging. Dann folgten abwechselnd mit kritischen und belletristischen Arbeiten und mehrfacher vorübergehender Tätigkeit als Direktor die nachstehend genannten Werke. — **WB.:** „Hinter Papas Rücken“, Schw. 3. Ull.: Freienwalde, 22. Aug. 1899. „Nach Sibirien“ (in Berlin u. Lit. „Der Wizepapa“). Ull.: Dresden, 18. Mai 1902. „Henris Hochzeit“, Schw. 4. Ull.: Wien, 27. März 1903. „Das Duellrezept“, Schw. 3. Ull.: Freienwalde, 27. Aug. 1907. „Mandoverlegen“, L. 3. Ull.: Lübeck, 23. Juni 1906. „Der Luftleutnant“, L. 3. Ull.: Heidelberg, 27. Dez. 1908. „Der von Rambow“, L. 3. Ull.: Chemnitz, 25. Nov. 1909. (Mit Schätzler-Parasini.) „Die Kette“, Sch. 3. 1910. (Mit Bernstein-Sawersky.) „Die Tarantel“, L. 3. 1910. (Mit Hermann Katsh.) „Die ideale Forderung“, L. 3 (mit Hermann Katsh). Ull.: Lübeck, Stadthallen-Theater, 11. Aug. 1911. „Die richtige Frau“, L. 3 (mit Hermann Katsh). „Das Nest“, Übers. von „Le Nid“, Sch. 3 von Michel Provins. Eine Anzahl zum Teil vielfach gespielter Einakter. — Unter meinem Pseudonym Friedrich Richards: „Der Kampf ums Dasein“, Sch. 3. Ull.: Berlin, Kasinotheater, 8. Dez. 1911. — Unter meinem richtigen Namen: „Nur nicht drängeln“, Gesangsposse in 3 Akten und Worpel. Ull.: Berlin, Ballhallatheater, 13. Juli 1912.
- Renzl, Hermann, Berlin-Wilmersdorf, Berlinerstr. 10, L. 5492** (geb. Graz, 22. Juni 1865). Wandte sich nach Absolvierung seiner philosophisch-germanistischen Studien an den Universitäten Graz, Innsbruck und Leipzig der Journalistik und Schriftstellerei zu. War lange Jahre Chefredakteur des „Grazzer Tageblatt“, vorher Redakteur in Wien. Seit 1904 Herausgeber der Wochenschrift „Das Blaubuch“, dann freier Schriftsteller in Berlin. **WB.:** „Der rote Leutnant“, Sch. 3. (Mit Eduard Goldbed.) Ull.: Wien, Deutsches Volkstheater, 20. Okt. 1907. „Brautnacht“, Sch. 3. Ull.: Graz, Stadttheater, 12. Dez. 1908. „Peter Schlemihl“, Operndichtung in 3 Akten.
- Riemann, Paul Alexander** (Pfl. Paul Alexander), Hamburg 37, Isestraße 8 (geb. Hamburg, 14. Aug. 1863). Besuchte die Realschule des Johanneums in Hamburg bis Untersekunda, dann Kaufmannslehre. Später ungelattelt. 1896 erster Bühnenerfolg [„Erbenglück“], 1897 ein halbes Jahr in Paris. Sprache, Literatur, Theater studiert. Schauspielereische Ausbildung. Unterrichte jetzt dramatisch; kritisierte Schauspiel. — **WB.:** „Erbenglück“, M.-Dr. 4. Ull.: Hamburg, Stadttheater,

1896. „Der blaue Stein“, Parab. 1. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1900. „Spielteufel“, Schw. 1. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1903. „Der Ehrenmann“, Wld. 1. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1904. „Der klassische Zeuge“, Sat. 1. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1905. „Vom Regen in die Traufe“, Schw. 3. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1905. „Spätsommer“ (mit Victor Stephan), K. 3. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1907. „Das Recht auf Liebe“, Sch. 4. UA.: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 1908. „Mann, Frau und Teufel“, Eine Hans Sachsade 1 Akt. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1. Juni 1911. „Inez de Castro“, historisches Drama in 4 Akten.
- Knopf, Julius**, Berlin, Melchiorstraße 10 (geb. Driesen, Neum., 1. Jan. 1865. Schriftsteller, seit 1906 Theaterkritiker der „Berliner Allgemeinen Zeitung“). WB.: „Ehrliche Leute“, Dr. UA.: Halle, Neues Theater, 1902. „Der kritische Tag“, W. UA.: Berlin, Theater an der Spree, 1908. „Der nervöse Redakteur“, F. 3. UA.: Gleiwitz, Stadttheater, Nov. 1911. „Der Seiltänzer“, K. 3.
- Kohne, Gustav**, Hannover, Schneiderberg 7 III (geb. Brelingen, Nbgz. Lüneburg, 19. Dez. 1871. Sohn des Landwirts Heinrich Kohne. Versuchte bis zu seinem 14. Lebensjahre die sehr dürftige Halbtagschule seines Heimatortes. Wurde Volksschullehrer und machte die Mittelschullehrer- und Rektoratsprüfung. Ist seit 1900 Elementarlehrer in Hannover. Der Trieb, sich schriftstellerisch zu betätigen, brach erst in seinem 33. Lebensjahre hervor. Außer einigen kleineren Sachen hat er bis jetzt vier Dramen veröffentlicht. [Erhielt auf zwei einen Preis von 600 Mk.]. WB.: „Bürgermeister Marklein“, W. UA.: Hannover, Residenztheater, 5. Dez. 1908. „Der Vorsteher von Holtebau“, K. UA.: Gotha, Herzogl. Hoftheater, 5. April 1910. „Konrad Barto“, Sch. UA.: Koburg, Herzogl. Hoftheater, 1. Okt. 1912. „Unter Birken und Tannen“, Rom, 1911. „Regina Stockhau“, eine heitere Jagd- und Liebesgeschichte, 1912. Vorher abgedruckt im „Hannoverschen Courier“.
- König, Eberhard**, Hermsdorf i. N., Frohnauerstr. 10. F.-A. Legel 3139 (geb. Grünberg i. Schles., 18. Jan. 1871. Leibniz-Gymnasium zu Berlin besucht. Studiert in Berlin und Göttingen klassische Philologie und Archäologie. Seit 1899 freier Schriftsteller, seit 1900 verheiratet). WB.: „Gevatter Tod“. UA.: Berlin, Kgl. Schauspielhaus, 6. April 1900. „König Saul“. UA.: Dresden, Hoftheater, 4. Febr. 1904. „Meister Josef“. UA.: München, Schauspielhaus, 21. Nov. 1906. „Frühlingsregen“. UA.: Eisenach, Gastspiel „Stein“. UA.: Jena. D.: „Rübezahl“. UA.: Braunschweig. „Niquet mit dem Schopf“. UA.: Braunschweig. Fernere Dramen: „Filippo Lippi“, — „Alytaimnestra“, — „Wieland der Schmied“, — „Don Ferrante“, — „Alkestis“, — D.: „Der Waldschrott“.
- Koppel-Eiffeld, Franz**, Dresden-A. 3, Wiener Str. 8 I, L. 9396 (geb. Etzville [Eiffeld] im Rheingau, 7. Dez. 1838. Gymnasium Suttgard von 1861—1868. Studium der Rechte zu Tübingen und Leipzig. Staatsexamen 1862. Dr. juris utriusque Heidelberg, August 1862. Im Winter 1862/63 London. Dann Schweiz von Herbst 1863/64.

Schriftsteller in München, Mitglied des „Kochklub“. Winter 1864 Dresden. Von 1865–1866 in Neapel. Von 1866 in München, dann auf Reisen in Spanien, Skandinavien [Norrbj.], Italien bis 1869, von da ab Niederlassung in Dresden als dramatischer Schriftsteller, Journalist, Dozent a. d. Technischen Hochschule [bis 1877]. Von 1890 bis 1896 Dramaturg am Kgl. Hoftheater zu Dresden [Intendantenrat].
 WB.: „Auf Kohlen“, L. UA.: Leipzig, Stadttheater, 1872. „Epariskus“, L. UA.: Dresden, Kgl. Hoftheater, Dezember 1876. „Welcher Meyer?“, „Gorilla oder Schimpanse?“, Schw. UA.: Dresden, Residenztheater, 1877. „Hans im Glück“ (mit Max Grube), B. UA.: Chemnitz, Stadttheater, 1881. „Marguerite“, Sch. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1885. „Albrecht der Beherzte“, Sch. UA.: Dresden, Hoftheater, 1889. „Die spanische Band“, Schw. UA.: Berlin, Wallner-Theater, 1890. „Frauenlob“, D. v. R. Beder. UA.: Dresden, Kgl. Hofoper, 1891. „Hochzeitssorgen“, D. v. E. v. Kassel. UA.: Dresden, Kgl. Hofoper, 1893. „Die Feuertauf“, Festspl. UA.: Dresden, Kgl. Hofopernhaus, 1893. „Komtesse Eudet“, L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Berlin, Lessing-Theater, 1896. „Renaissance“, L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Dresden, Hoftheater, März 1896. „Die goldene Eva“, L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Dresden, Hoftheater, Herbst 1896. „Helgas Hochzeit“, L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, Herbst 1897. „Frau Königin“, L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, Herbst 1900. „Florio und Flavio“, L. (mit Frz. v. Schönthan). UA.: Dresden, Hoftheater, Herbst 1901. „Gerda Mohr“, Sch. UA.: Berlin, Neues Theater, 1902. „Die Rosennacht“, L. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1904. „Der Löwenanteil“, Schw. UA.: Leipzig, Schauspielhaus, 1906.

Korn, Erich, Berlin-Wilmersdorf, Krautenaustr. 1, L.-A.: Wilmersdorf 8128 (geb. Breslau, 28. Dez. 1868. Vater: Stabsarzt, Sanitätsrat Dr. Moritz Korn. Gymnasium in Breslau und Berlin. Universität in Leipzig und Halle. Promoviert [Dr. phil.] in Leipzig). WB.: „Der Sklave“. UA.: Berlin, Belle-Alliancetheater (Deutsche Volksbühne). „Colombine“. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater. „Nachtmar“. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater. „Mamsell Courasche“. UA.: Wien, Lustspieltheater. „Anteros“. UA.: Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus. „Die goldene Quarry“. UA.: Eisenach, Stadttheater.

Kraak, Curt, Wiesbaden, Grillparzerstr. 5 (geb. Berlin, 12. Nov. 1856. Nach absolviertem Gymnasium zuerst Apotheker [Berlin], dann Schauspielerei Detmold, Oderitz, Frankfurt, Mainz, Berlin [Dir. Willen], dann Schriftsteller). WB.: „Antoinette“, Sch. UA.: Wiesbaden, Hoftheater. „Nacht des Scheins“, Sch. UA.: Wiesbaden, Hoftheater. „Bocksprünge“, Schw. UA.: Berlin, Neues Theater. „Logenbrüder“, Schw. UA.: Berlin, Neues Theater. „Mamsell Lourbillon“, Schw. UA.: Berlin, Residenz-Theater. „Flottenmandver“, Schw. UA.: Berlin, Berliner Theater. „Die rote Ampel“, Schw. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater. „Der Hochtourist“, Schw. UA.: Eöln, Residenz-Theater. „Die Evastochter“, Sch. UA.: Hannover, Residenz-Theater. „Der Kilometer-

freßer", Schw. U. A.: Eöln, Residenz-Theater. „Liebesmandver“, L. U. A.: Eöln, Residenz-Theater. „Die Doppelche“, Schw. U. A.: Eöln, Residenz-Theater. „Die gelbe Gefahr“, Schw. U. A.: Pyrmont, Kurtheater. „Olympische Spiele“, Schw. U. A.: Eöln, Residenz-Theater. „Die Leutnants“, L. U. A.: Hanau, Stadttheater. „Polnische Wirtshaft“, Schw. U. A.: Kottbus, Stadttheater. „So 'n Windhund“, Schw. 3. U. A.: Erefeld.

Kreger, Max, Charlottenburg 4, Mommsenstr. 49 (geb. Posen, 7. Juni 1864. Nach dem Vermögensverlust der Eltern und der Übersiedlung nach Berlin mußte der Dichter tüchtig zum Lebensunterhalt beitragen; er wurde zuerst in einer Fabrik angestellt, erweiterte seine Realschulbildung durch Selbststudium und wurde dann Maler und Zeichner. Im Krankenbett schrieb Kreger seine erste Humoreske; ihr folgten Berliner Novellen und Sittenbilder“ [2 Bde.], der soziale Roman „Die beiden Genossen“, die Berliner Sittenromane „Die Betrogenen“, „Die Vertommenen“, „Drei Weiber“, „Meister Limpe“, „Das Gesicht Christi“ u. a.). W. A.: „Bürgerlicher Lob“, U. A.: Berlin, Volks-Theater, Oktober 1888. „Der Millionenbauer“, W. U. A.: Berlin, Thomas-Theater, 17. März 1891. „Hochzeitsflammen“, W. U. A.: Berlin, Central-Theater, 23. Dez. 1893. „Der Lockvogel“, W. U. A.: Berlin, Friedrich-Wilhelmstadt. Theater, 23. Jan. 1897. „Der Sohn der Frau“, Sch. U. A.: Berlin, Neues Theater, 17. Jan. 1899. „Ein Bettler“, Ubst. U. A.: Dresden, Residenz-Theater, 17. Aug. 1901. „Die Kunst zu heiraten“, W. U. A.: Breslau, Sommertheater, 23. Juni 1906. „Leo Lasso“, Sch. U. A.: Stettin, Bellevue-theater, 31. Okt. 1907.

Lange, Dr. med. (Pseudonym Wilhelm Eichbaum-Lange), Lichtenrade b. Berlin, Sanatorium Birkenhaag, F.-A.: Tempelhof 199 (geb. Hamburg, 28. April 1875. Bis 1892 humanist. Gymnasium in Hamburg, 1892—1897 Bildhauer und Maler [Hamburg und Akademie in Berlin], 1898—1899 Gymnasium und Abiturientenexamen in Hamburg, 1899 bis 1904 medizin. Studium in München und Berlin, 1904—1905 Arzt an Privatirrenanstalt in Bonn, 1905—1906 Reisen nach Brasilien und Ostasien, 1906—1909 Assistenzarzt der psychiatrischen Universitätsklinik in Freiburg i. B. und Tübingen). W. A.: „Die Maske“, 1. U. A.: Stuttgart, Residenz-Theater, 2. Okt. 1909. „Brandung“, Dr. 5. U. A.: Stuttgart, Residenz-Theater, 17. Febr. 1910. „Pfirsichbowle“, L. 3. „Zum Löwen“, Dr. 5. U. A.: Aachen, 1. April 1911.

L'Arronge, Hans, Charlottenburg, Carmerstr. 17, L.-A.: Stpl. 7132 (geb. Berlin, 18. Jan. 1874. Studiert in Berlin und Jena 1894—1897. Doctor philosophiae. 1897—1898 Dramaturg und Regisseur am Berliner Theater. 1898—1900 Dramaturg und Regisseur am Lessingtheater. Seit September 1912 am Sternschen Konservatorium Leiter der Schauspielschule). W. A.: „Vor der Ehe“, Dr. U. A.: Berlin, Lessingtheater. „Die Autorität“, L. U. A.: Hannover, Residenztheater. „Das alte Kind“, Dr. U. A.: Berlin, Lessingtheater. „Die Hochzeitsreise“, Schw. U. A.: Stettin. „Das Stärkere“, Dr. U. A.: Breslau. „Der Prügeltunge“, Wrspp. U. A.: Berlin, Lustspielhaus. „Unter Brüdern“, K.

- UA.: Magdeburg. „Grifeldis“, dram. Ged. UA.: Bonn, Stadttheater. „Peter Schlemihl“ (nach Chamisso), Dr. 3. 1912.
- Schmann, Jon., Dr. phil., Schneberg, Am Part 18, F.-A.: Lügow 7888** (geb. Mainz, 19. Sept. 1866. Verleg. d. „Dresl. Ztg.“. Ob.-Lmt. d. R. Vater: Dr. M. L., bekannt. Gelehrter u. Schriftst. Mutter: Frau Therese geb. Bondi. — Vorf. v. väterl. sowie mütterl. Seite a. Gelehrtenfam. stammend. Gynn. Mainz, Hochsch. Darmstadt, Univers. München, Zürich, Heidelberg. — Verh. März 1894 m. Franja Cohen, Tocht. v. J. J. C. a. Aurich [Ostfriesld.] u. Rosa Lienshütz, Kinder: Berta u. Manfred. — Nach beend. Gynnasialzeit stud. Chemie, dann Physik; Exam. als Elektrotechn. u. Veröffentlich. Arbeit über Zwischenelekttr., der. Result. in d. Lehrbücher übergang; nachdem Jus u. Nationalökon., dann Med., bes. Psychiatrie stud., auf weit. wissenschaftl. Irrfahrten viele Gebiete geist. Tätigkeit gestreift; promov. in abstrakt. Philos. b. Runo Fischer in Heidelb.; dann dem Stud. d. physiolog. Psychol. zugew. — Äußere Verhältnisse nötigt. ihn, d. Chefred. e. Wiesbad. Blatt. anzunehm.; brachte die Dresl. Ztg. zu neuer Blüte, erwarb sie auch 1896. — Von groß. Einfluß war d. väterl. Freundsch. d. Dichters D. Noquette. — Unter Weibehalt. d. Besiß. d. „Dresl. Ztg.“ lebt J. L. jetzt als Schriftsteller in Berlin). WW.: „Landgraf Paulchen“, Dr. UA.: Wiesbaden, 1892. „Thomas Bedet“, Tr. UA.: Berlin, 1893. „Die offizielle Frau“, Dr. UA.: Hannover, 1894. „Das Kapital“, Dr. UA.: Berlin, 1895. „Der Blätterpilz“, L. UA.: Bad Landek, 1898. „Stepke“, Dr. UA.: Berlin, 1900. „Schrippe“, L. UA.: Berlin, 1900. „Mayerchen“, L. UA.: Berlin, 1901. „Stasia“, L. UA.: Berlin, 1901. „Oberarzt 2. Klasse“, L. UA.: Berlin, 1902. „Augen rechts“, R. UA.: Stuttgart, 1904. „Das Lied vom braven Mann“, L. UA.: Görlitz, 1905. „Das Ungeheuer“, L. UA.: Berlin, 1908. „Der Flieger“, L. (mit Brenner). UA.: Berlin 1910. „Flammenszeichen“, Dr. „Geisterstunde“, Schw. (mit Büchner) „Märchenturm“, L. (mit Dürenfeld).
- Lenz, Leo (Schwanara), Dresden, Windelmannstr. 29 pt., L.-A.: 10816** (geb. Wien, 2. Jan. 1878, absol. die Drei-König-Schule [Realgymnas.] zu Dresden, studierte an den Technischen Hochschulen in Charlottenburg und Dresden Maschinenbau, diente beim 2. Grenadier-Regiment Nr. 101, dem er noch als Offizier d. R. angehört, trat nach abgelegtem Staatsexamen in Verwaltungsdienst, als Regierungsbauführer bei den Kgl. Sächs. Staatseisenbahnen, nahm 1906 Abschied. Seitdem Schriftsteller). WW.: „Erlösung“. UA.: Gera, Hoftheater, 1901. „Banausenschlacht“. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1903. „Reiertod“. UA.: Leipzig, Schauspielhaus, 1904. „Lüge der Liebe“. UA.: Leipzig, Schauspielhaus, 1906. „Frost im Frühling“. UA.: Gera, Hoftheater, 1906. „Liebesquartett“. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1908. „François Willon“. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1909. „Das Ehrenrecht“. UA.: Gera, Hoftheater, 1911.
- Léon, Victor, Wien XIII. „Gebildete Menschen“. „Die lustige Witwe“. „Der fidele Bauer“.**
- Lienhard, Friedrich, Straßburg i. E., Schiltigheimer Ring 6 (geb.**

Nothbach i. E., 4. Okt. 1865. Besuchte Gymnasium in Buchsweiler, studierte zu Straßburg und Berlin Philologie und Theologie, wird Hauslehrer, Journalist, zieht sich 1903 in den Thüringer Wald zurück, lebt seit 1906 teils in Straßburg, teils in Lübingen). BW.: „Eulenspiegels Ausfahrt“, Schlußsp., u. „Eulenspiegels Heimkehr“, L. UA.: Straßburg i. E., 1896. „Gottfried von Straßburg“, dram. Dicht. UA.: Straßburg, 1897. „Dilia“. UA.: Straßburg, 1898. „Der Fremde“, 1. UA.: Dresden, Hoftheater, 1900. „Münchhausen“, L. UA.: Dresden, Hoftheater, 1900. „König Arthur“. UA.: Leipzig, Stadttheater, 1900. „Heinrich von Ofterdingen“, Sch. UA.: Weimar, Hoftheater, 1903. „Die hl. Elisabeth“. UA.: Weimar, Hoftheater, 1905. „Wieland der Schmied“. UA.: Thale i. Harz, Bergtheater, 1905. „Luther auf der Wartburg“. UA.: Riga, Stadttheater, 1908. „Odysseus“, Dr. UA.: Harzer Bergtheater, 29. Juli 1911.

Ellenfein, Heinrich, Dr. phil., Berlin-Wilmersdorf, Badische Straße 19, F.-A.: Pfalzburg 5299 (geb. Stuttgart, 20. Nov. 1897. Besuchte humanistisches Gymnasium Stuttgart, Reifeprüfung 1898, studierte in Lübingen u. Heidelberg Geschichte u. Philosophie; promovierte zum Dr. phil. 1902. Lebt seither als Schriftsteller in Berlin). BW.: „Maria Friedhammer“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 4. Okt. 1904. „Berg des Argernisses“. UA.: Bremen, Stadttheater, Dezember 1905. „Der Herrgottswarter“. UA.: Berlin, Schillertheater, Oktober 1906. „Der große Tag“. UA.: Dresden, Hoftheater, November 1907. „Der schwarze Kavalier“. UA.: Berlin, Schillertheater und München, Hoftheater, November 1908. „Der Stier von Olvera“. UA.: Berlin, Neues Theater, Oktober 1910. „Olympias“. UA.: Freilichttheater Hertenstein-Luzern, Juni 1912.

Stypschitz, Dr. Arthur, Berlin W, Hohenstaufenstr. 33 I, F.-A.: Lzw. 6576 (geb. Mannheim, 27. Sept. 1871. 15³/₄ das Einjährigen-Zeugnis. 4¹/₂ Jahre im Geschäft. Dann Abiturium als Extraneeer. In Straßburg und Berlin studiert, in Greifswald Doktor gemacht). BW.: „Los vom Manne“. UA.: Edln, 2. Okt. 1902. „Rejemanns Rheinfahrt“. UA.: Edln, 24. Okt. 1903. „Fromme Helene“. UA.: Friedrichroda, 29. Juni 1905. „Bis früh um fünf“. UA.: Berlin, Thaliatheater, 28. August 1905. „Hochparterre links“. UA.: Berlin, Thaliatheater, 15. April 1906. „Wenn die Bombe platzt“. UA.: Berlin, Thaliatheater, 15. Aug. 1906. „Frau Rechtsanwält“. UA.: Friedrichroda 20. Aug. 1907. „Unsere blauen Jungens“. UA.: Berlin, Zentralthheater, 15. Sept. 1907. „Die gute Partie“. UA.: Berlin, Neues Theater, 30. März 1908. „Das Mitternachtsmädchen“. UA.: Berlin, Thaliatheater, 15. August 1908. „Der Doppelmensch“. UA.: Cottbus, 1. Jan. 1909. „Die Scheidungsreise“. UA.: Magdeburg, 24. Juli 1909. „Das Leutnantsmündel“. UA.: Friedrichroda, 1. Aug. 1909. „Der G. m. b. h.-Tenor“. UA.: Magdeburg, 5. März 1910. „Mein erlauchter Ahnherr“, L. 3 (mit Alfred Schmieden). UA.: Berlin, Neues Theater, 8. Febr. 1911. „Der lustige Kakadu“, Operette 3, (mit Wilh. Jacoby. Musik von Heinz Lewin). UA.: Magdeburg, Wilhelm-Theater, 3. Sept. 1911. „Das

- lauschige Nest", Schw. 3 (mit Julius Forst). UA.: Düsseldorf, Lustspielhaus, 4. Nov. 1911.
- Lothar, Rudolf, Dr. phil., Charlottenburg, Bleibtreustraße 17, L.-A.: Sch. 9802 (geb. Budapest, 23. Febr. 1865). WB.: „Satan“. UA.: 1886. „Lantalliben“. UA.: 1886. „Zauberlehrling“. UA.: 1888. „Lügen“. UA.: 1891. „Der verschleierte König“. UA.: 1891. „Wert des Lebens“. UA.: 1892. „Cäsar Borgias Ende“. UA.: 1893. „Kausch“. UA.: 1894. „Wunsch“. UA.: 1895. „Das hohe Lied“. UA.: 1895. „Ritter, Tod und Leufel“. UA.: 1896. „Königsidyll“. UA.: 1896. „Die Gönnerin“. UA.: 1890. „König Harlekin“. UA.: 1900. „Glück in der Liebe“. UA.: 1902. „Herzdame“. UA.: 1902. „Die Königin von Cypern“. UA.: 1903. „Tiefand“ (mit d'Albert). UA.: 1904. „Tragaldabas“ (mit d'Albert). UA.: 1904. „Die Rosentempler“. UA.: 1905. „Große Gemeinde“ (mit Pippich). UA.: 1907. „Das Andere“. UA.: 1908. „Venus im Gränen“. UA.: 1908. „Das Fräulein in Schwarz“, K. UA.: 1908. „Jeyl“, Mus.-Dr. UA.: 1910. „Doktor Dr“, Op. UA.: 1910. „Das Tal des Lebens“, mus. K. UA.: 1910. „Kavaliere“, K. (mit Kob. Sauded). UA.: 1910.**
- Luchner, Oscar Friedrich, Bozen (Subtitel) (geb. Innsbruck, 21. März 1880. Studien zur Innsbruck. Dr. juris. Dann zur Industrie. Davon ab zur Rechtsanwaltschaft. Wien, Bozen, Innsbruck, Karlsbad. Derzeit Rechtsanwaltsstandort). WB.: „D alte Burschenherrlichkeit“, L. UA.: Innsbruck, 1894. „Der rechte Mann“, L. (mit K. Schönfeld). UA.: München, Königl. Residenztheater, 1908. „Monte Carlo“, 1, soll diese Saison zur Aufführung kommen.**
- Ludassy, Dr. Julius von, Wien XVIII, Cottagegasse 29 (geb. 1858). WB.: „Der letzte Knopf“. UA.: Wien, Volkstheater, 1900. „Mädchenliebe“. UA.: Wien, Volkstheater, 1903. „Bessere Leut“. UA.: Wien, Raimundtheater, 1904. „Der goldene Boden“. UA.: Wien, Volkstheater, 1904. „Frauentreue“. UA.: Wien, Josephstadt-Theater, 1910. „Die lustige Person“. UA.: Wien, Volkstheater, 1911.**
- Mallowitz, Emil Ferdinand, Halensee b. Berlin, Joachim-Friedrich-Straße 19, F.-A.: Umland 3573 (geb. Eöln a. Rh., 25. Juni 1880). WB.: „Die Schwestern des Boccaccio“. „Das heilige Grab“. „Ein Aboolatenstreich“. „Kasperle als Freierrmann“, Märchenstück in 5 Bild. (mit Egon H. Strasburger), angen. Stadttheater in Straßburg. „Ständchen aus Monplaisir“, 3 Grotesken (mit Egon H. Strasburger). „Abrahams Testament“, L. aus dem Ghetto einer kleinen Stadt (mit Egon H. Strasburger), angen. von der „Neuen freien Bühne“. „Vennos Ruhmestag“, L. 3 (mit Egon H. Strasburger).**
- Meß, Josefa, Bielefeld, Detmolder Straße 4. WB.: „Den König drückt der Schuh“. UA.: 1908. „Jephtas Tochter“, Sch. 3.**
- Meyer-Börster, Wilhelm, Grunewald, Beynestr. 7 (geb. Hannover, 12. Juni 1862). WB.: „Unsichtbare Ketten“, Sch. 4. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 1891. „Krimhilde“, Sch. 5. UA.: Wien, Burgtheater, 1892. „Eine böse Nacht“, L. 3. UA.: Wien, Burgtheater, 1893.**

- „Der Vielgeprüfte“, L. 3. UA.: Wien, Burgtheater, 1898. „Mit-Heidelberg“, Sch. 5. UA.: Berlin, Berliner Theater, 1901.
- Meyrinl, Gustav, Starnberg b. München, Villa Rod. BW.:** „Schwarze Kugel“. „Der Sanitätsrat“.
- Mich, Robert, Charlottenburg, Giesebrechtstr. 4, F.-A.: Stpl. 3924 (geb. Rittergut Jurczyn b. Bromberg). BW.:** „Liebesleugnerin“. UA.: Augsburg, Stadttheater, 1887. „Baronin Ruth“. UA.: Berlin, Neues Theater. „Schützenfest“. UA.: Berlin, Wallnertheater. „Stroh-witwe“. UA.: Berlin, Thomastheater. „Fräulein Frau, der 6. Sinn“. UA.: Berlin, Lessingtheater. „Liebe von heut“. UA.: Berlin, Neues Theater. „Nachruhm“. UA.: Berlin, Berliner Theater. „Das Ewig-Weibliche“. UA.: Berlin, Neues Theater. „Krieg im Haus“. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus. „Dieberleute“. UA.: Berlin, Lust-spielhaus. „Übermenschen“. UA.: Weimar, Hoftheater. „Kinder“. UA.: Berlin, Neues Theater. „Die Kinderstube“. UA.: Königsberg.
- Müller-Eberhart, Waldemar (Ernst Eril Eberhart), Berlin W 62, Kaldreuthstr. 4, L.-A.: Kurf. 5374 (geb. Bromberg, 3. Juni 1871. Gymnasium. 1890 Advantagur im Inf.-Regt. Bremen, Kriegsschule von 1892—1896 Offizier in Bremen. Drei Semester Studium der Staatswissenschaften, 1898 Polizeioffiziers-Examen, seit 1900 Kgl. Kri-minal-Kommissar in Berlin, Spezialbezernt für wirtschaftl. Fragen. Seit April 1909 pensioniert). BW.:** „Das Kind“. UA.: Nürnberg, Intimes Theater, 30. Juni 1906. „Lokomotivführer Clausen“. UA.: Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schauspielhaus, 27. Febr. 1908. „Die sorglose Jugend“, Liebes-K. 3. UA.: Frankfurt a. M., Romöbiers-haus, 9. Sept. 1911. „Dr. Volkner“, Dr. 4, angen. Kleines Theater. „Die Turbine“, ein Stück Leben. „Brautschau“, Ländl. K. 1. „Die alte Komödie“, Politische Satire 5. „Eines Königs Tragödie“, 1913. „Büh-nennot“, Abhandlung über eine neue dramatische Form.
- Real, Max, München, Rumpfstr. 6 (geb. München, 26. März 1865. Besuch der Lateinschule, dann Kadettenkorps, Offiziersexamen, Besuch der Universität, Redakteur des „Würzburger Journal“, dann zehn Jahre leitender Redakteur des „General-Anzeiger“ resp. „Münchener Zeitung“). BW.:** „Hochtourist“, Schw. (mit Curt Kraag). UA.: Eöln, Residenztheater. „Olympische Spiele“ (mit Kraag). UA.: Eöln, Residenz-theater. „Das Feigenblatt“ (mit Stobizer). UA.: Eöln, Residenztheater. „Wir Japaner“. UA.: München, Gärtnerplatz-Theater. „Der Mann meiner Frau“, L. UA.: Leipzig, Schauspielhaus. „Das Mandoverbind“, Schw. UA.: Bad Reichenhall, Kurtheater. „Der Sechpreller“, W. (mit Dreher). UA.: München, Gärtnerplatz-Theater. „Winterport“, Schw. (mit Stobizer). UA.: Berlin, Berliner Theater. „Schöne dein Herz“, Schw. (mit Cosmann). UA.: Dessau, Kristallpalasttheater. „Leutnant der Reserve“, L. (mit Fr. Wolff). UA.: Magdeburg, Stadttheater, 12. März 1910. „Der Jugendprinz“, Op. UA.: München, Gärtnerplatz-Theater, 23. April 1910. „Yankos Doodle“, Operette. „Parlettis Nr. 10“, W. UA.: Hamburg, Carl-Schulze-Theater, 3. Nov. 1911.
- Rordan, Max, Paris, 8 rue Henner (167, 69), (geb. Pesti, 29. Juli 1849,**

als der Sohn eines Deutschen; selbst deutscher Reichsbürger. Dr. med. Seit 1880 in Paris als Vertreter der „Rossischen Zeitung“ anständig. Verfasser zahlreicher Bücher. [„Vom Kreml zur Alhambra“, „Konventionelle Lügen“, „Paradore“, „Entartung“, „Der Sinn der Geschichte“, „Seelenanalysen“, „Gefühlstomödie“, „Drohenschlacht“ usw.]. WB.: „Die neuen Journalisten“ (mit Ferdinand Gros). UA.: Lübeck, Stadttheater, 8. März 1880. „Der Krieg der Millionen“ („Krieg um Millionen“). UA.: Helsingfors, Rya Teatern, 4. Nov. 1886. „Das Recht zu lieben“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 12. Aug. 1893. „Die Angel“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 31. Okt. 1894. „Doktor Kohn“. UA.: Czernowit, Stadttheater, 18. März 1899.

Oporn, Anton, Professor Dr., Chemnitz, Kasbergstr. 17 I (geb. Theresienstadt i. B., 22. Juli 1846. Gymnasium Leipa [Böhm.], Hochschule in Prag [theol. und philol. Fakultät], Dramonstr. Ordens-Chorherr in Lepl., design. Gymnasiallehrer in Pilsen, 1872 Austritt aus dem Orden, zum Protestantismus konvertiert in Gotha. 1873 Lehrer an d. höh. Mädterschule in Mühlhausen i. Thür. 1874 Chemnitz. Seit 1877 Prof. a. d. kgl. Gewerbeakademie daselbst). WB.: „Die Brüder von St. Bernhard“, Sch. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1904. „Unlösbar“, Sch. UA.: Chemnitz, Stadttheater, 1906. „Der Abt von St. Bernhard“, Sch. UA.: Eoburg, Hoftheater, 1906. „Der Wafunger Krieg“, A. UA.: Wiesbaden, Residenztheater, 1907. „Pater Juhundus“, A. UA.: Chemnitz, Stadttheater, 1908. „Streber“, Sch. UA.: Chemnitz, Neues Stadttheater, 1909. „Der Siebenbürger“, Sch. UA.: Chemnitz, Neues Stadttheater, 1910. „Philister über Dir!“, L. UA.: Chemnitz, Neues Stadttheater, 18. Sept. 1911.

Deßören, van, Wien III, Strohgasse 19. WB.: „Domitian“. UA.: Brunn, 1903. „Um eine Seele“. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 2. Dez. 1911. „Unterm Joch“. UA.: Wien, Apollotheater, 1. Dez. 1911.

Dtontowski, Georg, Berlin-Wilmersdorf, Sächsische Str. 42, F.-A.: Pfalzburg 8551 (geb. Hohensalza, Prov. Posen, 11. März 1865. Gymnasium in Treprow a. Rega absolviert. In Berlin Philologie studiert; Studium abgebrochen. Journalist in Dresden, Leipzig u. a. D. Dann Schauspieler, Hausdichter, Dramaturg in Hamburg [Centralhallentheater], Berlin [Centraltheater]; seit 16 Jahren unabhängiger Schriftsteller). WB.: Eine große Anzahl von Ausstattungsstücken, Sensationsstücken, Possen, Schwänken und Operettenlibrettis. Von den erfolgreicheren, teils allein, teils mit andern Autoren zusammen verfaßten Stücken sind hervorzuheben: „Trilby“. UA.: Berlin, Thaliatheater, 1896. „Der Heiratsmarkt“. UA.: Berlin, Centraltheater, 1. August 1898. „Die Venus aus der Markthalle“. UA.: Berlin, Victoriatheater, 6. Nov. 1899. „Berlin nach Elb“. UA.: Berlin, Centraltheater, 15. April 1900. „Die Insulanerin“. UA.: Hannover, Uniontheater, 8. Aug. 1900. „Der Sonnenvogel“. UA.: Berlin, Centraltheater, 16. April 1901. „Der Herr Hofmarschall“. UA.: Wien, Kaiser-Jubiläumstheater, 7. Sept. 1902. „Die gelbe Gefahr“. UA.: Berlin, Thaliatheater, 1906. „Die Frau des Utraché“. UA.: Nürnberg, Stadttheater, 8. Sept. 1907.

- „Die Waffen der Frau“. UA.: Wiesbaden, Residenztheater, 6. Okt. 1908.
 „Das ist der Gipfel“. UA.: Halle, Neues Theater, 7. Jan. 1909. „Die
 keusche Susanne“. UA.: Magdeburg, Victoria-Theater, 28. Febr. 1910.
 „Polnische Wirtschaft“. UA.: Cottbus, Stadttheater, 25. Dez. 1909.
 „Lurusweibchen“, Operetten-Libretto. UA.: Bremen, Tivoli-Theater,
 5. Aug. 1911. „Die moderne Eva“, Operetten-Libretto. UA.: Berlin,
 Neues Operetten-Theater, 11. Okt. 1911.
- Diden, Hans**, Charlottenburg 4, Waißstr. 25 (geb. Frankfurt a. M.,
 5. Juni 1859). WB.: „Ise“, Sch. 4. UA.: Hamburg, Thalia-Theater,
 22. März 1888. „Der Glückstifter“, Dr. 4. UA.: Berlin, Königl.
 Schauspielhaus, 6. Okt. 1891. „Die kluge Räte“, L. 4. UA.: Berlin,
 Königl. Schauspielhaus, 10. Jan. 1893. „Thielemanns“, L. 4. UA.:
 Berlin, Lessingtheater, 3. Febr. 1895. „Die offizielle Frau“, Sch. 5.
 UA.: Prag, 28. März 1896. „Ein Gastspiel“ (mit Ernst v. Wolhogen),
 K. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Wiederteher“, Sch. 4.
 UA.: Berlin, Neues Schauspielhaus, 1910. „Der Kaiser“, L. (mit
 Hans v. Kahlenberg). UA.: Berlin, Schiller-Theater, 3. Febr. 1911.
- Dittwald, Hans**, Zehlendorf, Wannseebahn, Karlstraße 28, F.-A.:
 Zehlendorf 258 (geb. Berlin, 31. Juli 1873. Bis 1879 in Berlin, dann
 bis 1886 Bürgerschule in Stargard i. N. Von da an in Berlin. Gold-
 schmid gelernt, oft gewandert. 1896 erste Berliner und Landstreicher-
 Studien veröffentlicht. 1900 „Vagabonden“, Roman. 1905 mit Hans
 Brennett: „Kaiserjäger“, Volksstud. Außerdem Romane, viele Er-
 zählungen und sog. Studien. Herausgeber der „Diskussion“ und der
 „Großstadtdokumente“. WB.: „Der Kaiserjäger“ (mit Hans Brennett).
 UA.: Berlin, 18. Febr. 1905. „Eisen“, L. „Wenn Hoheit gestatten“, K.
 (mit Max Ludwig).
- Paul, Adolf**, Berlin W, Joachimsthalerstr. 11, L.-A.: 11891 (geb. Bromb
 i. Schweden, 6. Januar 1863. Von 1872 bis 1889 in Finnland, seit
 1889 in Berlin wohnhaft. Schulen: Lyzeum in Abo, Landwirtschaftl.
 Hochschule, Konservatorium für Musik. Journalismik, Roman, Drama).
 WB.: „Alte Sünden“, 3. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater, 1892.
 „Heldenträume“, 1. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater, 1893. „Stille
 Leihhaber“, 3. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater, 1895. „König
 Christian II.“, 5. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater, 25. Febr. 1898.
 „Karin Manstochter“, 5. UA.: Stockholm, Kgl. Dram. Theater, 15. Nov.
 1899. „Ein Einbdemärchen“, 3. UA.: Helsingfors, Schwed. Theater,
 12. März 1900. „Doppelgängerfomödie“, 3. UA.: Berlin, Kleines
 Theater, Leipzig, Schauspielhaus, 15. Jan. 1904. „David und Goliath“, 1.
 UA.: Berlin, Residenztheater, 26. April 1904. „Hille Bobbe“, 1. UA.:
 Berlin, Kleines Theater, 10. April 1906. „Die Teufelskirche“, 3. UA.:
 Berlin, Lessingtheater, 6. Juni 1906. „Lohnbiener“, 4. UA.: Dresden,
 Hoftheater, 27. Okt. 1906. „St. Helena“, 1. UA.: Straßburg, Stadt-
 theater, 26. März 1908. „Blauer Dunst“, 5. UA.: Hamburg, Thalia-
 Theater, 15. Sept. 1910. „Die Sprache der Vögel“; „Drohnen“.
- Peschke, Julius**, Rabensburg b. Hohenau (Nieder-Österreich), (Pseudo-
 nyme: Julianus, Janus sylvestris u. a.), (geb. Buchbergstal, Österr.:

- Schlesien, 13. Aug. 1865. Schrieb zahlreiche Humoresken, Feuilletons, Novellen, die in Tagesblättern und Familienblättern veröffentlicht worden sind.) **WB.**: „Bruder Leichtfuss“, Gesangsposse (mit Ed. Lanzer). **UA.**: Prag, 1907. „Die Räuber“, Po. **UA.**: Eöln, Würzburg, 1909. „Er hat kein Feuer“, L. **UA.**: Frankfurt a. M., 1911. „Im Ehebett“, L. **UA.**: Lemberg, 1911. „Alles Schwindel“, Operettenposse (mit Dr. Reinhold Eichader), Musik von Baron. Verlag: Berliner Verlag. Ferner zahlreiche Stücke für die „Münchener Volkstheater“, so: „Ein Patentmadel“. „Der Hypochonder und seine Ärzte“. „Sie kennt keine Eitelkeit“. „Die drei seligen Räte“. „Hinter seinem Rücken“. „Die letzte Partie“ usw.
- Philippi, Felix**, Berlin W, Regentenstr. 2 (geb. Berlin, 5. Aug. 1851). **WB.**: „Der Advokat“. **UA.**: 1885. „Irrlicht“. **UA.**: 1886. „Daniela“. **UA.**: 1886. „Meerestleuchten“. **UA.**: 1886. „Gaudemus igitur“. **UA.**: 1887. „Dagmar“. **UA.**: 1887. „Veritas“. **UA.**: 1887. „Am Fenster“. **UA.**: 1889. „Das alte Lied“. **UA.**: 1890. „Die kleine Frau“. **UA.**: 1891. „Der verlorene Sohn“, 1892. „Wohltäter der Menschheit“, 1894. „Der Dornenweg“, 1895. „Astra“. **UA.**: 1895. „Wer war's“. **UA.**: 1896. „Kengersfelde“. **UA.**: 1897. „Bunzelquelle“. **UA.**: 1897. „Der Erbe“. **UA.**: 1898. „Der goldene Käfig“, 1899. „Die Mission“. **UA.**: 1900. „Das große Licht“. **UA.**: 1901. „Das dunkle Tor“. **UA.**: 1902. „Der grüne Zweig“. **UA.**: 1903. „Faußtymphonie“. **UA.**: 1904. „Der Helfer“. **UA.**: 1906. „Pariser Schattenspiele“. **UA.**: 1906. „Der Herzog von Rivoli“. **UA.**: 1906. „Die Ernte“. **UA.**: 1908. „Der Gefangene“. **UA.**: 1909.
- Pogson, Bertha**, Hamburg, Rothenbaumchauffee 148, F.-N. 5, 2964, Hamburg. (Als Gattin des königlich großbritannischen Konsuls George Ambrose Pogson, hatte ich stets viel Gelegenheit, die Londoner Theater zu besuchen. Ich habe schon früher Feuilletons und kleine Novellen geschrieben, fing dann im Jahre 1902 an, aus dem Englischen zu übersetzen und diese Übersetzungen frei für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Erster Versuch „Tyrannei der Tränen“; großer Erfolg. Dann „Unsere Räte“, zu welchem Stück ich den dritten Akt selbst geschrieben habe.) **WB.**: „Tyrannei der Tränen“, nach E. Haddan Chambers' „Tyranny of Tears“. **UA.**: Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 22. März 1902. „Quality Street“. **UA.**: Berliner, Königl. Schauspielhaus, November 1903. „Unsere Räte“. **UA.**: Hamburg, Thalia-Theater, 25. Dez. 1903. „Zwei Gewissen“, nach Due Socjienze von Gerolamo Novetta. **UA.**: Hamburg, Stadttheater, November 1904. „Raffles“. **UA.**: Hamburg, Thalia-Theater, 31. Jan. 1906. „Mrs. Dot“, nach Somerset Maughams „Mrs. Dot“. **UA.**: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 16. Jan. 1909. „Wahrheit“, „The Truth“, von Clyde Fitch. **UA.**: Hamburg, Thalia-Theater, Februar 1908. „Wann kommt du wieder?“, nach Somerset Maughams „Penelope“. **UA.**: München, Palmisches Ensemble, 15. Aug. 1910.
- Prebber, Rudolf**, Dr. phil., Grunewald-Berlin, Trabenerstr. 24, L.-N. Wi. 3552 (geb. Frankfurt a. M., 4. Juli 1868. Gymnasium in

- Frankfurt und Karlsruhe. Universität Freiburg und Heidelberg; promoviert unter Cuno Fischer. Redakteur in Frankfurt a. M., seit 1898 als Schriftsteller in Berlin. Chefredakteur von „Über Land und Meer“. WB.: „Der Schatten“, „Der Schuß“, „Der Vicomte“, „Herbstzauber“, „Venus Anadyomene“, „Pharaos Lochter“ (mit Hans von Wenzel), „Die Nachtkritik“, „Die Dame mit den Lilien“, „Der Jünger“, „Abrechnung“, „Das Veröhnungsfest“, „Der dunkle Punkt“ (mit Gustav Kadelburg). — Für die Bühne bearbeitet: Calderon: „Richter von Salamea“, „Arzt seiner Ehre“. Esmann: „Vater und Sohn“, „Unsere Magdalenen“. Maurice Heimequin und Paul Wildhaud: „Die beste der Frauen“.
- Reichenbach, Hermann**, Hamburg, Schlüterstraße 57. F.-A. Gr. 6, 2308 (geb. Hamburg, 8. März 1869. Von mir ist nicht viel zu sagen. Wäre beimah am 22. Sept. 1902 im Hochwasser ertrunken. UA.: Schauspielhaus — schrecklicher Durchfall). Seitdem geht's mir besser. Besonders hatten „Ketten“ einen großen Erfolg. WB.: „Hochwasser“. UA.: Hamburg, Schauspielhaus, 22. Sept. 1902. „Strömungen“. UA.: Stettin, 25. Febr. 1906. „Der Hägliche“. UA.: Hamburg, 17. Okt. 1906. „Ketten“. UA.: Königsberg i. Pr., 17. Okt. 1908. „Eine halbe Stunde vor Tag“. UA.: Hamburg, 9. Febr. 1911. „Unter dem Schwert“. UA.: Ebn a. Rh., November 1911.
- Renner, Gustav**, Wilmersdorf-Berlin, Uhländstraße 97 (geb. Freiburg i. Schlesien, 17. Okt. 1866). WB.: „Merlin“, Tr. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 9. Nov. 1906. „Francesca“, Tr. UA.: Stuttgart, Königl. Hoftheater, 21. Okt. 1910. „Nebusa“, Tr. 3. UA.: 1907. „Alleste“, mystisches Dr. 1. 1906. „Dunkle Nächte“, Dr. 3.
- Rittner, Rudolf**, Weißbach bei Jauerling, Osterr.-Schles. (geb. Weißbach i. Osterr.-Schles., 30. Juni 1869. Studierte von 1881–1887 Musik am Wiener Konservatorium, absolvierte 1888 die Schauspielerschule desselben Instituts, begann im selben Jahre die Bühnenlaufbahn in Hannover, kam, nach anderen Engagements, 1891 an das Berliner Residenztheater, 1894 an das Deutsche Theater, 1904 an das Lessingtheater, ging 1907 wieder von der Bühne ab. Lebt seither auf seiner Besitzung in Schlesien). WB.: „Wiederfinden“, Sch. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 23. März 1901. „Narrenglanz“, Dr. UA.: Berlin, Schillertheater, 2. März 1907.
- Röpler, Carl**, Starnberg, Willa Hagen (geb. Wien, 25. Mai 1864). WB.: „Der reiche Jüngling“. UA.: 1906. „Das Lebensfest“. UA.: 1906. „Hintern Jaun“. UA.: 1908. „Wolkenträger“ (mit L. Heller). UA.: 1908. „Im Klubsessel“ (1910). „Die fünf Frankfurter“. UA.: 1911.
- Ruederer, Josef**, München, Maria Theresiastr. 28 (geb. München, 15. Okt. 1861). WB.: „Fahnenweihe“. UA.: 1894. „Morgenröte“. UA.: 1904. „Wollentuchdudheim“ (nach Aristophanes). UA.: 1908. „Der Schmied von Rochel“. UA.: 1909.
- Roda Roda, Alexander**, München, Kaiserplatz 5 (geb. auf Puszta Zdeni, Slawonien, 13. April 1872). WB.: „Dana Petrowitsch“, Dr.

- UA.: Nürnberg, 1902. „Der Feldherrnhügel“, Schnurte (mit Carl Köppler). UA.: Wien, 1909. „Rajestát Rimi“, Operette (mit Felix Börmann; Musik von Emil Granichstäden). UA.: Wien, 1910. „Themidor“, Operette (mit F. Steffan; Musik von Diagh La Louche). UA.: München, 1911. „Die Sklavin aus Rhodus“, L. (Musik von Eugen d'Albert) und „Bubi“, L. (beide mit Gustav Meyrink). UA.: beide München, 1912.
- Sandel**, Robert, Berlin W, Strübßenstr. 13 (geb. Kolin i. Böhmen, 1880). WB.: „Wunderkind“, 1, psychologische Studie. UA.: Eberfeld, Stadttheater, 1903. „Judenjüngens“, 1. UA.: Prag, Königl. Deutsches Landestheater, 1903. „Hans“, Sch. 4. UA.: Breslau, 1903. „Kavaliere“, A. 3 (mit Rudolph Lothar). UA.: Hamburg, Thalia-theater, 1909. „Heiligenswald“, L. 3 (mit Alfred Halm). UA.: Hamburg, Thalia-theater, 1911. „Graf Pepi“, L. 3 (mit Alfred Halm). UA.: Berlin, Lustspielhaus, 1912. „Anstandsvisite“, L. 3. UA.: Düsseldorf, Stadttheater, 1912.
- Schäpler-Perafini**, Gebhard, Fichtenau b. Berlin, F.-A.: Friedrichshagen 134 (geb. Ulm a. D., 4. Sept. 1866). WB.: „Die Weiber“, Schw. UA.: Stuttgart, 1886. „In Feindesland“, Schw. UA.: Zürich, 1889. „Teufelsklee“, L. UA.: Nürnberg, 1890. „Die Löwenbraut“, Schw. UA.: Breslau, 1898. „Nur kein Leutnant“, Schw. UA.: München, 1898. „Sie“, Dr. UA.: Berlin, 1902. „Florians Brautfahrt“, Schw. UA.: Kottbus, 1902. „Nachtbesuch“, Dr. UA.: Eberfeld, 1902. „Sein Prinzgöckchen“, L. UA.: Dresden, 1904. „General-komteß“, L. UA.: Potsdam, 1905. „Goldfliege“, Schw. UA.: München, 1905. „Kleine Witwe“, Schw. UA.: Wiesbaden, 1906. „Rufsalta“, A. UA.: Potsdam, 1906. „Mandverregen“, L. (mit R. Kessler). UA.: Lübeck, 1908. „Der Lustleutnant“, Schw. (mit R. Kessler). UA.: Heidelberg, 1909. „Frau Juttas Brautfahrt“, L. UA.: Posen, 1909. „Der von Rambow“ (mit Kessler). UA.: Chemnitz, 1910.
- Schlaß**, G. W. Emil, Dr. phil., Berlin SW, Bergmannstr. 24 (geb. Berlin, 10. Jan. 1861. Studierte Archäologie und germanistische Philologie in Leipzig, Heidelberg, Berlin. Prom. zum Dr. phil. 1885. Hauslehrer, Bibliothekar, Redakteur, Kritiker, dann freier Schriftsteller). WB.: „Gudrun“, Sch. „Ein Catilina“, Sch. Nicht aufgeführt. „Eiserne Kreuz“, Sch. UA.: Berlin, 1884. „Der liebe Josef“. UA.: Hamburg, 1891. „Der Leutnant zur See“, Operette. UA.: Berlin, 1893. „Peppis Mann“, Schw. UA.: Hamburg, 1895. „Baffana“, Märchenp. UA.: Hamburg, 1896. „Die Jagd nach dem Leben“, Schw. UA.: Leipzig, 1898. „Krebse“, Liederp. UA.: Leipzig, 1899. „Das Jahrhundert“ (mit Burghard), 1900. „s Mailat!“ (nach E. von Wolzogen). UA.: Berlin, 1901. „Frau Eva“, Schw. UA.: Berlin, 1901. „Ruth“, Schw. UA.: Hamburg, 1902. „Liebesgötter“, Operette. UA.: Berlin, 1905. „Der Fürst von Marolko“, Operette. UA.: Breslau, 1908. „Die verbotene Braut“, Operette. UA.: Magdeburg, 1909. „Horridoh“, L. UA.: Halle, 1910. „Die nackte Venus“, Schw. UA.: Berlin, 1910. „Liebesmandor“, Operette. UA.: Ulm, 1911. „Das Marmorweib“, Operette. UA.: Magdeburg, November 1911. „Ulm eines Königs Liebe“

- Sch. **U.**: Gera, Hoftheater, November 1911. „Das Loch in der Mauer“, L. (mit Bernstein-Sawersky). **U.**: Berlin, Lustspielhaus.
- Schmidt**, Dr. Lotzar, Wilmersdorf, Nassauische Straße 51, F.-A.: Uhl. 3428, Nebenstelle (geb. Sorau, N.-L., 5. Juni 1862. Vater: Restaurateur, Gymnasialbildung, studierte Kunstgeschichte und romanische Sprachen, promovierte 1889, längerer Aufenthalt in Florenz, Brüssel. Seit 1895 freier Berufsschriftsteller). **W.**: „Sprechstunde“, K. 1. **U.**: Breslau. „Luigi Casarelli“, L. 3. **U.**: Berlin. „Die Leibalte“, K. 3. „Der Mensch in der Bestie“, K. 3. **U.**: Berlin. „Adermann“, K. 3 (mit Felix Hollaender). **U.**: Berlin. „Josefine Martens“, K. 3. **U.**: Berlin. „Die heilige Sache“, K. 3. **U.**: Berlin. „Nur ein Traum“, L. 3. **U.**: Berlin. „Entgleisung“, K. **U.**: Wien, Neue Wiener Bühne. „Fiat justitia“, „Grotteske 3 (mit Heinrich Hgenstein). **U.**: München, Lustspieltheater.
- Schmidtborn**, Wilhelm, Bonn, Schumannstr. 56 (geb. Bonn, 6. Febr. 1876. Konservatorium der Musik Köln, Universitäten Bonn, Berlin, Göttingen, Zürich. 1906–08 Dramaturg am Dumontschen Schauspielhaus, Düsseldorf). **W.**: „Mutter Landstraße“. **U.**: Dresden, Hoftheater, 1901. „Die goldene Tür“. **U.**: München, Schauspielhaus, 1904. „Der Graf von Gleichen“. **U.**: Düsseldorf, Schauspielhaus, 1908. „Hilf! ein Kind ist vom Himmel gefallen“. **U.**: Berlin, Deutsches Theater, 1910.
- Schnitzler**, Dr. Arthur, Wien, Spittelgasse 7. **W.**: „Anatol“, 1893. „Liebele“, 1895. „Der einsame Weg“, 1903. „Der junge Nebardus“, 1909. „Das weite Land“, 1910.
- Scholz**, Wilhelm von, Oberbaumbach b. Heppenheim, L.-A.: Konstanz Nr. 429 (geb. Berlin, 15. Juli 1874. Vater: Staatsminist. v. Scholz. Gymnasium zu Berlin u. Konstanz. 1892 auf die Universität Berlin, Lausanne, Kiel. 1894 Leutnant im 1. Bad. Leib-Grenadier-Regiment Nr. 109 in Karlsruhe. 1895 wieder zur Universität München, 1897 Dr. phil., 1897 verheiratet). **W.**: „Mein Fürst“, 1. **U.**: München, Residenztheater, 29. April 1899. „Der Besiegte“, Sogendr. **U.**: Berlin, Neues Theater, 10. Dez. 1899. „Der Jude von Konstanz“, Tr. **U.**: Dresden, Königl. Schauspielhaus, Dezember 1905. „Nero“, Tr. **U.**: München, Königl. Hoftheater, 29. Mai 1907. „Vertauschte Seelen“, K. d. Auferst. **U.**: Eöln a. Rh., Schauspielhaus, 22. Jan. 1910. „Der Gast“. **U.**: Weimar, Großh. Hoftheater.
- Schnüherr**, Dr. Karl, Wien, Währingerstr. 125. „Erde“. „Glaube und Heimat“.
- Schott**, Richard, Berlin W 30, Habsburgerstraße 12, F.-A.: Lzw. 7104 (geb. Oberschmohn bei Quertfurt, 26. Dez. 1860. Louisenstädt. Realgymnasium, Berlin. Für Studium der Naturwissenschaften bestimmt, ging 1880 in Halle zum Theater. 1881–1883 am Königl. Schauspielhaus zu Berlin. Von 1885–1887 studierte in Berlin Philosophie und Literaturgeschichte. Dann als Journalist und Schriftsteller in Berlin tätig). **W.**: „Hero und Leander“, Schw. **U.**: Helgoland, Königl. Theater, 1887. „Höhere Lächter“, P. (mit W. Mannstaed). **U.**: Berlin,

Centraltheater, 1887. „Auf goldenem Boden“, B. (mit B. Fiedling).
 UA.: Berlin, Bürgerliches Schauspielhaus, 1890. „Der Eisenhut“, P.
 (mit Odemar). UA.: Berlin, Bürgerl. Schauspielhaus, 1890. „Abschied“,
 Dr. UA.: Düsseldorf, Stadttheater, 1906. „Das lange Felleisen“, Iom. D.
 (mit B. Wendland). UA.: Magdeburg, Stadttheater, 1909. „Das ver-
 giftete Ich“, Iom. D. (mit B. Wendland). UA.: Berlin, Komische
 Oper, 1910. „Der Schneider von Malta“, Iom. D. (mit B. Wendland).
 UA.: Leipzig, Stadttheater, 1912.

Sellen, Fritz, Charlottenburg, Bleibtreustraße. „Das Objekt“. UA.:
 Berlin 1911.

Stein, Leo Walter, Hannover, Pöbblersstr. 16 (geb. Steinitz, 1856).
 WB.: „Sein erster Kausch“. UA.: Posen, 1894. „Der russische Handels-
 vertrag“. UA.: Posen, 1894. „Das Haus des Majors“. UA.: Nürnberg,
 1894. „Fräulein Doktor“. UA.: Nürnberg, 1895. „Papa Ritsche“,
 UA.: Hamburg, 1896. „Das Opferlamm“. UA.: Nürnberg, 1897.
 „Die Lustspielfirma“. UA.: Nürnberg, 1898. „Die Herren Söhne“,
 UA.: Nürnberg, 1899. „Der Großkaufmann“. UA.: Nürnberg, 1900.
 „Lebige Ehemänner“. UA.: Bromberg, 1901. „Geschwister Lemke“,
 UA.: Nürnberg, 1902. „Soldaten“. UA.: München, 1904. „Kosbach“,
 UA.: Bromberg, 1904. „Die von Hochsattel“. UA.: Friedrichroda,
 1906. „Die Kieler Woche“. UA.: Friedrichroda, 1906. „Alexander
 der Große“. UA.: Riga, 1906. „Das Sperlingsnest“. UA.: Friedrich-
 roda, 1907. „Das Leutnantsmännchen“. UA.: Friedrichroda, 1909.
 „Die Scheidungsreise“. UA.: Magdeburg, 1909. „Der heilige Moiskus“,
 UA.: München, 1910. „Landtagswahl“. UA.: Friedrichroda, 1910.
 „Frauerl“. UA.: Friedrichroda, 1911. „Die Ahnengalerie“. UA.:
 Darmstadt, 1911. „Die Hoflieferantin“. UA.: Friedrichroda, 1912.

Stobitzer, Heinrich, München, Johann von Berthstraße 2 (geb. Wald-
 sassen, 13. Dez. 1856). WB.: „Der Sternguter“, 1. UA.: Prag, Landes-
 theater. „Ihre Ideale“, 3. UA.: Dresden, Königl. Hoftheater. „Funken
 unter der Asche“, 1. UA.: Berlin, Deutsches Theater. „Die Normo-
 nen“, 3. UA.: Hamburg, Stadttheater. „Der Garnisonsteufel“, 4.
 UA.: Berlin, Berliner Theater. „Die Barbaren“, 4. UA.: Göttingen,
 Kurtheater. „Die Dragoner“, 3. UA.: Berlin, Residenztheater. „Mam-
 selle Courbillon“ (mit Kurt Krauß), 3. UA.: Wiesbaden, Residenz-
 theater. „Flottenmanöver“ (mit A. Krauß), 3. UA.: Bromberg, Stadt-
 theater. „Liselotte“, 4. UA.: Hamburg, Thalia-theater. „Münchner
 Kindl“, 4. UA.: Kreuznach, Kurtheater. „Höhenluft“, 3. UA.: Wies-
 baden, Hoftheater. „Der Jugendheld“, 3. UA.: Magdeburg, Stadt-
 theater. „Die Brunnennymphe“, 3 (mit Max Real). UA.: Köln, Flora-
 theater. „Winterport“, 3 (mit Max Real). UA.: Berlin, Berliner
 Theater. „Reiterattade“ (mit Fritz Friedmann-Frederich) 3. UA.:
 Magdeburg, Victoria-theater. „Fräulein Mama“ (mit Fritz Friedmann-
 Frederich) 3. UA.: Hanau, Stadttheater. „Der Storch“, 3. UA.:
 Hildesheim, Stadttheater. „Grenzsperre“, 2, 3 (mit Richard Kessler).
 Verlag: Drei Masken, München.

Strauß, Dr. Heinrich, Berlin W, Lützowstr. 16. WB.: „Allerseelen“,

- Dr. 3. UA.: 1901. „Das Evangelium“, Dr. 4. UA.: Berlin, Bürgerliches Schauspielhaus, 27. März 1908.
- Stämke, Heinrich**, Dr. phil., Berlin W 50, Augsburger Str. 12, F.-A.: 6, 11184 (geb. Gouvernement Ufa, Rußland, 7. Mai 1872. Herausgeber v. „Bühne und Welt“). WB.: Verdeutsch. u. Bühnenbearb. von: Spazinski, „Die Frau Majorin“, Dr. 4. UA.: Leipzig, Carolatheater, 1896. Leo Tolstoi, „Die Macht der Finsternis“, Dr. 4. UA.: Frankfurt a. M., Schauspielhaus, 1901. Fürst Nikolaus von Montenegro, „Die Kaiserin des Balkans“, Dr. 3. UA.: Strelitz, Hoftheater, 1901. A. Tschepow, „Die Rätwe“, Dr. 4. UA.: Breslau, Lobetheater, 1902. Leo Tolstoi, „Und das Licht leuchtet in der Finsternis“, Dr. 4. UA.: Königsberg, Neues Schauspielhaus, September 1912.
- Sudermann, Hermann**, im Winter Berlin-Grünwald, Bettinastraße 3, F.-A.: Wi. 6268, im Sommer: Schloß Blankensee bei Trebbin, Kr. Teltow, F.-A.: Trebbin 45 (geb. Magiden, Kr. Heydekrug, Ostpr., 30. Sept. 1857. Vom 12. bis 18. Jahre auf den Realgymnasien in Elbing und Tilsit, dazwischen Apothekerlehrling in Heydekrug, vom 18. bis 23. Jahre Student in Königsberg und Berlin. Vom Jahre 1881—1883 Redakteur des freis. „Deutschen Reichsblattes“, Johann freier Schriftsteller, meistens in Berlin, für wenige Jahre auch in Königsberg und Dresden. Im Jahre 1891 verheiratet mit Clara Lauchner). WB.: „Die Ehre“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1889. „Sodoms Ende“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1890. „Die Heimat“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1893. „Die Schmetterlingschlacht“, R. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1894. „Das Glück im Winkel“, Sch. UA.: Wien, Hofburgtheater, 1895. „Morituri“, 1. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1896. „Johannes“, Tr. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1898. „Die drei Reihersfedern“, Dr. Ged. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Johannisfeuer“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1900. „Es lebe das Leben“, Dr. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1902. „Der Sturmgeffele Sokrates“, R. UA.: Lessingtheater, 1903. „Stein unter Steinen“, Sch. UA.: Lessingtheater, 1904. „Das Blumenboot“, Sch. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1905. „Rosen“, 1. UA.: Wien, Hofburgtheater, 1907. „Strandkinder“, Sch. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 1909. „Der Bettler von Syrakus“, Tr. 5 und einem Vorspiel. UA.: Berlin, Königl. Schauspielhaus, 19. Okt. 1911. „Der gute Ruf“, Sch. 4. UA.: Berlin, Deutsches Schauspielhaus 1913.
- Tiede-Paris, Maria**, geb. Paris, Wernigerode a. S., Ottostraße 3 (geb. Berlin, 1. Nov. 1851. Schrieb mit 11 Jahren ihr erstes Märchen „Rübezahl“, welches nur vor Kindern und von Kindern dargestellt, in einer Korbmacherwerkstatt in Berlin das Licht der Welt erblickte. Ging später zur Bühne und trat in den Städten Frankfurt a. D., Potsdam, Posen und Berlin als 1. Naive und Sentimentale mit Erfolg auf. Heiratete den Theaterdirektor Albert Tiede und widmete sich ganz der Direktion und ihrer Familie. Nahm jedoch später ihr schriftstellerisches Talent wieder auf und schrieb folgende Dramen und Märchen). WB.: „Virginia“, Sch. 4. UA.: Potsdam, Kolosseumtheater.

18. Febr. 1878. „Liborius Wächter“, hist. Sch. 4. UA.: Paderborn, Stadttheater, 20. Febr. 1896. „Freidmanns Friß“, L. 3. UA.: Forst, Stadttheater, 9. Dez. 1897. „Schwester Agnes“ („Schwere Ketten“), Sch. 3. UA.: Forst, Stadttheater, 8. Okt. 1901. „Frühlingsgötter“, L. 4. UA.: Stargard i. P., Stadttheater, 15. Okt. 1903. „Jung Siegfried“, ein Vorg. a. d. Ödter: u. Helbenfage. 5. UA.: 2. Sept. 1903. „Recht der Liebe“, Sch. 4. UA.: Ratibor, Stadttheater, 5. Nov. 1908. „Spiel des Lebens“, Sch. 4. UA.: Ratibor, Stadttheater, 18. Nov. 1909. „Die Drachenburg“, Sch. 4. UA.: Bernigerode a. H., Kurtheater, 19. Juli 1910. — Märchen: „Prinzessin v. Diamantlande“, 4 Bild. UA.: Paderborn, Stadttheater, 11. Okt. 1894. „Hänsel und Gretel“, 3. UA.: Bad Harzburg, Kurtheater, 20. Juli 1895. „Königsfinder“, 5 Bild. UA.: Forst, Stadttheater, 11. Dez. 1896. „Kottäppchen“, 4 Bild. UA.: Forst, Stadttheater, 15. Okt. 1898. „Christi Geburt“, 6 Bild. UA.: Forst, Stadttheater. „Brüderlein und Schwesterlein“, 5 Bild. UA.: Stargard i. P., Stadttheater, 8. Okt. 1899. „Kindes Traum“, 4. UA.: Forst, Stadttheater, 8. Dez. 1902. „Die 7 Raben“, 7 Bild. UA.: Stargard i. P., Stadttheater, 14. Dez. 1900. „Klein Däumling und die Froschprinzessin“. UA.: Ratibor, Stadttheater, 16. Dez. 1908. „Rezept zum Heiraten“, L. 3. UA.: Lüneburg, Stadttheater, 6. März 1912. „Kerxes“, Dr. 4. Zwei noch nicht aufgeführte Werke: „Der gestiefelte Kater“, Märchen und „Die Hochzeit der Moabitin“, Sch.
- Thoma**, Dr. Ludwig, München, Kaulbachstr. 91, L.-A.: 21689, Kottach am Legernsee, L.-A.: 168 (geb. Oberammergau, 21. Jan. 1867. Zum Gymnas., absolv., 1886 Forstsch., spät. Jura in München u. Erlangen. Rechtsanwält in Dachau 1894—1897. Rechtsanwält in München 1897 bis 1899. Seit 1899 in der Redaktion d. „Simplizissimus“). WB.: „Die Medaille“. UA.: München, Hoftheater, August 1901. „Die Lokalbahn“. UA.: München, Hoftheater, Oktober 1902. „Moral“. UA.: Berlin, Kleines Theater, 20. Nov. 1908. „Erster Klasse“. UA.: Egern, Deutsches Bauern-Theater, 12. Aug. 1910.
- Thran**, Georg, Pseudonym: Georg Hallstein, Königsberg i. Pr., Steinbamm 10b, L.-A.: 2290 (geb. Königsberg i. Pr., 23. Okt. 1874). WB.: „Der Pfefferkud“, L. 4. UA.: Düsseldorf, Lustspielhaus. „Ulrich, der Kater“, Spiel in 4 Akten.
- Tsalow**, Johannes, Charlottenburg, Hardenbergstr. 23/24 (geb. 2. Aug. 1882. Kaufmann, lebte im Orient, Ägypten, später bereifte Mitteleuropa und Skandinavien. Erster Versuch: „Gastmahl zu Pavia“. Seit 1908 Schriftsteller). WB.: „Das Gastmahl zu Pavia“. UA.: Coburg, Hoftheater, 2. Okt. 1908. „Juge, das Drama einer Liebe“. UA.: Coburg, Hoftheater, 4. Okt. 1909. „Peter Fehrs Modelle“. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 7. Sept. 1911.
- Trebitzsch**, Siegfried, Wien, Maringstr. 20. Geboren bin ich am 21. Dez. 1868, und zwar in Wien. Mein erstes Drama, „Ein letzter Wille“, das in Leipzig, Hannover und Wien in ein und derselben Saison rasch nacheinander gespielt wurde, hatte seine Uraufführung in Hannover am Residenztheater, Donnerstag, den 6. April 1906. Das eine von den

- zwei neuen Dramen, die seither gewachsen sind, führt den Titel: „Ein Muttersohn“ und wird seine Uraufführung Ende November oder Anfang Dezember d. J. am hiesigen Burgtheater erleben.
- Turdzinsky, Walter**, Berlin, Regensburger Str. 26, F.-N.: Wl. 6149 (geb. Danzig, 10. Jan. 1874. humanistische Erziehung im Königl. Gymnasium. Nach einigen Lehr- und Wanderjahren rein kaufmännischen Charakters Übersiedlung nach Berlin [1892]. Dort zunächst aufreibende Doppeleristenz als Schriftsteller und Buchhalter. Aber seit 1899 Etablierung als Nur-Schriftsteller). WB.: „Selbstern“. UA.: Helgoland, Sommer 1905. „Seine Hoheit“. UA.: Hamburg, Herbst 1907. „Der Kaisertrank“. UA.: Hamburg, Herbst 1908. „Man soll keine Briefe schreiben“. UA.: Wien, Frühjahr 1909. „Reichstagswahl“. UA.: Berlin, Sommer 1910. „Platos Schüler“. UA.: Düsseldorf, Herbst 1910. „Lantzens Salon“, Schw. 3. „Alles für Slowenien“, K. 1 (beides wurde zusammen mit Jacques Burg geschrieben).
- Urban, Dr. Erich**, Wilmersdorf, Paulsbörnerstr. 10.
- Vogeler, Prof. Dr.**, Hildesheim, Weissenburger Str. 10 (geb. Minden i. W., 6. Nov. 1858). WB.: „Wer liebt?“ Sch. 1. UA.: Hamburg, Thalia-Theater. „Die Sturmglocke“, hist. Tragödie aus der Zeit der Reformation, 5. UA.: Göttingen, Stadttheater und Hannover, Residenz-Theater. „Kollegen“, Sch. 4. UA.: Hildesheim, Stadttheater und Wien, Deutsches Volkstheater. „Annchen v. Tharau“, Spiel aus der Zeit des Dreißigjäh. Krieges, 1. UA.: Hildesheim, Stadttheater, 1912.
- Volbehr, Lu**, geb. Scharer, Ebersteinsburg b. Baden-Baden, Haus Lamén (geb. Nürnberg, 5. Juni 1871. Tochter des Kaufmanns und Magistratsrats Johannes Scharer. Schule: höhere Mädchenschule, Nürnberg. Pension von Prieser, Stuttgart. Längerer Aufenthalt in Budapest. Verheiratet 1893 mit Prof. Dr. Theodor Volbehr, Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums, Magdeburg. Seit 1900 schriftstellerisch tätig. Romane, Novellen, Dramen. Töchter: Lulu, 1894 geb., Dorothe, 1897 geb.). WB.: „Ihr Gott“, Dr. 4. UA.: Bremen, 14. Nov. 1901. „Schwester Fides“, Dr. 3. UA.: Schwerin, Hoftheater, 1. Okt. 1902. „Der Hut“, 1. UA.: Nürnberg, Intimes Theater, 26. Okt. 1904. „Die Sieben“, L. 4. UA.: Magdeburg, Stadttheater, 7. Jan. 1906. „Kathrin“, Dr. „Drosselbart“, Märchenspiel.
- Vollmöller, Karl G.**, Stuttgart, Hasenbergsteige 27, L.-N.: 1243 (geb. 7. Mai 1878. Studierte in München, Paris, Berlin, Bonn Archäologie und Klassische Philologie. Promovierte Juli 1901 in Bonn. Lebte seither ständig in Italien). WB.: „Katherina von Armagnac“. UA.: Elberfeld, Stadttheater, November 1903. „Der deutsche Graf“. UA.: Köln, Stadttheater, Januar 1906. „Antigone“. UA.: Berlin, Kleines Theater, Februar 1906. „Ginlia“. UA.: Wien, Theater in der Josephstadt, 1906.
- Voh, Richard**, Frascati b. Rom, Villa Falconieri (geb. Neugrabe i. Pom., 2. Sept. 1861). WB.: „Unfehlbar“. UA.: 1872. „Savonarola“. UA.: 1872. „Ragda“, „Die Patrizierin“, „Der König“. UA.: 1879. „Pater Modestus“. UA.: 1882. „Regula Brandt“. UA.: 1883. „Rafael“.

- UA.: 1884. „Unehrl.ich Volk“. UA.: 1885. „Mutter Gertrud“. UA.: 1885. „Treu dem Herrn“. UA.: 1886. „Alexandra“. UA.: 1886. „Brigitta“. UA.: 1887. „Eva“. UA.: 1889. „Wehe dem Besiegten“. UA.: 1889. „Daniel Danieli“. UA.: 1890. „Schuldig“. UA.: 1890. „Neue Zeit“. UA.: 1891. „Unebenbürtig“. UA.: 1892. „Malaria“. UA.: 1892. „Der Zugvogel“. UA.: 1892. „Jürg Jenatsch“. UA.: 1893. „Zwischen zwei Herzen“. UA.: 1896. „Der Väter Erbe“. „Blende Kathrein“ UA.: 1893. „Das Wunder“. UA.: 1899.
- Wohberg**, Dr. jur. Harry, Wannsee b. Berlin, Parkstr. 12, F.-A.: Wannsee 627 (geb. Gleiwitz, 1878, studierte Jura, Kameralia und Philosophie, amtiert in Berlin als Handelskammer Syndikus). WB.: „Lill Eulenspiegel“, K. 4. UA.: Hannover, 1912.
- Waghenhoff**, Franz, Paris VIIIe, 15 rue d'Edimbourg, L.-A.: 548—51 (geb. Breslau, 22. Febr. 1874. Gymnasium, Versuch in der militärischen Karriere; Anfang 1896 Berlin: Übersetzungen, Versuch im Journalismus, Bühnenbearbeitung franz. Stücke für das Berliner Residenztheater. Seit Ende 1897 Paris). WB.: „Der Soudolier“, L. 1. UA.: Jena, Stadttheater, 15. Jan. 1896. „Lebemoral“, L. 1. UA.: Zürich, Stadttheater, 4. Sept. 1902. „Außer Dienst“, Sch. 3. UA.: Elberfeld, Stadttheater, 8. Jan. 1903. „Rimbus“ (Ganz was anderes — Die Helbin des Tages — Lehmann), 3 lose A. UA.: Frankfurt a. M., Schauspielhaus, 15. Febr. 1904. „Der Weisheitszahn“, L. 3. UA.: Potsdam, Königl. Schauspielhaus, 29. März 1906. „Der Reiseonkel“ („Das Pariser Modell“), Schw. 3. UA.: Wiesbaden, Residenztheater, 2. Dez. 1905. „Der Weisheitszahn“ (mit Alfred Palm), Schw. 3. UA.: Rötten, Sommer 1907. „Ein Königreich m. b. h.“, sat. K. 3. UA.: Nürnberg, Intimes Theater, 25. Dez. 1908.
- Wedekind**, Frank, München, Prinzregentenstr. 50. WB.: „Frühlingserwachen“. „Erdgeist“. „Hidalla“ usw.
- Wenzel**, Hans von, Berlin W, Martin-Luther-Str. 88 (geb. Brandenburg a. Havel, 1. April 1855. 20 Jahre Offizier, zuletzt Kompagniechef im 3. Garde-Regiment z. F., nahm den Abschied, um ganz seinem literarischen Beruf zu leben). WB.: „Ehre und Liebe“, Sch. UA.: Sondershausen, Hoftheater, 1862. „Deutscher Frauensinn“, hist. Sch. UA.: Karlsruhe, Großherzogl. Hoftheater, 29. Mai 1883. „Er ist kuriert“, L. UA.: Breslau, Lobethater, 1884. „Lante Fette“ (mit Frhr. v. Schlicht), Schw. UA.: Berlin, Berliner Theater, 1897. „Im Hörfelberg“, L. UA.: Berlin, Neues Theater, 20. Nov. 1897. „Rose Riebel“, Volksch. UA.: Berlin, Residenztheater, 14. April 1899. „Fröschweiler“ (mit Ferd. Kunkel), Volksch. UA.: Berlin, Schillertheater, 9. Febr. 1900. „Prinzess Wjera“ (mit Ferd. Kunkel), Sch. UA.: Wien, Kaiser-Jubiläumstheater, 1903. „Fridericus Rex“, Dr. 3. UA.: Potsdam, Königl. Schauspielhaus, 1904. „Pharaos Tochter“ (mit Rudolf Drescher), L. UA.: Hannover, Königl. Schauspielhaus, 11. März 1906. „Charlotte von Boyen“ (mit Ferd. Kunkel), Sch. UA.: Breslau, Lobetheater, 1906. „Dämonen“, Sch. UA.: Berlin, Neue freie Volksbühne, 1907. „Buchhändler Palm“, Sch. 1910.

- Wilde, Richard**, Berlin W 50, Geisbergstr. 23, F.-A.: Pfz. 2662 (geb. Berlin, 30. Mai 1872). WB.: „Der neue Lehrer“. UA.: Berlin, Alexanderplatztheater, 1897. „III. Seebataillon, 2. Kompagnie“. UA.: Berlin, Massagetheater, 1900. „Letzte Nacht“. UA.: Berlin, Lessingtheater, 1901. „Galaoper“. UA.: Stuttgart, Königl. Wilhelma-Theater, 1901. „Soiree“. UA.: Berlin, Sezessions-theater, 1901. „Chinesische Flitterwochen“. (Bearb.) UA.: Berlin, Centraltheater, 1902. „Der Loreador“. (Bearb.) UA.: Wien, Theater an der Wien, 1902. „Liebeshandel“ (mit Paul Stard). UA.: Berlin, Theater des Westens, 1904. „Bresenbourg“ (mit Richard Stowronnek). UA.: Berlin, Lessingtheater, 1908. „A. G.“ UA.: Nürnberg, Intimes Theater, 1911. „Der Austauschleutnant“ (mit v. Negelein). UA.: Berlin, Kgl. Schauspielhaus, 1912. „Ränkepiel“ (Bearb.). UA.: Frankfurt a. O., Stadttheater, 1912.
- Winterfeld, Max** (Pseudonym: Jean Gilbert), Charlottenburg: Westend, Kaiserdamm 22 (geb. Hamburg, 11. Febr. 1879). Studierte Musik in Sondershausen, Weimar, Berlin (Scharwenka), mit 18 Jahren Kapellmeister, dirigierte Operetten. Mit 20 Jahren erste Operette „Das Jungfernsüß“, fast in allen Städten aufgeführt). WB.: „Der Prinzregent“, Op. 3. UA.: Hamburg, Carl Schulze-Theater, 1904. „Onkel Kasimir“, Op. UA.: 1908. „Die keusche Susanne“, Op. UA.: 1910 (in allen Sprachen aufgeführt). „Polnische Wirtschaft“. UA.: 1910. „Die moderne Eva“. UA.: Berlin, Neues Operetten-Theater, 1911.
- Wolzogen, Ernst Ludwig**, Freiherr von, Darmstadt, Heinrichstr. 128 (geb. Breslau, 23. April 1855). Sohn des Hoftheater-Intendanten Alfred Freiherr v. W. in Schwerin, studierte in Straßburg und Leipzig Germanistik, Philosophie usw., Musik. Lebte in Weimar 1879–81, Berlin 1882–93, München 1893–99, Berlin 1900–06, seither Darmstadt. Orden und Titel keine, auch sonst unbekannt. Oberleutnant d. L. a. D.). WB.: „Die Verschwörung von Nérac“, L. 3. UA.: Weimar, Hoftheater, 1881. „Der letzte Pops“, 1. UA.: Hamburg, Thalia-Theater, 1882. „Die Kinder der Erzellenz“. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1890. „Das Lumpengesindel“. UA.: Berlin, Wallmertheater, 1892. Umarbeitung in 3 Akten, Berlin, Deutsches Theater, 1893. „Landluft“, L. 4. UA.: Meiningen, Hoftheater, November 1892. „Daniela Weert“, Sch. 4. UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1894. „Die schwere Not“, hist. Festsp. 1. UA.: Berlin, Theater der Gewerbe-Ausstellung, 1896. „Ein Gastspiel“, A. 4 (mit Hans Olden). UA.: Berlin, Deutsches Theater, 1899. „Ein unbeschriebenes Blatt“, L. 3. UA.: Wien, Deutsch. Volkstheater, 1896. Umarbeitung, Berlin, Neues Theater, 1898. „Unjamweve“, A. 4. UA.: Berlin, Lessing-Theater, 1897. „Die hohe Schule“, A. 5. UA.: Wien, Deutsches Volkstheater, 1898. „Feuertrot“, Oper 1 (Rich. Strauß). UA.: Dresden, Opernhaus, 1903. „Die Bäder von Lucca“, Oper 2 (B. Zepfer). UA.: Berlin, Wolzogen-Oper, 1905. „Der Hilfsbremser“, L. 3 (mit Paul Stard). UA.: Puttbus, Hoftheater, 1905. „Kolonialpolitik“. Umarbeitung von Unjamweve, A. 4. UA.: Friedrichroda, Kurtheater, 1907. „Der Kraftmaier“, L. 4 (mit J. Haller). UA.: Nürnberg, Intimes Theater, 1908. „Ein unverstandener Mann“, A. 3. UA.: Wiesbaden, Residenz-Theater, 1908. Umarbeitung, Berlin,

- Kammerspiele, 1909. „Die Raubraut“, I. 3 (Musik von A. Rothen)
 UA.: Wiesbaden, Naturtheater, 1909.
- Jobstitt, Fedor von**, Berlin W 15, Umlandstr. 33, F.-A.: Steinplatz
 3376. Im Sommer: Spiegelberg bei Lopper (L.-A.: Lopper 3^{er}),
 (geb. Spiegelberg, Carl, 5. Okt. 1857.) WB.: „Ohne Gelant“, Sch.
 UA.: Berlin, Lessingtheater, 1896. „Das eigene Blut“, Sch. UA.:
 Berlin, Lessingtheater, 1897. „Der Thron seiner Väter“, L. UA.:
 Berlin, Lessingtheater, 1898. „Tyrannen des Stüdes“, L. UA.: Berlin,
 Goethe-theater, 1899. „Lantam“, Sch. UA.: Berlin, Berliner Theater,
 1900. „Neue Waffen“, Sch. UA.: Hamburg, Stadttheater, 1902. „Die
 eiserne Krone“, Sch. UA.: Berlin, Berliner Theater, 1905. „Die
 brennende Frage“ (mit Schönthan), L. UA.: Hannover, Residenz-
 theater, 1907. „Der Kolonialskandal“ (mit Neßch-Schilbach). UA.:
 Berlin, Neues Schauspielhaus, 1908. „Das Lied vom Metz“, Phant.
 Dicht. UA.: Cassel, Hoftheater, 1908.
- Jwech, Stefan**, Wien VIII, Kochgasse 8 (geb. Wien, 1881). WB.: „Iher-
 sites“. UA.: gleichzeitig im Dresdner und Kasseler Hoftheater, 1908.
 „Der verwandelte Komödiant“, Einakter. UA.: Breslau, 1912. „Das
 Haus am Meer“. UA.: Wien, Hofburgtheater, 1912. Die Übertragungen:
 Emile Verhaeren, „Das Kloster“. UA.: Wien, 1911. „Helenas Heim-
 lehr“. UA.: Stuttgart, 1911. „Philipp II.“. UA.: München, 1912.

B. Schutzverwandte.

- Kollin, Gustaf**, Djursholm, Direktor der „Intima teatern“ in Stock-
 holm (geb. Stockholm, 11. Nov. 1880. 1902 eine Grillparzerbiographie
 [268 S.], von Prof. Rich. M. Meyer im Jahrbuch der Grillparzer-Ges-
 ellschaft besprochen, dann folgten Schauspiele. Herausgeber des schwe-
 dischen Theaterwochenblattes „Thalia“). WB.: „Djamm Strid“, Sch.
 UA.: 1905. „Der Turm des Schweigens“. UA.: Paris, Théâtre des
 Arts, 1909. „Zwischen den Nonnen“, Sch. UA.: 1908. „Im Schiff“
 (in Buchausgabe von Maeterlinck mit einem Vorwort versehen). UA.:
 Stockholm, 1911. „Staub“, Sch. UA.: 1910.
- Olwendspoel, Curt**, Lilsit, Jägerstraße 8 (geb. Königsberg i. Pr., 28. Mai
 1884. 1907 Referendar, 1908 Dr. jur. Im selben Jahre noch — endlich! —
 Komödiant!! Als solcher 1908/09 und 1909/10 in Glogau, Sommer
 1910 Köthen. 1910/11 Regisseur und Schauspieler in Lilsit). WB.:
 „Der Sohn“, Dr. 4. UA.: Glogau, Stadttheater, 4. März 1910.
- Reiner, Hans**, Aarau, Laurenzenvorstadt 800, L.-A.: 92 (geb. Aarau,
 Schweiz, 1. Febr. 1864. Nach Absolvierung des Aarauer Gymnasiums
 und weiterer Ausbildung im französischen Sprachgebiet leitete er wäh-
 rend 18 Jahren die väterliche Zementfabrik. Gründete das schweize-
 rische Kalkkartell. War Präsident [jetzt Ehrenmitglied] des Schweizerischen
 Zementfabrikantenvereins. Viele und ausgedehnte Reisen. Auch auf
 politischem Gebiet war er tätig als Aargauischer Großrat, Präsident
 einer politischen Tageszeitung usw. Passionierter Jäger, Ehrenpräsident
 des aargauischen Jagdschutzvereins). WB.: „Graphologisch beurteilt“.
 „Eine Heiratsannonce“. „Der Ballwaser“. „Die Premiere“. „Die

