1. Beilage des Berliner Börsen-Courier Nr. 201

Dienstag, 1. Mai 1923

Spiegelung.

Von

Hermann Bahr.

Das Geschlecht der Menschen ist „bestimmt, Leuchtetes zu sehen, nicht das Licht", heißt es in Mandwa. Ganz ebenso sagt Faust: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben." Es sieht auch schon im ersten Korintherbrief. Hier auf Erden sehen wir das Geheimnis bloß im Spiegel, das wir dereinst von Angesicht zu Angesicht erblicken sollen. Das Leuchten der Wahrheit nehmen wir wahr, nicht sie selbst; an Leuchten, Abglanz, Spiegelung sind wir gewiesen. Daher auch die seltsame Verwunderung, in der der Künstler vor seinem Werke steht: er kann es kaum wiedererkennen, ihm ist von der Seligkeit des Empfangens bloß ein Nachgeben in Händen geblieben. Eben an dieser Enttäuschung wird der Künstler immer von neuem wieder produktiv: nach einer Erscheinung, die er einst sein inneres Auge beglückt worden ist, will er greifen, um sein Glück den Menschen mitzuteilen, aber niemals ergreift er sie, so verdichtet er es immer von neuem, und immer von neuem ist es nur ihr Spiegelbild, was ihm bleibt: ein eigenes Spiegelbild von ihr. Aber nicht bloß der Künstler wird durch dieses Verfagen seiner Kunst immer wieder produktiv, indem es ihn immer von neuem antreibt, endlich einmal sozusagen hinter den Spiegel zu kommen, so daß wir alle manchen den Eindruck haben, sie hätten eigentlich im Grunde stets nur wieder dasselbe Bild gemalt, stets nur ein verlorenes Gedicht wiederzufinden gesucht, sondern auch wer das Bild sieht oder das Gedicht hört, auch der Empfänger wird dadurch produktiv, auch er, wenn er wirklich empfängt, hat das Gefühl, eigentlich nur erst eine Verheißung, einen Vorgeschmack empfangen zu haben, und so sucht auch er Verlorenes mit. So sind alle Literaturen entstanden: Vorgendein Motiv, seit Urzeiten wandernd, wird immer von neuem aufgegriffen, immer glaubt einer, es besser zu können und Erleuchtetes hindurch bis ans Licht selber zu bringen, und so setzt sich Homer hin und dichtet den Gilgamesch von neuem; in allen Künsten gibts, so weit wir ihre Geschichte überblicken, immer nur Homeriden.

In jeder produktiven Begabung steckt eine Kritische. Der Knabe fängt zu dichten an, um zu versuchen, ob er das auch kann, und nur, wenn er zu seiner eigenen Ueberraschung zu finden meint, daß er es besser kann, fährt er zu dichten fort, zunächst in der ersten Freude, bald aber, weil er staunend bemerkt, daß sein Gedicht nie ganz seinen Einfall erreicht. Wenige werden, wenn ihnen diese zuteil wird, am Ende gewahr, daß die Kunst wesentlich das Licht selber, nicht bloß Erleuchtetes, will, aber eben von dieser Ungeningkeit, die sich durchaus mit dem Erleuchteten nicht zufriedenglibt, bloß allenfalls hinters Licht geführt wird; der tragische Fall dieser Hybris, das Rätsel, das uns mit jeder Gestalt aufgegeben wird, nicht bloß ahnungsvoll, sondern wieder durch Gestalt, aber eine, die nun kein Rätsel, sondern unmittelbar, von Angesicht zu Angesicht wäre, lösen zu wollen, ist Hölderlin. Aber wenn in jeder produktiven Begabung, um in Wirkung zu kommen, Kritik stecken muß, wird umgekehrt Kritik selber nur dann produktiv, wenn sie, die Spiegelung, die jedes Kunstwerk ist, abspiegelnd, aber durch eine geheime Kraft, die den echten Kritiker selber zum Künstler macht, in ihrer Spiegelung jener Spiegelung das, was das Kunstwerk abspiegelt, reiner oder jedenfalls dem Verstande faßlicher darbringt, als es das Kunstwerk vermag. Kritik verfährt ganz wie jede andere Kunst, aber an einem anderen Stoff: die anderen Künste spiegeln unmittelbar ein inneres Erlebnis ab, das Erlebnis des Kritikers ist das Kunstwerk eines anderen. Und der ideale Kritiker wäre, der eine Spiegelung abspiegelnd, mehr abspiegelt als die Spiegelung enthält, nämlich mehr von dem, was sich dem Künstler zur Spiegelung darbot, und dadurch Anlaß zu seinem Kunstwerk gab. Der ideale Kritiker hätte die Gabe, sich, was der Künstler getränmt hat, noch einmal träumen zu lassen, aber besser, so daß er aus seinem eigenen Traum nun nachholen und erganzen kann, was der Künstler beim Erwachen vergessen hat. Man wird einwenden, daß diese Beschreibung des kritischen Verfahrens nicht auf alle Fälle zutrifft, doch dies kommt nur aus einem Namensmißbrauch her: auch bloße Merker nennen wir heute zuweilen Kritiker.

Wie echte Kritik verfährt, können wir nun an einem glücklichen Beispiel beobachten. Ein Kollege, Emil Kläger, hat ein sehr merkwürdiges Buch verfaßt: „Pippas Tanz, das Märchen vom deutschen Michel, Hauptmanns Märchendrama nachgedichtet" (Verlag Wisa, Wien, 1923). Als Albert Heine die Pippa Hauptmanns im Burgtheater inszenierte, kam er darüber in ein Gespräch mit Kläger. Inszenieren ist auch Spiegelung, aber eine seltsame, denn sie soll durch Schauspieler verwirklicht werden, in deren Grenzen sie von vornherein also gewiesen und von deren Bedürfnissen wieder sie zuweilen über sich selbst hinausgedrängt wird. Heines Kraft ruht vor allem darin, daß er selber sehr scharf spiegelt, dann, daß er von seiner Spiegelung auch dem widerstrebenden Schauspieler viel anfzwingt, und endlich, daß er auf vollkommene Spiegelung, Nichtsalsspiegelung verzichtet: denn der Schauspieler ist aktiver als ein Spiegel; wenn ich in den Narzissmonen zum „Faust" das geheimnisvolle Wort vom „schaffenden Spiegel" lese, muß ich immer an den Schauspieler denken. In jenem Gespräch mit Kläger erregte nun Heines scharfe, vielleicht hühnenmäßig übertheilte Spiegelung den inneren Widerspruch des Kollegen, und gewissermaßen als Gegeninszenierung, um die Wette mit Heine, mag, wenn ich mirs recht vorstelle, Klägers Schrift entstanden sein. Hauptmann selber hat Klägers Inszenierung gebilligt. Er sagt in einer Zueignung" an ihn: „Sie haben neben mein Werk gleichsam ein eigenes gestellt, das, in schlichtem Fluß der Erzählung, manches Verborgene im Vorbild nach außen zieht." Eine „Nachdichtung" nennt er's, und mehr spricht Kläger selber auch nicht an, vielleicht allzu bescheiden: er hätte ruhig von „Umdichtung" sprechen dürfen, denn indem er rubig vor sich hin nacherzählt, eignet er es sich an, und um so reiner, als es offenbar ganz unwillkürlich geschieht. Es erhält einen eigenen Ton dadurch, daß es den Ton auf den Volkston legt. Es sind immer Hauptmanns reinste Stunden, wenn er auf das Volkslied in seinem Herzen hört. Und Klägers andächtig dankbares Aufhorchen, so oft Hauptmann seinem Genius das Wort läßt, ist es vor allem, was die Nachdichtung so wert macht. Zuweilen kann freilich auch er der Verlockung nicht ganz widerstehen, mit Hauptmann in Geheimnissen zu kramen und an den „Schaaden", wie Kerr einmal diese der Dunkelheit beflissenen Stellen genannt hat, zu knabbern, aber wir bemerken aufatmend bald, daß die Symbolik gar nicht so gefährlich ist, als sie zuweilen tut. Eben durch jenen Volkston des Vortrages, dem ein Schuß gesunder Sentimentalität nicht fehlt, jener frischen Wald- und Wiesensentimentalität, die die deutschen Berge zur Sommerszeit von Männerchören widerhallen läßt, erhält auch das philosophisch bedeutend Gemeinte doch immer gleich wieder einen Sonnenstrahl des deutschen Märchens. Hauptmann hat nicht immer den vollen Mut zu sich selbst: er schrickt oft auf einmal vor seiner eigenen Naivität zurück, der schönsten seiner Gottesgaben. Da steckt denn Kläger unwillkürlich auch, und dem Leser wird angst, die beiden könnten jetzt anfangen, miteinander ein Tiefsinn weiteifern zu wollen. Gleich aber tritt aus Denkgewölk immer der liebe Stern des deutschen Märchens wieder hell hervor.

Es wird den Autor vielleicht überraschen, und am Ende nicht einmal angenehm, wenn ich sein Werk ein Meisterstück von Kritik nenne, Kritik der höchsten Art. En solcher Kritiker will und kann im Grunde nichts sein als ideales Publikum. Der ideale Zuschauer, der echte Zuschauer, heute freilich selten, noch seltener als der echte Dichter oder der echte Schauspieler, bringt selber gar keine Vorstimmung mit, er denkt mit Hamlet: „In Bereitschaft sein, ist alles", er hält sich bereit, er ist ein unbeschriebenes Blatt, mit dem einzigen Wunsch, beschrieben zu werden, aufs Diktat horchend, ganz ebenso wie der echte Künstler auch selber gar nichts will, sondern bloß aufs Diktat horcht, das ihm durch Eingebung, durch den Anhauch des Genius, durch Inspiration wird, oder mit welchen Namen noch wir immer den Einfall, dieses ganz unerklärliche, unerzwingliche, unerselgliche Wesen, nennen mögen. Hat er aber erst ein solches Diktat empfangen, dann ists nun an ihm, sich nicht bloß empfangend zu verhalten, sondern nun aus eigener Kraft tätig zu werden. Der Dichter kann den Einfall nicht kommandieren, der Einfall bleibt immer ein unverhofftes und unverdientes Geschenk, aber ist es ihm erst geschenkt, so hat er nicht bloß zuzugreifen, sondern nun soll er es auch selber gebrauchen. Und am Gebrauche zeigt sich ebenso auch der wahre Zuschauer erst: indem sein leeres Blatt nach dem Diktat beschrieben wird, steht unversehens noch viel mehr darauf als das Diktat, nämlich auch Antwort des Empfängers. Kritik höchster Art wäre, nicht bloß aus dem Kunstwerk auf das Urelement des Einfalles, aus dem es erwuchs, zurückzugehen, sondern dann auch noch selber den höchsten Ausdruck für ihn zu finden und an diesem höchsten Ausdruck dann das Kunstwerk zu messen. Auf dem Wege zu solcher Kritik vollendeter Art ist das anmutige Büchlein Klägers.

Theater und Musik

Wiener Theater.

„Schweiger" — „Antonius und Cleopatra".

„Schweiger" heißt das neue Drama Franz Werfels (ein „Schicksalsdrama"). Heißt so nach dem Mann, dessen Vergangenheit des Bösen in ihm seelisch ausgelöscht wurde. In ihr lebte und mordete er Kinder als Förster. Jetzt sein Böses verschweigend und Kinder zeugend, ist er Schweiger. Aus solcher Doppelexistenz, die Franz Werfel so wichtig ausbreitet, als wäre ein seelisches Amerika entdeckt, hat schon Ludwig Fulda seinen besten Einfall und leider ein schwaches Stück gezogen — den Einfall vom Mann, der einmal Seeräuber war, dann ein guter Bürger wurde und hinterm Ofen wieder zu seiner Seeräuberexistenz erweckt werden soll. Auch Werfels Einfall (schwächer als der Fuldas, weil „gebildeter") könnte Stnrbild von unserem Leben sein, wenn er uns sich selbst herauswüchse, wenn er Selbstverständlichkeit und Humor hätte. Wird aber daraus der Pomp einer „Schicksalstragödie", Pathos des jüngsten Gerichts und bitterernstes Schachspiel mit symbolischen Figuren in der Art des alten Ibsen, dann betrunnt Schweigers Fall etwas unfreiwillig Lächerliches: ein dünner Mann mit schmalen Schultern, aber einem ausgestopften Bauch. In diesen Bauch ist so ziemlich alles hineingestopft, was die Gegenwart bietet. Aber es ist nur gestopft, rasch und bloß zur Füllung des Wanstes ergriffen. Auch hier wird Werfels Mangel an Humor erschreckend sichtbar — in Typen wie dem deutschvölkischen Professor, der gerne eine George Gypß-Karikatur sein möchte, aber nur eine Albernheit ist, wie den beiden Sozialisten, die mäßiges Wirhlattnivean mühsam erreichen, wie der Spiritistin, deren frohes Gerede ihr mit Recht den Namen Strohschneider gibt, die aber von Werfel außer der Namensgebung apokalyptisch genommen wird. Gewiß, der Dichter soll Geheimnisse der Welt deuten, aber er soll nicht, wo Stroh ist, ein Mysterium anbeten.

Bleibt ein spannendes Theaterstück? Nicht immer, aber in Augenblicken. Etwa, wenn mit neuem Namen der mediumistische Sketch: Sie erinnern sich, was Sie getan haben, Sie erinnern sich wieder — eine Szene bekommt (darum Franz Werfel?) oder wenn der Verrückte mit dem Revolver in der Fensteröffnung steht: wird er auf den Kinderfestzug unten schießen oder nicht (auch da wieder: darum Franz Werfel?) Dichterisch in der Atmosphäre ist eine einzige Figur, die des ohnmächtigen Nervenkrüppels, der aus seiner Ohnmacht die Welt zerstören möchte (im übrigen nicht muß — man denke nur an Dostojewskis epileptischen Idioten). Aber selbst wo diese empfundene Figur aus ihrer Atmosphäre Erscheinung wird, bekommt sie etwas Theaterlackiertes, etwas Medizinhaftes: Vor dem Gebrauch zu schütteln.

Es ist schade um Franz Werfel. Seinen lyrischen Weg, der schön und steil begann, verließ er und nun marschiert er auf einem kosmischen Holzweg talab. Ich glaube, er ist zu talentiert. Aber ich glaube auch, daß ihm ein Erlebnis wieder hochreißen könnte.

Im Raimundtheater spielen Werfels Drama die Schauspieler des Prager Deutschen Theaters unter Leopold Kramers Regie. Sie geben ihm sichere zuverlässige Konturen. Sie scheinen mehr auf das Episodische als auf das Entfalten einer Gestalt erzogen zu sein. Wenigstens wurde jenes stärker sichtbar.

Im Burgtheater „Antonius und Cleopatra". Ein ferner Shakespeare, ein Shakespeare am Horizont — man sieht die ungewissen Konturen eines Bergriesen in die Atmosphäre aufgehen. Die Pracht kostbarer Worte, „aus solchem Zeug wie das zu träumen", schimmert auf, wie immer bei Shakespeare werden Menschen im Niederbruch transparent — herrlich die Szene, da Antonius, seinen Fall vorausfühlend, von den Dienern Abschied nimmt und ihnen selber dienen möchte; herrlich der sterbende Antonius, der Held, der sich an den Rausch verlor, und den nun ein Freigelassener wieder den Adel einer Seele lehrt, sich selbst zu überwinden; herrlich die Vision der Cleopatra an des Antonius Leiche. Aber der Weg bis dahin ist weit, manchmal sind Wiesen dareben, manchmal springt ein Bach durch die Landschaft, dennoch die Landstraße der Historie zieht sich. Beim Lesen etwas weniger, als in der Burgtheateraufführung. In dieser zeigt sich ein von Stephan Hock bearbeiteter Shakespeare. Dadurch kam alles fort, was phantastisch, was überschwenglich ist, der Rausch wurde eliminiert zugunsten einer exakt fortschreitenden Handlung. Nun, die Handlung schreitet exakt fort, aber das, was sie bei Shakespeare belebt, wodurch sie mehr als Ablauf wird, dieser ungeheure Rausch eines Landes, eines Weibes, die Atmosphäre des Rausches fehlt. Eine Szene wie die Saufszene der Triumvirn (übrigens dichterisch die schönste des Dramas) ist nicht Beiwerk, sondern innerstes Wesen der Tragödie, denn darum ist Octavius der Sieger, weil er trinkt, aber sich nicht be—trinkt. Hock hat diese Szene einfach gestrichen. Ein Antialkoholiker hat in dieser Bearbeitung Shakespeare trocken gelegt. Aber die Feuchtigkeit, der Alkohol (in jeder Form) gehört zu Shakespeare und ist bei dieser Tragödie Voraussetzung. Leben Cleopatra und Antonius nicht in einer Traumwelt des Rausches, jede Wirklichkeit negierend, wird es die ziemlich umständliche und fast unverständliche Geschichte zweier Liebender, die, man weiß nicht weshalb, untergehen. Dies war auch der Eindruck der Burgtheateraufführung. Die nüchterne Szenenzusammentreibung Hocks hat auch den Nachteil, daß Zeiträume, die zum Verständnis unentbehrlich sind, übersprungen werden. Wenn Marc Anton von Cleopatra sagt: „Seit sie vorangegangen, lebt ich in solcher Schmach . . .", dann hat er sie in Hocks Bearbeitung gerade eben gesehen und gegen sie getobt und dieses „Seit sie voranging" wird sinnlos, weil es sich auf etwas Vorangegangenes bezieht, das aber sichtbar der Gegenwart angehört. Die bei Shakespeare zeitlich geschiedenen drei Momente: des Antonius Wüten gegen Cleopatra, ihre Flucht, das Hören der Todesbotschaft — verlangen nnindestens eine Cäsur. Es ist das Mindeste, was man von einer Bearbeitung verlangen darf, daß sie nicht die Rhythmik eines Dramas zerstört. Heines Regie bietet mehr Hock als Shakespeare, sie war unfrei, gelähmt, ohne Ueberschwang und bloß in ein paar witzigen Details belebt. Rollers Szenenentwürfe gaben schon mehr von Shakespeare her. Sein Aegypten, das sich nicht selbst darstellt, sondern hinter meergrünen Schleiern verbirgt, schuf etwas von der Raumatmosphäre, in der sich Antonius und Cleopatras Schicksal erfüllt. Was Roller von Shakespeare trennt, ist, daß bei jenem die wuchernde Phantastik unter dem Zeichen des Mondes, der Isis, steht, bei Shakespeare unter dem der Sonne, des Ra.

Marc Anton war Raoul Aslan; die Umrisse der Tragödiengestalt und ihres Schicksals wurden sichtbar. Und wenn er seinem Fuoco die eilte Theaterflamme nehmen würde, würde er an Innerlichkeit gewinnen, was er an Aeußerlichkeit verlöre. Cleopatra wird von Antonius und Octavius wiederholt Aegypten angesprochen. Das ist keine Metapher, sondern Cleopatra ist Aegypten, das Land der Fruchtbarkeit, der Magier, der Sphinx. Kann die Medelsky Aegypten sein? Nein, diese große Künstlerin hat niemals etwas von Aegypten an und in sich, sie gab auch Cleopatra das Schicksal eines Wiener Vorstadtkindes, denn sie ist Liebhartskal, ist das klassische Lercherl von Hernals.

Oskar Maurus Fontana.

Smirnoff im „Rigoletto", in einer Aufführung der Volksoper am Sonntag, hatte ein großes Publikum. Er ist als Herzog eine Ausnahmeerscheinung schon durch die bestechenden Eigenschaften seines Aeußeren — ein Herzog, der die Bühne beherrscht, groß und schön und liebenswürdig; aber auch gesanglich, auch dort, wo er technisch primitiv losgeht — ohne besondere Rücksicht auf Ensemble und Kapellmeister, oder die eigene Stimme. Herr Gerik (Rigoletto), litt, wohl infolge Indisposition, unter merklichem Luftefingen. G. F.

Operette in Potsdam. Die Ortsansässigen Potsdams unterhielten sich gestern abend glänzend im Schauspielhaus. Anlaß und Ursache war Ferdinand Wagners Operette „Pierrots Liebe", mit der Musik von Helmar Kühler. Ueber das Buch ist auszusagen, daß Wagner das nun schon uralt gewordene Thema von der Prinzessin, die einmal „Mensch sein" möchte und bei dieser Menschwerdung sich in den ihr durch Staatsraison bestimmten Prinzen verliebt, im schönsten Courths-Mahler-Stil behandelt hat. Kühlers Komposition ist anspruchslos, ohne besondere Note, ohne stärkere Eigenerfindung; ein paar niedliche kleine Lieder und eine brave, landläufige Instrumentation sind ihre hervorstechendsten Kennzeichen. Intendant Behlemann hatte sich um die Inszenierung Mühe gegeben, und die Darsteller mühten sich auch — nicht gerade durchaus mit Erfolg, vor allem, was die gesanglichen Fähigkeiten angeht. Gutes ist nur von Herrn Adolf Trimborn, der eine sympathische Stimme mit Geschmack zu brauchen weiß, und von Frl. Grete Reinhardt von Hall zu melden. Kühler dirigierte mit heißer Leidenschaftlichkeit, und das Publikum applaudierte im selben Stil.

—rd—

Tanzvorlesung. Rudolf von Laban, Tänzer, Tanzdichter, Lehrer des Tanzes und Begründer der Tanzbühne — suchte letzten Sonntag einer größtenteils ihm altwertanzten Zuhörerschaft anschaulich zu machen, daß der Tanz seine Wissenschaft; und daß er eine Wissenschaft ist. Die neue Andacht vor dem Körper, meint er, hat manches erreicht, mehr, und das meiste vergeblich, gewollt. Sie setzte sich Boede, die aus den Bereichen des Arztes, des Künstlers, wohl gar des Psychologen und des Ethikers stammten; bewegungsdurstige Körper sollten ihr dazu dienen, irgendein Verkblich sehr bewußt zu verwirklichen. Er, Laban, wolle aber viel Einfacheres: Menschen tanzen machen. Denn eben: der Tanzende, dessen Wesensart nicht gezwungen wird, auf den Schienen einer Theorie zu laufen, verwirklicht alle die mühsam nachgedachten Gesetze, ohne ein einziges von ihnen kennen zu müssen. Solche Gesetze gibt es in der Tat, nicht weniger bestimmt und unerrinnbar als die der Physik oder Tonlehre; aber sie sind aus dem Anblick der menschlichen Bewegung abgeleitet, nicht die Bewegung aus ihnen. Es gibt eine Wissenschaft vom Tanz; aber sie ist eine Anwendung des Tanzerlebnisses, nicht umgekehrt. Der Theoretiker Laban will also ein Schüler des Praktikers Laban sein; mit diesen Vorbehalt zur Verubhigung aller, denen vor einer Tanzakademie gegraut hätte, trägt er auch Theorie vor. Sogar sehr gelehrte. Aller Ausdruck entsteht durch eine bestimmte Lage des menschlichen Körpers im Raum, sie „Raumharmonie". Für diese Lage und ihre Veränderungen hat der Tänzer ein unmerkbar feines, in den Muskeln verdichteres Gefühl: das ist die Spannung". Die Rückkehr in die gleiche Spannung mit ihrem Zwang zu runden Bewegungen setzt eine dritte Art von Körpergefühl voraus: den „Impuls". Ruhelage, Uebergang, Rückkehr sind die drei Grundzahlen des Tanzes; und mer hätte gedacht, daß die arabischen Ziffern Bewegungsbilder — Tanzinnbole sind? Es ist so. „1", „2" und „5" sind das Hexeneinmaleins dieser dem Lebendigen nachgedachten Wissenschaft. Nebenher erfährt man, was Hochtänzer (die Tenöre und Sopranistinnen der Bewegung) und Tiefstänzer sind. Da jedoch der Tänzer nur eine begrenzte Anzahl von Möglichkeiten als Einzelner verwirklichen kann (auf dem Podium ist das „Kammertanzkunst", und, beispielsweise, dem „Tiefstänzer" überhaupt so gut wie versagt) empfindet Laban als das eigentliche seines Bestrebens den Gruppen- und Massentanz. Hier ist die erste Stufe der Reigen: unmittelbare, wenn auch gegliederte und festliche Auswirkung gemeinsamer Tanzlust. Die zweite: die Tanzbühne: der Raum für die Darstellung alles dessen, was der Bewegung ohne Hilfe des Wortes auszudrücken gegeben ist. — Ein Schüler, drei Schülerinnen zeichneten mit jungen, noch nicht sehr gestählten Gliedern das Meisters Worte, wo es gefordert ward, nach. H. F.

Petöfi-Abend. Willi Neumann-Nördlingen gab im Meistersaal einen Petöfi-Abend zur Jahrhundertfeier des Freiheitsdichters von 1848. Endlich einmal ein Mann am Vortragstisch, zu dem man rückhaltlos „ja" sagen kann. Einfühlung in Rhythmus und Stimmung, sonnenhaftes Gestalten, erwachsen aus echter Fühlkraft, Dichtung zu erleben, gab einen selten starken Eindruck. Einzelne Stücke, wie „Der Wahrsinnige" im dritten Teil des Abends, wurden aus dem blasen Vortrag heraus zur Dramatik. Technisch wie auch Stimmermann gibt auch Willi Neumann-Nördlingen im Grunde Cabaret im besten Sinne. Jenes „literarische" Cabaret, an das die Begründer dieser Gattung einmal glaubten — bis zum ersten Programmwechsel. Aufs Podium geretet ist diese Art vielleicht die aktuellste moderne Vortragskunst. Petöfis Verse erweckten spontanen Beifall, denn in ihnen ist das, was den meisten unserer jungen Dichter fehlt, innere Glut und Urmelodie. Jo.

Die Münchener Kammerspiele bei den Basler Maifestspielen. Das Basler Stadttheater hat außer der Berliner Staatsoper und der Berliner Oper die Münchener Kammerspiele als Vertreter moderner Schauspielkunst zu zwei Gastspielen im Rahmen der Mai-Festspiele verpflichtet. Es werden Max Brods „Trommeln in der Nacht" und Strindbergs „Fräulein Julie" zur Aufführung gelangen.

Professor Bernhard Dessoir †. In der Nacht zum Sonnabend ist der ehemalige Konzertmeister des Berliner Opernhauses, Bernhard Dessoir, einem langen und qualvollen Leiden erlegen. Er war 1861 in Hamburg geboren und nach einer Studienzeit, die ihn zu den bedeutendsten Lehrern seiner Zeit z. B. zu Joachim und Wieniawski geführt hatte, und späteren Engagements an bedeutenden Bühnen, 1898 an das Berliner Institut gekommen. Er hat auch als Solist erfolgreiche Konzertreisen unternommen und die genaue Kenntnis seines Instrumentes in Kompositionen verwertet.

Dessoir war nicht nur als Künstler und Lehrer allgemein geschätzt. Seine menschlich liebenswürdigen Eigenschaften, sein Temperament, seine Warmblütigkeit sammelten einen großen Kreis hofreundeter Menschen um ihn.

Ein ehemaliger Intendant Repräsentant einer Theater- und Konzertgesellschaft. Am 26. April fand in Wien die konstituierende Generalversammlung der Gruder-Guntram-Ges. m. b. H. statt, deren Hauptsitz Wien IX, Lichtensteinstraße 20, ist. Die Repräsentanz für Deutschland hat der ehemalige Generalintendant der Münchener Hoftheater, Clemens Freiherr von Frankenstein, übernommen, jene für England