

3. XII. 1930



DER NEUE WEG

HALBMONATSSCHRIFT FÜR
DAS DEUTSCHE THEATER



AMTLICHES ORGAN DER
GENOSSENSCHAFT DEUTSCHER
BÜHNENANGEHÖRIGEN

BERLIN, DEN 1. DEZEMBER 1930

SCHRIFTFÜHRUNG: EMIL LIND

59. JAHRGANG

60 PF.

NUMMER 23



SAD
Pistyan

Rheuma - Ischias - Gicht - Neuralgien - Exsudate!
AUS 1000 METERN TIEFE VULK. SCHLAMMQUELLEN (67° C). Unmittelbar über diesen Quellen: „Thermia Palace“ (erstrangig), „Pro Patria“ (Volkssanatorium), sowie zahlreiche andere Hotels in jeder Preislage, 400 Morgen alter Park, Sport u. Vergnügungen. MITGLIEDER ERHALTEN GEGEN ANWEISUNGSFORMULAR DER G.D.S.A. BEGÜNSTIGUNGEN AUF BÄDER UND WOHNUNGEN!

Informationen: Pistyan-Büro, Berlin W 15, Meierottostraße 1.
Telefon Olliva 4907.

Gegründet 1794



Fernruf: E 2 Kupfergraben 0790

THEATER-LEINEN

von 70 bis 500 cm breit,
auch flammensicher imprägniert vorrätig

Schleiernessel U 80 ^{300 und} 500 cm breit

Weißes Horizontleinen 500 cm breit

Projektions-Transparent-Shirting
von 200 - 800 cm breit

Glanzpapier in allen Farben, Gold- und Silberpapiere

Sämtliche Theater-Dekorationsstoffe

wie Rupfen, Nessel, Molton, Samt, Laubgaze, Schleiertüll (1020 cm), Sperrholz, Fenster-, Wolken-, Wassergazen, Tarlatans, Grasdecken, Hornglas, Moos-, Kies-, Schnee-, doppelseitige Haargarteppiche

Sie brauchen ständig ein gutes

Photo

für Ihren Direktor, für Ihren Agenten, für Ihr Autogramm. Sie erhalten

Postkarten und Bilder

in bester Bromsilber-Ausführung am preiswertesten durch

Verlag Leiser

Berlin-Wilmersdorf, Rüdeshheimer Platz 3

Das neue Rußland

Zeitschrift für Kultur, Wirtschaft und Literatur

Organ der Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland
in Deutschland

Schriftleitung: ERICH BARON in Verbindung mit
Dr. Graf Arco, Eduard Fuchs, Dr. Max Osborn, Dr. Helene Stöcker

DAS NEUE RUSSLAND

ist allseitig anerkannt als die Zeitschrift, die durch sachkundige Beiträge hervorragender russischer und deutscher Mitarbeiter am besten über den wirtschaftlichen und kulturellen Neuaufbau Rußlands unterrichtet

Geschäftsstelle: BERLIN - PANKOW, Kavallerstraße 10

Berücksichtigen Sie

bei Ihren Einkäufen
die Inserenten unserer Zeitschrift!

Das Deutsche

Bühnenjahrbuch

für das Jahr 1931

erscheint

Mitte Dezember!!!

Vorbestellungen umgehend erbeten (Näheres siehe Seite 432)

Die Frist für den Vorbestellpreis von Mk. 6,— (für Genossenschaftsmitglieder)

läuft am 15. Dezember dieses Jahres ab

DER NEUE WEG

Halbmonatsschrift für das deutsche Theater
Amtliches Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen

Bezugspreise: Vierteljährl. 3.— RM. durch jede Postanstalt des In- u. Auslandes u. alle Buchhandlungen. Einzelhefte 0,60 RM.; für das Ausland nach besonderem Tarif. Nachdruck ohne Quellenangabe nicht gestattet. Erscheinungsweise monatl. zweimal am 1. u. 16. eines jeden Monats.

Verlag: Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, Berlin W 62, Keithstr. 11. Zahlungen an die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen „Konto Neuer Weg“, Postcheck-Nr. 12845, Telegr.-Adr.: Bühnengenossen Berlin. Schriftleitung: Emil Lind.

Anzeigenpreise: Die 6 gespaltene 32 mm breite Nonpareillezeile 0,70 RM. Rabatt nach Tarif. Stellengesuche für Mitglieder die Zeile 0,50 RM. Beilage nach Vereinbarung. Anzeigenverwaltung: Berlin W 35, Steglitzer Straße 58, Lützow 6413. Anzeigenschluß 8 Tage vor Erscheinen.

59. Jahrgang

Berlin, 1. Dezember 1930

Nummer 23

Inhaltsverzeichnis

Artur Wolff †.

Opernfragen: Berlin — Köln.

„Regietheater oder subventionierte Pacht?“ Von Emil Lind.

Baut Säle mit normalen Bühnen. Von Max Hasait.

Wie heute auf deutschen Bühnen gesprochen wird. Von Friedrich Rosenthal.

Theaterneubau in Neustadt (Haardt). Von Feilke.

Kritik.

Paul Bekker: Das Operntheater. Von Rudolf Cahn-Speyer.

Ein Tag im Marie-Seebach-Stift in Weimar. Von Grete Kolmar.

Köln hat ein Theatermuseum. Von Hermann Pörzgen.

Ein Komödiant rast durch Holland — was sieht er? Von Kurt Arndt.

Chronik der Uraufführungen. Von Lutz Weltmann.

„Lord Spleen“. Offenbach-Abend. Von Fr. Heymann.

Das Osnabrücker Theater in Gefahr. Von Ludwig Heilbronn.

Reinhard Keiser, der tolle Kapellmeister. Von Benno Bardi.

Das Anti-Kriegsdrama. Von Dr. Walter Tappe.

Bücher.

Kurze Notizen.

Die Bühne im Bild.

Amtlicher Anzeiger.

Der Nachdruck sämtlicher Beiträge ist mit Quellenangabe gestattet, mit Ausnahme derer, die mit einem besonderen Verbotswort versehen sind.

Die Pensionsanstalt

gibt den Mitgliedern und Kollegen bekannt, daß sie jetzt die

1200.

Aufnahme getätigt hat. In Anbetracht der kurzen Zeit ihres Bestehens ist dies eine erfreulich hohe Ziffer und als ein äußerst günstiges Zeichen unseres Vorwärtskommens anzusehen.

Kutzner

Kammersänger

Vorsitzendes Direktoriums

Dr. Schröder

Verwaltungsdirektor

Berlin, den 1. Dezember 1930

012379



Artur Wolff †.

Vor 25 Jahren sah man in der Gefolgschaft Siegmund Lautenburgs und Paul Lindaus einen jungen Referendar, der sich lebhaft für die Vorgänge des Theaters interessierte. Aus diesem Interesse wuchs ein Beruf. Das Theater ließ ihn nicht mehr los, er spezialisierte sich und wollte Syndikus bei einer der Organisationen auf dem Gebiete des Theaters werden. Dies erfüllte sich bald, denn es gelang ihm, das Interesse des Grafen Hülsen zu erwecken. Er wurde Syndikus des Deutschen Bühnenvereins und, als Baron Putlitz die Präsidentschaft niederlegte, bei der Neuordnung der Direktor dieser Vereinigung.

Für die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen war er ein wichtiger Mann, denn in ihm konzentrierte sich die Politik des Deutschen Bühnenvereins in den schwierigen Verhandlungen über den Tarif- und Dienstvertrag. Er war also der wichtigste Vertreter eines Kontrahenten, mit dem wir gezwungen waren, vom Tage des Friedensschlusses an einen Kleinkampf zu führen, wie ihn die Interessengegensätze zwischen Arbeitgebern und -nehmern mit sich bringen. Falsche Pietät wäre es, das „de mortuis nil nisi bene“ anzuwenden; das hieße der Stärke seiner Persönlichkeit unrecht tun. Er griff zu entscheidend in die Geschicke der deutschen Theater und damit in die der deutschen Schauspieler ein, um die Betrachtung seines Wirkens unter das Gesetz der Höflichkeit zu stellen.

Artur Wolff war im Besitz eines sechsten Sinnes; er hatte politischen Instinkt. Er fühlte genau die allgemeine Zeitatmosphäre und wußte stets zu richtiger Zeit in irgendeiner Form den Ausdruck für diese letzte Strömung zu finden, um sie im Interesse

des Deutschen Bühnenvereins nutzbar zu machen. Seine politische Begabung prägte sich auch in der Art seiner Verhandlungsführung aus, wo er alle Register

mit Leichtigkeit beherrschte: Schärfe, Verbindlichkeit, Benutzung von Stimmungen, von Privatbeziehungen, juristische Formulierungen zum Zwecke einer dilatorischen Behandlungsart, kurz alle Spielarten der Verhandlungstechnik waren ihm bekannt und geläufig. Er besaß eine Ueberlegenheit, die behenden advokatorischen Geist und vollkommene Beherrschung des Stoffgebietes zur Grundlage hatte. Wolff war ein Virtuose der unverbindlichen Ausdrucksform und gerade deshalb das natürliche Zentrum divergierender Tendenzen innerhalb des Bühnenvereins. Er war kein bequemer Gegner, ja sogar ein gefährlicher, aber stets ein Gegner von Format, ein Gegner von fachlicher Kapazität, der einen Mangel aufwies: er war kein konstruktiver Geist.

Bei aller Gegnerschaft, eins verband uns mit Artur Wolff: das Theater. Er war durch und durch Theatermann. Es war bewundernswürdig, in welcher Weise Artur Wolff imstande war, trotzdem er nie als ausübender Künstler auf der Bühne gestanden hatte, auf spezielle Fragen einzugehen, die sonst nur ausübende Darsteller verstehen oder erfüllen können. Und selbst bei schwersten Auseinandersetzungen hatten die Vertreter der Genossenschaft stets das Gefühl, mit einem der Ihren zu kämpfen und nicht etwa mit einem Ressortbeamten. In diesem Sinne verbindet sich unsere Trauer mit der des Deutschen Bühnen-Vereins.

E. L.



Photo: Eberth, Berlin.

Opernfragen: Berlin — Köln.

Berlin. Generalintendant Tietjen ist aus seinem Amt in der Städtischen Oper geschieden. Die Geschäfte des Intendanten besorgt der stellvertretende Intendant Dr. Kurt Singer. Tietjen bleibt als Berater mit der Städtischen Oper verbunden. Die weitere Regelung der Berliner Opernfrage steht noch aus, doch ist die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen mit allen Kräften täglich bemüht, unter Heranziehung der übrigen beteiligten Angestellten-Organisationen die Krolloper, unbeschadet des Bestehens der übrigen Opernbühnen, zu erhalten. Eine Entscheidung ist in dieser Frage vor Wiederezusammentritt des Landtages nicht zu erwarten. Alle darüber kur-

sierenden Gerüchte und Nachrichten sind unrichtig oder zum mindesten verfrüht.

Köln: Im „Berliner Tageblatt“ wird berichtet, daß ein Vertreter des Theaterdezernenten der Stadt Köln, des Beigeordneten Dr. Mersfeld, mit der Generaldirektion der „Skala“ in Berlin wegen Uebergabe des Kölner Opernhauses an diesen Variétékonzern verhandelt. Wir müssen diese Nachricht bezweifeln. Wenn sie aber zuträfe, so bedeutete sie einen unerhörten Kulturskandal. Köln, das seit Jahrhunderten die Metropole rheinischer Musikpflege ist, soll seine Oper verlieren und damit den nach solchen Radikalmitteln schmachtenden kulturlosen Elemen-

ten anderer Stadtvertretungen, gegen die sich die ehrlichen Kunstfreunde innerhalb der Verwaltungen schwer behaupten können, das Signal zu einem der beispiellosesten Vandalismen geben. Denn dann würde in der Tat die Oper in Deutschland dezimiert werden. So können nur Feinde des Theaters handeln oder Leute, die zu ihm keinerlei innere Beziehungen haben. Es ist unbegreiflich, wie man gerade diesen das Theater ausliefern kann, die in ihrer Hilflosigkeit nichts anderes wissen, als ein altes Kulturgut zu verschachern. Wir hoffen, die kunstempfindenden Kölner Kreise werden solchen Plänen einen endgültigen Riegel vorschieben.

E. L.

„Regietheater oder subventionierte Pacht?“

„Das glorreiche Beispiel des Theaters der Stadt Münster.“

Von Emil Lind.

Unter diesem Titel beschäftigt sich Paul Heinz Wantzen im Düsseldorfer „Mittag“ mit dieser jetzt gerade brennend gewordenen Frage. Zunächst eine kleine Berichtigung: nicht die Pacht kann subventioniert werden, sondern nur der Pächter oder das Theater. Wir würden von dieser gedanklichen Verschiebung keine Notiz nehmen, wenn nicht der ganze Artikel solche inneren Ungenauigkeiten zeigte.

Wir haben bereits anfangs der vergangenen Spielzeit, als schon damals, in den ersten Tagen der Bernauschen Blüte, dessen Ruhm von geschäftigen und befreundeten Federn in die Welt hinausposaunt wurde, erklärt, daß diese Blüte nach den vorangegangenen, künstlerisch dürren Zeiten in Münster nur eine Selbstverständlichkeit sei, zumal Herr Bernau in allen Direktionen, die er bisher führte, in der ersten Zeit sich als sehr rührig und tüchtig erwies. Wir bezweifeln nicht, daß er dieselben Erfolge errungen hätte als angestellter Direktor, denn er ist schließlich Künstler mit künstlerischem Ehrgeiz und nicht irgendein spießiger Ressortbeamter, der etwa im Turnus zu seiner Beschäftigung gelangt ist. Wir unterstellen also gern, daß das Theater in Münster in der letzten Spielzeit einen Aufschwung genommen hat.

Jetzt beginnen die Unrichtigkeiten in dem Artikel. Wantzen spricht von einigen wenigen Städten, die das subventionierte Pachttheater einführen. Falsch. Nur zwei Städte führten dieses ein.

Der Artikel spricht von wochenlangen Gastspielreisen des Theaters in Münster nach auswärts und ins Ausland. Auch dies ist unrichtig. Es kamen dort Gastspiele vor, wie viele der rheinischen Theater solche durchführen, aber nicht in der Ausdehnung, worin ja der Beweis liegen soll.

Ferner: Es wird in Münster ein zweites Haus eröffnet. Auch in Stettin geschieht dies, trotzdem dort kein Pachttheater, sondern weiter wie bisher ein subventioniertes Theater ist.

Wantzen spricht von einer von allen Seiten gemeldeten angeblichen Theatermüdigkeit und stellt sie in Gegensatz zu der Theaterfreudigkeit des Münsterianer Publikums. Dieser Satz ist ein Widerspruch in sich selbst. Wenn die allgemeine Theatermüdigkeit nur angeblich ist, dann ist es ja kein Wunder, wenn sie auch in Münster nicht vorhanden ist. Ist aber tatsächlich über sie allenthalben zu klagen, dann ist sie wieder nicht angeblich, dann ist sie wirklich. Wir wollen über die stilistischen Mangelhaftigkeiten nicht rechten, sondern nur feststellen, daß von keiner Seite her Theatermüdigkeit gemeldet wird, daß im Gegenteil jüngst am Städtetag wiederum konstatiert wurde, daß allenthalben die Besucherzahlen der Theater gestiegen sind und damit auch die Einnahmen, daß das Anwachsen der Defizite sich nur aus den unverhältnismäßig gesteigerten Ausgaben herleitet.

Die Zahlen des Herrn Wantzen stimmen auch nicht genau. Er spricht von einem Zuschuß von 150 000 Mark und stellt dieser Summe die 700 000 Mark gegenüber, die die früheren Theater gekostet haben. Wir wollen in diesem Falle eine Autorität sprechen lassen, die über diese Dinge Bescheid weiß. Schon vor einem Jahre schrieb

über diese Subvention der Oberbürgermeister Köllner in Bielefeld:

„Pachttheater oder G. m. b. H.

Nach einer Umfrage des Deutschen Bühnenvereins vom November 1929 steht Bielefeld unter den Städten gleicher Größe mit seinen Aufwendungen für das Theater an niedrigster Stelle. Es steht auch erheblich günstiger als unsere Nachbarstadt Münster, die kürzlich in den Zeitungen Reklame für ihr Pachtsystem machte. Für 1929-30 wendet Bielefeld für das Theater 196 000 Mark auf, für 1930-31 sind vorgesehen 196 600 Mark. Hierin ist ein Barzuschuß von 65 000 Mark enthalten. Münster wendet 1929-30 für das Pachttheater 350 000 Mark auf; hierin ist ein Barzuschuß von 150 000 Mark enthalten. Bielefeld wendet 1929-30 für das Orchester und Theater zusammen 335 300 Mark auf, Münster in der gleichen Zeit für sein Pachttheater allein 350 000 Mark oder 14 700 Mark mehr als Bielefeld für sein Orchester und Theater.“

Rechnet man noch hinzu, daß in dem Pachtvertrag von Bernau noch andere Vergünstigungen enthalten sind: Ersatz von 50 Prozent der Kosten für dekorative Anschaffungen, ferner Stellung des gesamten Dekorations- und Kostümfundus, der auch für Gastspiele zur Verfügung steht, durch die Stadt, ferner Lieferung des Stroms, des Wassers und der Heizung durch die Stadt, so stellt sich dieser angeblich so vorteilhafte Pachtvertrag ganz anders dar, als er durch die Erwähnung der 150 000 Mark dem flüchtigen Leser erscheint. Für diese Spielzeit ist überdies der Zuschuß auf Antrag des Direktors Bernau auf 200 000 Mark erhöht worden.

Nach diesen Proben schiefer Angaben und Beleuchtungen, die der Verfasser des Artikels gibt, wird man auch seine Nachrichten über die Besucherzahl, die wir momentan nicht kontrollieren können, entsprechend werten müssen. Vor allem wird man eben die letzte Spielzeit in Münster der Besucherzahl nach nicht mit den vorangegangenen, künstlerisch sterilen Jahren vergleichen müssen, sondern mit den 2 Jahren, die vorher gegangen sind, wo eine gute künstlerische Leistung tatsächlich das Interesse der Außenwelt auf dieses Theater lenkte. Wenn dieses Interesse in außerordentlichem Maße von Paul Heinz Wantzen auch heute konstatiert wird, so nimmt er damit nach unserer Kenntnis den Mund ein wenig voll, und von dieser Tatsache muß man ausgehen bei der Bewertung des ganzen Artikels. Denn diese Uebertreibungen und Unrichtigkeiten weisen deutlich auf die Quelle der Nachrichten hin.

Der Artikel rühmt weiter die rege Arbeit in Münster. Wir können auf Anhieb zwei Dutzend Bühnen nennen, die zum mindesten die gleiche Regsamkeit, ja vielleicht noch eine weit stärkere Intensität der Arbeit zeigen, z. B. Erfurt, Gera, Halberstadt, Osnabrück, Gladbach-Rheydt, Bonn und viele andere. Wir beziehen uns dabei absichtlich auf Plätze, die ähnlichen Charakter zeigen. Dies ist keine Frage der Pacht, sondern eine der guten Einteilung und der persönlichen Tüchtigkeit.

Alle, die mit der Entwicklung der deutschen Theaterkunst bis zu ihrer heutigen Höhe vertraut sind, wissen, daß nicht nur der Bestand der Theater, sondern insbesondere die Höhe des Niveaus der Theaterkultur nur gesichert werden kann, wenn das in Deutschland zum großen Teil be-

stehende System der gemeinnützigen, also das heißt bis zu einem gewissen Grade den Wechselfällen der Konjunktur entrückten, Theater beibehalten bzw. restlos durchgeführt werden kann. Was wir so glücklich sind zu besitzen: eine Durchsetzung des ganzen Reichs mit kulturell basierten Theatern als gesellschaftlichen und geistigen Mittelpunkt der Städte, wird zum Beispiel in England, in Italien, in Rußland, also in drei Ländern von ganz verschiedener staatlicher Struktur, von denen zwei in gleich schlechter ökonomischer Lage sind, heute erst angestrebt, und just in dem Augenblick, wo verschiedene Gemeinden unter der finanziellen Depression mit dem Gedanken der Privatpacht spielen, erscheint nun, weil ein ehrgeiziger Theaterleiter Expansionsbestrebungen und ein besonderes Reklamebedürfnis hat, eine auf teilweise unrichtige, teilweise unwesentliche Begründungen gestützte Aktion für das Pachttheater.

Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen hat während des ganzen letzten Jahres bei ihrem schweren Kampf um die Erhaltung der Theater mehrfach Gelegenheit gehabt, Theateretats zu beurteilen und Ratschläge für Einsparungen zu geben. Sie hat dies in manchen Fällen sogar bewußt zum Nachteil einzelner ihrer Mitglieder gemacht, sie hat es tun müssen, weil sie den Blick auf das Ganze gerichtet halten mußte. Dies ist auch die Ursache, weshalb sie in diesem Falle eingreifen muß, um mit der ganzen, ihr zu Gebote stehenden Kraft gegen ein System zu kämpfen, das für jeden über den Tag hinaus Denkenden einen unabsehbaren Schaden für die Theaterkultur mit sich bringen muß. Immer, wenn Wirtschaft und Verwaltung am Ende ihrer Kräfte sind, ergreifen sie als letzten Strohhalm das „freie Spiel der Kräfte“. Es wäre verhängnisvoll, wenn man, verführt durch den einen oder den anderen besonders günstig gelagerten Fall, dieses Prinzip auf ein Gebiet anwenden würde, das nur von einem großzügigen kulturpolitischen Standpunkt aus betrachtet und planvoll geregelt werden kann. Ein Gebiet, das vom Staatsgedanken aus dem Denkmalschutz näher stehen soll als den Gepflogenheiten des Marktes.

Baut Säle mit normalen Bühnen!

Von Max Hasait.

Auf Veranlassung des Reichsministers des Innern hat die Deutsche Land- und Bau-Gesellschaft, Berlin, in Schneidemühl das Reichsdankhaus erbaut und darin in kluger Voraussicht eine Bühne errichtet, die für Theateraufführungen soweit geeignet ist, wie es die Vorschriften der Polizeiverordnung über den Betrieb von Theatern, die bauliche Anlage und die inneren Einrichtungen gestatten.

Dieser schlichte, schöne Bau, entworfen von den Architekten Bonatz und Scholer, ist so praktisch gebaut worden, daß er für alle in Zukunft zu errichtenden Saalbauten als Muster dienen könnte.

Die Land- und Bau-Gesellschaft hat es verstanden, mit verhältnismäßig geringen Mitteln an den Grenzen des Reiches eine vorbildliche Kulturstätte zu schaffen. Leider haben die von mir in den letzten Jahren unternommenen Versuche, bei ähnlichen Saalbauten ebenfalls den Einbau einer Bühne zu erreichen, keinen Erfolg gehabt.

In jeder kleinen Stadt ist ein Saal zu finden, in dem Filme vorgeführt werden, dagegen fehlt es an Sälen mit einer kleinen

Bühne, auf denen die reisenden Künstlertruppen ihre Vorstellungen geben können. Dabei kann man immer wieder beobachten, daß in kleinen Städten derartige Theateraufführungen, wenn sie von guten Künstlern gegeben werden, stets ausverkauft sind. Leider können aber diese Truppen, zu denen sich heute nicht mehr die unzulänglichen Darsteller, sondern unter dem Druck wirtschaftlicher Notlage viele wirklich ausgezeichnete Kräfte zusammenschließen, — in den meisten Städten nicht spielen, weil es in diesen zwar nicht an Sälen, aber an den genügend großen Bühnen fehlt. Dabei ist der Einbau einer solchen Bühne gar nicht so kostspielig, wie gemeinhin angenommen wird. Würden die Bauherren aber die unter dem darstellenden Künstlerpersonal herrschende Not sehen, so würden sie schon aus diesen Gründen den Einbau einer kleinen Bühne in ihren Sälen mehr in Betracht ziehen, als es bisher geschehen ist.

Erst vor kurzer Zeit habe ich versucht, die Leitung einer Brauerei im Saargebiet zu bewegen, den von ihr geplanten Bau mit einer derartigen für die Wandertruppen geeigneten Bühne zu versehen, leider vergebens.

Die Stadtgemeinden und Privatunternehmer sind aber noch aus anderen Gründen geradezu verpflichtet, bei der Projektierung von Saalbauten eine den bescheidenen Ansprüchen der Wanderbühnen entsprechende Bühne einzubauen. Gerade sie können dadurch dem immer unaufhaltsamen Sinken der deutschen Theaterkultur wirksam entgegen arbeiten, da die bisherigen einzigen Träger dieser Kultur, die Theater, heute nur zu oft infolge wirtschaftlicher Schwierigkeiten nicht mehr unterhalten werden können. Wir können und dürfen aber nicht auf das Theater an sich, als Kulturfaktor, verzichten, es müssen Mittel und Wege gefunden werden, um die deutsche Darstellungskunst trotz der Wirtschaftskrisis zu erhalten. Können sich die Städte ein eigentliches Theater nicht mehr leisten, so müssen Säle vorhanden sein, die geeignete kleine Bühnen besitzen, auf denen die wandernden Künstlertruppen spielen können.

Das Präsidium der Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen kämpft schon seit Jahren für die Errichtung solcher Bühnen, es ist hohe Zeit, daß auch die Stadtgemeinden und Privatunternehmer diese Notwendigkeit einsehen und in Zukunft wenigstens in ihren Saalbauten normale Bühnen einbauen, wie es die Deutsche Land- und Bau-Gesellschaft schon getan hat.

Weiter ist zu beachten, daß in einer großen Anzahl deutscher Städte Musikvereine bestehen, die oft über ein ausgezeichnetes Orchester verfügen und denen es gelungen ist, die nötigen Mittel zum Bau eines Konzertsalles zusammenzubringen. Auch diese Bauten können leicht gleichzeitig eine kleine Theaterbühne erhalten, indem der Konzertsaal so angelegt wird, daß er ohne große Mühe in eine solche verwandelt werden kann. Diese Lösung ist gleichfalls in Schneidemühl zu sehen. Besser wäre allerdings eine Einrichtung, bei der der Konzertsaal aus leicht wegnehmbaren Holzwänden besteht, nach deren Entfernung dann der Platz für das Theaterspiel frei wird. Bei großen Saalbauten würde ich indessen empfehlen, den Konzertsaal auf einem Wagen aufzubauen, der nach hinten oder nach den Seiten verfahrbar ist, um so den Raum für das Theaterspiel zu gewinnen. Besteht für eine Stadt der Plan, ein Theater oder einen Saal zu bauen und es sind nur Mittel für ein Projekt vorhanden, so empfehle ich den Saalbau. Es ist irrig, anzunehmen, daß ein großer Saal nicht in einen kleinen Theater-

raum verwandelt werden könnte. Für diese Umstellung sind genügend Lösungen vorhanden, die vollen Erfolg versprechen.

Hierzu ist allerdings Bedingung, daß die preußischen Vorschriften für derartige Anlagen eine Aenderung erfahren, da es bei den bestehenden Vorschriften nicht möglich ist, eine normale Bühne zu bauen, die den einfachen Ansprüchen der Wanderbühnen genügt.

Es muß endlich eingesehen werden, daß von den kleinen Städten, die Theatervorstellungen in ihrer eigenen Stadt erstreben, nicht verlangt werden kann, daß sie Volltheater errichten, es ist in der heutigen Zeit weder möglich noch ratsam. Es kann aber jede kleine Stadt einen großen Saal bauen, der den Vorschriften für Versammlungsräume entspricht und eine kleine Bühne von vielleicht 200 qm besitzt. Die Vorschriften können verlangen, daß die Bühnenöffnung nach dem Zuschauerraum zu mit einem eisernen Vorhang abgeschlossen werden kann, der diesen Vorschriften entspricht. Es ist aber nicht möglich und auch nicht notwendig, auch den anderen Vorschriften für Volltheater zu genügen.

Unter der normalen Bühne, wie sie hier gefordert wird, ist eine Bühne zu verstehen, die in bescheidenem Rahmen über eine moderne Bühnenbeleuchtung, sowie über eine einfache Bühneneinrichtung, bestehend aus Beleuchtungsportal, Schnürboden und Rundhorizontanlage, verfügt. Das verstellbare Bühnenportal besteht aus verfahrbaren Seitenwänden, die nach dem Zuschauerraum zu mit Sperrholz oder Stoff verkleidet werden und auf der Bühnenseite zu 2 übereinanderliegenden Podesten ausgebaut sind, auf denen die Scheinwerfer für die Beleuchtung der Szenen aufgestellt werden. Oben besteht das Portal aus einer Brücke, die gleichfalls nach dem Zuschauerraum zu mit Sperrholz verkleidet ist. Auch diese Brücke dient zur Aufstellung von Beleuchtungsapparaten. Mit dieser Brücke und den 2 seitlich verfahrbaren Türmen wird die Bühnenöffnung für die Theatervorstellungen hergestellt. Das Portal gibt den Bühnenbildern einen unauffälligen, vornehmen Rahmen und ist so konstruiert, daß es bei Konzertaufführungen ohne große Mühe von einem Mann vollständig beseitigt werden kann. Der Rundhorizont wird als Hinter-

grund für die Landschaftsbilder verwendet, er erspart alle die früher gebrauchten gemalten, unkünstlerischen Prospekte. Schon deshalb ist er gerade für eine kleine Bühne besonders geeignet. Die Bauherren von Sälen mit Bühnen sollen sich nicht von Bühnenbaufirmen beirren lassen, die da erzählen, daß heute alle Bühnenbilder vor schwarzem Hintergrund aufgebaut werden, dies kommt nur in ganz vereinzelt Fällen vor, im großen und ganzen kommt als Hintergrund nur ein Rundhorizont in Frage. Er wird nicht nur als Hintergrund für gemalte Bühnendekorationen gebraucht, wozu er in allen Stimmungen und Farben durch die moderne Bühnenbeleuchtung abgetönt werden kann, sondern er spielt auch eine ganz bedeutende Rolle bei der Verwendung der neuen Bühnenbildprojektion, die wegen ihrer ungeheuer vielseitigen und praktischen Verwendbarkeit in immer ausgedehnterer Entwicklung begriffen ist. Schon an dem Beispiel der Wanderbühnen sind die bedeutenden Vorteile dieser Lichtbildtechnik zu erkennen, die hier vor allem darin liegen, daß die Truppen nicht mehr wie früher, um eines guten Bühnenbildes gewiß zu sein, ihre eigenen, zahlreichen Dekorationen mit-schleppen müssen, sondern einen kleinen Kasten, in dem sich die Diapositive befinden, die mittels Projektionsapparaten die Bühnenbilder auf dem Rundhorizont erzeugen. Die Bühnenbildkunst macht sich diese Lichtbildtechnik immer mehr zu eigen, sie ist dadurch imstande, ebenso schnell wie der Film die Bilder wechseln zu können und hat dabei den großen Vorteil der natürlichen, differenziertesten Farbwirkungen. Was aber den „Ton“ anbelangt, so wird darin sowieso das Sprechtheater stets im Vorteil bleiben. Es wird sich weiter entwickeln, trotz des Tonfilms, es ist aber nötig, daß jeder einzelne, der die Möglichkeit dazu besitzt, es unterstützt.

Die Stadtbehörden und Privatunternehmer, die diesen Bestrebungen der Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen entgegen kommen wollen, werden gebeten, sich an das Präsidium zu wenden. Es wird gern bereit sein, ihnen mit Rat und Tat zur Verfügung zu stehen, auch der Unterzeichnete ist gern bereit, unverbindlich Auskunft über die Anlegung derartiger Saalbauten und Bühnen zu geben.

Wie heute auf deutschen Bühnen gesprochen wird.

Von Friedrich Rosenthal.

Jede Umformung künstlerischer Ausdrucksgesetze, die nicht allzu umstürzlerisch erfolgt, geht eine Zeitlang in ruhigem, ungestörtem Gleichmaße, ja sogar unter jenen günstigen Begleiterscheinungen vor sich, die alles Neuartige gerade auf diesem Gebiete unbedingt weckt. Bald aber, nachdem das erste Interesse abgestumpft ist, verändert sich das Bild. Der notwendige Ausgleich der Kräfte, die erwünschte Proportionalität der Teile, hält nicht mehr stand. Und das Uebergewicht neigt sich bedenklich den neuen Antrieben zu, die zumindest den Reiz des Ungewöhnlichen wie Ungewöhnlichen für sich haben, was zumal auf deutschem Boden seit jeher eine besondere Empfehlung bedeutet. Und zwar nicht nur — wie ja sonst überall — für die Jugend, sondern hier eben auch für die Aelteren, scheinbar Ausgereiften, die heute allerorten in der beständigen Furcht leben, nicht mehr mitkommen zu können. Die Folge dieser Schwankungen und Trübungen ist Verwir-

rung und ein Bruch alter Stile ohne einen vollwertigen neuen.

Diese gefährliche Erscheinung erleben wir eben jetzt an den Wirkungen und Schwierigkeiten gegenwärtigen deutschen Theaters. Für mein Gefühl und von meinem oft betonten Standpunkte aus, der nun auch von anderen geteilt wird, ein Beweis mehr, daß es sich bei der sogenannten Theaterkrise erst in zweiter Linie um wirtschaftliche und politische Fragen handelt, daß hingegen der primäre Grund des Übels in einer künstlerischen Erkrankung des gesamten Bühnenorganismus zu suchen ist, die ihrerseits wieder nur ein Element der großen europäischen — und im besonderen der deutschen — Kulturkrise bildet.

Bei dieser Infektion des geistigen Bühnenwesens spielt der Kampf um das Wort eine ganz wesentliche, gar nicht hoch genug einzuschätzende Rolle, denn es ist das edelste Organ dieses nun so empfindlichen und anfälligen Körpers, der begreif-

licherweise auch psychisch unter den Erschütterungen und Veränderungen der letzten Entwicklung schmerzlich leiden muß. Die tiefsten Ausdrucksgeheimnisse der Schauspielkunst, also auch ihre reizvollsten, ja reizbarsten Wirkungen entspringen dem Wort, der ins Bühnenleben umgesetzten dichterischen Sprache. Also verdient es diese Beträchtlichkeit wohl, daß man sich im Augenblick solcher Gefahr eingehender mit ihr beschäftigt.

Der vorhin geschilderte Einbruch in die vorwiegend geistig-seelischen Prinzipien früherer Schauspielkunst erfolgte durch das mimische, pantomimische, tänzerische Element, und zwar von Osten her, aus Rußland. Der Westen, zumal Frankreich, das Land klassischer Bühnentradition, besonders in Dingen dichterischer Sprache, blieb völlig — vielleicht zu sehr! — unangestastet. Warum dieser Einbruch geschah und wie — unter welchen Erscheinungen — er sich vollzog, ist gerade in Fachkreisen genugsam bekannt und braucht darum hier nicht weiter erörtert zu werden. Wichtiger wäre es schon, einmal in größerem Raume jenes bemerkenswerte Problem zu behandeln, das unter dem Titel „Geist, Gefühl und Rhythmus in der deutschen Schauspielkunst“ die Auswägung oder Mischung dieser grundlegenden Elemente, auch für die verschiedenen szenischen Gattungen, eingehender untersucht. Die deutsche Kunstempfänglichkeit, die reizbare Empfindlichkeit unseres Bühnenwesens, sein stetes Suchen und Tasten nach neuen Ausdrucksformen, hat Möglichkeit und Wichtigkeit solcher Untersuchung jedenfalls entscheidend mitbeeinflusst.

Gegenwärtig sieht es auf der deutschen Sprechbühne so aus. Das Wort ist beträchtlich in den Hintergrund geraten. Die Ansprüche, die im Theater selbst, zumal von der Regie, daran gestellt werden, sind relativ gering. (Anders verhält es sich vielleicht mit den Forderungen des Publikums, wovon noch die Rede sein soll.) Jedenfalls ist der Mangel sprecherischer Fähigkeit — der teilweise und sogar auch der völlige — heute kein Grund, einen bedeutenden, vor allem einen raschen Aufstieg in der Bühnenlaufbahn zu verhindern. Eine Erscheinung, die an die Situation zur Zeit des Naturalismus erinnert, wo Aehnliches gleichfalls möglich war, damals freilich andere Vorzüge denselben Defekten gegenübergestellt. Die drei vorstehendsten Kennzeichen des heutigen Zustandes sind: Unplastik der Rede, Undeutlichkeit derselben und eine verkrampfte Intensität, die am schlagendsten beweist, wie wenig der so überaus notwendige Ausgleich zwischen Empfindung, Ausdruck und Technik durchgesetzt ist. Daneben zeigt sich mehr denn je ein Hervortreten der Dialekte, besonders eine Vorherrschaft der berlinischen Sprechformen, durch die überragende Hegemonie, durch die immer noch im Wachsen begriffene Anziehungskraft des reichshauptstädtischen Theaterwesens hervorgerufen. Der Mangel einer einheitlichen deutschen Bühnensprache, die ja nie zu erzielen war und deren Brüchigkeit seit jeher in der deutschen Stammeszerissenheit tief begründet scheint, zeigt sich gegenwärtig deutlicher als früher. Fachmännisch und praktisch gesprochen, sieht der heutige Sprechzustand so aus: die Konsonanten haben keine Kraft, Präzision und Abgeschliffenheit, was sie allein berufen und berechnen könnten, das Knochengerüst der schauspielerischen Sprache zu sein; die Vokale, das Fleisch dieser Sprache, sind ohne Klang, Rundung, Breite und Höhe. Zumal aus der letzteren, aus den aufleuchtenden Lichtern und Farben der Wortwirkung, haben große Schauspieler seit jeher

ihre eigentümlichen, ganz persönlichen Eindrucksmöglichkeiten gezogen. Etwas, das der Technik bedeutender Maler, ihrer Art, die Farben zu mischen und zu setzen, vergleichbar ist. Und schließlich: die Stimmen sitzen zumeist im Halse und werden durch unruhige, unrichtige Atmung nie frei. Dies der tiefste Grund, warum in den Augenblicken hoher Ekstase und gesteigerter Spannungen eine Ohnmacht des Ausdrucks, ein quälender Kampf mit den physischen Mitteln sichtbar werden, die schließlich auch den geduldigen Zuhörer langweilen, ermüden, reizen müssen.

Und das ist der springende Punkt, an dem sich die alte, frühere Entwicklung von der gegenwärtigen neuen, vollständig trennt und entfernt. Hier — wie übrigens auch in allen anderen reproduzierenden Künsten — wollte man früher unbedingt die Empfindung der Mühelosigkeit haben. Technik sollte entweder etwas Selbstverständliches, gar nicht Merkbares sein oder etwas so sehr in die Augen Springendes, daß in gutem Sinne von Virtuosität geredet werden konnte. Was ja heute auch durchaus der Forderung der breiten Massen an Sport und Varieté entspricht. Daß diese Ueber-technik in der Kunst gewöhnlich mit einem spürbaren Mangel an Seele, Echtheit und Innerlichkeit einherzugehen pflegt, wissen wir zur Genüge. Aber das Publikum — nicht die Vernünftigen vom Bau — zieht diese Erscheinung dem öffentlich geführten Kampfe um die Technik, dem sichtbaren Ringen und Schwitzen bei weitem vor. Ein wichtiges Problem, das gerade in der Frage des Nachwuchses nie übersehen werden sollte. Die alte Schauspielkunst, durch ihre reichen Mittel und ihre sichere, absolut zuverlässige Technik verführt, machte daher vieles, und zwar in blendendster Weise von außen, was heute nicht mehr geht. Andererseits ist der Ausgleich zwischen stärkster Innerlichkeit, schwingendster Seelenhaftigkeit und einer Technik, die deren ebenbürtige Ausdruckswirkungen vermittelt, noch nirgends prinzipiell gefunden, ja nicht einmal systematisch versucht worden. Auch Goethes „Regeln für Schauspieler“, über die heute zumeist gespottet wird, sind unter diesem Gesichtswinkel zu lesen und zu interpretieren. Die heutige Methode reicht darum — in kluger Vorsicht — den hohen, heroischen Spannungen und Forderungen aus oder umgeht sie geschickt durch Versachlichung, oder sie zerbricht und zersplittert im Krampf.

Darin scheint mir eine der Hauptursachen — die künstlerische — für Krise und Verfall des Theaters zu liegen und nicht nur der Sprechbühnen, denn es gelten für die Oper ähnliche Erfahrungen, zumal auf dem Gebiete des sprachlich-musikalischen Ausdrucks und der Wortdeutlichkeit. Daher die bedenklich wachsende Abwanderung des Publikums, entweder ganz vom Theater weg zu seinen Surrogaten Tonfilm und Varieté oder die Flucht in die widerstandslose Heiterkeit des Gesellschafts- und Amüsierstücks, wobei die Wortprobleme nicht so offenkundig bloßliegen und mimisch ersetzt oder abgelenkt werden können. Und daher zuletzt und zuhöchst das Versagen der Klassiker, ihr Verschwinden überhaupt oder ihre Ausbiegung ins Sachliche, Trockene, Nüchterne, das sie nicht vertragen und worauf sie mit unfehlbarer Langeweile reagieren. Welcher Fachmann — Regisseur oder Schauspieler — will heute ehrlich behaupten, daß er wisse, wie einer ersten klassischen Dichtung — die Komödie nehme ich wegen des dabei möglichen mimischen Einschlags aus — seelisch, menschlich, sprecherisch beizukommen sei? — Die einzige Möglichkeit dafür, die

eines hohen inneren Aufschwungs, die organische dichte Verbindung von höchster Form mit tiefster Menschlichkeit, besteht nicht, weil sie schon allein technisch, in den sprecherischen Voraussetzungen, nicht erfüllt werden kann. Das gleiche gilt auch für den Rundfunk, der die berufene Schule für eine Wiederherstellung neuer, geistiger Wortschönheit wäre, der zur Bekämpfung aller jener Mängel entscheidend beitragen könnte. Hierin läge eine Aufgabe für ihn, deren Macht und Wirkung er nicht unterschätzen sollte und die er Hand in Hand mit dem Theater ausführen könnte, soweit die Richtlinien und Ziele beider — wie eben hier — die gleichen sind.

Die Frage ist nur und nun: wie dies auszuführen wäre? — Ich erneuere eine Anregung, die ich schon einmal an anderem Orte gegeben habe, die ich immer wieder gebe: die Wiedereinführung der Stelle des Vortragsmeisters an allen bestrebteren Theatern (übrigens auch die Neueinführung des gymnastischen Meisters), damit der Ausgleich dieser beiden gleich wichtigen Funktionen systematisch durchgeführt werde. Beides wird auch nicht lediglich Sache des künstlerischen Führers — des Regisseurs — sein, der selbst auf beiden Gebieten nicht gleichermaßen erfahren und geschult sein kann (auf dem des Sprechens heute in der Regel viel weniger als auf dem des Mimus), und der außerdem mit dem Gesamtbau einer Inszenierung, mit der Vereinigung und Verdichtung der Teile soviel zu tun hat, daß er nicht auch noch die pädagogische Vorarbeit (und es ist nichts anderes!) zu leisten vermag. Denn unabhängig vom praktischen Theater ist ja vor allem die Gewichtigkeit dieser Forderungen (zumal der sprecherischen) für die künstlerischen Schulen aufzurichten und auf's nachdrücklichste zu betonen. Wieviel da für das dichterische und geistige Wort, für die Möglichkeiten und Notwendigkeiten des Ausdrucks zu tun wäre, das genauer zu umschreiben, fehlt jetzt der notwendige weite Raum, der vielleicht ein nächstes Mal zur Verfügung steht. Es ist jedenfalls gut, daß diese Probleme überhaupt einmal ins Rollen kommen, und man dankt dies vielleicht letzten Endes dem scheinbar gegnerischen Einbruch des Mimischen, der sich so eines Tages als das bereits höchst notwendige segensreiche Ferment erweisen kann, das die Wendung zum Besseren bewirkt hat.

Die Synthese, die wir heute auf so vielen Gebieten, jedenfalls auf allen wichtigen kulturellen, anstreben, wird auch hier das Richtige sein: die versöhnliche Mitte zwischen den radikalen Standpunkten von früher und jetzt zu suchen. Wie dies jeder Mensch in Dingen der Gesundheit tun muß, wie er die Stabilität seines Wohlbefindens nur durch den Ausgleich von Körper und Geist finden kann — so auch, ja um so mehr der darstellende Künstler. Es soll dann nicht mehr geschehen, daß die mimische Veranlagung, wie oft bei Tanzschauspielerinnen, das Wort gänzlich verschlingt, oder daß dieses, für sich allein lebend, in dem starren Gehäuse eines unbelebten, unbeteiligten Körpers wie der Vogel im Käfig, wie der Mensch im Gefängnis, nicht die Freiheit voller Entfaltung und ausgeglichener Harmonie finden kann. Die Griechen kannten diese Synthese und besaßen sie. Für uns und unser Theater ist es die schönste künftige Aufgabe.

Kayser-Strümpfe
Verkaufsstelle Kurfürstendamm 229

Bei Bühnenausweis 10% Ermäßigung

Theaterneubau in Neustadt (Haardt).

An den Hängen der Haardt, in der sonnendurchglühnten Vorderpfalz liegt das Städtchen Neustadt, das den Beinamen „Die Perle der Pfalz“ führt. Der Ort mit seinen 20 000 Einwohnern hat einen starken Ver-

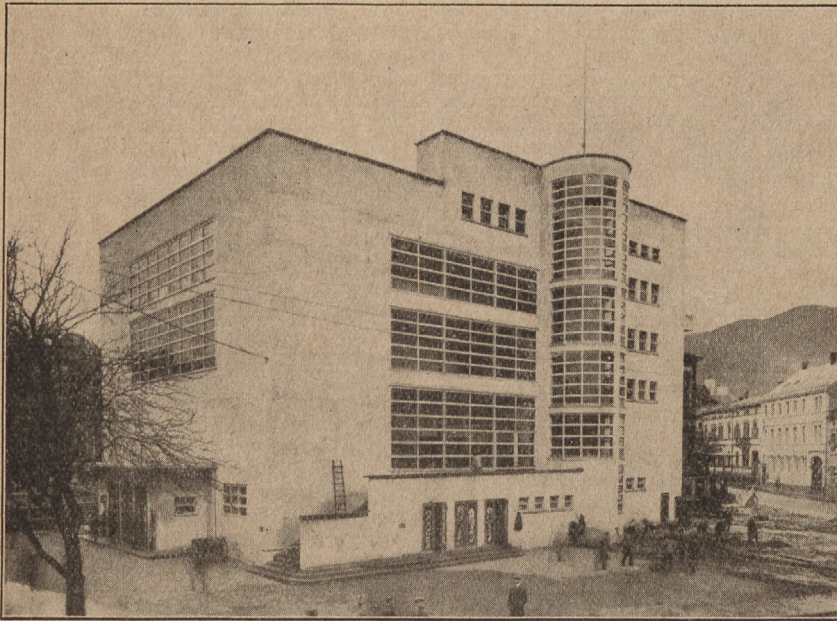


Photo: Friedrich Michel, Neustadt (Haardt).

kehr und bildet den Mittelpunkt des pfälzischen Weinhandels.

Für das Theatergeschehen sorgt hier seit etwa 30 Jahren ein Theaterverein, der mit großem Geschick der Bevölkerung künstle-

risch hochwertige Gastspiele auswärtiger Bühnen vermittelt hat.

Allerdings mußten diese Vorstellungen im großen Saale des Saalbaues stattfinden, dessen Ueberakustik jedoch dem gesprochenen wie auch dem gesungenen Worte wenig vorteilhaft war.

Deshalb war es schon seit Jahren der Wunsch der beteiligten Kreise Neustadts, diese Verhältnisse durch den Bau eines Theaters zu ändern.

Nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten ist dieses Projekt nunmehr verwirklicht worden. Neustadt hat jetzt ein Theater, um das es größere Städte beneiden könnten.

Wenn noch dazu in der heutigen Zeit die Mittel für einen solchen Bau aufgebracht werden, so stellt sich die Bevölkerung damit das beste Zeugnis über ihr Theaterinteresse aus.

Das Theater ist, wie aus dem Bilde ersichtlich ist, ein moderner Zweckbau ohne Prunk und Verzierungen. Es faßt über 800 Zuschauer und ist auch bühnentechnisch mit den modernsten Neuerungen versehen. Die Eröffnungsvorstellung (Fidelio) fand am 8. November durch das Nationaltheater Mannheim statt.

Gastspiele geben die pfälzischen Theater (Städtebühnen und Landesbühnen) sowie badische und württembergische Bühnen und Gastspielensembles.

Feilke.

Kritik.

Auch Plagiate haben manchmal kurze Beine. Unsern Kollegen an den Städtischen Bühnen Wuppertal ist es gelungen, ein solches zu entdecken und festzunageln. Die Kritiken des „Hamburger Fremdenblattes“ über „Sektion Rahnstetten“ vom 17. Oktober fanden sich merkwürdigerweise in der „Bergisch-Märkischen Zeitung“ vom 20. Oktober unter anderer Chiffre wieder, und nicht nur über das Stück, sondern auch über die Leistungen der Darsteller konnte man dieselben Ausdrücke lesen, wiewohl doch sicher anzunehmen ist, daß die Kollegen in Hamburg sich mit denen in Wuppertal nicht so vollkommen decken, wie es nach der Kritik erscheinen muß. Unsere Wuppertaler gingen der Sache nach und machten die Hauptschriftleitung der „Bergisch-Märkischen Zeitung“ durch eine Zuschrift auf den Fall aufmerksam.

Die Schriftlgt.

Der Textvergleich beider Kritiken, deren Gegenüberstellung durch einen Zufall ermöglicht worden ist, beweist die oft wortwörtliche Anlehnung des Kbg.-Kritikers an die „Rahnstetten“-Kritik des „Hamburger Fremdenblattes“. Im Interesse der Wuppertaler Journalisten sei festgestellt, daß Herr Kbg. seit einer Reihe von Jahren „nebenamtlich“ als Theaterrezensent tätig ist und hauptberuflich als Schullehrer amtiert. Hätte er sich darauf beschränkt, seine Meinung über das Schauspiel „Sektion Rahnstetten“ dem Hamburger Fremdenblatt textlich in einigem anzupassen, so wäre das im Notfall gelegentlich einmal entschuldbar, wenn man die doppelte Beanspruchung des Herrn Kbg. durch die Bergisch-Märkische Zeitung und durch den Schulunterricht als „mildernden Umstand“ in Anrechnung bringt. Unent-

schuldbar aber wird das „Abschreiben“ des kritisierenden Schullehrers dadurch, daß er — sei es aus Zeitmangel, Bequemlichkeit oder dergl. — sein kritisches Urteil sogar über die Aufführung — über die Spielleitung und über die schauspielerischen Einzelleistungen — an dem Text der „Rahnstetten“-Kritik des Hamburger Fremdenblattes „schult“. Gegen diese mißachtende Wertung der künstlerischen Arbeit wird sich jeder Schauspieler verwehren.

Zu der Plagiatangelegenheit ließ der Hauptschriftleiter der Bergisch-Märkischen Zeitung am 27. Oktober 1930 dem Obmann des Ortsverbandes der Bühnengenossenschaft nachstehendes Schreiben zugehen:

Am Sonnabend, den 25. Oktober, erhielt die Redaktion der Bergisch-Märkischen Zeitung Kenntnis, daß Herr K. im Rahmen seiner kritischen Tätigkeit für die Bergisch-Märkische Zeitung ein Plagiat begangen hat. Bei dieser Gelegenheit erfuhr ich, daß sich ein ähnlicher Fall schon früher ereignet haben soll.

Ogleich mir zur abschließenden Beurteilung des Falles noch die Unterlagen fehlen, habe ich Herrn K. von seiner kritischen Arbeit suspendiert. Er wird sie, falls die Unterlagen den mir gemachten Angaben entsprechen, nicht wieder aufnehmen.

Diese erfreuliche Zusage ließ eine Regelung erhoffen, die geeignet wäre, für die Zukunft der Wiederholung eines solchen Falles vorzubeugen. Doch bereits am nächsten Tage ging dem Obmann ein neuer Brief zu — des überraschenden Inhalts:

Im Verfolge meines gestrigen Schreibens teile ich Ihnen folgendes mit:

Die Unterlagen über das „Plagiat“ des Herrn K. im Falle der Kritik „Sektion Rahnstetten“ sind mir nunmehr vorgelegt worden. Genaue Vergleichung der beiden Kritiken haben mich außerordentlich zweifelhaft gemacht, ob es sich in diesem Falle wirklich um ein der journalistischen Standesehre zuwiderlaufendes Plagiat oder nicht vielmehr um eine in einigen Punkten weitgehende Nachempfindung handelt. Für ein Plagiat scheint mir auch die Grundtendenz beider Kritiken zu sehr verschieden zu sein.

In diesem für das Theater wie für die Presse gleich wichtigen Fall möchte ich mich aber auf mein

eigenes Urteil nicht allein verlassen. Ich habe darum im Einverständnis mit dem Vorsitzenden des hiesigen Pressevereins dem Aeltestenrat des Pressevereins die Unterlagen zur Prüfung übergeben mit der Frage, ob der Aeltestenrat die Kritik des Herrn K. als ein ehrwürdiges Plagiat bezeichnen könne.

Ich gebe Ihnen dies zur Kenntnis mit dem Beifügen, daß die Suspension des Herrn K. vom Dienst bis zur endgültigen Aufklärung der Angelegenheit aufrecht erhalten bleibt.

Man hat sich demnach — nach Meinung des Herrn Hauptschriftleiters — in Kreisen des empfindlichen Bühnenvölkchens geirrt und wird seine Meinung korrigieren müssen: es handelt sich nur „um eine in einigen Punkten weitgehende Nachempfindung“ und nicht um ein „der journalistischen Standesehre zuwiderlaufendes Plagiat“, während man beim Vergleich der Textgegenüberstellung unschwer zu einer entgegengesetzten Meinung kommen kann, nicht zuletzt im Interesse des Ansehens der Kritik und derer, die sie gewissenhaft beruflich ausüben.

Wie jetzt bekannt wird, hat der Aeltestenrat des Pressevereins direkt keine Stellung zu diesem Plagiatfall nehmen können, da der Kbg.-Kritiker nicht Mitglied der Berufsorganisation der Journalisten ist. Lediglich die Erklärung des Herrn Hauptschriftleiters der Bergisch-Märkischen Zeitung ist etwa eine Woche nach der Pressebesprechung auf Anfrage telefonisch übermittelt worden:

Herr Kbg. ist für diesen Winter von der Theaterkritik ausgeschlossen.

Die Frage, ob die „Rahnstetten“-Kritik der Bergisch-Märkischen Zeitung von dem Vorwurf des Plagiats freigesprochen und als — ehrenhaft proklamiert worden ist, bleibt dabei offen.

Soll man sich für diese Regelung bedanken? — Wir bedanken uns und unterbreiten hiermit diesen Plagiatfall der Öffentlichkeit zur eigenen Urteilsbildung.

Paul Bekker: Das Operntheater.*)

Von Rudolf Cahn-Speyer.

Der Wiesbadener Intendant Paul Bekker hat sein neuestes Buch im Rahmen der „Musikpädagogischen Bibliothek“ erscheinen lassen, die von Ministerialrat Professor Kestenbergs, dem Referenten für Musik im Preussischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, herausgegeben wird. Man kann es für zweifelhaft halten, ob Bekkers Buch in diesen Rahmen gehört, und dieser Zweifel verstärkt sich beim Lesen der etwas mühsamen Begründung, die Herr Ministerialrat Professor Kestenbergs in seinem „Geleitwort“ für diese Eingliederung gibt. Insbesondere muß der Gedanke, daß durch die Oper solche Kreise „spielend“ zur Musik erzogen werden könnten, die sonst für musikpädagogische Bemühungen kein Interesse aufbringen, entschieden zurückgewiesen werden. Wer über die Oper zur Musik kommt, also über eine Kunstform, in der die Musik ihre Erklärung und Rechtfertigung durch etwas Außermusikalisches erhält, der ist im Gegenteil erfahrungsgemäß gewöhnlich dafür verdorben, Musik an und für sich, ohne weitere Zutat, aufzunehmen. Es gibt viele eifrige Opernbesucher, die nicht in ein Symphoniekonzert, geschweige denn in eine Kammermusikführung zu bringen sind.

Bekker gliedert sein Buch in drei Teile: Elemente, Aufbau, Kritik. Der erste Teil stellt gewissermaßen eine Aesthetik der Opern-Aufführungskunst dar. Er will darüber belehren, in welcher Weise die Aufführung im Ganzen und in ihren Teilen durch das bestimmt ist, was den Aufführenden in die Hand gegeben wird; durch die Partitur.

Hierbei tritt die stark dogmatische Methode, die schon aus den vielen bisherigen Schriften Bekkers bekannt ist, abermals auffällig in die Erscheinung. Als Keimzelle seiner ganzen Gedankengänge stellt sich der Satz heraus (S. 30): „Alles, was in der Partitur steht, ist notwendig, also richtig; was aber nicht in ihr steht, ist überflüssig, also falsch“. Die erste Hälfte dieses Satzes wird man als Forderung eines Idealfalles gelten lassen können: es wäre wünschenswert, daß alles, was in den Partituren steht, notwendig und also richtig sei. Bei einigen wenigen unserer größten Meister ist diese Forderung erfüllt; wie wenig dies aber sonst bei einem großen Teile der Opern der Fall ist, auch derjenigen Opern, aus denen sich der gangbare Spielplan aufbaut, braucht dem Opernfachmann nicht erst dargetan zu werden. Auch Bekker weiß das natürlich und bringt es dort zum Ausdruck, wo die Erinnerung an sein Theorem ihm nicht im Wege steht, so z. B. wenn er (S. 80 f.) — übrigens mit Recht — über den Mangel an Theaterkenntnis bei vielen zeitgenössischen Komponisten klagt.

Keinesfalls aber kann die zweite Hälfte des angeführten Satzes auch nur in der Theorie zugestanden werden. Das Sonderbare ist, daß Bekker auch das weiß. So sagt er z. B. (S. 24): „Das in ihr (der Partitur) eingeschlossene szenische Element ist ebenso wie das musikalische vieltendigt, seine Erkennung erfordert besondere Fähigkeiten geistigen und künstlerischen Schauens“. Das hindert ihn allerdings nicht, auf der gleichen Seite zu erklären: „Mit dieser Aufzeichnung, Partitur genannt, vollbringt er (der Opernkomponist) seine schöpferische Tat, also die schöpferische Tat des Schauspielers“. Das führt folgerichtig dazu, in den künstlerischen Faktoren der Aufführung „Hilfskräfte“ zu erblicken, denen „ein Anspruch auf schöpferische Geltendmachung nicht zukommen kann“, den Sänger (S. 36) als „Marionette“ zu bezeichnen usw. Freilich hat Bekker zu viel richtige Kenntnis vom Theater, als daß sie seinem unrichtigen Theorem nicht immer wieder in die Quere kommen würde. Deshalb ist Bekkers Buch in seinem ersten Teile fast Satz für Satz so beschaffen, daß etwas daran richtig, aber auch etwas daran falsch ist, so daß eigentlich eine sachgemäße Besprechung des Buches eine Analyse jedes einzelnen Satzes erfordern würde.

In diesen Gedankengängen liegt aber auch eine Gefahr sehr realer Art verborgen, auf die hingewiesen werden muß, wenn ich auch dahingestellt sein lasse, ob Bekker sie beabsichtigt hat, oder ob er sich ihrer auch nur bewußt gewesen ist. Gesetz und Rechtsprechung schließen den „Gehilfen“ des Urhebers von urheberrechtlichen Ansprüchen aus. Die Ausführungen Bekkers können als Unterlage für die Behauptung verwendet werden, daß der Bühnenkünstler — zumindest in der Oper — nur „Hilfskraft“, nur „Gehilfe“ sei, und das gerade in einer Zeit, in welcher die Bühnenkünstler sich durch die Entwicklung der Dinge gedrängt sehen, mit größerem Nachdruck als je Anspruch auf urheberrechtliche oder urheberrechtähnliche Befugnisse zu erheben. Es handelt sich daher hier nicht um eine Erörterung rein akademischen Charakters, zumal wenn man sich daran erinnert, daß die führende Persönlichkeit in musikalischen Dingen auf dem Gebiete der preussischen Kunstverwaltung, Herr Ministerialrat Professor Kestenbergs, sich mit dem Buche Bekkers in dreifacher Weise identifiziert hat: als Herausgeber der Serie, zu welcher das Buch gehört, durch Entgegennahme der Widmung und als Verfasser eines Geleitwortes. Hierauf wird noch in anderem Zusammenhang zurückzukommen sein.

Die vorhin hervorgehobene dogmatische Einstellung Bekkers verführt ihn nun leider dazu, zum Erweis der Richtigkeit seines Fundamentalsatzes den historischen Tatsachen wiederholt Gewalt anzutun. Da alles an einer Opernaufführung durch die Partitur bestimmt wird, muß dies auch von der Gestaltung der Opernbühne gelten, und so behauptet

denn Bekker (S. 9), die perspektivisch gestaltete Bühne habe ihren Ursprung in der Oper, obwohl sie in Wirklichkeit von Bramante, Palladio u. a. m. längst geschaffen war, ehe es überhaupt eine Oper gab. Ebenso ist es willkürlich, die Entwicklung von der Barockbühne zur Illusionsbühne auf die „Wandlungen der harmonischen Bewegungsempfindung“ zurückzuführen (S. 10, wobei „harmonisch“ im musikalisch-technischen Sinne gemeint ist). In Wirklichkeit war es nur natürlich, daß die Barockzeit eine Barockbühne — und zwar nicht nur für die Oper — hervorbrachte, neben der sogar für die Opera buffa schon eine relativ realistische Bühne bestand; und in der Folgezeit ist die Annäherung an die Wirklichkeit mit der geistesgeschichtlichen Tatsache des Rationalismus in Zusammenhang zu bringen, sowie mit dem Übergang von vorwiegend mythologischen Stoffen zu solchen aus der empirischen Wirklichkeit — womit die tatsächliche Entwicklung nur flüchtig gestreift sei.

Auf der gleichen Linie liegt es, wenn Bekker die Gebärde des Darstellers, da sie doch einmal von der Partitur bestimmt sein soll, als vom Tanz herkommt und als „Ausfluß einer führenden rhythmischen Gewalt“ bezeichnet (S. 21). Er sieht sich an späterer Stelle (S. 36, 44 f.), wo er zur praktischen Nutzanwendung kommt, genötigt, Einschränkungen zu machen, die seine Theorie wieder aufheben. Das Problem ist an sich so alt wie die Oper selbst; schon im Jahre 1607 hat es Gagliano in der Vorrede zu seiner Oper „Dafne“ eingehend behandelt. Gerade gegenwärtig ist es üblich geworden, die Grenze zwischen dem Tanz und der Gebärdensprache in der Oper zu verwischen. Auch Bekker tut dies. Auf den Gegenstand selbst kann hier nicht eingegangen werden. Ich verweise auf meine an anderer Stelle veröffentlichten Erörterungen („Ueber Gebärde und Musik in der Oper“, Melos 1926, S. 255 ff.). Was aber hier hervorgehoben werden muß, ist die unkritische Art, in welcher Bekker seine Auffassung durch den Hinweis auf den Namen der Pariser Großen Oper, „Académie Nationale de Musique et de Danse“, stützen will. Gerade die französische Oper hat es niemals zu einer organischen Verbindung von Tanz und Oper gebracht. Als im Jahre 1671 die Pariser Oper eröffnet wurde, zu einer Zeit, in welcher aus höflich-repräsentativen Gründen das „Ballet de Cour“ unvermeidbarer Bestandteil der Oper war, hieß sie „Académie Royale de Musique“; vom Tanz war keine Rede. Und auch später ist der Tanz nur ein mehr oder weniger künstlich eingefügter Fremdkörper in der französischen Oper geblieben. (Aus der überreichen Literatur hierüber sei nur angeführt: J. J. Rousseau, Dictionnaire de Musique, 1775, Bd. II, S. 56 ff.; H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, S. 108 ff.). Es ist hiernach ganz klar, daß der spätere Name der Pariser Oper lediglich die dort gepflegten Künste nebeneinander aufzählt, ohne — wie Bekker will — über ihren inneren Zusammenhang irgend etwas aussagen zu wollen.

Es ließen sich leicht noch mehr Beispiele dieser Art anführen. Z. B. leitet Bekker die übliche Aufstellung des Ensembles auf der Bühne und die Rollenverteilung nach Stimmgattungen aus musikalisch-akustischen Erfordernissen her, während in Wirklichkeit die Verteilung der Rollenfächer an die verschiedenen Stimmgattungen innere Gründe hat (vgl. Martin Kunath, „Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper“, Ztschr. f. Musikwissensch. VIII, S. 401 ff.), und die räumliche Anordnung auf einer Tradition beruht, die aus konventionellen Rücksichten auf die Ständesvorrechte (König, Feldherr, Sklave usw.) der vorkommenden Personen entstanden ist (vgl. Ernst Lert, Mozart auf dem Theater, S. 128 ff.). Ganz einseitig ist die dramaturgische Kennzeichnung des Finales (S. 56 ff.), indem ein verhältnismäßig selten vorkommender Typus als allein bestehend angenommen wird, usw.

Hingegen kann der beiden folgenden Teile mit weit größerer Zustimmung gedacht werden, wenn auch vieles darin schon zum Gemeinbesitz der besseren Dirigenten und Regisseure geworden ist. Dem, was Bekker über die Methodik der Proben sagt (S. 61 ff.), kann man grundsätzlich zustimmen. Die Bühnen aber, an denen die praktische Möglichkeit eines solchen Probierens gegeben ist, wird man wohl an den Fingern einer Hand herzählen können. Gleichwohl ist es zu begrüßen, wenn wenigstens die Forderung als solche ausgesprochen wird, deren Verwirklichung man so nahe wie möglich zu kommen suchen soll. So lange dies nicht erreicht ist, wird man allerdings auch die Ideale nicht verwirklichen können, die Bekker für die Ausbildung der Opernsänger aufstellt (S. 100 f.), denn man würde dann Sänger ins Engagement schicken, die noch einer monatelangen Vorbereitung bedürftig, ehe sie überhaupt auftreten könnten, da sie kein studiertes Repertoire hätten.

Sehr gut, wenn auch nicht neu, ist die Ablehnung des Rentabilitätsgedankens für die Opernbühnen (S. 65 f.) und ihre Gleichstellung mit Museen, sowie die Zurückweisung der Sparsamkeit am falschen Orte. Volle Zustimmung verdient ferner Bekkers Kennzeichnung der Mängel, insbesondere der Theaterfremdheit, die der zeitgenössischen Produktion anhaftet, und die Zurückweisung der heute vielfach vertretenen Ansicht, als sei die Oper als Kunstgattung aus „soziologischen Gründen“ überlebt (S. 82 ff.). Mit diesen wohlfundierten Ausführungen, die vom Verfasser übrigens schon bei früheren Gelegenheiten in etwas anderer Wendung ausgesprochen worden sind, hat sich Bekker ein

wirkliches Verdienst erworben, ebenso auch mit seiner Widerlegung der Ansicht, daß sich die Oper in einer „Krise“ befinde (S. 102 ff.). Besonders glänzend ist die Abbaupschöpfung in ihrer Entstehung gekennzeichnet und abgelehnt (S. 126 ff.). Ebenso wird auch der Abschnitt über die Presse (S. 74 ff.) interessieren, zumal wenn man sich daran erinnert, daß Bekker viele Jahre hindurch einer der beachtetsten Musikkritiker Deutschlands gewesen ist, und daß auf seine nachdrückliche Anregung hin die Gründung des „Verbandes deutscher Musikkritiker“ stattgefunden hat, für dessen spätere Entwicklung Bekker übrigens nicht verantwortlich ist.

Mit entschiedenster Ablehnung muß jedoch zum Schluß noch derjenigen Ausführungen gedacht werden, mit denen Bekker im Abschnitt „Betrieb“ auf die arbeitsrechtlichen Fragen des Theaters zu sprechen kommt. Der Außenstehende muß daraus das Bild gewinnen, als wären die Bühnengehörigen eine ganz schikanöse Gesellschaft, die den armen Direktor bis auf Blut peinigen, indem sie immer gerade die Rollen wollen, die nicht für sie passen, und diejenigen ablehnen, die ihnen aus künstlerischen Gründen zugewiesen werden, um schließlich sogar zum Bühnenschiedsgericht zu laufen. Es kommt doch beim Theater — so klagt der Herr Intendant Paul Bekker — nur auf das Bewußtsein an, „daß die Leistung der höchste Maßstab ist und daß sie allein das Gesetz für das Dasein überhaupt gibt“ (S. 73).

Man kann sich ein Theater-Idyll ausmalen, in dem jedes Mitglied jede Rolle übernimmt, die ihm der Herr Direktor reicht, und niemals eine andere verlangt, ein Idyll, in dem das Mitglied so lange probiert und so oft oder so selten spielt, wie es der Herr Direktor will, und mit jeder noch so niedrigen Gage zufrieden ist. Man kann es sich nicht nur denken; ein solches Idyll hat es wirklich gegeben. Wer hat es gestört? Die Bühnenleiter. Sie haben die geduldigsten, arbeitsfrohesten Menschen, die es gibt, durch grenzenlose Mißbräuche derart zur Verzweiflung getrieben, daß sie als die ersten unter allen Künstlern sich nicht mehr anders zu helfen wußten, als dadurch, daß sie sich organisierten. Herr Intendant Bekker ist noch nicht sehr lange am Theater. Diejenigen aber, die sich an die Zeit erinnern können, in der es noch keinen Tarifvertrag gab, wissen, daß das Leben am Theater damals ein Leben bittersten Leides war für jeden, der es nicht zu einer besonders gehobenen Stellung gebracht hatte. Und wer die Bühnenkünstler nur einigermaßen kennt, der weiß, daß sie niemals den Weg des Kampfes beschritten hätten, wenn sie immer die Ueberzeugung hätten haben dürfen, daß es nur künstlerische Beweggründe seien, die für die Anordnungen der Bühnenleitung maßgebend wären. Davon, daß die Bühnenkünstler zur Selbsthilfe getrieben worden sind durch rücksichtslose wirtschaftliche Ausnützung, durch Willkür und in vielen Fällen durch das Fehlen jeglicher künstlerischer Fähigkeit beim Bühnenleiter, davon weiß Herr Intendant Bekker nichts. Selbstverständlich soll nicht behauptet werden, es seien alle Bühnenleiter so gewesen, aber das rührend gute Andenken, in dem diejenigen geblieben sind, die anders waren, spricht zur Genüge dafür, daß der Ausnahmen nicht allzu viele gewesen sind.

Jedoch nicht nur das weiß Herr Intendant Bekker nicht. Er spricht von den drei großen Organisationen des Theaters: der Genossenschaft deutscher Bühnengehörigen, dem Chor- und Tänzerverband (womit er offenbar den „Deutschen Chorsänger-Verband und Tänzerverband“ meint) und dem Musiker-Verband. Kein Wort ist zu lesen von dem Deutschen Bühnengemeinschaft, der sich schon 25 Jahre vor der Bühnengemeinschaft gebildet hat und dem Herr Intendant Bekker selbst angehört. Weiß er auch das nicht? Weiß er auch nicht, daß in den von ihm geschmähten Schiedsgerichten genau so viel Bühnenleiter sitzen wie Bühnengehörige? Weiß er nicht, daß die Schiedsgerichte gerade dazu eingesetzt sind, damit Streitfragen mit künstlerischem Einschlag — nicht, wie er sagt, künstlerische Streitfragen — vor juristischer Entscheidung durch die ordentlichen Gerichte bewahrt und statt dessen von Künstlern entschieden werden?

Wenn es unerlässlich ist, eine solche Darstellung als durchaus einseitig und der Wahrheit widersprechend zu kennzeichnen, so kann man es nur als frivol brandmarken, wenn Herr Intendant Bekker sich zu der Behauptung versteigt, die ursprünglich von der Bühnengemeinschaft verfolgten „vorwiegend ideellen Ziele, die mit sozialen Hilfseinrichtungen verbunden waren“, bestünden heute „dem Namen nach“ (S. 72). Weiß Herr Intendant Bekker wirklich nichts von dem unter unerhörten Schwierigkeiten glänzend durchgeführten Wiederaufbau der Pensionsanstalt nach der Inflation? Weiß er nichts von dem Solidaritätsfonds, von der Erwerbslosenfürsorge? Es fällt kaum schwerer, an eine vorsätzliche Entstellung der Tatsachen zu glauben, als an solche Unkenntnis.

Abschließend muß mit bedauerndem Erstaunen die Tatsache abermals registriert werden, daß der führende Mann der amtlichen musikalischen Kunstpflege in Preußen, Herr Ministerialrat Professor Kestenbergs, ein Buch solchen Inhalts in die von ihm geleitete Sammlung eingereiht, seine Widmung angenommen und ein Geleitwort dazu geschrieben hat, zu einem Buche, das es nicht einmal verschmäht, den Eintritt der Bühnengemeinschaft in den Afabund als „Abrücken von der künstlerisch-ideellen Einstellung“ zu bezeichnen (S. 72).

*) Verlag Quelle & Meyer in Leipzig, 1931.

Ein Tag im Marie-Seebachstift in Weimar.

Von Grete Kolmar.

An der Allee, die nach Tiefurt führt, liegt ein langgestrecktes, freundlich anmutendes zweistöckiges Haus. Ueber dem Portal leuchten Goldbuchstaben: Marie Seebachstift. Altersheim der deutschen Bühnengenossenschaft.

Mein Besuch gilt der Gattin Oskar Sauers, des unvergeßlichen wahrhaft großen Schauspielers aus der Brahmzeit, die hier ihren Lebensabend verbringt. Gastlich nimmt mich das Stift auf, und ich fühle für einen Tag die Geborgenheit, die diesen, in hartem Lebenskampf ermüdeten Künstlermenschen nun ein Ausruhen verbürgt, ehe die letzte große Ruhe sie umfängt; einen Ausklang in Frieden und Sorglosigkeit, nach Jahren härtester Arbeit, Unrast, Aufstieg und Abstieg, wie sie das ewig wechselnde Los des darstellenden Künstlers mit sich bringt.

Im Garten grüßt uns zuerst die graziöse Statue Marie Seebachs, der Stifterin des Heims, der Wohltäterin ihrer vielen Kollegen; einer großen Frau in der Kunst, einer edlen, gütigen Frau im Leben. Zwei kleine Räume sind ihrem Gedenken gewidmet; guterhaltene schöne Empiremöbel, an den Wänden zahlreiche Stiche, die Künstlerin in ihren Hauptrollen darstellend; im Schrank ihr „Gretchen“-Kostüm, — eine Anzahl Stiche berühmter Zeitgenossen, mit Widmungen, die die Verehrung und Zuneigung bezeugen, die all die Großen aus dem Reiche der Kunst ihrer Kollegin entgegenbrachten; ein kleines, feines Museum!

Aus dieser vergangenen Sphäre, der ein leichter Lavendelduft anhängt, gehen wir hinüber in die nüchterne Jetztzeit. „Neue Sachlichkeit“! Ein einfacher Speisesaal, angenehm durchwärmt; eine lange Tafel, die an die „Table d'hôte“, einer vergangenen Epoche gemahnt, von 28 Stühlen umsäumt, ist einziger Inhalt dieses Raumes. Und das bleibt bedauerlich, daß es sich nicht ermöglichen läßt, einen behaglichen Gemeinschaftsraum zu schaffen, in dem die Stiftsinsassen zu Spiel und Rede sich zusammenfinden können, in dem es Radioübertragungen gibt und der einen Anstrich von Geselligkeitspflege ermöglichte. Aber leider sind die Raumverhältnisse beschränkt, und so ist jeder bemüht, sein eigenes kleines Reich so behaglich als möglich zu gestalten.

In den zwei klosterartigen Gängen reiht sich Tür an Tür. Hinter jeder ein Menschenschicksal, an Höhen und Tiefen reich. Ueberall ein Briefkästchen mit dem Namen, ein Zeitungshalter, ein Brotsäckchen; auch hieraus kann man schon, wenn man ein wenig Psychologe ist, den Geist und die Geschmacksrichtung des Zimmerinhabers erkennen. Da gibt es selbstgemalte und gearbeitete Körbchen und Säckchen, neben billiger Warenhausware, feingedruckte Visitenkarten aus „guter Zeit“, neben selbstgeschriebenen Namen auf rohem Zettel.

Ich habe Zutritt zu einigen der Altersstübchen, in denen das „Liebste“ aus vergangenen Tagen fein säuberlich zusammengetragen ist und seiner Besitzerin die Treue bis zum Tod hält. Hier schöne Teppiche, alte, gute Bilder, Erinnerungen an große Zeiten, an erste Theater, an prominente Kollegen; — Kainz ist fast in jedem Raum zu finden. Bei anderen Stiftsdamen oder Herren herrscht wieder der Familiensinn vor und man bekommt stolz die Bilder der Kinder und Enkel gezeigt. Daß der Abschiedslorbeerkrantz, sowie die Anerkennungsurkunde nicht fehlt, ist natürlich.

Eine zierliche weißhaarige Dame huscht leichtfüßig vorbei; es ist die Seniorin des Stiftes, Frau Guthery, zweiundachtzig Jahre

alt, aus einer berühmten Künstlerfamilie stammend, die lebendig gewordene Chronik des Stiftes, in dem sie schon 24 Jahre ihres Lebens verbringt. Ein Miniatürchen scheint aus dem Rahmen gestiegen, und man versteht den etwas eigen anmutenden Stolz, mit dem die 82jährige erzählt: daß sie nun schon 50 Menschen aus diesem Haus hat hinausgetragen sehen, ein eigenartiges Jubiläum!

Mit ungeheurer Energie und Anteilnahme verfolgen alle Stiftsinsassen die Zeitereignisse im Leben und in der Kunst, die ja doch ihr Leben ausmachte. Keiner will alt sein, und keiner ist alt. Kinobesuche, Spaziergänge, Reisen, gesellschaftliches Leben, an dem die Weimaraner ihre Seebachstiftler reichlich teilnehmen lassen, sorgen für Abwechslung. Der feste Anker bleibt das Stübchen im Stift, das kleine, behagliche eigene Heim, das heute so große Wort: ich bin versorgt.

Wilhelm Hinrich Holtz, der Schauspieler am Landestheater, ist mit der Fürsorge um seine alten Kollegen betraut. Er gibt sich dieser, nicht immer leichten Aufgabe mit Liebe und Interesse hin, er ist der Freund und Berater, der gute Genius des Hauses.

Nur eine Angst ist da, die die Gemüter bedrückt, wird die wirtschaftliche Not nicht auch am Ende das Stift ergreifen! Wird es möglich sein, uns unser Heim durch alle Fährnisse dieser Zeit zu erhalten? Und da gibt es nur eine Antwort: Nie darf die Zeit kommen, in der eine ernste Gefahr für das Seebach-Stift hereinbricht, denn das bedeutete Hunger, Not und Ausgesetztsein hilfloser, alternder Menschen; unerbittlichen Untergang. Und soviel Idealismus wollen wir noch bewahren, daß es auch in unserer Zeit krassen Materialismus' Menschen gibt, die Herz, Gefühl — und Mittel haben, ein solches Unglück zu verhüten.

Köln hat ein Theatermuseum.

Von Hermann Pörzgen.

Die großartige Entwicklung der rheinischen Metropole ist nicht, wie man denken könnte, nur ein ökonomischer Aufschwung, sie ist begleitet von dem heißen Bemühen einzelner Männer um geistige Bereicherung und Erneuerung dieser Stadt. Junge Kräfte sind hier hervorgetreten, Männer, die neue Gedanken brachten und die in zäher, ausdauernder Arbeit hier neues Kulturgut versammelten.

Ein solcher neuer Gedanke, ein solches Geschenk an die Öffentlichkeit der Stadt ist das Kölner Theatermuseum. Es ist auf die Tätigkeit und das Sammlerglück eines einzelnen Mannes gegründet, Prof. Dr. Carl Niessens. In diesem Museum ist ein unvergleichlicher Schatz von kostbaren Dokumenten des Bühnenlebens, eine Fülle von anregendem und lehrreichem Anschauungsmaterial zusammengebracht. Keine Stadt in ganz Preußen, nicht einmal Berlin, besitzt eine auch nur annähernd so bedeutende Sammlung aus diesem Bereich. Nirgendwo bieten sich dem Theaterfreund wie in Köln Einblicke in das gesamte lebendige Schaffen der Bühnen, nirgendwo findet er wie hier das Zeugnis ihrer großen bewegten Vergangenheit.

Aber nun kommt etwas Merkwürdiges. Dieses Theatermuseum, das der Stolz jeder großen Kulturstadt sein würde, ein Anziehungspunkt für die Fremden, ein Studienort für Bühnenpraktiker und Gelehrte, — dieses Theatermuseum ist noch nicht aufgestellt. Sein ganzer Besitz an Modellen und Apparaten, an Bühnenbildern, Figuren, Kostümen, ist noch in Kisten verpackt, verstaubt in den Speichern und Magazinen der Stadt. Das, was in würdigen Räumen ein einheitliches und imponierendes Bild von der

ganzen Vielfalt aller Theaterformen ergibt, das ist zerstreut und verloren in dunklen Winkeln und Ecken.

Dieser Zustand ist für die Stadt Köln und alle, die ihrem Kulturleben verbunden sind, tief beschämend. Um so mehr, wenn man bedenkt, daß unersetzlich wertvolle Güter durch diese Unterbringung gefährdet sind, denn dem Kölner Theatermuseum gehören ganz einzigartige Objekte aus allen großen Epochen.

Allein die riesige Bibliothek des Museums ist eine Fundgrube kulturhistorischer Seltenheiten. Darin befindet sich z. B. die Originalausgabe von Hans Sachs' dramatischen Werken. Viele dicke messingbeschlagene Bände von Leder und Pergament. Da gibt es die Erstausgabe der ersten jemals geschriebenen Oper, ein kleines schmales Bändchen, das im Jahr 1600 erschien. Ein altes prächtig handgemaltes Album der Nürnberger Schembartläufe, mit über 100 farbigen Abbildungen, führt in das theatrale Leben des frühen Mittelalters zurück. Ein Original exemplar der berühmten Terenzausgabe von 1493, mit sozusagen „Bühnenbildern“ aus jener Zeit. Dazu Urkunden, Texte, Kleinode von ganz unbezahlbarem Werte, liegen in Kisten und Schränken unzugänglich und sorgsam verpackt.

Mit besonderer Liebe hat der Gründer die Dokumente des religiösen Theaters im Mittelalter gesammelt. Was Köln darüber an Anschauungsmaterial besitzt, ist schlechterdings beispiellos. Gerade diese Darstellungen, plastische Modelle und Bilder von kirchlichen Spielen, Mysterien, Passionsaufführungen, gehören zum Eindrucksvollsten des ganzen Museums. Sie könnten den Schulen ein wertvolles Unterrichtsmittel sein, da sie Zeugnis ablegen für die enge Verbundenheit des katholischen Lebens mit dem großen Kulturgut der Menschheit. Vorläufig stehen die schönsten Schautücke dieser Sammlung, z. B. die Nachbildungen der Passionsbühnen von Valenciennes und von Schwäbisch Gmünd, unbeachtet in dunklen Magazinen herum.

Weiterhin umfaßt das Museum eine graphische Sammlung von mehr als 16 000 wertvollen Blättern. Es besitzt zahlreiche Originalentwürfe und Figuren der meisten bedeutenden Bühnenbildner aus Gegenwart und Vergangenheit. Es besitzt eine der reichsten Puppenspielsammlungen, eine Sonderschau exotischer Masken, Schattenspielfiguren und dergleichen. Japan und China, Siam, Java, die Türkei und Arabien sind mit allen besonderen Bühnenformen vertreten.

Verschiedene deutsche Städte haben gelegentlich wichtige Gegenstände aus dem Kölner Museumsbesitz schon kennengelernt. So befanden sich auf der deutschen Theaterausstellung in Magdeburg zahlreiche Kölner Schautücke. Hier wurde auch zum ersten Mal die große Kölner Sammlung über das Kriegstheater, das Theater der Soldaten und Kriegsgefangenen vorgeführt. In Braunschweig wurde mit vorwiegend Kölner Material die Ausstellung „Faust auf der Bühne“ bestritten. In Hamburg, Köln und, während der Orientalistentagung, in Bonn, könnten die exotischen Schattenspiele gezeigt werden, mit Aufführungen verbunden. Weitere große Erfolge brachten kleinere Ausstellungen, „Das Problemtheater“ z. B. durchwandert gerade eine Reihe von deutschen Städten.

Der ganze Reichtum des Kölner Theatermuseums wird erst zu übersehen sein, wenn er eine würdige Stätte gefunden hat. Es ist keine Frage, daß eine aufstrebende Stadt wie Köln die Notwendigkeit längst erkennt, neben der wirtschaftlichen Ausbreitung auch nach Festigung und Erweiterung seines Kulturbesitzes zu streben. Und darum sagen wir, obwohl vorerst noch alles in Kisten und Magazinen ruht:

Köln hat ein Theatermuseum!

Ein Komödiant rast durch Holland — was sieht er?

Von Kurt Arndt.

Er sitzt zunächst so, wie Heringe versandbereit liegen. Dicht, dichter, am dichtesten. Der Holländer reist. Das macht ihn sympathisch. Außerdem hat er recht. Das Land hat Reize.

Ich fahre bedingungslos ins Blaue, besser: ins Graue, besser: ins Duster (Sommer 1930). — Ziellos. (Ein leiser Wunsch ist doch da: Frans Hals.) — Bewaffnet lediglich mit einem Heft des Verkehrsbüros. Baedeker kostet Mk. 12,—. Wer kann das? (Wenn ich boshaft wäre, würde ich antworten: Der Intendant. Ich laß es lieber.)

Der Regen trommelt unaufhörlich an die Scheiben und durch eine undichte Stelle auf die Hosen. Die Knie erhalten allmählich Gratisbad. Ich lasse mir nichts vermiesen. Ich habe Ferien und trinke sie mit Augen. Die erhaschen mit besonderer Freude die liebe- und geschmackvoll gehegten kleinen Bannhöfe. Sie ähneln zwingend denen Schottlands. Noch den jämmerlichsten Holzschuppen umschmeicheln Ziersträucher und Blumenranken.

Blüten, Blüten, Blüten.

Gelb herrscht vor. Es schafft den Ausgleich gegen das Regengrau der Landschaft, gegen undefinierbares totes Grün. Dieses Gelb in seinen Schattierungen vom zitronenfarbenen Pastellton bis zum dunkelsatten Ocker wirkt bei jeder Haltestelle wie heimlicher Sonnenstrahl.

Was Wunder, daß der findige, der sehende Mensch — klaut. Er setzt längs der Bahn Reklametafeln. Gelb herrscht vor. Darauf in dickem Schwarz die Anpreisung. Leute, das muß man doch lesen!

„Die Natur, Wozzek, die Natur!“

Nijmegen.

Ich erstehe „Mariken van Nieumeghen“.

Auf niederländisch.

Mein Wirt erzählt auf Befragen nach dem Arbeitsstandard von fünf jungen Deutschen, die im Hause gegenüber eine Kammer bewohnen. Sie arbeiten in einer Transformatorfabrik. Billiger als Hiesige. Ueber die Grenze gewischt. Wenn das so weitergeht, gibt's auch in Holland bald ein Arbeitslosenproblem.

Von Mariken weiß mein Wirt nichts.

Wieviele Deutsche wissen etwas von Claus Groth?

Die Lokomotiven scheinen aus Holländisch-Indien importiert. Goldene Helme von pompösem Ausmaß über grünem Wasserbauch gestülpt. Die Maschinen bimmeln auch, wenn's sein muß.

Meine Vorstellung von Urwaldtreckern.

Das Land zwischen Nijmegen und Utrecht könnte die Mark Brandenburg sein. Der freundliche Leser (Leser sind für einen Schreibenden immer freundlich, mögen sie auch sonst im Leben Biester sein), der Leser kann also ermaßen, wie schön es ist. — Die Kornmieten werden zwischen vier Pfählen in Kuben aufgebaut. Darüber thront als Wetterschutz ein edelgeformtes bewegliches Strohdach. Fehlen die Mieten, dann liegt das Dach auf dem Boden und wirkt da wie ein Hausdach, das vom Sturm abgetragen und auf die Erde gesetzt wurde.

Bald ändert sich das Bild. Wiesen, weite Wiesen. Darüber schwere Wolkenballen. Kanäle. Hart bei hart: Zillen, Autos der Landstraße, Bahn. Mühlen. Große Allerweltsmühlen und ganz kleine Mühlen, die wie Spielzeug aussehen. Vieh. Eine kleine Herde Schweine tollt auf den Zug zu. Sie (die Schweine) sehen aus, wie Max J. schreibt — süß, herzlich, goldig, traut, lieb, liebtraut — mit einem Wort: saudumm. Traun?

Auf dem Bahnhof Amsterdam verpasse ich trotz Hundertmetertempo den Zug. Werde

aber dafür entschädigt. Ich sehe das erste holländische Mädchen in Tracht. Leider von hinten. Macht nichts — auch so sieht die Kleine gut aus.

Zaandam.

Zar Peters Holzhütte. Sie ist totsicher nach Bühnenfotos aus deutschen Opernhäusern gebaut.

Es geht doch nichts über die Kunst! (Oder doch, meine Herren Generalanzeiger?)

Auf dem Wege von Amsterdam nach Alkmaar Mühlen, Mühlen, Mühlen. Die kleinen, einen Meter hoch, immer an Kanälen gelegen, drehen ihre Flügel wie besessen.

Wenn ich bloß rauskriegen könnte, weshalb?

Man liest von Zeit zu Zeit den spaßigen Satz: Past op Zakkenrollers! Zakkenrollers sind Taschendiebe. Das Wort könnte dem Sprachschatz der deutschen Kunden entlehnt sein. (Nebenbei: ein Schatz, der nun bald mal ausgebuddelt werden müßte. Wie wär's, Herr Duden?)

Eine Station heißt: Anna Paulowna.

??

Ja, das möchte ich auch wissen.

Ich bin stolz, erklären zu können, was die kleinen Mühlen mahlen: sie mahlen das überflüssige Wasser der Wiesen in die Kanäle. Siehstewoll!

Alkmaar.

Ein altes, ein schönes Städtchen. Es ist von Kopfbisfuß auf Käse eingestellt. Alkmaars Käsemarkt (Freitags) ist berühmt. Da liegen die runden Dinger und warten aufs Abrollen. Sie lernen die ganze Welt kennen, weil sie aus Edam stammen, das nebenan liegt. — Zakkenrollers haben's hier schwer.

Die Stadtwaage, ein Prachtbau aus dem sechszehnten Jahrhundert, sieht von der Wasserseite aus wie eine chinesische Pagode. Im Hause wird Käse serviert von jungen Mädchen in alter Tracht. Ich sehe die Mädchen jetzt wirklich von Angesicht zu Angesicht. Der Käse ist prima!

Holland ist das Land der Schlösser und Landsitze. Dahin ziehen sich wahrscheinlich die indischen Nabobs zurück, um wenigstens in angenehmer Umgebung ihre mitgebrachte Malaria zu Grabe zu tragen.

Eine Reklame auf Schritt und Tritt: Amstel Münchener, Amstel Brouwerij, Amsterdam.

Hinter Alkmaar fruchtbares Obst- und Gemüseland. Diweil die Kanäle nicht abreißen. Ich sehe neben weißen ein kleines Meer von blauen Zwiebelblüten. Und dann — es liegt in der Luft: Das wirkliche Meer. In Alkmaar hat man nur Käse geatmet. In jeder Gasse, in den Lokälern. Jetzt wechselt der Stellenbelag mit dem Gewürz.

West-Friesland.

Schön hängt der Himmel über diesem Land (um Schiller zu variieren). Er weiß, warum er so schön hängt — ein Engel reist an die See.

Der wichtigste Vogel der Gegend ist der Kiebitz. Er verkehrt nur schockweise. Bescheidener ist der Reiher. Ein Alleingänger, ein Philosoph.

Holländischer Humor (aus der Zeitschrift „Ons-Land“): Eine Zeichnung zeigt einen Vater, der seinen Sprößling über die Knie legt, um ihn mit Stockschlägen zu traktieren. Text: „Uit een radio-programma — — — Concert onder leiding van Bengelmerg.“

Kapiert? Und ob! Ha, ha, ha, ha!

Ich war eine Viertelstunde an der See. Angesichts der Insel Texel. Texel ist Vogel- und Robbenparadies. Ich kann die Ueberfahrt nicht antreten. Der Aufenthalt

würde drei Tage beanspruchen. Und übermorgen ist Markt in Goes (größte Stadt der größten Insel der Provinz Zeeland) und zwei Tage danach Buttermarkt in Middelburg, Hauptstadt dieser Provinz, auf der Insel Walcheren. Beide Städtchen liegen von Texel aus gesehen genau am entgegengesetzten Ende des Königinnenreichs (so was gibts noch).

Obwohl ich kein Programm habe — die Marktstage sind notiert. Weil nämlich — die Katze läßt das Mäusen nicht. Markt ist allemal Theater. Und wenn Theatermenschen Blut lecken, pfeifen sie auf Ferien, Erholung und so. Darum gehen Theatermenschen aller drei Geschlechter so gerne nach Italien. Da ist täglich Markt. Zwölf Stunden ohne Unterbrechung. Wiewohl vom Fach, also abgebrüht, habe ich Dutzende solcher Märkte durchgehalten. Zwölf Stunden ohne Unterbrechung. Und ohne auch nur ein einziges Mal die Vorstellung durch Schnarchen zu stören.

Bücher:

Fülöp-Miller: Schrijven van Raspoetin, de Heilige Duiwel — Macht en Geheim der Jezuiten; 's Keizers Koelis door Theodor Plivier; Clara Viebig: Levensdoel; Leo Trotzki: Mijn Leven; Klabund: Borgia, Het vervloekte Geslacht; Wat niet in Baedeker staat: Amsterdam; „Opstande Jeugd“ door B. Lindsey en W. Evans; Th. Mann: De Buddenbrooks; Strindberg: „In den Greep der Elementen“ (dieses Buch in jedem Laden). (Schluß folgt.)

Chronik der Uraufführungen.

Georg Kaiser: „Mississippi“.

Eine Zeitungsnotiz aus dem Jahre 1928: Ueberschwemmung des Mississippi; Sprengung der Deiche oberhalb New-Orleans. Georg Kaisers dramatischer Aufriß: eine Sekte sieht in der Ueberschwemmung Gottes Arm, der das mammonistische New-Orleans zerstören will; sie stützen den Damm, opfern sogar ein Menschenleben dafür, damit Gottes Wille geschehe. Die Regierung aber verlangt Räumung dieses Distrikts, des ärmsten des Ueberschwemmungsgebietes, bietet eine hohe Entschädigung für das Verlassen ihres Besitzes, auf das die Ueberschwemmung abgelenkt werden soll. Die Frau des Sektenführers, die ihn verließ, als er seine Bruderschaft dazu anhielt, nicht mehr zu bebauen, als sie zur Befriedigung der eigenen Nöte bedürfe, und Rache für den Sohn nehmen will, der bei der Befestigung des Deiches umkam, verrät dem Regierungskommissar, der bis dahin erfolglos verhandelt hat, den Grund der Weigerung. Jetzt hat er die Machtmittel in der Hand, die Farmer entschädigungslos zu vertreiben, Militär transportiert sie wegen Sabotage ab. Die Gotteskinder erweisen sich als nicht minder staatsgefährlich als die gottesleugnenden Roten. So weit treibt Georg Kaiser in blendender Konstruktion, die stets geistige Horizonte aufreißt, das dramatische Paradox. Der Staat brauche nur eine mittlere Frömmigkeit. Der Führer will die Sprengung des Damms allein verhindern und wird bei dem Versuch erschossen. Aber er stirbt nicht allein. Die Frau kommt mit ihm in den Fluten des Mississippi um — er hat durch sein Beispiel eine Gläubige erweckt. Hier liegt die Schwäche des Stückes: die Wandlung der Frau kommt etwas gewaltsam, die Erweckung des Sektenführers bleibt uns der Autor schuldig. Er wirkt wie ein bornierter Hartschädel, nicht wie ein wahrhaft Frommer. Und der konsequente Schluß wäre gewesen, daß er an seiner Gottähnlichkeit zweifelte, ob sein die Rache Gottes sei. Kaiser schwächt das ab, wenn er über das Mißlingen seiner Tat nur darum froh ist, daß sie ihn am Menschenmord verhindert hätte.

Peter Martin Lampel:

„Wir sind Kameraden.“

Peter Martin Lampel verfügt auch in diesem Einakter über allerhand Gaben, die einen Dramatiker ausmachen könnten. Er hat den Drang, sich im Dialog auszusprechen, um die Wirrnisse eigenen Erlebens zu klären. Er hat den Griff ins Leben, Vorgänge darzustellen, die so etwas wie eine Handlung abgeben. Und endlich: er versteht, den Dingen Farbe zu geben, das heißt in diesem Falle, den Jungenston von nationalen Pfadfindern und kommunistischer Jugend zu treffen. Aber er vermag es nicht, diese Eigenschaften zu einer dramatischen Einheit zu fügen. Erstens ist sein Dialog nur dialektisch, aber nicht dramatisch, diesmal in seiner Wirkung noch dadurch abgeschwächt, daß außer den beiden Parteien, zwischen denen der Autor gewechselt hat, noch ein Raisonneur da ist, der seinen jetzigen Standpunkt darlegt. Zweitens: die äußere Handlung schafft nur Theatereffekte, ohne Anlaß zu geistigen Entscheidungen zu sein. Und dazu ein Aufwand! Der Jüngste muß just von dem lustigsten bei fröhlichem Tun durch einen Zufallsschuß getötet werden! Und das nur, um ein Stichwort für den Raisonneur abzugeben, daß die Existenz der Waffe die eigentliche Ursache der Vergiftung der Jugend sei. Mit dem Schluß, der „Begegnung zwischen den Fronten“, hat das nichts mehr zu tun. Unentschieden bleibt, ob erst neue Menschen geschaffen werden müssen, damit ein besseres Staatswesen entstehe, oder ob erst die neue Revolution kommen müsse, damit glücklichere Menschen leben. Eine Schicksalsfrage, die außer uns Zuschauern noch manchen Dramatiker bewegen wird.

Ernst Ottwalt: „Jeden Tag vier.“

Dieses Bergarbeiterdrama erfüllt zuerst und zuletzt die Aufgabe der Aufklärung: Die Bergwerkskatastrophen sind keine Elementarereignisse, gegen die der Mensch wehrlos ist. Wenn — nach der durchschnittlichen Statistik — jeden Tag vier Kumpels das Leben lassen müssen, ist das kapitalistische System daran schuld. Die Anklage ist so fundiert, daß sie nicht nur Propaganda ist: Die Bergarbeiter können die nötigen Sicherungsmaßnahmen nicht beobachten, weil sie um Akkord arbeiten müssen, die Entlohnung ist so schlecht, daß sie sogar Instrumente benutzen, die ihr Leben bedrohen, nur um mehr schaffen zu können. Aber auch die Unternehmer benutzen Maschinen, die den Bergarbeiter gefährden, deren Existenz der Grubenunfallkommission verschwiegen oder von ihr verheimlicht wird, wenn der Staatsanwalt Anklage erhebt und diese Kommission als Hauptzeugin vernimmt. Eine, wenn auch traurige, Bereicherung unseres Weltbildes. Darüber hinaus ist der Verfasser dramatisch begabt. Er arbeitet mit rohen Kontrasten, weiß die Teile aber psychagogisch zu fügen, ein Sprechchor „Jeden Tag vier“ verbindet suggestiv die Bilder, der Vorhang ist der Doppelpunkt. Das erste Bild skizziert den sozialen Umriß, das zweite spielt in der Direktorswohnung, das dritte im Schacht, das vierte zeigt die Frauen nach dem Unglück vor dem Eingang, das fünfte bringt wirksam die protokollarisch festgelegten Reichstagsreden nach dem letzten Unglück, das letzte, ein wenig den barten Tatsachenton in den des weichen Mitleids abschwächend, zeigt die Sparkassen und Lebensversicherungen als Leichenfledderer, die der Witwe das Notgeld ablisten wollen. In dem Stück, dessen Wirklichkeitstreue Kunstnähe ist, steht kein unwahres Wort. Die Knappheit der Sprechchorverse ist zwingend. Dieses Stück beweist vielleicht mehr als eine Spitzenleistung, wie Wolfs „Matrosen von Cattaro“, welche Werte aus einer proletarischen Kultur hervorzugehen vermögen. Es ist seltsam: in Deutschland nimmt die Kunst vorweg, was in Rußland nach dem Umsturz erst in Ansätzen vorhanden ist.

Lutz Weltmann.

„Lord Spleen.“

Zu den ersten Aufführungen des Werkes in der Staatsoper Dresden und der Städtischen Oper Berlin.

Text von Hugo F. Königsgarten.

Musik von Mark Lothar.

Der Komponist Mark Lothar begann als feiner, nicht überwiegend moderner Liederkomponist und Begleiter. Sein Ersterlingserfolg in Berlin war „Till Eulenspiegel“, in dem einige Episoden aus dem Leben des großen Narren ebenfalls in einer halbmodernen Faktur gefällig instrumentiert waren. Die Novität „Lord Spleen“ mit dem Untertitel „Die Geschichte vom lärmscheuen Mann“ ist zumal im Libretto eine recht launige Angelegenheit. Der Grundeinfall ist, das scheint seit der Dreigroschenoper so Mode geworden zu sein — einem altenglischen Sujet entnommen, nämlich der Komödie „The Silent Woman“, aus der Feder des Ben Jonson.

*

Diese komische Oper in 2 Akten ist Allegorie-Posse und Revue zugleich. Das possenhafte Element ist am vergnügtesten getroffen. Die Allegorie vom Sonderling, der sich einsperrt, von der Gegenwart nichts wissen will, im Stil der Shakespeare Zeit kostümiert, ist ulkig und ausgefallen. Daß diese Gegenwart dann mit Girls, Zeitungs-jungen, Film- und Photomännern und Saxophonbläsern hereinschneit, ist im Sinne der alten guten Opernentfaltung nur recht und billig. Es bleibt im großen eine witzige, liebenswürdige Opernposse, die ihren Weg auch über Bühnen machen dürfte, die nicht über Großstadtzuschüsse verfügen. Dankbare Rollen für Baßbuffo, Tenorbuffo und Koloraturängerin!

*

Nur vier Personen bestreiten den Abend. Hauptfigur die Titelfigur, eine ganz große Buffotenorrolle. Ihm gegenüber eine Baßbufforolle, nämlich der Diener Jimmy des Lords, der in allen möglichen Verkleidungen nach Bedarf auftritt. Ein nicht sehr scharf profiliertes Paar George und Georgetty versucht nun, aus dem alten Knicker und Menschenfeind durch einen Trick möglichst viel herauszuholen, nämlich wie der Untertitel schon sagt, besteht der Lord Spleen aus lauter Nervenbündeln und kann nicht das geringste Geräusch vertragen, trägt Watte in den Ohren und geht über doppelte Teppiche (symbolisch...). Sein Neffe George hängt ihm das Mädchen Georgetty auf, aber bald nach der Hochzeit macht Georgetty einen solchen Lärm, daß Spleen sie schleunigst wieder loszuwerden sucht und ihr noch Geld und ein Haus hinterherschmeißt. Dabei war es sehr schwer für den Alten, bei seinem Geistes- und Nervenzustand überhaupt noch eine Frau zu bekommen; denn sein Ideal mußte jeden Lärm verabscheuen, durfte sich nicht mit ihm unterhalten, sich mit einer Zeichensprache verständigen und in der Art der schweigsam-blöden Hanums der Harems von früher still alles über sich ergehen lassen. Der Diener Jimmy muß sich dauernd umziehen, da er jeweils als Kupplerin, Ansager, Diener und Pfarrer fungiert. Bei der Hochzeit begibt sich ein großes Getöse des Chores und eine Revueantithese von alten und neu-amerikanisierten Requisiten, die stark an die Operette gemahnt. Fanatische Verfechter der atonalen Schule werden sagen, „wie reaktionär“, das breite Publikum wird es zumindest „sehr nett“ finden.

*

Die Sprache Königsgartens ist knapp und drastisch. Die Figur des neurasthenischen, gegenwartsscheuen Greises sehr vergnügt ausgemalt (nebenbei gesagt, so Unrecht hat der Lord Spleen gar nicht, denn um die heutige Lärmpest von Grammophon, Radio, Hofmusikanten, Arbeitslosen und übenden Kunstjüngern schauerhaft

zu finden, muß man nicht gerade ein reicher Lord sein, der in Shakespearetracht herumläuft, sie interessiert alle Nichtvillenbesitzer!). Natürlich ist diese Figur übertrieben und grotesk humoristisch gezeichnet. Lord Spleen singt weinerlich das Lied von der schlaflosen Nacht; sein Haßgesang auf die Unverschämtheit, die Arroganz und Käuflichkeit der Weiber und vor allem sein Schmähdied auf die Musik sind sehr launige, originelle Nummern. Ueberhaupt ist die Oper ganz ehrlich in zehn große Nummern eingeteilt (2 Akte) mit Ouvertüre, jede Nummer ist wieder in Einzelszenen, Duette, Chöre, Nach- und Zwischenspiele eingeteilt, dazu Tanzeinlagen und Schlußapotheose. Der Schlußteil ist ausgesprochen jazzmäßig gehalten, der erste Teil durchsichtig halbmodern, gar nicht sehr schwierig, durchaus tonal, leicht mit kleinen huschenden Noten, von häufigen Instrumentalsoli unterbrochen. Hierzu starkes Jazzorchester, Brumm- und Sprechchor, es erinnert sehr an „Jonny spielt auf“. Auch muß man Reminiszenzen feiern an „Neues vom Tage“ von Hindemith und Schiffer, wo auch die Figurinen illustrierter Blätter die Bühne mit grellem Reklamelärm bevölkern. Eine harmlose, gefällig glatte, stark eklektische Spielmusik. Modernisierte Nummern-Spieloper des anfangenden 19. Jahrhunderts.

Aparte Wirkungen ergeben sich natürlich durch die Gegensätze im Kostümlichen und Musikalischen, also Kniehosen und Röhrenhosen, parallel romantische Buffonarie gegen Foxtrottempo. Hier hängt alles vom Regisseur ab! Gute, vor allem humorvolle Opernregisseure kann man aber mit der Lupe suchen. . . .

Offenbach-Abend.

Breslauer Stadttheater.

Ein Besuch im „Fernen Osten“ war zumindest lehrreich. Zeigt, wie sich die hart bedrohte Bühne, deren Wichtigkeit (wie Königsberg) nicht bestritten werden kann, hilft, wie sie kämpft, wie sie laviert. Sie muß natürlich unter allen Umständen gehalten werden; denn allzu nahe liegen die üppig dotierten Opern- und Theater-Zentren: Kattowitz! Warschau! Prag!

Das Breslauer Orchester mit drei Dirigenten ist beispielsweise auf wenig über 100 dezimiert. Davon muß bestritten werden: Die schlesische Philharmonie! Der schlesische Rundfunk! Die Oper und Operette! Manchmal drei Aufführungen an einem Sonntag!!! Und „man“ hat nun mal den Ehrgeiz, schwierige moderne Werke herauszubringen, wie Bergs „Wozzeck“, Hindemiths „Neues vom Tage“ und K. Prohaskas „Madeleine Guimard“. Der Kampf der Dirigenten, Regisseure, des Intendanten — bis herab zum Aushilfsmusiker — kann bei nahezu halbiertem Zuschuß gelinde gesagt heroisch oder nervenzermalmend genannt werden. Hoffentlich wird er durchgekämpft! Noch ist der „Silberstreifen“ am Horizont nicht sichtbar. Not macht übrigens erfinderisch. Die neue „Wagen“-Dreh-Bühne!

Ein Offenbach-Abend bringt lohnende Abwechslung. Ein nettes Einakterchen: „Ehemann vor der Tür.“ Ein verschuldeter Musikstudent verliebt sich in die Frau seines — Gerichtsvollziehers. Tableau. Der Alte kommt. Kleidet sich um als Maurer, und so —

Liebe, kleine, kantable Nummerchen und Couplets.

Dann etwas fürs Ballett: Eine Offenbach-Ballettsuite von Rudolf Senger. Offenbach-Motive erweitert, geschickt kontrapunktartig, variiert. Modern und bunt instrumentiert, mit Harfe, Mandoline, Okarina usw. Imitationen, Zwischenspiel, Ouvertüre und Cancan, Coda. Recht dankbar und nicht übermäßig diffizil. Durchsichtig, harmonisch aufgefüllt, kaum verzerrt. Das Ballett kann es sich leisten, drei Wochen zu proben.

Jedenfalls war das Theater voll. Vier volle Ränge. Allerdings war es Sonnabend. Der Kampf aller gegen den Dämon „Abbau“ bleibt zu vermerken. Wer wird es ihnen danken? Und nochmals: Wie lange wird er währen?
Fr. Heymann.

Das Osnabrücker Theater in Gefahr.

Wie ein Blitz aus heiterem Himmel ist ein Antrag gekommen, den die Fraktion „Bürgerliche Arbeitsgemeinschaft“ der städtischen Kollegien der Stadtverordnetenversammlung gestellt hat, in dem betont wird, daß man unter den jetzigen Verhältnissen keine Möglichkeit sehe, das Theater nach Ablauf der jetzigen Spielzeit weiter in städtischer Verwaltung zu führen. Man bäte daher die Kollegien, zu beschließen: „Der Theaterdezernent wird beauftragt, unverzüglich, spätestens aber bis zum 20. November 1930, den städtischen Kollegien Vorschläge darüber zu unterbreiten, in welcher Weise das städtische Theatergebäude nach Ablauf der Spielzeit wirtschaftlicher ausgenutzt werden soll.“ Unter der Leitung Erich Pabsts, der die Politik seiner Vorgänger verständnisvoll fortsetzte und zeitgemäß und selbstsicher weiter ausdehnte, ist die Osnabrücker Bühne zu einem in jeder Beziehung vorbildlichen Institut ausgebaut worden, das sehr weit über das durchschnittliche Niveau der so viel verkannten „Provinz-Bühnen“ hinausragt. Hinzu kommt die Tatsache, daß unsere Bühne wirtschaftlich sicher verankert ist, schon durch einen Abonnentenstamm von rund fünftausend, durch den fast sämtliche Theaterabende mit durchschnittlich 90 Prozent der Plätze ausabonniert sind! An allen Ecken und Enden wird gespart, damit man mit dem immerhin nur mäßigen Zuschuß von 180 000 Mark auskommt. Nicht unerwähnt sei, daß Osnabrück wahrscheinlich ab 1. April 1931 nicht mehr über ein städtisches Orchester verfügt, so daß von diesem Zeitpunkt ab Oper und Operette in Fortfall kommen würden. So besteht die Möglichkeit, wenn nicht die Wahrscheinlichkeit, daß Osnabrück in Zukunft ohne Theater und Orchester ist, wodurch auch das Musikleben, das sich zu sehr bedeutender Höhe emporgearbeitet hat, in ein Nichts versinken würde. Was die wirtschaftliche Seite anbetrifft, so bleibe nicht unerwähnt, daß der Stadt auch bei Schließung des Theaters Kosten erwachsen würden, die nicht weit unter 100 000 Mark liegen dürften.

Wir haben in jedem Jahr fast ein ähnliches Schauspiel erlebt, nämlich, daß man versuchte, die Ausgaben des Theaters, die schon ohnehin nur die allerdringlichsten Mittel aufweisen, weiter herabzudrücken, gleichzeitig mit der Drohung, daß man sonst das Theater schließen müsse. Aber einen so energischen und dabei so unvermittelt gekommenen Angriff haben wir noch nicht erlebt. Ein so theaterfreundliches Publikum wie das hiesige, ein so vorbildlich organisierter Abonnentenstamm läßt sich seine Bühne nicht nehmen, ohne die Osnabrücker auf kulturellem Gebiete ganz bedeutend herabsinken würde, schon weil es eines ganz besonders wertvollen, des wertvollsten künstlerischen Mittelpunktes beraubt werden würde, eines Anziehungspunktes ohne gleichen. Und dann noch eins: wenn Osnabrück mit seinem so fest fundierten vorbildlichen Theaterunternehmen Schluß macht, dann werden, dessen darf man sicher sein, Dutzende und Aberdutzende von Kommunen zu dem gleichen Beschluß kommen, indem sie sich sagen: wenn Osnabrück schließt, dann besteht für uns kein Grund, es nicht auch zu tun. Damit aber wären weitere, vielleicht ungezählte Tausende auf die Straße gesetzt, dem Elend preisgegeben!
Ludwig Heilbronn, Osnabrück.

Reinhard Keiser, der tolle Kapellmeister.

Von Benno Bardi.

Am 13. Juli 1685 (im Geburtsjahr Johann Sebastian Bachs) wurde ein 12jähriger Schüler namens Reinhard Keiser aus Teuchern als Alumnus in der Leipziger Thomasschule aufgenommen. Sein gestrenger Lehrer in der Musik wurde der Thomaskantor Schelle, der sicher manchemal, nicht etwa zur Freude seines Zöglings, seinem Namen Ehre gemacht hat. Sechs Jahre war der Alumnus Reinhard in Leipzig, da hörte er eines Tages die aufregende Neuigkeit, daß in Braunschweig ein Opernhaus eröffnet sei. Er setzte sich hin, komponierte drauf los, schickte seine Partituren nach Braunschweig und — es dauerte nicht lange — reiste seinen Partituren nach. Neunzehn Jahre war er alt, als seine Oper „Basilius“ aufgeführt wurde. Aus Braunschweig nahm ihn der Operndirektor Kusser nach Hamburg mit.

Deutsches Bühnenjahrbuch

Näheres siehe Seite 432

Es empfiehlt sich, die Bestellungen sofort aufzugeben, da nach dem 15. Dezember ds. Js. der erhöhte Preis auch für Genossenschaftler in Kraft tritt.

Hier gab es bei Keisers Eintreffen schon seit sechzehn Jahren eine stehende Oper, die erste in Deutschland, von Hamburger Bürgern begründet. Keiser war noch nicht lange in Hamburg, als seine Berühmtheit als Komponist schon so wuchs, daß die Notenschreiber nicht alle Aufträge erledigen konnten.

Im Winter 1700/01 fanden im Hause des kaiserlichen Gesandten im niedersächsischen Kreise v. Eckgh Sonntags „Winterkonzerte“ statt, bei denen oft drei bis vier Fürsten zugegen waren. Es müssen ja sehr merkwürdige Konzerte gewesen sein, diese Hamburger Winterkonzerte. Da gab es einen Schenktisch, da flossen Tokaier und andere seltene Weine in Strömen, „und ein jeder“, so schreibt der zeitgenössische Betrachter, „genoß, was ihm beliebte“. Freilich gab eine ganze Korona galanter Damen ihre Visitenkarte ab, die schöne Konradine, eine Barbierstochter aus Dresden, unmusikalisch, aber mit einer herrlichen Stimme begnadet, damals die bedeutendste deutsche Koloratursängerin (sie avancierte später zur Gräfin Grucewski, und die ganze Berliner Hofgesellschaft war bei ihrer Hochzeit zugegen), die Rischmüllerin, die Schoberin, auch zwei Gesangsgrößen, und andere mehr oder minder bedeutende Kehlkopfartisten waren dort zu finden. Keiser selbst führte sich dabei mehr als Kavaliere wie als Musiker auf. Aber wer möchte nicht den 27jährigen Feuergeist entschuldigen! Der erwähnte zeitgenössische Betrachter, es ist der berühmte Komponist und Musikschriftsteller Mattheson, sagt selbst: „Keiser wußte vernünftige Gespräche zu führen, so lange ihm Liebe und Wein nicht in den

Weg kamen, denn bei solchen Umständen übernahm ihn gleich mit wenigem seine angeborene Zärtlichkeit.“ Noch schlimmer wurde es, als der Herzog Friedrich von Mecklenburg ihm den Titel eines „hochfürstlich mecklenburgischen Kapellmeisters“ verlieh. Da schaffte sich Keiser Wagen und Pferde an, er stoltzte nur noch in verbrämten Kleidern einher, zwei Diener in Auroralivree begleiteten ihn.

Die am 18. Januar 1701 vollzogene Krönung des ersten preußischen Königs wurde von der Hamburger Bühne durch ein von Keiser komponiertes Ballett verherrlicht, und ein reich verziertes Widmungsexemplar wurde an den Berliner Hof gesandt. Auch der Geburtstag der kunstsinnigen Gemahlin des Königs, Sophie Charlotte, wurde durch eine Keisersche Festoper gefeiert. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die beiden Einakter in Berlin auf dem Theater des Stallplatzes aufgeführt worden sind. Sophie Charlotte schrieb am 25. Juli 1702 dem berühmten italienischen Komponisten Steffani, der damals in Hannover war: „je voudrais, que vous entendissiez nos deux petites bagatelles, car ce sont des divertissements d'un acte.“ Zu einer dauernden künstlerischen Verbindung Keisers mit Berlin ist es jedoch leider niemals gekommen. Denn dazu saß der italienische Kapellmeister Ariosti hier zu fest im Sattel.

In Hamburg ging es inzwischen immer toller und toller zu. Außerlich zwar war alles in floribus, aber in Wahrheit gab es Schulden über Schulden und Gläubiger die Fülle. Seitdem gar Keiser die Theaterpacht selbst übernommen hatte, steuerte er mit Windeseile dem Bankrott zu. Um sich zu retten, komponierte er unaufhörlich. Mit Bitternis muß er wohl an seine Zeitgenossen Scarlatti in Italien, Lully in Frankreich und Purcell in England gedacht haben, die von ihren Landesfürsten materiell unterstützt wurden. Was nützte ihm der Titel des mecklenburgischen Kapellmeisters!

Eines morgens war Reinhard Keiser spurlos verschwunden. Seine Gläubiger suchten ihn vergebens im Hause und im Theater. Die Schnellpost hatte ihn heimlich nächtlicherweise nach Teuchern zu seiner Mutter entführt. Dort in der abgeschiedenen Stille und ländlichen Umgebung, fern von dem leichtfertigen Elbflorenz (oder wie die Hamburger es damals lieber hörten Elbathen) fand er Muße zu ernster Arbeit. Eine Reihe von Opern entstand, die das Bedeutendste und Schönste sind, was die deutsche Oper des beginnenden 18. Jahrhunderts geleistet hat.

Vielleicht wäre Keiser weltverloren, in seine Partituren vergraben, in Teuchern geblieben, hätte nicht der neue Hamburger Theaterpächter Saurbrey inzwischen seine Schulden bezahlt und ihm einen neuen Vertrag gegeben. So erschien denn der tolle Kapellmeister 1709 wieder in Hamburg, heiratete dort die schön singende und später als Sängerin hochberühmte Tochter des Ratsmusikanten Oldenburg und eroberte sich die Gunst der Hamburger im Fluge wieder neu.

Fast überschweglich lobten ihn die Fachleute. Telemann nannte ihn den größten Geist seiner Zeit, Mattheson sprach von ihm als dem premier homme du monde, der Ehre Deutschlands, Hasse gab neidlos zu, daß Keiser einer der größten Tonkünstler sei, die jemals auf der Welt gelebt.

Das Jahr 1717 bedeutete einen Wendepunkt in Keisers künstlerischer Laufbahn.

Die Pachtzeit Saurbrey's lief ab, und die einträglichste, glänzendste Periode der Hamburger Oper hatte ihr Ende erreicht. Auseinandersetzungen mit den neuen Pächtern und allerlei kleinliche Ränke hatten zur Folge, daß Kaiser zum zweitenmal Hamburg den Rücken kehrte und nach einem kurzen Kopenhagener Aufenthalt nach Stuttgart ging, wo er eine Anstellung zu finden hoffte. Zwei Jahre hielt sich der Meister in Stuttgart auf, vergeblich! Da richteten die deutschen Mitglieder der herzoglichen Kapelle ein Bittgesuch an den Hofmarschall, „doch bei dem Herzog dahin zu würcen, daß der in der ganzen Welt bekannte Virtuoso Signr. Keiser ihr Oberkapellmeister werden möge, dann gewiß seines gleichen in Teutschland an Virtu in der Music nicht sei und er noch dazu manchen Italiäner in der Composition tête machen dürfte.“ Trotz dieser inständigen Bitten entschloß sich der Herzog Eberhard nicht, Keiser anzustellen. Das kommende Rokoko, das Maitressenzeitalter warf seine Schatten voraus. Die Grävenitzin interessierte nur italienische Musik.

Keiser ging zum zweitenmal nach Kopenhagen, wo er vom König den Titel eines dänischen Kapellmeisters erhielt und zwei Opern zur Aufführung brachte. Wieder nach Hamburg zurückgekehrt, schrieb er noch ab und zu für das Theater. Endlich, als 55jähriger, erhielt er das erste und einzige Amt seines Lebens, das Kantorat am Hamburger Dom. Diese Tätigkeit warf ganze 24 Thaler jährlich ab. Er schrieb nur noch Kirchenmusik.

Am 15. September 1739 brachte die Staats- und Gelehrtenzeitung des Hamburgischen unparteiischen Korrespondenten unter der Rubrik „Von neuen merkwürdigen Sachen“ folgende Nachricht: Hamburg. Verwichenen Sonnabend den 12. Septembri starb allhier in dem 66. Jahre seines Alters Herr Reinhard Kayser, Kapellmeister, des hiesigen Stifts Canon. min. und Director der Music. Dieser geschickte Mann hat sich durch seine Wissenschaft in der Music einen sehr berühmten Namen erworben, das ihn auch viele Fürsten ihres besonderen Beyfalls gewürdiget. Seine vielen Werke beweynen beydes, seinen Fleiß und seine Geschicklichkeit, und er hat allein 116 Opern mit allgemeinen Beyfall in die Music gebracht. Diejenigen, welche von seinen Schriften und Compositionen mehr wissen wollen, können in Walthers Musiclexico eine umständliche Nachricht antreffen.

Die nächste Nummer des unparteiischen Korrespondenten brachte wieder neue merkwürdige Sachen, und Keiser war vergessen. Er blieb vergessen.

Von 120 (nicht 116) Opern sind heute nur noch 18, zum Teil unleserlich und unvollständig, erhalten. Von ihnen sind 2 ganz (Crösus, Jodelet), eine in Auswahl (L'inganno fedele) im Neudruck erschienen. Auch über sein Leben wären wir noch unvollkommener unterrichtet, hätte nicht sein Zeitgenosse Mattheson über ihn geschrieben. Außer Erwähnungen in den Musikgeschichten befassen sich nur zwei Aufsätze in Fachzeitungen (Chrysander und Voigt) und eine Dissertation (Leichtentritt) mit ihm speziell. Kein Wunder, daß ihn kein Mensch kennt! So wenig ihm zu seinen Lebzeiten der Titel des mecklenburgischen Kapellmeisters nützte, so wenig dienen seinem Andenken heute Berichte in Fachblättern. Dieser Beitrag ist, so unwahrscheinlich es klingt, der erste, der der großen Oeffentlichkeit ein wenn auch kurzes aber doch zusammenfassendes Bild dieser vorzeitigen Erscheinung gibt. Chrysander sagte einmal: „Sein Vaterland tat nicht das für ihn, was er für dasselbe getan hatte!“ Will jetzt die Oeffentlichkeit gut machen, was sie bisher bald zweihundert Jahre nach seinem Tode versäumt hat! Es

scheint so. Die Stadt Hamburg will jetzt eine Straße „Reinhard-Keiser-Straße“ benennen, und die deutschen Sender und Bühnen wollen das Bild des tollen Kapellmeisters wieder auferstehen lassen. Berlin, Königsberg, Schwerin haben den Anfang gemacht. (Die Woche, Berlin.)

Das Antikriegs-Drama.

Von Dr. Walter Tappe.

Nie seit Hasenclevers „Antigone“ ist der pazifistische Gedanke im Drama so rein und unverhohlen zu Tage getreten wie in dem Schauspiel Maurice Rostands „Der Mann, den sein Gewissen trieb“. Und die Tatsache wiegt doppelt, daß ein Franzose dieses Stück schrieb und diesmal viel klarer und unbedingter gestaltete als Paul Raynal sein „Grabmal des unbekanntem Soldaten“, voll psychologischer Verschommenheit und seelischer Geziertheit.

Wie Drama und Bühne zu Vorkämpfern der sozialen und politischen Umschichtungen geworden sind, so haben sie in umso höherem Maße die Pflicht, gegen den Krieg Protest zu erheben als den Vernichter wertvollen Menschenlebens, geistiger und sozialer Errungenschaften, als den Hohnsprecher auf das nach immer umfassenderer Humanität und Toleranz strebende Menschentum, das die Völker ohne Rücksicht auf Rasse und Nation verbinden soll. Krieg, das Vorrecht engstirnigen, unaufgeklärten Mittelalters, immer noch als Naturgesetzlichkeit angesehen, ist weder Naturereignis noch Völkerschicksal, sondern entsteht aus Privatgetriebe dynastischer, imperialistisch-militaristischer Elemente zusammen mit kapitalistischen Machenschaften, die immer noch sogenanntes Heldentum und Patriotismus aufzukitzeln wissen. Gegen die Sinnlosigkeit des Krieges kann das allgemeingültige, international eingestellte Drama erfolgreich aufrufen.

Antikriegsschreie wie in der Hasencleverschen „Antigone“, die aber erst 1919 durch die Reinhardt'sche Aufführung stärkeren Nachhall hatte, waren bereits während des Krieges in der Aktionslyrik „Antikriegs-Anthologie 1914—16“ (Herausgeber Franz Pfemfert) und in den Aufrufen der Wiener „Fackel“ (Karl Kraus) — wenn auch nur im Kreise einiger weniger Intellektueller — zum Ausbruch gekommen. Die Reihe der expressionistischen Kriegsdramen (Goering, Unruh, Schickele), die gegen Ende des Weltkrieges entstehen, sind viel zu sehr im ekstatischen Erleben des Kriegsgrauens eingeschlossen, ringen viel zu sehr um die seelischen Schwingungen, die der Krieg im Menschen auslöst, als daß sie zu einer vernunftgemäßen klaren Sicht kommen konnten. Erst Rubiner und Toller gelangten darüber zu einer Tatkraft, zu einer Verurteilung des Krieges überhaupt und zu seiner endgültigen Ueberwindung durch Proklamierung der Weltrevolution und Verkündigung eines neu sich wandelnden Menschengeschlechtes. Aber der laue Verlauf einer realen Revolution mußte auch diesen Idealismus zugrunde richten, und übrig blieb eine schale Resignation, wie sie uns etwa in Tollers „Hinkemann“ wehmütig entgegentritt. Es tritt dann eine Pause ein in der Produktion von Kriegsdramen, man versucht zunächst einmal, Distanz zu ihm zu gewinnen. Erst seit den letzten drei Jahren setzt eine Flut von Kriegsstücken ein, wie sich ebenso auf dem Gebiete des Romans die gleiche Hausse bemerkbar macht.

Man sucht den Krieg sachlich-historisch einzufangen, ehe man sich zu einer Gesamtwertung anschickt, man gibt szenische Aus-

schnitte von den Kriegsschauplätzen, die in ihrer Grauenhaftigkeit die abschreckende Wirkung nicht verfehlen. Sie werden unbedingt zur Friedensbewegung beitragen. In dieser Absicht sind Dramen geschrieben wie Sherriffs „Die andere Seite“ oder Möllers „Douaumont“, oder darüber hinaus in Beziehung gestellt zur Nachkriegszeit: Herses „Bunker X“. Weiter wird die Wirkung des Krieges auf Liebe, Ehe, Familie untersucht und — wenn auch nicht offensichtlich — das Verdammungsurteil über den Zerstörer der Sitten und des Gemeinschaftslebens gesprochen. Unter diesem Zeichen stehen Franks „Karl und Anna“ und Raynals „Grabmal des unbekanntem Soldaten“. Dramen aus den Kriegsaktiven heraus, welche die Schuld an der Entstehung des Völkermordens, den Umschwung der soldatischen Gesinnung zum revolutionären Aufbäumen gegen das unsinnige Kriegsspielen prüfen, sind Müller „1914“, Rehfish „Brest-Litowsk“, Toller „Feuer aus den Kesseln“ und Wolf „Matrosen von Cattaro“.

Aber in keinem dieser Dramen ist die weltanschauliche Brücke geschlagen, in keinem dieser Dramen ist die positive Beziehung zur Jetztzeit und zum jetzigen Menschen und zur Gestaltung der Zukunft aufgenommen, keins dieser Dramen, die dokumentarisch alle wichtig sind, findet den Weg zum Menschlichen, fernab von jedem Staats- oder politischen Getriebe, zum Menschlichen, das die Wunden des Krieges zu heilen hilft, das der Völkerversöhnung näherkommt als jegliche diplomatische Klugelei. Dieser Fürsprecher des Herzens und der Menschenliebe entsteht der Welt jetzt in dem Franzosen Maurice Rostand, dem Sohn des französischen Nationaldichters Edmond Rostand, der mit seinem „Mann, den sein Gewissen trieb“ seine Botschaft nicht nur an Deutschland, sondern an die ganze Welt richtet. Dieses Schauspiel, das von einem sieghaften unpolitischen Pazifismus durchleuchtet ist (auf ganz anderer Linie als etwa der Roman „Le Feu“ von Barbusse aus der Zeit des Krieges) dürfte in dem Versöhnungsproblem Frankreich-Deutschland von einschneidender Bedeutung sein, vorausgesetzt natürlich, daß dieses Drama, dessen künstlerische Form nicht über den Durchschnitt hinausragt, in seiner abgeklärten Idee, in der selbst die Vorwürfe gegen die Kirche sich in Verzeihung auflösen, richtunggebend wird und eine künstlerisch dramatische Nachfolge erlebt, und die Aufführungen des Rostandschen Stückes, die bereits seit langem in Paris und London stattgefunden haben und seit der Uraufführung in Bremen auch an den deutschen Bühnen gebracht werden, die erforderliche Resonanz finden. — Das dürfte ja in Deutschland vielleicht mit Schwierigkeiten verbunden sein!?

Beschließt

Veranstaltungen

.....

für den

Wiederaufbau

.....

der

Wohlfahrtskasse!

.....

Bücher.

Handbuch der Deutschen Volksbühnenbewegung. Bearbeitet von A. Brodbeck. Volksbühnenverlag, Berlin NW 40.

Wer für die Dinge des Theaters ein mehr als nur oberflächliches Interesse empfindet, wird sich der Bedeutung der Volksbühnenbewegung bewußt sein. Was innerhalb dieser Bewegung in jahrzehntelanger aufopfernder Arbeit geleistet wurde, ist aus dem Kapitel deutscher Theatergeschichte nicht mehr hinwegzudenken. Die sich steigernde Not in weiten Kreisen des deutschen Volkes läßt die wirtschaftlichen Krisen des Theaters immer dringlicher werden, und auch die Organisationen der Volksbühnen haben zu leiden. Im Kampfe aller wirtschaftlichen Not Herr zu werden, will mir scheinen, ist es zu begrüßen, wenn der Theaterleiter, der Schauspieler und alle, die am Werke einer Aufführung tätig sind, in der Mitarbeit der Volksbühne einen Helfer sehen. Einen interessanten Aufschluß über eine Werbearbeit großen Stils gibt dieses Werk.

Die Einrichtungen des 500 000 Mitglieder zählenden Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine erfassen Theater, Film, Funk und Tanz. Zielsetzung der 1918 einsetzenden Bewegung ist eine soziale Kunstpflege für das gesamte Reich. Die Kunst dem Volke! Im engeren Sinne wird die am unmittelbarsten wirkende Kunst des Theaters dem Volke überantwortet. In größeren Städten ermöglicht eine Zusammenarbeit mit den Theaterleitungen den Absatz von jährlich 5 Millionen Plätzen an Volksbühnenmitglieder. Es ist ein beachtlicher Satz auf der ersten Seite, wenn da steht: Ungefähr 90 bis 100 deutsche Theater finden in der Volksbühnenbewegung einen zuverlässigen Bundesgenossen beim Auf- und Ausbau des Kulturtheaters. Ob der von einem nicht unbekanntem Berliner Theaterkritiker für den Posten eines Theaterleiters angeforderte „gebildete Tyrann“ mit einem verärrten Zwölferausschuß kunstverständiger Volksbühnenleute immer leichte Arbeit hat, sei dahingestellt. Immerhin ist eine durch die Volksbühne ermöglichte planwirtschaftliche Gestaltung des Theaterbetriebes nicht von der Hand zu weisen, wenn man erfährt, daß 100 Volksbühnenvereine mit den örtlichen Theatern zusammenarbeiten. In kultureller Hinsicht aber scheint die Arbeit des Verbandes in den theaterlosen Städten bedeutungsvoller zu sein, denn mit den unterstützenden Subventionen der Preußischen Landesbühne, eine Einrichtung, über die man sich endgültig und genauestens aus dem Buche informieren kann, wird eine Anzahl gemeinnütziger Wanderbühnen (5 davon in eigener Regie) in Bewegung gesetzt. Dieses Kapitel, Wanderbühnen betreffend, ist für deren Mitglieder beachtenswert. Ohne beispielsweise den aufgestellten monatlichen Etat einer Wanderbühne als vorbildlich anzusehen, erscheint mir eine Normierung der Gagen und Diäten an den 25 als gemeinnützig bezeichneten Wanderbühnen auf dieser Basis immerhin angängig, wenn man bedenkt, daß die anderen von Volksbildungsorganisationen geleiteten Wanderbühnen sich in ihrem Gagen-Etat wesentlich ungünstiger zeigen. — Es sind dann Bemühungen um eine Wanderoper vermerkt, und aus begreiflichen Gründen scheint ein weiterer Ausbau fürs Erste gehemmt zu sein. — Jugendarbeit, Laienspiel finden Beachtung. — Größeres Interesse beansprucht die Stellungnahme der Volksbühne zum Film. Erkennt wird, wie namentlich durch den Tonfilm das Interesse aller Volkskreise auf das Kino gelenkt ist. Wollte man aber den Film im Sinne des Volksbühnengedankens gewer-

tet wissen, befreit von dem üblichen Schund, so hieße das: mit eigener Produktion gegen die zum Teil vorherrschende Verstristung von Produktion und Verleih angehen. Selbst bei gegebenen Voraussetzungen hält der Verband jedes Eingreifen in eine Filmproduktion für unmöglich. Bei solch passivem Verhalten dem Film gegenüber wird aber dem Leser doch eine künftige Tätigkeit des Verbandes am Film in Aussicht gestellt mit dem Ziel, eine neue Filmkultur in der Ausmündung des Volksfilms zu erstreben. — Es folgen Hinweise auf Klassikerausgaben, auf Verlagspresse, auf die im Verlag erschienenen Bühnenwerke und auf die interne Tätigkeit des Verbandes in den einzelnen Bezirken Deutschlands. — Zum Schluß kommt der Bearbeiter A. Brodbeck auch zu einer Schilderung der in den neunziger Jahren sich entwickelnden Neuen freien Volksbühnenbewegung, die in einer noch gründlicheren Fassung

Die Geschichte der Volksbühne Berlin, von S. Nestriepke ausgearbeitet und ebenfalls im Volksbühnenverlag erschienen, behandelt wird. Abbildungen sind darin; man sieht die interessanten Köpfe von Bruno Wille und Gustav Landauer. Man erfährt manche interessante Begebenheiten aus dem Kampf der Männer, welche in frühester Jugend (Landauer war damals 23 Jahre alt) eine Neuordnung der Gesellschaft anstreben, über Gründung, Aufstieg der 1892 gegründeten Freien Volksbühne. Ueber den Kampf der Mitarbeiter gegen Polizeimaßnahmen und Zensur ist gründlich Buch geführt. Aus Nachmittagsaufführungen werden Abendvorstellungen. Die sich steigernde Mitgliederzahl und die Häufigkeit der abgenommenen Vorstellungen führte zur Pachtung des Theaters in der Cöpenicker Straße. „Volksbühne“ wurde es benannt, und man spielte 1912 Wedekind, Hauptmann, Ibsen und Gogol. Wagemut und Begeisterung für das Theater in den Kreisen der Werktätigen lassen einen Baufonds zustande kommen, und 1913 wird mit dem Bau des Theaters am Bülowplatz begonnen. Eine schönere Tat in der Geschichte des deutschen Theaters gibt es nicht.

Was in diesem Haus unter Leitung von Lessing, Reinhard, Kayßler und Holl geleistet wurde, wissen wir. Die bis in die jüngste Zeit hinein fortdauernden Kämpfe, die eine programmatische Einstellung zum Spielplan zu sehr oder zu wenig betont sehen, kennen wir alle. Arthur Holitscher, welcher seinerzeit dem künstlerischen Ausschuß und der Spielplankommission der Volksbühne angehörte, entschuldigte viele Wirrnisse innerhalb der Berliner Volksbühne mit der Sorge um den Bestand dieses katastrophal großartigen Hauses und auch mit der durch Arbeitslosigkeit fluktuierenden Mitgliederzahl. — Mir scheint, daß dies zutrifft. — Er spricht aber auch von einer Abhängigkeit von Kulturbehörden — von Parteien — von Kompromissen, die man zwischen Kunst und Kasse — zwischen dem sozialen Gewissen und den jahrzehntelangen Erfahrungstatsachen zu machen gezwungen ist. All dies lähme den Gang einer an sich zu schwerfälligen Maschinerie und erdrücke manch starken Willensaufwand. — Die von Piscator beherrschten Aufführungen haben auf dieses Theater große Aufmerksamkeit gelenkt. Dem großen Können des jetzigen Leiters Karl Heinz Martin möge es gelingen, dieses Theater mit seiner Ensemblebildung, fernab allem Starwesens, dem Schauspieler zu erhalten. — Genau so, wie an diesem Theater von der Gallerie aus streng darüber gewacht wird, daß keine einschmeichelnde Richtungslosigkeit Platz greifen darf im Gegensatz zu anderen Theatern, genau so sollte der Verband der Volksbühnenvereine dafür Sorge tragen,

daß der Vorwurf, er sei eine Konsumgenossenschaft für billige Theaterbilletts, keinerlei Berechtigung in sich trägt.

Was man beim Lesen dieser gewiß sehr interessanten und in extenso bildgebenden Belege einer großen Betriebsamkeit offenbarenden Bücher empfindet, ist der Eindruck, als wirke die Wichtigkeit eines Apparates mehr als seine Erzeugnisse. Die Kunst dem Volke! — Die Kunst der Bühne dem Zuschauer! — Beiden Teilen gilt gleiches Interesse — gleiche Aufmerksamkeit. Man wird sich entschließen müssen, ein durch Technik und Maschinen entzaubertes Theater wieder lebendig zu machen, will man den Menschen von heute rühren und erschüttern. Die Volksbühnenbewegung wird nicht umhin können, für eine Herbeischaffung dichterischer Werte in erhöhtem Maße Anlaß und Anreiz zu sein. Für einen großen Körper Stoff der Erhaltung zu finden, ist eine ihrer wichtigsten geistigen Aufgaben.

H. Gau-Hamm.

Dr. jur. Hermann Finkelstein. Das Recht des Bühnen- und Filmschauspielers auf Beschäftigung nach deutschem und österreichischem Recht. 1930. 22. Heft der Schriften des Instituts für Arbeitsrecht an der Universität Leipzig.

Finkelstein behandelt in seiner Schrift eine der wichtigsten Fragen für den darstellenden Bühnenkünstler, den Beschäftigungsanspruch. Er hat hierbei die einschlägige Rechtsprechung und Literatur ausgiebig benutzt und die brennenden Probleme scharf herausgearbeitet. Besonders verdienstlich ist die Finkelsteinsche Schrift auch deshalb, weil er sich nicht allein mit der rechtlichen Behandlung des Beschäftigungsanspruches des an der Sprechbühne angestellten Mitgliedes begnügt, sondern auch den Filmschauspieler behandelt und gleichzeitig das österreichische Recht berücksichtigt. Im einzelnen ist noch zu sagen, daß Finkelstein zutreffend auch den Gastspielvertrag als Dienstvertrag ansieht, ferner auch dem Filmschauspieler das Recht auf Beschäftigung zuerkennt, obwohl ein Filmtarifvertrag noch nicht besteht, der ebenso wie der Normalvertrag für den darstellenden Künstler den Beschäftigungsanspruch ausdrücklich statuiert. Ferner spricht Finkelstein mit Recht auch den Vollstreckungsschutz dem Darsteller dergestalt zu, daß gegen den Direktor Zwangsstrafen vom Gericht verhängt werden können, um ihn zur tatsächlichen Erfüllung des Beschäftigungsanspruches zu veranlassen. Es ist auch durchaus richtig, wenn Finkelstein den nach der herrschenden Meinung dem Schauspieler bisher nur zuerkannten Schadensersatzanspruch wegen Verletzung des Beschäftigungsrechts als unzureichenden Schutz bezeichnet. — Die Finkelsteinsche Arbeit gehört zu den sorgfältigsten und besten Abhandlungen über das schauspielerische Beschäftigungsrecht, die bisher erschienen sind. Ihre Lektüre kann daher jedem Bühnenangehörigen bestens empfohlen werden.

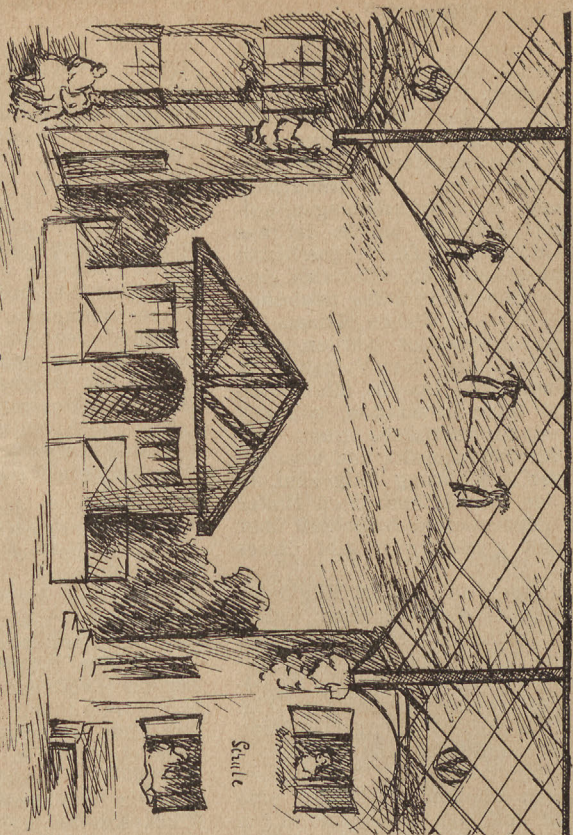
R.-A. Dr. Aßmann.

Kurze Notizen.

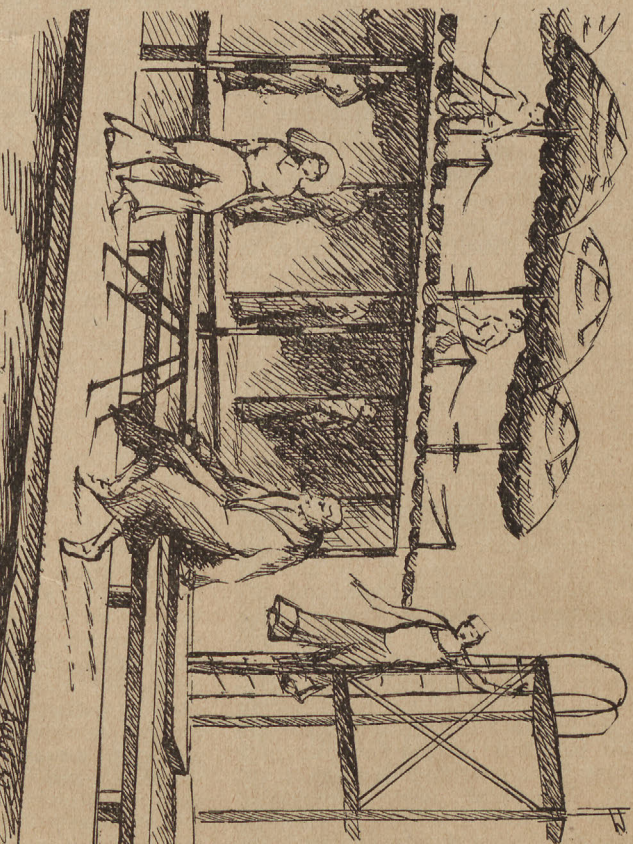
„Die Truppe im Westen“. Im Industriegebiet entstand unter der Leitung Hermann Greids ein Arbeitertheater, das sich zur Aufgabe stellt, den Arbeitern des Industriegebiets gute künstlerische Darbietungen zu bringen. Ein Wandertheater mit Stücken, welche das enge Interessengebiet des Arbeiters zum Inhalt haben.

Zum Intendanten des Kottbuser Stadttheaters wurde als Nachfolger des verstorbenen Ludwig Spannuth-Bodenstedt der langjährige Intendant des Stadttheaters Neißer Hans Thiede gewählt.

Die Bühne im Bild.



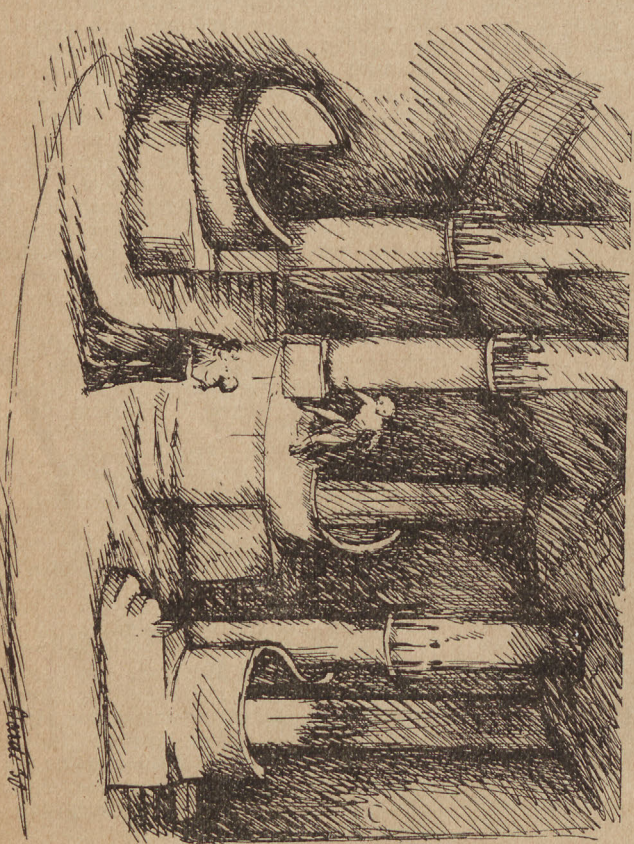
Halle, Stadttheater. Lortzing, „Der Wildschütz“.
Spielleitung: Kreuz.



Darmstadt, Hessisches Landestheater. Offenbach, „Die schöne Helena“.
Bühnenbild: Schenck v. Trapp.



Berlin, Städtische Oper. Dressel, „Armer Columbus“.
Spielleitung: Singer.



Stettin, Stadttheater. Langer, „Was tun Sie, wenn?“
Spielleitung: Siems.

AMTLICHER ANZEIGER

der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen

Syndikus: Justizrat Dr. Ernst Schlesinger, Berlin;
Rechtsanwalt Dr. Gustav Aßmann, Berlin/Bürodirektor:
Paul Biermann, Berlin / Fernsprecher: B 5 Barbarossa
940! / Telegramm-Adresse: Bühnengenossen Berlin.

Verwaltungsrat: Carl Wallauer, Präsident, Berlin; Erich Otto, Vice-
präsident, Berlin; John Glaeser, Frankfurt a. M.; Grete Ilm, Berlin;
Emil Lind, Berlin; Volker Soetbeer, Lübeck; Friedrich Ulmer,
München; Hermann Vallentin, Berlin; Eduard v. Winterstein, Berlin.

Bankkonten: Deutsche Bank, Depositenkasse M,
Berlin W 62, Kurfürstenstraße 115 u. Bank der Arbeiter,
Angestellten u. Beamten, Konto 220, Berlin S 14, Wall-
straße 65 / Postscheckkonto: Berlin NW 7, Nr. 12845.

Bekanntmachung.

Der Aufsichtsrat des „Bühnennachweises“ G. m. b. H., dem Vertreter der „Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung“, des „Deutschen Bühnenvereins“ und der „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen“ angehören, hat in seiner letzten Sitzung folgenden Beschluß gefaßt:

Das von dem Theateragenten Otto Mertens in Berlin an Bühnenleiter und Bühnenmitglieder verschickte letzte Rundschreiben war Gegenstand einer Beratung im Aufsichtsrat des „Bühnennachweises“. Der Aufsichtsrat verzichtet darauf, zu diesem Rundschreiben, das sich durch seinen Ton und Inhalt selbst richtet, Stellung zu nehmen.

Das Präsidium.

Bekanntmachung der Pensionsanstalt.

Nach § 18 der Satzung unserer Pensions-Anstalt ist ein Ortsverband zu bilden, wenn mindestens fünf großjährige Mitglieder an derselben Bühne tätig sind. Die Mitglieder eines Ortsverbandes wählen aus ihrer Mitte auf die Dauer eines Jahres oder einer Spielzeit einen Ortsausschuß von drei bis fünf Mitgliedern, darunter einen Obmann, einen Schriftführer und Kassierer. Die erfolgte Bildung des Ortsausschusses ist unserer Verwaltungsdirektion mitzuteilen.

Berlin, den 15. November 1930.

Pensions-Anstalt der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen.

Albert Kutzner, Kammersänger,
Vorsitzender des Direktoriums.

Dr. Schröder,
Verwaltungsdirektor.

Warnung!

Der Bezirksverband Bayern erläßt folgende dringende Warnung:

Wie uns der Obmann des Ortsverbandes Nürnberg Stadttheater mitteilt, hat sich dort ein Kollektant namens Karl Wendler gemeldet, der abenteuerliche Geschichten von zwei Internierungen in Budapest erzählt hat und sich durch keinerlei Papiere ausweisen konnte.

Kollege Chandon hat denselben mit einer Fahrkarte nach München ausgestattet und ihm die Weisung gegeben, sich bei uns zu melden. Der Kollege ist bei uns nicht vorstellig geworden, und wir nehmen deshalb an, daß er innerhalb Bayerns sein Kollektantenunwesen fortsetzt. Wir bitten alle Kollegen dringendst, diesem Schwindler, der sich scheinbar aus bestimmten Gründen einer Kontrolle entzieht, keine Unterstützung zu gewähren.

Bezirksverband Bayern der G.D.B.A.
Kurt Hartl, Obmann.

„Kranzspende“

2. Bekanntmachung betreffend Zahlung der Umlagen Nr. 39 und 40

Um für neue Todesfälle Mittel bereit zu haben, sind wir genötigt, bei den Mitgliedern der Kranzspende die Umlagen Nr. 39 und 40 gleichzeitig zu erheben.

Jedes Mitglied der „Kranzspende“ hat daher

sofort die Umlagen Nr. 39 und 40 mit je 1 Mark, zusammen mit 2 Reichsmark zu zahlen.

Die Ortsausschüsse sind verpflichtet, diese Umlagen **so gleich** — spätestens bis zum **31. Dezember 1930** — gegen Quittung einzuziehen und **umgehend unter gleichzeitiger Beifügung einer Abrechnung in doppelter Ausfertigung mit Angabe der Genossenschafts-Mitgliedsnummern** an unsere Hauptkasse für Konto „Kranzspende“ einzusenden. Bei **Ehefrauen**, welche nicht selbst Mitglieder der Genossenschaft sind, ist die **Mitgliedsnummer der Kranzspende** anzugeben.

Mitglieder, die einem Ortsverband nicht angehören, zahlen unmittelbar an die Hauptkasse (Postscheck-Konto Berlin Nr. 12 845) mit Angabe der **Genossenschafts-Mitgliedsnummer**.

Das Kuratorium.

Jlm. Lind. Otto.

Achtung!

Der Obmann des Bezirksverbandes Schlesien **Karl Veit** gibt die Verlegung der Geschäftsstelle des Bezirksverbandes bekannt. Die Adresse lautet ab 1. Dezember 1930:
Breslau, Goethestr. 172, Ecke Hubenstraße,
Telefon: 34254.

Das Präsidium.

Bekanntmachung.

In den Bezirksdelegierten-Tagungen (mit Ausnahme von Mitteldeutschland, wo die Tagung noch bevorsteht) wurden nachstehende Anträge des Verwaltungsrates angenommen. Wir bringen diese Anträge unseren Mitgliedern zur Kenntnis und ersuchen die Obmänner der einzelnen Ortsverbände, für Durchführung der Anträge Sorge zu tragen.

1. Nach § 6, Ziffer 3, obliegt der Bezirksverbandsversammlung die Festsetzung des Bezirksverbandsbeitrages. Um eine einheitliche Festsetzung in allen Bezirksverbänden sicherzustellen, soll nach einem gemeinsamen und einstimmigen Beschluß des Verwaltungsrates und der Bezirksobmännerkonferenz dieser

Beitrag mit Wirkung vom 1. November d. J. als Staffelbeitrag des ordentlichen Mitgliederbeitrages erhoben werden.

Demnach zahlen Mitglieder
mit einem Monatsbeitrag von 3,50 RM.
einen Bezirksverbandsbeitrag von . . . 20 Pf. monatlich
mit einem Monatsbeitrag von 5 RM.
einen Bezirksverbandsbeitrag von . . . 40 „ „
mit einem Monatsbeitrag von 10 RM.
einen Bezirksverbandsbeitrag von . . . 75 „ „
Gagenempfänger unter 200 RM. monatlich sind von der Zahlung eines Bezirksverbandsbeitrages befreit.

2. Gemäß § 10, Abs. 2 der Satzung in Verbindung mit § 8, Ziffer 3a der Ortsverbandsordnung sind die Ortsverbände verpflichtet, Vorstellungen und sonstige Veranstaltungen zum Besten der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen und ihrer Einrichtungen zu veranlassen. Die Bezirksdelegiertenversammlung nimmt zur Kenntnis, daß die Erträgnisse aus diesen Veranstaltungen an die Wohlfahrtskasse der Organisation abgeführt werden müssen und in keinem Falle den Ortsverbandskassen überwiesen werden dürfen. Die Bezirksdelegiertenversammlung beschließt, in der Spielzeit 1930/31 zwecks Wiederaufbau der Wohlfahrtskasse in allen Ortsverbänden den örtlichen Verhältnissen angepaßte Veranstaltungen durchzuführen.
Das Präsidium.

Deutsches Bühnenjahrbuch 1931.

Alle Zuschriften betreffs Aufnahme in das „Deutsche Bühnenjahrbuch 1931“ (auch Berichtigungen von Direktionen und Ortsverbänden) können nunmehr nach Ablauf der festgesetzten Frist nicht mehr berücksichtigt werden und sind daher zwecklos.

Erscheinungstermin: Falls keine technischen Schwierigkeiten eintreten, erscheint das Jahrbuch Mitte Dezember d. J.

Vorbestellung: Alle Mitglieder und Ortsverbände werden ersucht, die Vorbestellungen auf das Jahrbuch 1931 umgehend einzureichen.

Allen Anfragen, die das Deutsche Bühnenjahrbuch betreffen, bitten wir Rückporto beizufügen.

Versand: Der Versand erfolgt per Nachnahme nach der Reihenfolge der eingegangenen Bestellungen.

Preis wie im Vorjahre

- | | |
|----------------------------------|--|
| a) für Genossenschaftsmitglieder | { 6,— M. bei Vorbestellung
bis 15. Dezember d. J.
7,— M. nach dem 15. Dezember d. J. |
| b) für Nichtmitglieder | |
| (Porto und Verpackung extra). | |

Die Schriftleitung des Deutschen Bühnenjahrbuches.
Berlin W 62, Keithstraße 11.

Fernsprecher: B 5 Barbarossa 9401.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch

— 42. Jahrgang — für das Jahr 1931 — 42. Jahrgang —

Theatergeschichtliches Jahr- und Adreßbuch

Herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen

Das Werk erscheint in vornehmster Ausstattung (Lexikon-Format)

Was bringt das Deutsche Bühnen-Jahrbuch?

Das Werk erscheint in vornehmster Ausstattung (Lexikon-Format)

Bilder:

Cölestine André-Huvar, Emil Claar, Poldi Deutsch, Georg Heltzig, Hermann Leffler, Ludwig Max, Maria Orska, Marcell Salzer, Rudolf Schildkraut, Graf Seebach, Dr. S. Simchowitz, Ludwig Spannuth-Bodenstedt, Präs. Ludwig Stärk, Cosima Wagner, Siegfried Wagner, Alois Wohlmuth, Artur Wolff.

Text:

Tageskalender mit theater- und kunstgeschichtlichen Daten.
Die wirtschaftliche Situation der deutschen Theater. Von Emil Lind.
Jahreschronik aus der deutschen Bühnenwelt.
Uraufführungen der deutschen Bühnen (vom 1. September 1929 bis 31. August 1930).
Honorarfrei.

Gedenktage und Jubiläen (vom 1. Okt. 1929 bis 30. Sept. 1930).
Totenschau (vom 1. Oktober 1929 bis 30. September 1930).
Vereinswesen (Adressen und Vorstände).
Nachweis über gastierende, zeitweise privatisierende Bühnenangehörige.
Nachweis über frühere Bühnenkünstler und -künstlerinnen, Vorstände usw.
Lebende Bühnenschriftsteller und Komponisten.
Die deutschen Theater, ihre Vorstände und Mitglieder.
Die deutschen Rundfunksender, ihre Vorstände und Mitglieder.
Berliner Filmproduzenten.
Namenregister. — Nachtrag.
Führer für den Theater-Geschäftsverkehr.
Inserate, Geschäftsanzeigen usw.

Preis für Genossenschaftsmitglieder	{ RM. 6,— bei Vorbestellung bis 15. Dezember d. J. RM. 7,— nach dem 15. Dezember d. J. RM. 7,— (Einheitspreis)	} Porto und Verpackung extra.
Preis für Nichtmitglieder		

Deutsches Bühnen-Jahrbuch-Schriftleitung, Berlin W 62, Keith-Straße 11

Fernsprecher: B 5 Barbarossa 9401.

Der Erwerb der Anwartschaft auf Arbeitslosenunterstützung während der Beschäftigung im Ausland.

Für viele Kollegen und Kolleginnen, die im Auslande tätig sind, wird der Erwerb des Rechts auf die Arbeitslosenunterstützung, das vor allen Dingen von der Erfüllung der Anwartschaftszeit abhängig ist, von erheblichem Interesse sein. Wir bringen daher nachstehend die zurzeit geltenden Bestimmungen. (Verordnung vom 5. Dezember 1929 mit der Abänderung durch die Verordnung vom 7. Juli 1930.)

A. Voraussetzung der Anwartschaftserwerbung. (Art. I der Verordnung.)

Für den Erwerb der Anwartschaft auf Arbeitslosenunterstützung steht eine Arbeitnehmertätigkeit, die im Auslande ausgeübt wird, einer versicherungspflichtigen Beschäftigung gleich, wenn

1. die Tätigkeit in einem der Grenzbezirke ausgeübt wird, die in der Anlage zu dieser Verordnung aufgeführt sind,
2. der Arbeitnehmer einen Beitrag zur Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung entrichtet,
3. der Arbeitnehmer während seiner Beschäftigung im Auslande seinen Wohnort im Deutschen Reich oder in einem der Grenzbezirke hat, die in der Anlage zu dieser Verordnung aufgeführt sind,
4. Der Arbeitslose zu der Zeit, für die er die Unterstützung beansprucht, Reichsangehöriger ist.

B. Die in Betracht kommenden Grenzbezirke sind:

- I. Belgien: Der Bezirk des kleinen Grenzverkehrs.
- II. Dänemark: Die auf Grund des Vertrages von Versailles abgetretenen ehemals deutschen Teile Nordschlesiens.
- III. Danzig: Das ganze Stadtgebiet.
- IV. Französische Republik: Das ehemalige Reichsland Elsaß-Lothringen.
- V. Litauen: Der Bezirk des kleinen Grenzverkehrs, außerdem das Memelgebiet.
- VI. Luxemburg: Das ganze Staatsgebiet.
- VII. Niederlande: Der Bezirk des kleinen Grenzverkehrs.
- VIII. Polnische Republik: Der Bezirk des kleinen Grenzverkehrs, außerdem der polnische Teil des ehemaligen Abstammungsgebiets Oberschlesien.
- IX. Tschechoslowakische Republik: Der Bezirk des kleinen Grenzverkehrs, außerdem das Hultschiner Ländchen.

C. Beitragszahlung. (Art. II der Verordnung.)

Der Beitrag ist bei der allgemeinen Ortskrankenkasse, oder, wenn eine solche nicht besteht, bei der Landkrankenkasse einzuzahlen, in deren Bezirk der Arbeitnehmer wohnt; wohnt der Arbeitnehmer im Grenzbezirk außerhalb des Deutschen Reiches, so ist der Beitrag bei der allgemeinen Orts- oder Landkrankenkasse einzuzahlen, deren Bezirke an dem betreffenden ausländischen Grenzbezirk angrenzen. Der Beitrag ist gleich dem Betrage, den der Arbeitnehmer zu zahlen hätte, wenn die Beschäftigung nach deutschem Rechte der Pflicht zur Arbeitslosenversicherung unterläge.

D. Oesterreich und die Schweiz.

Unberührt hiervon bleiben die Vorschriften über die Gleichstellung einer Zugehörigkeit zur österreichischen Arbeitslosenversicherung mit der Zugehörigkeit zur deutschen Arbeitslosenversicherung. Diese Vorschriften sind in Artikel 11 der Ausführungsverordnung vom 29. September 1927 enthalten. Diese Bestimmung lautet:

„Die Zugehörigkeit deutscher Reichsangehörigen zur österreichischen Arbeitslosenversicherung wird der Zugehörigkeit zur Arbeitslosenversicherung nach dem Gesetze über Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung in folgendem Umfange gleichgestellt: Beschäftigungen, die im Gebiete der Republik Oesterreich ausgeübt werden und ihrer Art nach auch im Deutschen Reiche arbeitslosenversicherungspflichtig wären, werden bei der Gewährung von Arbeitslosenunterstützung den im deutschen Reiche auszuübenden Beschäftigungen gleichgehalten.“

Durch die Verordnung vom 23. März 1928 wurde diese Vergünstigung auch auf solche österreichischen Bundesbürger ausgedehnt, die sich im Deutschen Reiche im Bezirke des Grenzverkehrs mit Oesterreich (Grenzzollbezirk) dauernd aufhalten.

Krisenunterstützung erhalten Oesterreicher im Deutschen Reich unter den gleichen Voraussetzungen und im gleichen Umfang wie deutsche Reichsangehörige.

Unberührt hiervon bleiben auch die Vorschriften über Arbeitslosenversicherung der Grenzgänger an der deutschschweizerischen Grenze nach der Verordnung vom 25. Mai 1928.

Uebt danach ein Grenzgänger, der im Deutschen Reiche seinen Wohnort hat, in der Schweiz eine Beschäftigung aus, so steht diese für den Erwerb der Anwartschaft auf Arbeitslosenunterstützung nach deutschem Rechte einer arbeitslosenversicherungspflichtigen Beschäftigung gleich, wenn der Grenzgänger einen Beitrag zur Reichsanstalt entrichtet. Der Beitrag ist bei der allgemeinen Ortskrankenkasse einzuzahlen, in deren Bezirk der Grenzgänger wohnt. Er ist gleich dem Betrage, den der Arbeitnehmer zu zahlen hätte, wenn die Beschäftigung nach deutschem Rechte der Pflicht zur Arbeitslosenversicherung unterläge. Eine Beschäftigungszeit, für die der Beitrag nicht binnen vier Wochen seit dem Zahlungstag entrichtet wird, den die Satzung der Kasse bestimmt, bleibt für den Erwerb der Anwartschaft auf Arbeitslosenunterstützung außer Betracht. Z.

Verzeichnis der Bezirksverbände

Bezirk I: Berlin. Bezirksobmann Werner Bernhardt, Geschäftsstelle: Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen, Berlin W 62, Keithstraße 11, Tel. B 5 Barbarossa 9401.

Bezirk II: Schlesien. Bezirksobmann Carl Veit, Geschäftsstelle: Breslau, Goethestr. 172 Ecke Hubenstraße, Tel. 34254.

Bezirk III: Sachsen. Bezirksobmann Paul Paulsen, Geschäftsstelle: Dresden, Stormstraße 8, Tel. Dresden 381 91.

Bezirk IV: Rhein-Main. Bezirksobmann Emil Staudenmeyer, Frankfurt a. M., Oederweg 29, Tel. 55878.

Bezirk V: Nordwestdeutschland. Bezirksobmann Paul Ellmar, Geschäftsstelle: Hamburg, Wandsbeker Chaussee 62, Tel. B 5 Alexander 5140.

Bezirk VI: Ostpreußen, wird bis auf weiteres vom Präsidium verwaltet.

Bezirk VII: Bayern. Bezirksobmann Kurt Hartl, Geschäftsstelle: München, Odeonsplatz 4, Tel. München 242 00.

Bezirk VIII: Rhein-Ruhr. Bezirksobmann Richard Riedel, Köln-Riehl, Pionierstr. 31, Tel. 77227.

Bezirk IX: Württemberg-Baden. Bezirksobmann Roderich Arndt, Geschäftsstelle: Stuttgart, Hohenheimer Straße 45.

Bezirk XI: Nordostdeutschland. Bezirksobmann Rudolf Korf, Geschäftsstelle: Stettin, Barnimstraße 10, Tel. Stettin 367 77.

Bezirk XII: Mittelddeutschland. Bezirksobmann Georg Gaedeke, Geschäftsstelle: Braunschweig, Allerstraße 6.

Bezirk XIII: Thüringen. Bezirksobmann Wilh. Hinrich Holtz, Geschäftsstelle: Weimar, Hellerweg 22, Tel. Weimar 1018.

Die Bücher der Bühnengenossenschaft!

Bücher, die jeder Bühnengehörige lesen muß

Die Deutsche Bühnengenossenschaft. Fünfzig Jahre Geschichte im Auftrage der Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen von Dr. Max Hochdorf. (Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam. Preis 3,— Mk.)

Bühnenvertragsrecht. Von Dr. Gustav Abmann und Dr. Arthur Rosenmeyer. (Verlag Otto Liebmann, Berlin. Preis 3,20 Mk. für Mitglieder.)

Die Theaterspielerlaubnis. Von Dr. Gustav Abmann. (Verlag der Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen. Preis 1,— Mk.)

Die Aufführung, die Bedingung und die Vollendung des theatralischen Kunstwerkes. Von Friedrich Ulmer, Regisseur und Darsteller des bayrischen Staatsschauspiels zu München. Mitglied des Verwaltungsrats der Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen zu Berlin. (Verlag der Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen. Preis 0,50 Mk.)

Das Deutsche Bühnenjahrbuch 1930. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. Gegründet 1889. (Verlag der Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen. Preis 7,— Mk., zuzüglich Porto und Verpackung für Inland 1,— Mk. und für Ausland 1,50 Mk.)

Die gesetzliche Unfallversicherung der Bühnengehörigen. Von Dr. Gustav Abmann. (Verlag der Genossenschaft Deutscher Bühnengehörigen. Preis 1,— Mk.)

Was die Natur nicht gibt, gibt Leichner!

Bekanntmachung.

Versendung der Mitgliedskarten 1931.

Die Ortsverbände der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen werden gebeten, baldigst Listen mit Angabe der Mitgliedsnummern, Vor- und Zunamen und Berufsgruppen zwecks Ausstellung der Mitgliedskarten einzureichen. (Die Mitglieder sind nach Mitgliedsnummern laufend aufzuführen.)

Die Mitgliedskarten können jedoch nur ausgefertigt werden, wenn die Beiträge lückenlos bis einschl. Dezember 1930 hier eingegangen sind.

Die Versendung der Mitgliedskarten erfolgt in der Reihenfolge des Eingangs der Listen.

Das Präsidium.

Mitteilungen von Bezirksverbänden

Bezirksverband Sachsen. In der am 21. Oktober d. J. stattgefundenen Delegiertentagung des Bezirksverbandes Sachsen hielt der Vorsitzende des Direktoriums der Pensionsanstalt der G.D.B.A., Kammersänger Kutzner, ein ausführliches Referat über den Stand bzw. den Aufbau der jetzigen Pensionsanstalt. Mit großem Interesse folgten die Anwesenden seinem Bericht. Die Mitteilungen über den günstigen Stand der jetzigen Pensionskasse wurden mit besonderem Beifall begrüßt. Mehrere Kollegen meldeten sich zum Eintritt in die Pensionsanstalt.

Paul Paulsen, Bezirksobmann.

Mitteilungen von Ortsverbänden

Annaberg, Erzgeb. (Stadttheater). Am 12. Oktober fand die Neuwahl des Ortsausschusses für die Spielzeit 1930/31 statt, die folgendes Ergebnis hatte: Obmann: Reinhold Bender; Stellvertreter: Kurt Kaminski; Kassierer: Annemarie Wassermann; Vertrauensdame: Marga Ludwig. Der Ortsverband zählt 13 Mitglieder, 3 Neuanmeldungen liegen vor. — Die Spielzeit wurde am 28. September eröffnet mit „Der müde Theodor“. Am 4. Oktober fand anlässlich des 25jährigen Bühnenjubiläums des Kollegen Karl Marschall eine einmalige Aufführung von „Im weißen Rößl“ statt, worin der Jubilar den Giesecke spielte. Sodann fand die Uraufführung von „Ständchen bei Nacht“ von Leo Lenz statt. Am 4. November war die Uraufführung von „Graf Tisza“ von Dr. Hans Reh. In der Operette fand am 16. Oktober nach „Die Frau in Gold“ die Erstaufführung von „Das Veilchen von Montmartre“ statt. In Vorbereitung: Oper: „Undine“; Operette: „Der lustige Krieg“, „Meine Schwester und ich“; Schauspiel: „Fuhrmann Henschel“.

Ortsverband Stadttheater Annaberg. Bender, Obmann.

Flensburg (Stadttheater). Am 4. Oktober 1930 fand die erste Genossenschaftsversammlung statt. Es wurden gewählt: Obmann: Rudolf Reif; Obmannstellv.: Egon Lindenau; Schriftführer: Willi Hochapfel; Kassierer: Albert Weydling; Vertrauensdame: Frau Luise Rammel; Beisitzer und Revisoren: Rolf Berndt, Heinr. Gallion. 38 Mitglieder der Genossenschaft, 17 Mitglieder der Kranzspende, 19 Mitglieder der Pensionsanstalt.

Ortsverband Stadttheater Flensburg.

Rud. Reif, Obmann. Willi Hochapfel, Schriftführer.

Vertragsabschlüsse

Berlin (Theater am Schiffbauerdamm). Auguste Wanner-Kirsch vom 1. Oktober bis 6. November 1930.

Würzburg (Stadttheater). Michaela Meingast für Dezember 1930 und Januar 1931.

Gastspiele

Walter Bechmann vom 1. bis 23. November am Schumanntheater Frankfurt a. M.

Armin Faber im November 1930 am Walhalla-Theater Halle als Felix Bauer in „Frühling im Wiener Wald“.

Kurt Grandeit vom 1. bis 15. September 1930 am Stadttheater Elberfeld, vom 2. bis 16. November 1930 am Reichshallentheater in Erfurt.

Hans Harnier im Monat November 1930 zehn Gastspiele am Stadttheater Magdeburg als St. Just in „Dantons Tod“.

Fridel Höfler vom 1. bis 15. September 1930 am Stadttheater Elberfeld, vom 2. bis 16. November 1930 am Reichshallentheater Erfurt.

Margarete Schreber am 13. November als Elsa im „Lohengrin“ am Stadttheater Göttingen.

Hans Teschendorf von den Städtischen Bühnen Hannover als Gast bei den „Wilhelm Tell“-Festspielen am Stadttheater Barmen.

Konzessionserteilungen

Dem Theaterunternehmer Ewald Huth, wohnhaft in Berlin, wurde gemäß § 32 der RGO. die Erlaubnis erteilt, im Theater des Westens in Berlin bis zum 26. April 1931 an Sonntagnachmittagen Märchen und Operetten öffentlich aufzuführen.

Der Erlaubnisschein des Theaterunternehmers Shavill ist auf die Zeit bis einschließlich Ostern 1931 ausgedehnt worden, jedoch nur für die Städte Ballenstedt und Köthen, für letzteren Ort mit der Maßgabe, daß er daselbst wöchentlich nur einmal spielen darf.

Der Variété Drei Linden A.-G., Leipzig-Lindenau, vertreten durch die beiden Direktoren John und Cohn gen. Doerry, wurde gemäß § 32 der RGO. die Erlaubnis erteilt, während drei Monaten im Jahre im Variété Drei-Linden im Rahmen eines Variété-Programms nicht abendfüllende Singspiele, Possen, Schwänke u. ä. aufzuführen.

Jubeltage

Mathilde Einzig konnte am 11. November ihr 25jähriges Bühnenjubiläum und ihre 25jährige Zugehörigkeit zum Frankfurter Schauspielhaus freudig begehen. Sie spielte an ihrem Ehrenabend die Rolle von Frau Vogl in „Sturm im Wasserglas“. Das Publikum nahm jede Gelegenheit wahr, um seiner Landsmännin zu beweisen, wie man ihre Kunst schätzt und wie man es ihr dankt, daß sie ihrer vaterstädtischen Bühne treu geblieben. Man spendete bereitwillig der reifen Künstlerin den wohlverdienten Lorbeer. — Nach der Vorstellung versammelte sich das gesamte Personal, Vorstände und Freunde auf der zum Blumenhain verwandelten Bühne zu einer internen Feier. Stadtrat Dr. Michel und Intendant Kronacher dankten der Künstlerin. Obmann Pfeil sprach im Namen der Kollegen der Städtischen Bühnen, des Präsidiums und Verwaltungsrats der Genossenschaft, sowie der Schauspielschule und überreichte eine goldene Armbanduhr, die hoffentlich nur heitere Stunden anzeigt. Die Schüler der Schauspielschule dankten ihrer „Lehrerin“ in sinniger Weise. Ein besonderer Dank gebührt der „Genossenschaftlerin“ Einzig.

Ortsverband Schauspielhaus Frankfurt a. M. — M. Pf.

Wilhelm Kuhn. Am 28. November beging der unter Julius Hofmann lange Jahre tätig gewesene Vorstand des Malersaales Wilhelm Kuhn seinen 70. Geburtstag. Nach dem Willen der Eltern sollte er Chemie studieren, ging aber zu dem Hoftheatermaler Auer und studierte eifrig Stilkunde und Perspektive. Mehrere Jahre half er bei der Ausführung der Dekorationen für das Mannheimer Theater. Im Jahre 1883 wurde er an das Kölner Stadttheater berufen, wo er als Probearbeit Dekorationen zu der neuen Ausstattung der „Zauberflöte“ schuf. Mancher alte Kölner wird sich wohl noch der glänzenden Aufführung mit Götz, Peschka-Leutner, Ottiker, Hermann, Kaps und Kalmann erinnern. Infolge eines Nervenleidens mußte er sich auf Anraten der Aerzte von seiner Tätigkeit beim Stadttheater zurückziehen. Nach Wiederherstellung seiner Gesundheit eröffnete er ein Atelier für Theatermalerei. Eine Reihe von Modellen zu den von Wilhelm Kuhn ausgeführten Kölner Dekorationen sind vom Institut für Theaterwissenschaft, für sein demnächst zu schaffendes Museum erworben worden, um für Kölns glänzende Theaterzeit Zeugnis abzulegen.

Otto Meurer-Eichrodt, langjährig Oberspielleiter am Flensburger Stadttheater, feierte kürzlich sein 25jähriges Bühnenjubiläum. Er hatte für seinen Ehrenabend „Vater sein dagegen sehr“ gewählt, worin er den „Basil Winterton“ spielte. Der Jubilar konnte von dem ausverkauften Hause stürmische Ovationen — mehrfach bei offener Szene — entgegen nehmen. Nach der Vorstellung versammelte sich das gesamte Personal unter Anwesenheit des

Publikums zu einem Festakt auf der mit Blumen und Gaben reich beladenen Bühne. Direktor Bornstedt dankte dem Jubilar für seine achtjährige treue Mitarbeit und rühmte seine Begeisterungsfähigkeit und seine Vielseitigkeit, die er sich durch seine Tätigkeit in verschiedensten Fächern an Bühnen wie Trier, Freiburg, Bielefeld, Basel, Memel erworben hatte. Dann überbrachte Obmann Reif die Glückwünsche des Ortsverbandes und hob in seiner kurzen Ansprache den vorbildlichen Fleiß und die stets bereite Kollegialität hervor. Nachdem der Vertreter des technischen Personals Glückwünsche und Präsent überbracht hatte, sprach Egon Lindenau als Regiekollege von dem gemeinsamen Anfang ihrer Bühnenlaufbahn. — Der Jubilar dankte bewegt allen Beteiligten und schloß mit dem Wunsche, daß sich die innige Verbundenheit zwischen dem Flensburger Publikum und seinem Stadttheater stets erhalten möge.

Ortsverband Stadttheater Flensburg.

Rud. Reif, Obmann. Willi Hochapfel, Schriftführer.

Fritz Millot, Operninspektor, feierte am 1. September seine 25jährige Zugehörigkeit als Mitglied des Opernhauses Köln. Er ist 38 Jahre bei der Bühne und begann seine Laufbahn am ehemaligen Hoftheater in Karlsruhe. Im Jahre 1895 ging er nach Rostock, wo er das neue Theater mit eröffnete. Dann führte ihn sein Weg über Zürich, Bremen nach Köln.

Todesfälle

Gustel Gude-Brandt †. Am 25. Oktober starb in Altona Gustel Gude-Brandt, seit 1913 Schauspielerin am Altonaer Stadttheater, im Alter von 68 Jahren.

Marie Keiser †. Die Souffleuse Marie Keiser starb am 26. Oktober 1930 zu Göttingen.

Peter Kreuder †. Wie bereits berichtet, verschied am 5. November unser lieber Peter Kreuder während einer „Rheingold“-Aufführung, in welcher er den Mime gesungen hatte. — Geboren am 28. März 1870 in Köln, sollte er Kaufmann werden. Ein ursprüngliches schauspielerisches Talent und eine schöne Tenorstimme trieben ihn zum Theater. Nach gründlichen Gesangsstudien in seiner Vaterstadt, begann er seine Bühnenlaufbahn in Aachen. Von dort kam er nach Berlin an die Komische Oper zu

Gregor, wo er sieben Jahre hindurch mit großem Erfolg als Tenorbuffo wirkte. Seine großen Stimmittel befähigten ihn, auch Rollen wie den Pedro in „Tiefland“ zu singen. 1912 berief ihn Loewenfeld nach Hamburg. Sein Beckmesser, sein Mime, sein Wenzel („Verkaufte Braut“) u. v. a. waren Leistungen, die kaum übertroffen werden können.

Die „Hamburger Nachrichten“ schreiben über ihn: „Es gab kaum eine Oper, in der Kreuder nicht eine mehr oder weniger bemerkte Figur auf die Szene gestellt hätte. Neben den vielen komischen, zum putzigen Ernst, zum Prahlerrischen bis zum Grotesken hin verzogenen Gestalten tauchte dann und wann sogar eine halbernte Erscheinung auf. Immer aber waren es die schnurrigen, verkrümmten, die mit moralisch seelischen Gebrechen behafteten Charaktere, waren es die Charlatane, die Gauner und Schmuggler, die problematischen Naturen und die geflickten Halbnaturen, in deren Darstellung Peter Kreuder es bis zur Meisterschaft gebracht hatte. Obenan in dieser Galerie stehen als Pracht- und Glanzstücke lebendiger Künstlerkraft Mime und Beckmesser. Ihnen folgen andere: wie die Figur des feierlich-pinselhaften Dr. Bartolo, des zappelnden Monostatos, des verschämt-verschmitzten (und in dieser Mischung unglaublich komischen Banditen) Beppo.“

Die Lücke, die durch seinen Tod im künstlerischen Personal des Stadttheaters entstanden ist, wird sich schwer schließen.

Als Mensch und Kollege genoß er die Liebe und Freundschaft des ganzen Personals, und man kann wohl sagen, daß er während seiner langjährigen Tätigkeit am Theater nie einen Feind hatte. Mit größter Bereitwilligkeit stellte er sich in den Dienst seiner Kollegen. Als Mitglied des Ortsausschusses und als Stellvertreter im Betriebsrat leistete er Vorbildliches. Seine Gesinnungstreue und sein unermüdlicher Pflichteifer kennzeichneten ihn als äußerst wertvollen Menschen, dem alle, die ihn kannten, ein ehrendes Andenken bewahren werden.

Ortsverband Stadttheater Hamburg.

I. A.: Paula Urbaczek, Schriftführerin.

Tatjana Lublinskaja †. In Linz hat sich die jugendliche Schauspielerin Tatjana Lublinskaja (Bühnenname Lubin) vom dortigen Landestheater, welche vordem zwei Jahre am Wiener Deutschen Volkstheater engagiert war, am 17. November mit Veronal vergiftet.

Artur Matti †. Am 2. November 1930 starb in Münster i. W. der Obergarderobier Artur Matti.



Reichert's Rose Pon Pon

ist ein natürliches Rosenwasser, deren Anwendung absolut unschädlich ist. Es gibt in wenigen Sekunden Ihrem blassen Teint einen Hauch jugendlich rosigen Aussehens
Reichert's Rose Pon Pon ist das Original aller Nachahmungen. Preis pro Flacon RM 1,—

Weisen Sie Nachahmungen zurück und verlangen Sie ausdrücklich Reichert's Rose Pon Pon

Nr. 35 Reichert's Sonnenbrand

gibt Ihnen die frische Bräune der Hochgebirgssonne und des Meeresstrandes. Einige Tropfen leicht verrieben genügen für mehrere Tage.
Flacon RM 1,—

Nr. 36 Reichert's Sonnenbraun

Eine fettlose Hautcreme in Tuben, gibt dem Gesicht einen natürlichen, sonnengebräunten Teint
Jede Tube ist in eleganter Faltschachtel verpackt.
Tube RM 1,50

Nr. 159 Reichert's Vaseline-Abschminke

chemisch rein, hochfein parfümiert, entfernt in kürzester Zeit Schminke und Puder. Gleichzeitig wird die Haut konserviert und gepflegt. Achten Sie auch

bei diesem Artikel auf den Namen Reichert
Unsere 45 jährige Erfahrung bürgt für einwandfreie beste Ware

in flachen Dosen Nr. 159 1/8 . . . RM 1,—
in Tuben Größe 10 „ 0,75
in „ „ 7 „ 0,50
in Glasdosen Nr. 159 Gl „ 0,75

Verlangen Sie kostenlos unsere reich illustrierte Preisliste A + Auf Wunsch senden wir Gratiemuster

Gegr. 1884 **W. Reichert G.m.b.H., Berlin-Pankow 8, Berliner Str. 16** Gegr. 1884
Fabrik feiner Parfümerien, Puder und Schminken

Kurze Mitteilungen.

Falsche Sparsamkeit. Alle Schauspieler und Artisten legen sowohl in ihrem Privatleben als auch auf der Bühne oder dem Podium allergrößten Wert darauf, tadellos angezogen zu sein. Der Anzug muß gut gebügelt, die Wäsche blütenweiß, die Kleider nett und adrett sein, und die Gesichter werden sorgfältig geschminkt. Dieselben Leute aber treten, wenn sie die Möglichkeit haben, im Kabarett oder Rundfunk zu arbeiten, mit einem Repertoire auf, das oft uralt ist und den Ansprüchen der Zeit keinesfalls genügt. Genau so wichtig wie der gutsitzende Anzug oder das elegante Kleid ist das gutsitzende, nach Maß angefertigte Repertoire. Das „Deutsch-amerikanische Repertoire-Büro“ (künstlerische Leitung:

Hanns Heinz Wolfgang) beseitigt Ihre Repertoiresorgen. Zu günstigsten Bedingungen erhalten Sie Repertoire aller Art von der Einzelnummer bis zum abendfüllenden Programm; Einstudierungen jeder Art, Repertoire-Abonnements und Mikrophonprüfungen für Tonfilm und Rundfunk vervollständigen das Programm.

Hanns Heinz Wolfgang stellt seine jahrelangen Erfahrungen und Erfolge in Ihren Dienst und berät Sie völlig unverbindlich in seiner Sprechstunde von 2—4 Uhr (Berlin-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 22/23) oder nach vorheriger telefonischer Anmeldung (H 5 Brabant 2780).

Was die Natur nicht gibt, gibt Lechner!

Bühnenball

der **Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen**
zugunsten ihrer Wohlfahrtskassen

Sonnabend, 17. Januar 1931

9 Uhr abends, in sämtlichen Festsälen bei Kroll

Tanzkapellen:

Marek Weber * Otto Kermbach

Ball-Leitung: Karl Weiß

Eintritt: RM 15, für Mitglieder der Bühnengenossenschaft RM 5

Ermäßigte Karten für Mitglieder nur im Ballbüro, im Hause der Bühnengenossenschaft, Keithstraße 11, Seitenflügel parterre, Zimmer 5 (Telefon: B 5 Barbarossa 8755) gegen Vorlage der Mitgliedskarte

Stellen-Gesuche

Jg., tücht. Beleuchtgs.-Insp.
sucht f. d. Spielz. 1930/31 geeig.
Eng. a. gr. Bühne. Staatl. Prüfungsz., sow. beste Referenz.
vorh. Angebote u. G.H. 2282
beförd. A. Berger, Berlin W 35.

Garderobier
tücht. Kraft, in Waffen-, Rüst-
u. Lederkammer gut orientiert,
sucht Engag. Ang. u. B. A. 2279
bef. Arthur Berger, Berlin W 35

Operetten-Spieltenor
großes Repertoire, gastiert
Willi Reidock, Berlin SW 29,
Bergmannstr. 4

Beziehen Sie
sich bei Bestellungen
auf den „Neuen Weg“

Verschiedenes

Garderobe-Verein für unbemittelte Bühnen-Künstlerinnen gibt
getragene Garderobe zu kleinen Preisen ab
Anfragen sind zu richten an die Leiterin: Frau Käthe Anno,
Köln a. Rhein, Dasselstraße 10

100% Erfolg

garantiert Ihnen das wirklich gute, für Ihre Eigenart und Ihren Typ geschaffene Original-Repertoire. Solonummern, Duos, Sketche, Einakter, Revuen, Conférencen, abendfüllende Programme und Einstudierungen jeder Art zu günstigsten Bedingungen.

Hanns Heinz Wolfgang, Künstlerischer Leiter des „Deutsch-Amerikan. Repertoire-Büros“, Bln.-Halensee, Joachim-Friedrich-Straße 22-23, v. 4 l. Tel. Brabant 2780. Wir beraten sie kostenlos in unserer Sprechstunde (2—4 Uhr) Rückporto beifügen.

Alligator

Spezialgeschäft für feine Lederwaren und Reiseartikel
Berlin W 50, Taubentzenstrasse 16
Mitglieder erhalten 10% in allen unseren Filialen

Materiale

bitte bis spätestens 22. Dezember abzuholen oder Rückporto einzusenden

Theateragentur Otto Mertens

Photographien auf Karten
100 St. 6 M.

braun 10 M., vervielfältigt i. 1-2 Tagen. Schriftdr., Platte, Ausstellh. je 1 M.
Kunstanstalt A. Herkner, Stuttgart, Breite Straße 2 B.

Der Schlaftrunk. Lustspiel in 3 Akten
von G. E. Lessing.
Das Fragment, ergänzt von Georg Richard Kruse, aufgeführt
zur 25-Jahrfeier des Lessingmuseums. Vertriebsstelle des Ver-
bandes Deutscher Bühnenschriftsteller, Berlin W 30, Motzstr. 85.

Fundus

Theater- und Maskengarderobe
mit od. ohne Perücken-Lager
weg. Geschäftsaufgabe zu ver-
kaufen. Offert unt W. A. 2283
beförd. A. Berger, Berlin W 35

Anzeigen

im „Neuen Weg“
versprechen den
größten Erfolg!

Verantwortlicher Schriftleiter: Emil Lind, Berlin W. 62, Keithstr. 11; für die Anzeigen: Richard Bolzmann, Berlin-Zehlendorf.

Der Bilderteil wird ausgeführt von Grete Bardi, Berlin-Schmargendorf, Kissinger Str. 63.

Verlag: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Berlin. — Druck: Blücher-Druckerei G. m. b. H., Berlin SW. 61, Blücherstr. 12.

Vornehmste Bromsilberkarten in prima Brauntön

nach jedem eingesandten Bild in 3-4 Tagen pünktlich
25 Stck. 5.50 M., 50 Stck. 7.50 M., 100 Stck. 11.50 M.
in Schwarz 25 " 3.50 " 50 " 4.50 " 100 " 6.50 "
(Mit Namen 1.- M. Zuschlag)
Ausstellbilder vornehmster Ausführung. Anzahlung erbeten
Photoanstalt Otto Günther,
Berlin S 42, Ritterstr. 88, Tel. Dönhoff 2505

Weltmarke „ROSS“

Bezugsquelle aller Prominenten
Film — Bühne — Variété
Wir liefern nach photograph. Aufnahmen
**Postkarten, Kunstblätter
höchster Qualität**
„ROSS“ Bromsilber-Vertriebs-Ges.
Berlin SW 68, Alexandrinenstraße Nr. 110
Telephon A 7 Dönhoff 1218/1219

Theater-Leinen

Plüsch und Molton für Vorhänge
Laubgaze, Pinsel, Bürsten, Bohrer, Farben,
Tülle, feuersichere Imprägniermittel, Schir-
ting- und Tonfilm-Wände

A. Schutzmann, München 2 SW

Anzeigen im „Neuen Weg“ ver-
sprechen größten Erfolg

Bühnennachweis

(Paritätischer Stellennachweis der deutschen Bühnen) G. m. b. H.

Leitung: Hans Nerking, Wilhelm v. Holthoff

Berlin W 8, Französische Straße 48 I

Telegrammadresse: Bühnennachweis Berlin — Fernsprecher:
Merkur 2100 und 2101

Sprechstunden: 11—2 Uhr täglich

Nachweis von Engagements, Vermittlung von Gastspielen usw.

Der „Stellennachweis der deutschen Bühnen“ ist gegründet vom „Deutschen Bühnenverein“ und der „Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen“. Der Betrieb wird erhalten und überwacht durch die beiden Organisationen. Es ist **organisatorische Pflicht** für Bühnenleiter und Bühnenkünstler, den Stellennachweis zuerst und bevorzugt in Anspruch zu nehmen.

Alle bisherigen Privatagenturen sind ab 31. Dezember d. J. aufgehoben. — Der „Bühnennachweis“ bleibt als **einzige** Theatervermittlungsstelle.

SPART

BEI
DER

**BANK
DER ARBEITER
ANGESTELLTEN
UND BEAMTEN, G**

BERLIN S 14
WALLSTRASSE 65



FILIALEN IN:

BOCHUM HANNOVER
BRAUNSCHWEIG KÖLN A. RH.
BREMEN LIEGNITZ
BRESLAU MAGDEBURG
DRESDEN MÜNCHEN
ESSEN SAARBRÜCKEN
FRANKFURT A.M. STUTTGART
HAMBURG

Hartungs Künstlerkarte

mit Rand oder als Vollbild und Namen pro Bild

100 Stück 18.50 Mk. 300 Stück 35.— Mk.
50 " 10.50 " 500 " 45.— "
25 " 8.50 " 1000 " 60.— "

3 Ausstellbilder 18 x 24 cm Mk. 12.—

18 x 18 cm 18 x 24 cm 24 x 30 cm

25 Stück 18.— Mk. 25 Stück 23.— Mk. 25 Stück 32.— Mk.
50 " 25.— " 50 " 28.— " 50 " 45.— "
100 " 36.— " 100 " 38.— " 100 " 72.— "
200 " 48.— " 200 " 54.— " 200 " 120.— "

80 x 40 cm Handdruckbilder, Preise nach Retouche. Besteller haftet für das Vervielfältigungsrecht. — Erfüllungsort: Berlin-Wilmersdorf, Lieferungen an Prominente der Staats-, Stadt-, und Landestheater, sowie der Filme bieten Gewähr für tadellose Arbeit.

Sie sparen Geld, wenn Sie Betrag incl. Porto mitteilen.
**Berlin - Wilmersdorf, Kaiserplatz 7,
— Uhland 262 —**

Mod. Tanzunterricht

im englischen Stil

Gordon-Lehmann

Mitglied des A. D. T. V.

Einzelunterricht : Privat-Zirkel
Gründlicher Ballett-Unterricht

Berlin NW, Thomasiusstraße 10, Hansa 2807

Anmeldung 8-9 vormittags, 2-4 nachmittags

PAUL MANGOLD

Stimmbildner

Berl.-Friedenau, Hertelstr. 3, Telefon: H 3 Rheingau 5015
Hilft und heilt bei allen Stimmbeschwerden

Heinrich Feinhaus

Besibekanntester belcanto-Lehrer im In- wie Ausland

Halensee, Küstriner Straße 10
Telefon: C 2 Bleibtreu 2253

Bad. Hofoperns., Stimmbildner PANCHO KOCHEN

Bin.-Halensee, Katharinenstr. 27 II. ks. - Tel. Brabant 1893

Mit Erfolg arbeiteten bei mir: die Damen Straub, Mannheim, Meingast, Braut, Oswald, von Mendelssohn u. a., die Herren Taube, Wieman, Fernau, Süßengut u. Collin



Die führende Firma für Theater-Kostüm-Ausstattungen ist

Film-Kostümhaus Willi Ernst

BERLIN SO 16, Köpenicker Str. 55 b
Fernsprecher: F 7 Jannowitz 1314

Verleih von Kostümen, Uniformen, Rüstungen jeder Art für Damen u. Herren. Neuanfertigungen in kürzester Zeit

Ober-
regisseur **Artur HOLZ**
Zuletzt Hamburg (Thalia-Theater)
und Wien (Burgtheater)
Berlin W, Landshuter Str. 18

Sprechunterricht
Bühne — Tonfilm
Stimmeleidende

Sprechstunden:
3-4 Uhr
nach
tel. Anmeldung
Cornelius 2616

Jean NADOLOVITCH

Dr. med.,
Internat.
gastier.
Tenor

Stimm diagnose, Stimmbildung, Stimmkorrektur, Stimmheilung
Berlin W 15, Ludwigkirch-Str. 12, J 2 Oliva 3504 (5-6), Privatanruf: Oliva 3125

Empfehlenswerte Berliner Gaststätten

Restaurant Mutzbauer, W 50, Marburger Straße 2
Der vorzügliche Mittagstisch / Oesterr.-Ungarische Spezial-Küche
Abends à la Carte / ff. Weine / Pilsner Urquell

Schultheiß-Patzenhofer am Knie ^{Georg Künz}
Charlottenburg 2, Hardenbergstraße 1, Ecke Bismarckstraße
Die anerkannt vorzügliche Küche

In vorstehenden Gaststätten liegt „Der neue Weg“ ständig aus

Theater-Kostümhaus Schott

Berlin N 58, Kastanienallee 26
Fernsprecher: D 4 Humboldt 35 39 :: Gegründet 1896
Größte Auswahl in sämtlich. historischen Kostümen,
National-Trachten, modernen Kostümen, Uniformen
aller Zeitalter und Gattungen
Verleih und Anfertigung
Lieferant zahlreicher, größter Bühnen im ganzen Reich

ERNST SEIFERT ^{Trikot-Wirkeret für Theater}
Anfertigung und Lager von Trikots. Berlin SW 61, Belle-
Alliance-Str. 66 (U-Bahn Kreuzb.), Fernr.: F 5 Bergmann 21 90

Schwabe & Co., A.-G.

Berlin SO 16 / Köpenicker Straße 116
Fernsprecher: F 7, Jannowitz Sammelnummer 6201
Telegramm-Adresse: „Lichtreflex“, Berlin

Einrichtung vollständiger
**Bühnen-Beleuchtungs-
und Installationsanlagen**
nach eigenem System

Theater-Kostüm- Verleih-Institut

Erich Katsch, Berlin NO 18
Palisadenstraße 25 / Fernspr. Königstadt 692

Großes Lager in historischen und modernen
Kostümen und Perücken / Fachmännische
Ausstattung für Oper, Operette und Schauspiel

Berücksichtigen Sie ^{bei Ihren Einkäufen die Inserenten unserer Zeitschrift.}

Raucher kauft die Genossenschafts-Zigarre

Nr. **20** RM **0,20**

Nr. **30** RM **0,30**

Von jeder verkauften Kiste fließen 10% der Wohlfahrtskasse zu

Bestellungen an das Präsidium, Berlin W 62, Keithstraße 11
oder an Conrad Eckhardt, Wiesbaden, Wellritzstraße 11

(Für Wiederverkäufer besondere Angebote in Wiesbaden zu erfragen)

Perücken-Anton — Berlin SW 68, Zimmerstraße 24 —
Telegr.-Adr.: Perückenanton — Telefon: Dönhoff 4363

Mitglieder 10 Prozent

