

Rudolf Steiner

## Theater-Chronik

*Erstveröffentlichung: Magazin für Literatur 1897, 66. Jg., Nr. 32, 46, 1899, 68. Jg., Nr. 1, 27, 42, 45, Dramaturgische Blätter 1898, 1. Jg., Nr. 19, 21, 24, 31, 32, 42, 43, 1899, 2. Jg., Nr. 6, 8, 49 (GA 29, S. 426-447)*

Dr. Raphael Löwenfeld, der verdienstvolle Leiter des Berliner Schiller-Theaters, hat soeben den Vortrag «Volksbildung und Volksunterhaltung», den er am 8. Juni 1897 in der Generalversammlung der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung zu Halle a. S. gehalten hat, in Druck erscheinen lassen. Er tritt dafür ein, dass an der Bildung weiterer Schichten des Volkes durch Volkstheater mit billigen Eintrittspreisen und durch Veranstaltung von Vortragsabenden gearbeitet werde. Wie ein Volkstheater zu denken, das wird an dem Beispiel des Schiller-Theaters, dessen Tätigkeit Löwenfeld schildert, veranschaulicht. Die Vortragsabende sollen einzelne künstlerische Persönlichkeiten einem größeren Zuhörerkreis vorführen. An einem solchen Abend soll zuerst eine Charakteristik eines Dichters oder Tonkünstlers entwickelt werden, und daran sollen sich Deklamationen oder musikalische Reproduktionen einzelner Schöpfungen der betreffenden Künstler knüpfen. Es ist zu wünschen, dass die schönen Absichten des Verfassers viel Anklang finden. Denn man muss ihm beistimmen, wenn er die Kunst als das beste Mittel für die Fortbildung des gereiften Menschen empfindet. Wer nach harter Tagesarbeit nicht mehr in der Lage ist, wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zu folgen, der vermag sehr wohl seinen Geist zu erfrischen und zu bereichern an den Schöpfungen der Kunst. Mit Recht sagt Löwenfeld: «Wer von der Erwerbsarbeit kommt, körperlich müde und geistig ermattet, der bedarf der Anregung in reizvollster Form... Nicht Tatsachenwissen, nicht Fachausbildung, sondern geistige Anregung im weitesten Sinn ist die Aufgabe der Volksbildung.»

Eine interessante Erinnerung ruft der 13. November 1897 hervor. Er ist der hundertjährige Geburtstag des Komponisten Gustav Reichardt, dem wir das Lied «Was ist des Deutschen Vaterland» verdanken. Nach den Befreiungskriegen wurde das Lied in einer andern Melodie gesungen. Sie war nicht geeignet, populär zu werden. Der Reichardtschen ist es im höchsten Maße gelungen. Es wird erzählt, dass der Komponist die Melodie in der alten kleinen Kapelle auf der Schneekoppe während einer Fußwanderung niedergeschrieben hat.

\*

Ein wahres Muster unklaren Denkens bildet ein Aufsatz vom Berliner Hofkapellmeister F. Weingartner in der «Neuen Deutschen Rundschau». Nachdem Weingartner seinem Groll über die jüngeren Komponisten, ihre Anhänger und Lobhudler in rückhaltloser Weise Luft gemacht hat, schildert er den «kommenden Mann» in der Musik, den Erlöser aus der Verwirrung, welche die jungen Originalitätshascher angerichtet haben. «Ich denke mir ihn zunächst unabhängig von allem Parteiwesen und sich nicht damit befassend, weil über ihm stehend; ich denke mir ihn weder engherzig deutschtümelnd noch schal international, sondern all-menschlich empfindend, weil die Musik eine allmenschliche Kunst ist; ich denke mir ihn von einer glühenden, schrankenlosen Begeisterung erfüllt für das von den großen Geistern aller Zeiten und Nationen Geschaffene, unüberwindliche Abneigung gegen die Mediokrität empfindend, mit der er durch Zwang, höchstens einmal durch seine eigene Gutmütigkeit in Berührung kommt. Ich denke mir ihn neidlos, weil seines eigenen hohen Wertes bewusst und darauf vertrauend, daher auch fern jeder kleinlichen Propaganda für seine Werke, aber, wenn es not tut, von gründlicher Aufrichtigkeit, ja Rücksichtslosigkeit, daher an vielen Stellen nicht sonderlich beliebt. Ich denke mir ihn sich dem Leben nicht ängstlich verschließend, aber mit Hang zur Einsamkeit - die Menschen nicht in übertriebenem Weltschmerz hassend, aber ihre Kleinlichkeit und Beschränktheit verachtend, daher nur Ausnahmen zu sei-

nem näheren Umgang wählend. Ich denke mir ihn nicht unempfindlich gegen Erfolg oder Misserfolg, aber durch beides nicht einen Schritt von seinem Wege abzubringen, gegen die sogenannte öffentliche Meinung sehr gleichgültig, in seiner politischen Gesinnung Republikaner im Sinne Beethovens. . . Sich nur mit den größten Genies wirklich verwandt fühlend, weiß er doch, dass auch er nur ein neues Glied der Kette ist, welche diese miteinander bilden, und weiß auch, dass andere Gewaltige auf ihn folgen werden. So gehört allerdings auch er einer Richtung an, einer solchen aber, die über den Köpfen der Menschheit schwebt und über sie hinwegfliegt. Glaubt denn Herr Weingartner wirklich, dass sich die Natur veranlasst sehen wird, seine Phantastereien zu verwirklichen? Und wenn nicht, warum schreibt er sein Ideal des künftigen Musikers auf? Dieses Ideal wäre übrigens für jegliches Schaffen höchst nützlich. Wenn der Nachfolger Badenis die von Weingartner geschilderten Eigenschaften hätte: die Verwirrung in Österreich könnte der schönsten Harmonie weichen. Es ist unbegreiflich, wie sich ein hochbegabter Künstler in solchen Spielereien des müßigen Denkens gefallen kann.

\*

In diesen Tagen gingen durch die Zeitungen statistische Nachrichten über die Repertoireverhältnisse der verflossenen Saison an deutschen Bühnen. Man konnte aus ihnen ersehen, dass den größten Zuspruch die Jammerstücke der Firma Blumenthal-Kadelburg-Burckhard in seinen Nachmittagsvorstellungen im Wiener Burgtheater versucht hat: die Zuschauer finden sich wirklich. Es ist etwas Wahres an dem Satze: Jeder Theaterdirektor hat das Publikum, das er verdient. Nicht einen Verfall des allgemeinen Geschmackes beweisen unsere entsetzlichen Repertoireverhältnisse, sondern nur, dass unsere Theaterleiter schlechte Stücke lieber aufführen als gute, und dass sie deshalb die Liebhaber der schlechten Stücke in das Theater locken, das Publikum, das besseren Geschmack hat, dagegen vom Theaterbesuch fernhalten. Klassikervorstellungen, in würdiger Weise

dargeboten, werden immer ein Publikum haben. Wenn nun noch gar die Theaterdirektoren zugleich «Dichter» sein wollen und ihre eigenen Machwerke an den Mann bringen wollen, dann ist das Übel das denkbar größte. Es sollte sich als eine Art Regel des Anstandes für Theaterleiter her-ausbilden, dass sie an ihren eigenen Instituten niemals ihre eigenen Stücke aufführen. Vielleicht fordert eine solche Anstandsregel einige Eigenschaften, die nicht jedem gegeben sind; aber so etwas fordert jeder Ehrenkodex.

Ich sehe gar nicht ein, warum die Theaterleiter durchaus den Geschmack bestimmen sollen. Sie haben sich in den letzten Jahren so vorurteilsvoll erwiesen, dass man ihnen durchaus nicht zu-zustimmen braucht, wenn sie sagen: wir können nichts Besseres aufführen, weil uns sonst niemand ins Theater geht. Sie sollen es einmal anders versuchen. Vielleicht machen sie dann auch andere Erfahrungen. Vielen möchte ich sogar ernstlich raten: sie sollen das Stückeschreiben lassen.

### *Bühnenbearbeitung*

Heinrich Jantsch, der Direktor des «Wiener Jantsch-Theaters», der früher dem Meininger Ensemble angehörte, hat eine Bühnenbearbeitung des «Wilhelm Teil» (Halle 1898) erscheinen lassen. Er erklärt, dass er mit seiner Arbeit eine Debatte eröffnen möchte, und zwar darüber, wie Theaterstücke am besten einstudiert werden können. Er liefert ein Regiebuch, in dem alle Anweisungen enthalten sein sollen, die für die Darsteller eines Stückes notwendig sind. Alles über eine Rolle soll dieses Regiebuch bringen, was vorgeht, während der Träger vor dem Publikum steht. Man wird sich gewiss nicht enthalten können, ernstliche Bedenken gegen solch weitgehende Anweisungsbücher geltend zu machen. Darsteller, die auf ihre Selbständigkeit halten, werden gegen solchen «Drill» sich auflehnen. Aber man bedenke, dass der Verfasser kaum den Willen haben kann, die berechnete Selbständigkeit zu unterdrücken. Einen Vorschlag will

er machen - nichts weiter! «Steht der Darsteller der Rolle geistig höher als der, der die Anmerkung gemacht, ja, glaubt er nur eine eigene Meinung vertreten zu dürfen, niemand wird ihn hindern. Er wächst über die Anmerkung hinaus, vielleicht gerade wegen dieser ersten Anregung. Jedenfalls hat sie an die Stelle von nichts - etwas gesetzt! »Man darf nicht verkennen, dass zu einer solchen eigenen Meinung in unzähligen Fällen gar nicht die nötige Zeit vorhanden sein wird. Ein Buch, wie es Jantsch im Auge hat, darf natürlich nicht auf Grund willkürlicher Einfälle entstanden sein. Es muss das Ergebnis einer längeren Erfahrung sein. Und dann wird es auch dem gewiegtsten und begabtesten Schauspieler vorzügliche Dienste leisten. Es muss erhalten, was sich bewährt hat. «Ein solches Regiebuch braucht nicht das Werk eines Einzelnen zu sein, wie ja auch unsere schönsten Szenarien oft unter der Mitwirkung vieler Darsteller entstehen. Man schimpfe nicht über den Drill, der aus einem solchen Szenarium herauszuwachsen scheint, er ist tausendmal besser als das Chaos; er erklärt der Gedankenlosigkeit auf der Bühne den Krieg. » Hier soll aus den einleitenden Bemerkungen Jantschs einiges wiedergegeben werden, um Tendenz und Art des Vorschlags zu charakterisieren.

«Je kleiner die Rolle, desto notwendiger oft Anmerkung und Erläuterung, nicht nur was die äußere, auch was die innere Gestaltung betrifft. - Nehmen wir die vielverschrienen Bedientenrollen, davon eine, die gar nicht auf dem Lessingschen Theaterzettel von «Emilia Galotti» genannt wird. - Wir befinden uns auf dem Lustschlosse Dosalo, der Prinz mit Emilia zusammen. Da kommt die Geliebte des Prinzen, die Gräfin Orsina dazwischen, die niemand geahnt - Diese Schreckenspost überbringt ein Bedienter mit den Worten:

Der Prinz: «Die Gräfin? Was für eine Gräfin?»

Bedienter: «Orsina.»

In dieser Bedientenrolle keimt die Katastrophe des Stückes! - Dieser aalglatte Geselle, der in den Buhlschaftssünden seines

Herrn groß geworden ist, verliert Sinn und Verstand bei der Meldung: Eben kommt die Gräfin an. - Für ihn, für den Prinzen, für alle im Schloss war sie «die Gräfin»! nicht die Gräfin Orsina, nicht die Frau Gräfin. - In dem Vorstellungskreis des Bedienten gibt es in diesem Augenblick nur einen Grafen und eine Gräfin, und dieser Graf ist hier der Prinz selbst.

Hat der Regisseur der mittleren Bühnen Zeit, diese - doch so notwendigen Anmerkungen zu geben? Wird er - wenn er sie gibt - Dank erhalten von dem Darsteller der Bedientenrolle, der - sonst ein hochschätzbares Chormitglied - sich gegen das sträubt?! - In der Chorprobe ist er das Abrichten gewöhnt, beim Schauspiel wäre es Erniedrigung - so groß ist das Verkennen. - Liegt die Anmerkung geschrieben in seiner Rolle, dann geht es leichter, ist anders nicht das Mitglied ein abgesagter Feind des Rollenlesens - was auch vorkommen soll.

Das Wort verdankt seine unsterbliche Lächerlichkeit den armen Teufeln, welche landläufig in die Papperüstungen gezwängt als die zehn Kürassiere von Pappenheim beim Wallenstein zur Audienz erscheinen. -Solange auch das Stück schon vorher gespielt wurde, erst die Meininger haben die Kürassiaszene zu dem gemacht, was sie ist. -Da wurde nicht gelacht! Warum denn auch? Ein bisschen Exerzieren, und das Publikum nimmt uns ernst.

Welch großen Wert Schiller - der eminente Bühnenpraktiker - auf die Bedientenrolle legte, das beweist der Umstand, dass er wiederholt Anmeldungen den Helden selbst in den Mund legte. So im nach dem Monologe . - Der schwedische Oberst soll gemeldet werden. Der Page tritt ein.

Wallenstein zum Pagen: «Der schwedsche Oberst? Ist ers? Nun, er komme!»

Im Wallenstein haben wir das Beispiel, dass die Meldung: «Zehn Kürassiere Von Pappenheim verlangen dich im Namen Des Regiments zu sprechen» von Terzky gesprochen wird. - Neumann aber ist der eigentliche Überbringer; der aber tritt nur herein,

führt den Grafen Terzky beiseite und sagt diesem die Meldung ins Ohr.

\*

Carl Heine, der Leiter der von der «Leipziger Literarischen Gesellschaft» veranstalteten Theatervorstellungen, hat ein Ensemble zusammengestellt, mir dem er in verschiedenen deutschen Städten Vorstellungen Ibsenscher Werke gibt. Gelegentlich des Wiener Gastspieles dieses Ensembles hat nun Dr. Heine in der Wochenschrift «Zeit» die Ziele und den Charakter seines «Ibsen-Theaters» in einem interessanten Aufsätze entwickelt, dessen Hauptpunkte mir der Erwähnung an dieser Stelle wert erscheinen.

Heine geht von der Überzeugung aus, dass Ibsen die beste Schule für ein Ensemble ist, das nach Stil strebt. Mit vollem Recht hebt er hervor, dass Ibsen ein Segen für die Schauspieler ist, weil sie gezwungen sind, in seinen Stücken nicht Rollen und Theaterschablonen, sondern Lebensstypen und Individualitäten zu spielen. Wer eines der späteren Dramen Ibsens besetzen will - bei den früheren Stücken ist das noch nicht in ausgesprochener Weise der Fall -, der kann sich unmöglich an die alten Fächer: den Bonvivant, den Charakterspieler, den gesetzten Liebhaber, die Anstandsdame und so weiter halten; in Heines Ensemble liegen die Rollen des Rank, Aslaksen, Großhändler Werle, des fremden Mannes, Rosmer und Jörgen Tesmann in einer Hand, ebenso diejenige des Brendel, Dr. Stockmann, Brack, Hjalmar Ekdal, Oswald, Günther und Gabriel Borkmann. Durch eine solche Fachlosigkeit ist der Schauspieler gezwungen, sich ans individuelle Leben, an die Beobachtung zu halten, nicht an die am Theater hergebrachte Gewohnheit und Tradition.

Auch die Führung des Dialogs erfordert bei Ibsens Dramen eine besondere Kunst. Von Mimik und Geste glaubt Heine, dass sie weniger wichtig sind als im älteren Drama. Er wendet sie nur als Hilfsmittel und so sparsam wie möglich an. Dagegen legt er Wert auf die Gruppierung. Die Stellung der Personen zueinan-

der, ihr Sich-Verfolgen, Sich-Fliehen, die Ausscheidung einer Person und ihre nähere oder weitere Entfernung von der Haupttruppe bilden, seiner Meinung nach, einen großen Teil dessen, was man Stimmung nennt. Nur dadurch, dass in dieser Richtung dasjenige getroffen wird, was den Absichten des Dichters entspricht, kann diejenige Illusion erzeugt werden, die beim Publikum zur rechten Aufnahme eines Ibsen-Dramas notwendig ist. Die Schwierigkeit liegt darinnen, dass fast in jedem Werke dieses Dichters andere Mittel der Art in Anwendung gebracht werden müssen, weil jedes dieser Werke seinen eigenen Stil hat. Jenen Stil, der von dem Inhalt gefordert wird. Nur wer alle Einzelheiten der Regie so zu treffen weiß, dass sie sich zusammenschließen, wie es der individuelle Charakter eines Ibsenschen Stückes fordert, kann ein solches kunstgemäß in Szene setzen. «Für diese ideale Forderung bildet Ibsen eine Vorschule. Nicht zwei seiner Dramen haben denselben Stil. Man vergleiche nur einmal «Nora», «Volksfeind», «Rosmersholm», «Hedda Gabler» und «John Gabriel Borkmann». Aber jedes seiner Dramen hat seine eigene, streng umrissene Form, die von Drama zu Drama kunstvoller, reiner und klarer wird . . . So ist Ibsen auch darin für den Schauspieler ein Lehrmeister, dass er ihn von den einfacheren Aufgaben zu den kunstvollsten führt; und wie in Ibsens Gesellschaftsdramen die Männer Wahrheit, die Frauen Freiheit suchen, so ist in Ibsens Dramatik für den Schauspieler die Schule, die ihn zu den letzten Zielen der Kunst reif machen kann, zu den Zielen, denen die Kunst jeder Zeit nachstrebte: Zur Freiheit und Wahrheit.»

\*

In den Nummern 11 und 14 dieser Zeitschrift ist von dem Plane der Gründung eines Elsässischen Theaters und von den Zielen, welche diese Gründung verfolgt, gesprochen worden. Dieser Plan nähert sich gegenwärtig seiner Ausführung. Es hat sich eine Vereinigung gebildet, welche das Elsässische Theater begründen wird. Ihr gehört als Vorsitzender Dr. Julius Greber an, der Verfasser des dramatischen Sittenbildes «Lucie» - das von



der Zensur verboten worden ist -, dann der junge Maler und Dichter Gustav Stoskopf, ferner die Herren Hauß, Redaktor und neugewählter Reichstagsabgeordneter, Bastian, der Verfasser von elsässischen Volksstücken, und Horsch.

Der Verfasser des Artikels «Theater und Kunst in den Reichslanden» (Nr.14 dieser Zeitschrift) hat bereits darauf hingewiesen, dass politische Tendenzen mit der neuen Gründung nicht beabsichtigt werden sollen, sondern dass lediglich der Wunsch maßgebend gewesen sei, elsässisches Volksleben auf der Bühne zu sehen. In diesem Sinne sind auch die Statuten der Vereinigung abgefasst.

Im nächsten Winter sollen acht Novitäten zur Aufführung gelangen. Zum artistischen Leiter der neuen Theaterunternehmung ist der ehemalige Direktor des Stadttheaters (Straßburg), Alexander Heßler, ausersehen. Ihm wird ein scharfer, sicherer Kunst-verstand und ein gutes Auge für die Beurteilung künstlerischer Kräfte nachgerühmt.

Wenn man bedenkt, welche ungeheuren Erfolge die volkstümlichen Vorstellungen der Schlierseer überall haben, so wird man Unternehmungen wie dem Elsässer Volkstheater die besten Aussichten für die Zukunft eröffnen können. Solche Unternehmungen entsprechen ganz entschieden einem bemerklichen Zuge unserer Zeit. Unsere Kunst gewinnt immer mehr einen internationalen Charakter. Die Sprache ist fast das einzige Element, das noch daran erinnert, dass die Kunst aus dem Boden der Nationalität herauswächst. Volkstümliche und gar landschaftliche Denk-, Anschauungs- und Empfindungsweise verschwinden immer mehr aus den Stoffen unserer Kunstleistungen. Und das Wort von «guten Europäern» ist heute durchaus keine bloße Phrase. Wir verstehen die Pariser Sitten, die uns von der Bühne herab gezeigt werden, heute fast ebenso gut wie die unseres Heimatortes. Neben dieser einen extremen Richtung macht sich aber eine andere geltend.

Wie ein Jugenderlebnis uns lieb ist, so sind uns die volkstümlichen Eigenarten, die sozusagen Kindheitserinnerungen der Nation sind, lieb. Und je mehr uns die kosmopolitische Kultur im allgemeinen von ihnen wegführt, um so lieber kehren wir «hie und da» zu ihnen zurück. Wie Jugenderinnerung mutet es in der Tat uns an, wenn wir heute die Schlierseer spielen sehen; Jugenderinnerung ist der Inhalt der Stücke, die sie uns vorspielen, und Jugenderinnerung ist vor allen Dingen die Stufe der Kunst, die wir an ihnen beobachten können.

Es wäre zu wünschen, dass ähnliche Unternehmungen wie das Elsässische Theater in den verschiedensten Gegenden Deutschlands entstünden. Vielleicht sind sie das einzige Mittel, die landschaftlichen Individualitäten noch einige Zeit zu retten, über die der kosmopolitische Zug der Zeit erbarmungslos hinweggeht. Sieger wird zuletzt allerdings der Kosmopolitismus bleiben.

\*

Was ist denn eigentlich «Theater»? Diese Frage wirft Hermann Bahr in der Nummer 200 der «Zeit» auf. «Das Stück eines Dichters fällt durch, und es heißt dann, dass es eben leider doch nicht ist. Oder wir sehen einen rohen Menschen mit schlechten Sachen von gemeiner Art die Bühne beherrschen, und zur Entschuldigung heißt es, dass er eben weiß, was ist. Was ist nun eigentlich dieses? Da will niemand antworten. Jeder spürt, dass es Dinge gibt, die nicht sind, und andere, die es sind, aber mehr scheint man nicht zu wissen. Es wird behauptet: Man kann das nicht sagen, man muss es fühlen. So drehen wir uns immer in demselben Kreise. Auf die Frage, wie das sein muss, was auf dem Theater wirken soll, heißt es, dass es theatralisch sein muss, und auf die Frage, was denn theatralisch ist, heißt es: was auf dem Theater wirkt. So kommen wir nicht aus dem Zirkel -.»

Ich bin etwas verwundert über diese Aussprüche eines Mannes, der in der letzten Zeit immer so getan hat, als wenn er endlich den Schlüssel gefunden hätte, der das Tor des Theatralischen

öffnet. Hermann Bahr war einst ein schlimmer Stürmer und Wüterich. Er konnte sich nicht genug tun in der Verurteilung des «Theatralischen». Die reinen Forderungen der Kunst standen ihm obenan. Ich glaube, er hat vor noch nicht langer Zeit nicht nachgedacht darüber: was wirkt auf dem Theater? Was ist theatralisch? Er hat darüber nachgedacht: was fordert die «Moderne» für eine dramatische Technik? Dann hat er alles in der bösesten Weise verfolgt, was gegen diese Technik der «Moderne» verstoßen hat. Und wäre damals Herr von Schönthan oder Herr Oskar Blumenthal zu ihm gekommen und hätte ihm gesagt:

Deine «Moderne» ist ja ganz nett, aber auf dem Theater wirkt sie nicht, so hätte er sie elende Macher geschimpft und sie - allerdings nur kritisch - aus dem Tempel der Kunst getrieben.

In den letzten Jahren ist Hermann Bahr zahmer geworden. Er hat das selbst erklärt.

Marco Brociner hat im Herbst vorigen Jahres in Wien ein Stück aufführen lassen, das gar nicht «Kunst», sondern nur «Theater» war; da hat Hermann Bahr geschrieben: «Als ich noch ein Stürmer und ein Wüterich war, habe ich die Stücke des Herrn Marco Brociner gehasst. Sie sind ja, was man «unliterarisch» nennt, und das ist mir damals schrecklich gewesen. Ich war damals ein einsamer Mensch, so ein Einziger und Eigener, der nichts anerkennt und sich nicht fügen will, sondern seinen Verstand, seinen Geschmack herrschen lässt. Jetzt bin ich bescheidener; es ist mir ja schwer geworden, aber ich habe doch nach und nach bemerkt, dass auch noch andere Leute auf der Welt sind. Diese wollen auch leben, das kann der Jüngling freilich nicht begreifen. Heute sage ich mir: Ich habe meinen Geschmack, andere Leute haben einen anderen; wer schreibt, was mir gefällt, das ist mein Autor, aber die anderen wollen doch auch ihre Autoren haben, das ist nur billig...»

Nicht nur in dem Aufsätze, den er über Marco Brociner geschrieben hat, sondern auch in nicht wenigen anderen Auslas-

sungen sagt Hermann Bahr, dass er heute bescheidener denkt als einst, da er ein «Stürmer und ein Wüterich» war.

Dass man Konzessionen machen muss, diesen Grundsatz aller echten Philister hat überhaupt Hermann Bahr als seiner Weisheit vorläufig letzten Schluss glücklich herausgefunden. Er hat das in den letzten Nummern der «Zeit» immer und immer wiederholt. «Der Mann hat gehorchen gelernt, er entsagt sich, er weiß, dass er nicht allein ist; - er hat eine andere Leidenschaft; er will helfen, will wirken. Er fühlt, dass die Welt nicht da ist, um sein Mittel zu sein, sondern er für sie, um ihr Diener zu werden.»

Doch warum schreibe ich hier über Hermann Bahrs neueste Wandlung? Warum suche ich zu erforschen, welches der Weg ist von dem «Stürmer und Wüterich» zum halben Hofrat?

Nur deshalb, weil heute der «halbe Hofrat» Fragen aufwirft, die einst der «Stürmer und arge Wüterich» als höchst überflüssig bezeichnet hätte

Ja, wohl überflüssig. Und wir anderen, die wir uns nicht entschließen können, den Sprung ins Halb-Hofrätliche mitzumachen, wissen zu unterscheiden zwischen dem «Theatralischen», das rohe Menschen mit schlechten Sachen auf das Theater bringen, und dem «Theatralischen», das trotz aller «Theaterfähigkeit» echte und gute Dichtung ist. Ein wirklicher Dramatiker schafft bühnenmäßig, weil seine Phantasie bühnenmäßig wirkt.

Und wenn man uns heute noch die Frage vorlegen will: «was ist theatralisch?», so lachen wir ganz einfach. Shakespeare hat das schon gewusst, und Hermann Bahr wüsste es auch, wenn er nicht auf der Bahn vom «Stürmer und Wüterich» zum zahmen Hofrat begriffen wäre.

Aber so ist es: man muss einiges verlernen, wenn man so weit gekommen ist, dass man einsieht, was Hermann Bahr eingesehen hat: «Wer seine Kraft gemessen hat und erkennt, wohin er mit ihr treten soll, ist gefeit, es kann ihm nichts mehr gesche-

hen: weil er notwendig geworden ist. Notwendig werden, seinen Platz finden, seine Rolle wissen, das ist alles.»

\*

Über den augenblicklichen Stand der Berliner Theaterzensur spricht der Rechtsanwalt Paul Jonas in einer der jüngsten Nummern der «Nation» (Oktober 1898). Er betont, dass dieser augenblickliche Stand sich zu einer Kalamität ausgewachsen hat, und dass bei uns auf diesem Gebiete kaum bessere Zustände herrschen als im benachbarten Zarenreiche.

Wie in so vielen anderen Fällen dient den Wächtern der öffentlichen Ordnung auch bei Handhabung des Zensurstiftes eine jahrzehntealte Polizeiordnung. Die in der Gegenwart schreibenden Dramatiker werden nach Bestimmungen vom 10. Juli 1851 beurteilt. Das Oberverwaltungsgericht hat anerkannt, dass der Zensurstift hinweggleiten müsse über Dinge, die «nur eine entfernte Möglichkeit, es könne die Aufführung eines Stückes zu einer Störung der öffentlichen Ordnung führen», erkennen lassen, und dass dieses spitzige Instrument nur dann walten dürfe, wenn eine «wirkliche drohende nahe Gefahr» in Aussicht steht. Trotzdem hat der in Rede stehende Stift aus Hauptmanns «Florian Geyer» folgende Sätze zu vertilgen für nötig befunden:

«Fresse die Pest alle Pfaffenknechte.»

«Der Papst verschachert Christentum, die deutschen Fürsten verschachern die deutsche Kaiserkrone, aber die deutschen Bauern verschachern die evangelische Freiheit nit! »

«Wer will halten rein sein Haus, der behalt' Pfaffen und Mönche draus.»

«Den Rhein heißet man gemeiniglich die Pfaffengasse. Wo aber Pfaffen uf ein Schiff treten, da fluchen und bekreuzen sich die Schiffsleut', weil Sag' ist: Pfaffen bringen dem Schiff Unheil und Verderben.»

Was muss der den bedenklichen Stift führende Beamte für eine Vorstellung haben von dem Bewusstsein und Empfinden eines

Theaterbesuchers von heute! Ein Mann, der glauben kann, dass in den Anschauungen eines gebildeten Menschen der Gegenwart eine Verheerung dadurch angerichtet werden könne, dass er die angeführten Worte von der Bühne herab vernimmt, weiß nichts von dem Leben, das wir heute führen. Das gekennzeichnete Gebaren ist geeignet, weitesten Kreisen die Augen darüber zu öffnen, welche Kluft besteht zwischen den Vorstellungen der in der Tradition des Staates erzogenen Bürokratenseele und dem Empfinden jener Kreise, die den Fortschritt des Lebens mitmachen.

Das Küssen scheint nach der Polizeiverordnung vom 10. Juli 1851 zu den Handlungen zu gehören, aus denen «Sitten-, Sicherheits-, Ordnungs- oder gewerbepolizeiliche Bedenken entstehen». Denn ein roter Polizeistrich tötete aus Max Halbes «Jugend» einst die Stelle:

«Annchen, du bist so schön! So schön, wenn du so sitztest. (Packt ihren Arm.) Ich könnt' ja alles vergessen. (Außer sich.) Küsse mich, küsse mich!»

Das Verbot des «Johannes» von Sudermann wirft ein besonderes Licht auf die Polizeiverhältnisse. Es ist schade, dass es zu einer Entscheidung des Oberverwaltungsgerichts über dieses Verbot nicht gekommen ist. Bekanntlich wurde das Stück durch eine kaiserliche Entscheidung freigegeben. Die Polizeibehörde hatte die Aufführung verboten, weil öffentliche Darstellungen aus der biblischen Geschichte des alten und Neuen Testaments bestimmungsgemäß «schlechthin unzulässig seien.» Und gegen die hierauf gemachten Einwendungen erwiderte der Oberpräsident, dass «die Darstellung von Vorgängen aus der biblischen Geschichte und insbesondere aus der Lebensgeschichte Jesu Christi auf der Bühne geeignet erscheint, das religiöse Empfinden der Zuhörer und Zuschauer sowie auch des den Aufführungen nicht beiwohnenden Publikums zu verletzen, Beruhigungen weiterer Personenkreise hervorzurufen und Störungen der öffentlichen Ordnung, deren Erhaltung das Amt der Polizei ist, zu veranlassen.» Die Verfügung zeigt ganz klar, dass der Beamte,

der sie erlassen hat, keine Verpflichtung gefühlt hat, erst einmal den Inhalt des Dramas zu untersuchen und sich zu fragen: ist dieser ein solcher, dass er irgend jemanden in seinen religiösen Empfindungen verletzen kann? Aber dieser Beamte denkt offenbar, dass zu einer solchen Verletzung allein der Umstand gehöre, die biblischen Gestalten auf der Bühne zu sehen. Er hat es noch nicht zu der modernen Vorstellung vom Theater gebracht. Es weiß nichts davon, dass die Kunst in unserem Empfinden gleich neben der Religion zu stehen kommt. Er sagt: durch die Bühnendarstellung wird jedes Ding profaniert. Das moderne Empfinden sagt allerdings: es wird dadurch geadelt. Das bürokratische Empfinden schleppt Vorurteile mit sich, die das übrige Leben sogar schon jahrhundertlang abgestreift hat.

Die praktische Folge von alledem ist, dass die Künstler und Leiter von Kunstinstituten zwischen zwei Übeln stets die widerwärtige Wahl zu treffen haben: entweder Konzessionen an den bürokratischen «Geist» zu machen und äußerlich hübsch brav aufzutreten, während es in ihrem Innern rumort, oder sich fortwährend mit den Polizeigewalten herumzubalgen. Wenn es nach den Tendenzen des charakterisierten Geistes gegangen wäre, dann hätte in der Cyrano-Aufführung des «Deutschen Theaters» ein törichter Mönch kein «Gottesschaf» genannt werden und der kleine Fuchs von Madame d'Athis hätte kein Klistier erhalten dürfen. Als verwerflich wurde auch der Satz bezeichnet, dass das Magenpressen des Königs von den Ärzten als Majestätsbeleidigung hingestellt und sein erhabener Puls wiederhergestellt worden sei.

Der Streit, der über diese Striche zwischen der Polizeibehörde und dem Deutschen Theater entbrannt ist, mag an dieser Stelle ein anderes Mal besprochen werden. Für dieses Mal kam es nur darauf an, den «Geist» der polizeilichen Gewalt und den Geist des Lebens in der Gegenwart einander gegenüberzustellen. Dazu bot der Aufsatz «Zensur-Streiche» von Dr. P. Jonas eine erwünschte Anknüpfung.

\*

Adam Müller Guttenbrunn, der Direktor des neuen Wiener Kaiserjubiläums-Stadttheaters, hat Kleists «Hermannsschlacht» in seiner Einrichtung soeben herausgegeben. Die Einleitung, die er zu dem Drama geschrieben hat, beschäftigt sich weniger mit dessen künstlerischen Eigenschaften, als vielmehr mit Kleists Liebe zu Österreich. Diese Liebe ist aus den Verhältnissen, unter denen Kleist gelebt hat, erklärlich. Zu der Zeit, in welcher Napoleon die Deutschen demütigte, war das mannhafte Vorgehen des Kaisers Franz und seines Feldherrn, des Erzherzogs Carl, eine Begeisterung weckende Tat. Dass Müller-Guttenbrunn in einer Vorrede zu Kleists «Hermannsschlacht» alles hervorhebt, was der Dichter zum Lobe Österreichs gesagt hat, um das Drama «Ein Gedicht auf Österreich» nennen zu können, hat seinen Grund wohl darin, dass der neue Theaterleiter für seinen zum 50-jährigen Jubiläum erbauten Kunsttempel einen Hymnus auf sein Vaterland nötig hat.

\*

Schiller hat in der bedeutungsvollen Abhandlung «Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie», die er seiner «Braut von Messina» hat vorangehen lassen, gezeigt, wie tief der Zusammenhang der Chorfrage mit den Vorstellungen über das Wesen der dramatischen Kunst ist. Niemand ist berufen, sich über Idealismus und Realismus im Drama auszusprechen, der sich nicht über diese Frage volle Klarheit verschafft hat. Im realistischen oder gar naturalistischen Drama ist der Chor natürlich ein Unding. Im stilisierten Drama ist er es nicht. Das stilisierte Drama muss Symbole in seinen Körper aufnehmen. Es wird Dinge zum Ausdrucke bringen wollen, die mit den Mitteln, die das alltägliche Leben zu seinem Ausdrucke hat, nicht zustande zu bringen sind. Im Drama müssen oft Dinge gesagt werden, die nicht einer einzelnen Person in den Mund gelegt werden können.

Jeder Versuch, die Bedeutung des Chores in der Tragödie zu schildern, muss daher mit Freuden begrüßt werden. Ein solcher Versuch ist das Büchlein von Dr. Friedrich Klein «Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance» (Er-



---

langen und Leipzig 1897). Der Verfasser hat die große Anzahl von «Poetiken und Verslehren in metrischer und prosaischer Form» sowie die umfangreichen Kommentare zu Aristoteles' «Poetik», welche «seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien und Frankreich veröffentlicht wurden», sorgsam studiert und auf Grund dieses Studiums über «den Stand der theoretischen Kenntnisse vom tragischen Chore im sechzehnten Jahrhundert» treffliche Aufschlüsse gegeben. Eine ausführliche Betrachtung der Schrift sollen diese Blätter noch bringen. [Ist nicht erschienen.]

\*

Da es in irgendwelchen Winkeln der Welt noch Leute mit pöbelhafter Gesinnung geben soll, so bemerke ich ausdrücklich, dass mir der obige Aufsatz [«Auch ein Kritiker» von L. Gutmann] von einem mir bis jetzt selbst dem Namen nach unbekanntem Manne zugeschickt worden ist, und dass ich es für eine Feigheit ansehen würde, ihn mit Rücksicht auf den Gesinnungspöbel zurückzuweisen. Ich selbst habe kein Bedürfnis, mich Herrn Kert gegenüber zu verteidigen. Er nennt mich einen Kritiker zum Kugeln; ich bekenne, dass mir die Vorstellung des «sich kugelnden Kerr» ebensoviel Spaß macht wie seine in eingelerntem Gigerl-stil geschriebenen Betrachtungen über die Gesellschaften des Berliner Westens, seinen Hausherrn und andere wichtige Dinge. Ich drucke den obigen Aufsatz lediglich deswegen ab, weil er zeigt, was alles sich als großen Mann aufzuspielen wagt.

\*

Soeben ist eine für die deutsche Dramaturgie höchst bedeutsame Schrift erschienen: «Deutsche Bühnenaussprache». Ergebnisse der Beratungen zur ausgleichenden Regelung der deutschen Bühnenaussprache, die vom 14. bis 16. April 1898 im Apollosaale des Königlichen Schauspielhauses in Berlin stattgefunden haben. Im Auftrage der Kommission herausgegeben von Theodor Siebs (Berlin, Köln, Leipzig 1898). - Die «Dramaturgischen Blät-

ter» werden demnächst einen ausführlichen Bericht über diese wichtige Publikation bringen.

\*

In dem Werke «Unser Wissen», das in Wien erscheint, hat Richard Specht unter dem Titel «Zehn Jahre Burgtheater» eine besonders gelungene dramaturgische Studie veröffentlicht. Die einzig mögliche Betrachtungsweise für das Theater wird hier mit trefflichen Worten gekennzeichnet: «Das Stück, das der Dichter am Schreibtisch vollendet hat, kann ein Kunstwerk sein, - ein dramatisches Kunstwerk ist es erst von dem Augenblick an, in dem es in die Erscheinung tritt, mit anderen Worten, in dem es durch die Mithilfe anderer schöpferischer Persönlichkeiten als der des Dichters auf der Bühne einen restlosen künstlerischen Eindruck zu machen imstande ist. Es ist einleuchtend, dass diese Mithilfe nur dann möglich ist, wenn das Werk an sich schlechthin unvollkommen bleibt, wenn es für die künstlerischen Schöpfungen anderer - der Schauspieler, des Regisseurs, des Musikers, des Malers - noch Raum übrig lässt. Jenen Meisterwerken dramatischer Form, deren Gefäß völlig durch die Seele des Dichters ausgefüllt ist und die keinen Raum für den Kunsttrieb der anderen übrig haben, ist man kaum jemals noch durch eine Bühnenaufführung gerecht geworden. Das liegt nicht an einem der darstellenden Kunst, sondern daran, dass bei solchen Werken die darstellende Kunst eben - zu viel ist. Ein Stück, in dem die Persönlichkeit des Dichters so ungemain vorherrscht, dass sie den Ausdruck der Persönlichkeit des Schauspielers vollkommen verhindert, ist ein Stück, das dem Leser einen gleichen oder höheren Eindruck macht als dem Zuhörer. Damit ist für ein solches Stück die Bühne überflüssig gemacht, die hier nicht ergänzen, sondern bloß stören kann, und damit ist ein derartiges Drama vielleicht ein edleres Kunstwerk, aber gewiss ein schlechtes Stück. Das Ideal der in diesem Sinne wird wohl immer bleiben.

Dies wird man immer wieder betonen müssen gegenüber den so vielfach auftauchenden Bestrebungen, das Wesen des Theaters

zu verkennen und seine Bedeutung innerhalb des Kunstlebens in einem schiefen Lichte darzustellen.»

Noch eine zweite Stelle des Aufsatzes soll hier angeführt werden, die Burkhardts Abgang vom Wiener Hoftheater von dem Gesichtspunkte aus betrachtet, der durch die obige grundlegende dramaturgische Wahrheit gekennzeichnet wird. Specht sagt von Burckhard: «Er hat literarisches Leben ins Theater gebracht, aber er hat das schauspielerische Leben geschwächt. Die Bühne kann aber in erster Linie nur vom Schauspieler leben, und trotz der erfolgreichen Versuche, modernem Darstellungsstil zum Durchbruch zu verhelfen, ist der eigentliche Ruhm des Burgtheaters - im ganzen ein herrliches Ensemble und im einzelnen prächtige Menschen, die sich schauspielerisch auszudrücken vermögen - unter ihm beträchtlich gesunken, wenn nicht gar verlorengegangen. Trotzdem muss man sagen, dass er selber während seiner Direktionszeit so viel gelernt hat, dass man bei einer Umschau um den nächsten fähigen Direktor den Namen Max Burckhards hätte nennen dürfen. Aber die Verbitterung und Gehässigkeit der zu oft mit Recht aufgebracht und gereizten Künstler wäre zu groß gewesen, um an erspriessliche gemeinsame Arbeit denken zu können, und diese Erwägung allein musste genügen, um den Abschied Burckhards zu einem unwiderruflichen zu machen.

\*

Der Sünder Max Halbe vor dem Forum des erzbischöflichen Ordinariats in Freiburg im Breisgau

Wie eine seit langer Zeit in den Archiven ruhende Urkunde nimmt sich das folgende Schreiben des Erzbischofs von Freiburg: «Herabwürdigung des katholischen Klerus durch das Theater» betreffend, aus. Es ist aber - in unseren Tagen gefertigt und bezieht sich auf ein dramatisches Kunstwerk unserer Tage.

«Großherzoglichem Ministerium der Justiz, des Kultus und des Unterrichts beehren wir uns ergebenst mitzuteilen: In dem Hof- und Nationaltheater zu Mannheim wurde in der zweiten Hälfte

des Monats April das von Max Halbe aufgeführt. Die katholische Presse (Nr. 91 und 99) hat daraus mit Recht Veranlassung genommen, gegen einen solchen Missbrauch der Bühne aufs schärfste zu protestieren. Wir konnten uns der Aufgabe nicht entziehen, angesichts dieser öffentlich gegen die Mannheimer Theaterleitung erhobenen Anklage, einen dem Publikum vorgeführt zu haben, auch unsererseits das in Rede stehende Stück einer Durchsicht zu unterziehen. Zu unserem größten Bedauern müssen wir danach feststellen, dass die Aufführung eines solchen Stückes nichts anderes ist als eine raffinierte schwere Herabwürdigung des katholischen Klerus, gegen welche zu protestieren unsere Pflicht ist. Wir wollen nur hervorheben, dass in dem Stücke ein Kaplan zum Kaffeetisch kommt, dass keiner der beiden Priester im Stücke seinen Beruf mit dem sittlichen Ernste gewählt hat, wie die Kirche es verlangt und seine Heiligkeit es vorschreibt, dass der Kaplan über die Berufswahl skandalöse Grundsätze vertritt, dass er einerseits sich als wütender Fanatiker geriert und trotzdem andererseits mit einem Mädchen nach eingeholter des Pfarrers tanzt. Zum Schlusse kommt eine vor, welche eine Herabwürdigung des Buß-Sakramentes darstellt.

Nimmt man dazu den geradezu unsittlichen Charakter des Stückes, so glauben wir, dass es im Interesse der öffentlichen Ordnung und Sittlichkeit geboten sei, gegen einen solchen Missbrauch eines Theaters einzuschreiten, und wir bitten dringend, Maßregeln ergreifen zu wollen, welche für die Zukunft demselben vorbeugen.

gez. Thomas. gez. Keller.»

Soll man derlei Manifestationen der katholischen Kirche als ein Symptom für das in der Gegenwart mit jedem Tage steigende Selbstbewusstsein der Vertreter mittelalterlicher Anschauungen betrachten? Bei dem rückschrittlichen Zug unseres «neuen Kurses» ist eine solche Auffassung nicht ausgeschlossen. Max Halbe wird wohl nunmehr, natürlich, nach Professor Schells Vorbild

sich «lößlich unterwerfen» und fortan in seinen Dramen nur die Empfindungen des unfehlbaren römischen Stuhles vertreten.

\*

Ein Preisausschreiben in Höhe von zehntausend Mark zur Gewinnung einer neuen deutschen Volksoper für die deutsche Bühne erläßt der als warmherziger Förderer der Kunst weiten Kreisen bekannte Prof. Dr. Walter Simon, Stadtrat in Königsberg i. Pr. Diese Tatsache ist wohl seit langem eine der erfreulichsten Manifestationen deutschen Kunstinteresses. An der Konkurrenz dürfen sich alle deutschen und österreichischen Komponisten beteiligen. Zugelassen werden noch nicht aufgeführte abendfüllende Opernwerke, welche einen deutschen bürgerlichen Stoff behandeln, wie er etwa in Goethes «Hermann und Dorothea» zum Ausdruck kommt. Auch Stoffe aus der neueren deutschen oder aus der preußischen Geschichte, seit Friedrich dem Großen (zum Beispiel Eleonore Prochaska), ebenso frei erfundene Stoffe sind willkommen. Die Werke sind portofrei in Partitur, Klavierauszug und Buch an den von dem Preisstifter mit der Durchführung des Preisausschreibens betrauten Oberregisseur der Leipziger Stadttheater, Herrn Albert Goldberg, bis längsten 1. Juli 1901 unter Beobachtung der üblichen Vorschriften einzusenden, über welche die im Druck vorliegenden Bestimmungen des Prof. Dr. Walter Simonschen Preisausschreibens nähere Auskunft geben. Diese Bestimmungen werden auf schriftliches Ansuchen von Herrn Oberregisseur Goldberg, Leipzig, Neues Theater, Interessenten unentgeltlich und portofrei übersandt. Das Preisrichteramt haben die folgenden Herren, die sich in der Bühnenwelt eines wohlbegründeten Rufes erfreuen, übernommen: Oberregisseur Anton Fuchs, München, Oberregisseur Math. Schön, Karlsruhe, Großh. Hoftheater, Oberregisseur Hofrat Harlacher, Stuttgart, Kgl. Hoftheater, Hofkapellmeister Aug. Klughardt, Dessau, Herzogl. Hoftheater, Königl. Kapellmeister Prof. Mannstädt, Wiesbaden, Kgl. Theater, Prof. Arno Kleffel, Köln, Stadttheater, und Oberregisseur Albert Goldberg, Leipzig, Stadttheater. Für

die Herren Komponisten dürfte es von ganz besonderem Werte sein, dass die preisgekrönte Oper auch sofort aufgeführt werden wird und zwar am Leipziger Stadttheater.

\*

*Herr Dr. Erich Urban, unser bisheriger Musikkritiker*

Von achtungswerter Seite ist ein lebhafter Protest erhoben worden gegen die Art, wie Herr Dr. Erich Urban vor vierzehn Tagen hier über Frau Carrefio und Frau Haasters gesprochen hat. Es wurde gesagt, dass in einer Kunstkritik weder der Satz über die Arme der Frau Carrefio noch der über die eheliche Liebe der Frau Haasters etwas zu tun habe. Die Entrüstung hat sich, wie es scheint, auch gegen mich, den verantwortlichen Redakteur des «Magazins», gewandt, der solche Dinge in dem Blatte abdrucken lasse. Ich bin der Öffentlichkeit eine Erklärung schuldig. Herr Dr. Erich Urban kam vor einiger Zeit zu mir und ersuchte mich, seine kritische Laufbahn im «Magazin» beginnen zu dürfen. Die Arbeiten, die er mir zur Prüfung vorlegte, gefielen mir einigermaßen, und ich versuchte es mit ihm trotz seiner Jugendlichkeit, nicht nur an Jahren. Anfangs ging es auch ganz gut. Seine Kritiken waren nicht schlecht und fanden einigen Beifall. Dieser Beifall gereichte dem jungen Manne zum verderben. Er stieg ihm zu Kopfe. Seine Kritiken wurden dadurch nicht besser. Ich war genötigt, in der letzten Zeit den Rotstift den Manuskripten des Herrn Urban gegenüber in einer ungewöhnlichen Art wirken zu lassen. Was würden die beschwerdeführenden Herren Bos und Woldemar Sacks erst sagen, wenn ihnen vor Augen gekommen wäre, worüber mein Rotstift in den letzten Wochen ging! Nun erhält man laufende Kritiken im letzten Augenblicke vor Abschluss eines Blattes. Man muss sie in kurzer Zeit prüfen. Mein sonst gegenüber Herrn Urban waltender Rotstift versagte denn bei den gerügten Stellen. Ich übersah sie. Sie blieben deshalb stehen. Den Entschluss, Herrn Urbans Kritiken den Lesern nicht mehr vorzuführen, hatte ich schon gefasst, bevor die be-

schwerde mir zukam. Heute erscheint der Schluss der letzten Kritik, die er noch für uns geschrieben hat.

Im übrigen kann ich nur sagen, dass ich bedauere, mich in Herrn Erich Urban geirrt zu haben, und dass ich vollständig auf Seiten seiner Ankläger stehe. Er hat sich leider dem Einflusse jener kritischen Art nicht entziehen können, die ich in meinem heutigen Leitartikel im Auge habe, und die ich scharf verurteile. Er ist in seiner Jugendlichkeit der Nachahmer schlechter Vorbilder geworden. Dieser Vorbilder sind genug vorhanden. Die Herren sind aber klug und wissen äußerlich Maß zu halten. Herr Urban hat sich auf solches Maß nicht verstanden. Er hat Fehler nicht bloß nachgeahmt, sondern sie in vergrößerter Form zur Anwendung gebracht. Er wollte recht amüsant sein, und, was er in dieser Absicht schrieb, wurde bloß taktlos. Den Herren aber, die es nicht verzeihen können, dass mir der Rotstift einmal entglitten ist, wünsche ich, dass ihnen nie Schlimmeres passiert in ihrem Leben.

\*

#### *Zu einer Bekanntmachung*

Es besteht die Absicht, das Beiblatt des «Magazins für Literatur», die «Dramaturgischen Blätter», vom 1. Januar 1900 ab nicht mehr erscheinen zu lassen. Wir entsprechen damit einem sehr oft geäußerten Wunsche aus dem Leserkreise dieser Wochenschrift. Diese standen einer Beilage nicht sympathisch gegenüber, welche die speziellen Fragen der Bühne und der Dramaturgie behandelt. Die gegenwärtige Leitung hat bei Begründung der «Dramaturgischen Blätter» sich der Hoffnung hingegeben, dass im Kreise der Bühnenmitglieder und anderer, die dem Theater nahestehen, ein lebhaftes Interesse vorhanden sei für die Behandlung von Fragen der eigenen Kunst und ihren Zusammenhang mit den übrigen Kulturaufgaben. Die Erfahrung hat das nicht bestätigt, und die obige «Bekanntmachung» beweist

neuerdings, dass die in dieser Richtung gehegten Hoffnungen auf keine Erfüllung rechnen können. Die regiere aktive Beteiligung durch Mitarbeiterschaft aus dem Kreise der zur Bühne Gehörigen war nicht zu erreichen. Durch Veröffentlichungen wie die «Schiedsgerichtsverhandlungen des deutschen Bühnensvereins» wurde aber in dem Glauben, einem besonderen Stande zu dienen, die Geduld der übrigen Leser auf eine harte Probe gestellt. Diese Leser werden den Raum, den bisher solche pedantisch-juristische, langwierige und für Nicht-Bühnenmitglieder ganz interesselose Erörterungen einnahmen, lieber mit Dingen ausgefüllt sehen, die dem Gebiete der Literatur und Kunst angehören.

**Bekanntmachung:**

Ich bringe hiermit zu allgemeiner Kenntnis, dass unsere kontraktliche Verbindung mit den zum 1. Januar 1900 von mir gekündigt worden ist.

Der Präsident des deutschen Bühnen-Vereins:

Graf von Hochberg