

hat und noch weiter auszuarten droht — das weiß ich nicht. Vielleicht hilft es. Vielleicht auch nicht. Aber das scheint mir Nebenache.

Mit bestem Gruss Ihr ergebener

Ludwig Ganghofer.

Meiningen, 20. Februar 1899.

Sehr geehrter Herr!

Obwohl ich zur Frage des Erscheinens der Autoren auf der Bühne eigentlich nur noch ein platonisches Interesse habe, will ich doch, da Sie so freundlich sind, sich nach meiner Meinung zu erkundigen, ohne Umschweife erklären, dass ich mit Ihren Ausführungen und mit dem Schlusse, zu dem Sie gelangen, vollkommen einverstanden bin. In demselben Sinne habe ich mich auch schon früher, als ich regelmäßige Theaterkritiken schrieb, bei verschiedenen Anlässen ausgesprochen. Sie selbst und andere Dramatiker, vor allem Wildenbruch, haben das Thema so erschöpfend behandelt, dass Neues zu sagen mir nicht mehr übrig bleibt.

Die Persönlichkeit des Autors hat mit dem Bühnenwerke nichts zu schaffen, sie gehört nicht auf die Bühne, das Publicum hat keinen Anspruch an sie, und er selbst hat kein Recht dazu, sie in den Zwischenacten und nach Schluss des Ganzen ohne Gage mitspielen zu lassen. Es liegt eine Art von Fälschung darin, in dem zufälligen Umstande, dass der Autor bei der ersten Aufführung seines Stückes zugegen ist und der Noth, dem Drängen des Directors oder dem eignen Trieb gehorchend dem Hervorrufen Folge leistet, einen Gradmesser für den Erfolg selbst zu gewinnen.

Die älteren Berliner Theaterbesucher werden den wahrhaft grauenhaften Eindruck, den das Erscheinen Salingrès bei der Premiere einer seiner letzten Poffen hervorrief, nicht vergessen haben. Der unglückliche Mann war damals schon halb paralysiert und völlig erblindet. Es war ein wahrhaft schreckliches Schauspiel, als der Aermste, von den Komikern in burlesker Maske geführt, aus der Coulisse hervortappte, schwerfällig, unsicher tastend, mit der eigenthümlich unheimlichen Blässe, mit der das entfliehende Leben oder der nahende Tod das abgemagerte Antlitz überzogen hatte, die Augen weit geöffnet mit dem graufigen Ausdruck der erloschenen Sehkraft. Die Poffe wurde abgelehnt, und das Mitleid, das sich des Publicums beim Anblick des Bedauernswerten bemächtigt hatte, gab der Ablehnung vielleicht eine mildere, weniger verletzende Form, als sie sonst wohl gewählt worden wäre. Aber wer diesen Abend mitgemacht hat, für den kann die Frage des Erscheinens der Autoren auf der Bühne nicht mehr der Gegenstand einer theoretischen Erörterung sein, für den steht es fest: auf die Bühne gehören nur die durch ihre Kunst darauf Berufenen, und also sind sie auch allein berechtigt und verpflichtet, Huldigungen entgegenzunehmen oder Aeußerungen des Mißfallens über sich ergehen zu lassen, als deren forum domicilii die Bühne allein da ist.

Zu welchen komischen Extravaganzen die Unsitte führt, die an der Darstellung eines neuen Stückes mit ihrer Person nicht sichtbar Beteiligten nach dem Fallen des Vorhanges auf der Bühne dem Publicum vorzuführen, das wissen alle, die zur Zeit der großen Ausstattungstücke die Premieren im Berliner Victoria-Theater mitgemacht haben. Da erschienen beim ersten Heben des Vorhanges zunächst die Hauptdarsteller, die suchende Blicke in die Coulisse warfen. Die Couragierteren lösten sich los und zerrten die widerstrebenden Autoren — denn es waren gewöhnlich mehrere — hervor. Der Vorhang fiel. Es wurde weiter geklatscht. Nun leistete auch der Director der *douce violence* der schon „Hervorgejubelten“ widerstrebend Folge. Dabei drückte er in lebhaften Gesten pantomimisch aus, dass er den Dank nicht verdiene; er wies auf seine vortrefflichen Darsteller, auf seine hochbegabten Autoren und er wies auch auf die Coulisse, wo noch andere hervorragende Männer des Hervorrufes harnten. Der Vorhang fiel abermals. „Wen mag er gemeint haben?“ fragte man im Publicum. Es wurde weiter geklatscht. Und nun wurde dem immer mehr erheiterten Publicum in höchst ergötzlicher Weise die Geschichte vom „Schwan, kleb' an!“ vorgeführt. Beim jedesmaligen Heben des Vorhanges vermehrte sich die Reihe der beglückten Complicen, die mit dankerfühltem Augenaufschlag, lächelnd, die Rechte auf die freudig bewegte Brust gelegt, den immer lustigeren Willkommensgruß dankend quittierten. Außer den Darstellern, dem Director, den Autoren kamen allmählich der Obermaschinist, der Kapellmeister, der Balletmeister, der Beleuchtungsinspector, der Kostümschneider, und bei jeder Neuerscheinung suchte das in immer vergnügtere Stimmung versetzte Publicum die Identität des Betreffenden festzustellen. Es war schließlich die richtige „Hex“, wie man in Wien sagt. Ich erinnere mich, dass nach der ersten Aufführung des Märchenstückes „Die sieben Raben“, auf dessen Zettel auch der Name Moritz v. Schwind in irgend welchem Zusammenhang angebracht war, der Kritiker eines ziemlich bekannten Berliner Blattes seinen Lesern treuherzig erzählte, dass neben den Darstellern, den Verfassern, dem Director u. s. w. auch der Maler Moritz v. Schwind, den schon seit zehn, zwölf Jahren der kühle Rasen deckte, erschienen sei. Es war der Beleuchtungsinspector gewesen. Aber ich habe mich von der Beantwortung der Frage, die Sie so freundlich waren, an mich zu richten, schon weit entfernt. Ich beantworte sie nun kurz und gut, dass ich vollkommen mit Ihnen einverstanden bin.

Mit besten Grüßen

Ihr aufrichtig ergebener

Paul Lindau.

Berlin, 18. Februar 1899.

Lieber Herr Bahr!

Meine Meinung über das „Erscheinen der Autoren“ soll ich Ihnen sagen? Nun denn — ich gestehe Ihnen ganz offen, dass ich die paar Augenblicke, die ich als Autor vor dem Vorhange verbringen durfte, um für den Erfolg eines Stückes zu danken, zu den glücklichsten Erinnerungen meines Lebens zähle! Da hört man's ja aus den tausend Zurufen heraus, da tönt es ja so warm zu uns herauf: „Du hast's getroffen — wir sind zufrieden mit dir!“ . . . Und nur weil da unten ein paar gallige Leute sitzen — und die sitzen immer da — die mir den Erfolg vernörgeln und

verkleinern wollen, soll ich mir die Freude versagen? Nein, lieber Colloge! Das Erscheinen der Autoren mag unpassend — vielleicht sogar unwürdig sein, schön ist's doch! Und wenn ich noch so oft gerufen werde — ich bin nicht stolz — ich komme!

Herzlichen Gruss Ihres

Gustav Kadelburg.

Erklärung.

Wir haben beschlossen, uns fortan bei den Premieren unserer Stücke dem Publicum nicht mehr zu zeigen.

Hermann Bahr. Julius Bauer. Felix Dörmann.
Ludwig Ganghofer. Theodor Herzl. C. Karlweis.
Philipp Langmann. Victor Léon. Franz v. Schönthan.
Ernst v. Wildenbruch.

Wien, am 22. Februar 1899.

Spitzen.

(Zur Spitzen-Ausstellung im Oesterreichischen Museum.)

Die Spitze ist das herrlichste Denkmal der Frauentkunst. Ohne die fördernde Hilfe eines tüchtigen Materials, nur vermittelt einer genialen Verschlingung von Fäden wird ein Gebilde geschaffen, welches in seiner Körperlosigkeit, in seiner mystischen Schönheit eine Synthese weiblicher Seelenartheit ist.

Aus den religiösen Spasmen des Mittelalters haben sich im Dienst der Kirche, für den Schmuck des Altars, für die Kleidung der geheiligten Marienfiguren, die seltsam durchbrochenen, die zierlich gezackten Gewebe entwickelt. Sie dienten aber auch als Zierde für Prunkgewänder vornehmer Leute. Und je freier die Cultur, je heiterer das Leben wurde, desto unentbehrlicher war die Spitze als Festschmuck und intime Zier des Körpers. Sie wurde zur lockenden Verschönerung des Lagers verwendet, verhillte mit sanftem Schleier die Wiege des Neugeborenen, und deckte ebenso sanft das Antlitz der Entschlafenen im Sarge. Daher die suggestive Gewalt aller Spitzen. Kein anderes Werk der Kunst ist sozulegen so intim mit dem Menschen, als es die Spitzen sind, die seinen Körper berühren dürfen. Und mit welcher Versatilität wissen sie sich jeder Laune der Mode anzuschmiegen, jedem Einfall des Augenblicks anzupassen! Die Verschiedenheit der Typen, der Reichthum der Ornamente ist verwirrend. Kein Stil, den die Spitze nicht wiedergäbe, keine nationale Eigenheit, die sie nicht spiegeln würde, keine künstlerische Offenbarung, die ihr nicht neue Prägung gäbe. Man kann sagen, dass vom Ende des fünfzehnten bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Spitze nicht nur alle künstlerischen Evolutionen mit subtilstem Empfinden wiedergab, sondern auch in geistreichster Anschmiegung den kleinen Veränderungen in Geschmack und Lebensart Ausdruck verlieh.

Dst wurde der Versuch gemacht, die Entwicklung der Spitzenkunst darzustellen. Eine genaue Durcharbeitung des Gegenstandes existiert aber bis heute nicht. Nun ist die Spitzenausstellung im Kunstgewerbemuseum eine Art erster Vorarbeit für die Fertigstellung eines wissenschaftlichen Kataloges und einer Geschichte der Spitze, welche der Custos der Textillabtheilung Dr. Dreger im Auftrag der Musealleitung verfassen soll. Die Technik der Spitze allein ist in ihrer weitverzweigten Vielseitigkeit bereits klargelegt. Man weiß die Art der Näh- und der Klöppelspitze wohl auseinanderzuhalten, kennt die Combinationen von Klöppelgrund und Nähbordüre; bestimmt alle Unterschiede der in einem Stück gearbeiteten sowohl, als der in getrennten Theilen gefertigten und dann zusammengefügten Gewebe genau. Da liegt positive Kenntnis vor. Kunsthistorisch aber ist noch viel zu leisten. Vor allem sind falsche Begriffe, unrichtige Bestimmungen, unsichere Angaben, die sich ein für allemal in den bis jetzt erschienenen Werken über die Spitze festgesetzt haben, auszujäten. Dr. Dreger ist ein Skeptiker. Nicht wie bisher durch die speculative Methode, sondern durch die einzig wissenschaftliche, durch die vergleichende Forschung will er bestimmte Resultate erzielen. Die Feststellung der Typen vorerst und dann die Vergleichung dieser Typen untereinander sollen seinen Forschungen festen Untergrund geben.

Dadurch erst können gleichzeitig oder nacheinander auftretende Arten bestimmt, ihre Beziehungen, ihre Verwandtschaften erkannt werden. Der bei gewissen Kunsthistorikern beliebten Manier, die einzelnen Entwicklungsphasen eines Kunstzweiges mit Grenzpfählen abzustecken, will man dadurch entgegengetreten. Denn das Zueinandergreifen, das Zueinanderfließen der einzelnen Typen ist gerade das Charakteristicum der Spitzenkunst.

In ausgezeichneter Weise ist der Bildungsgang, welchen die Spitze durchlebt hat, durch die klare Anordnung der ausgestellten Collection gezeigt. Vom Pointcoupé zur venezianischen Reliefspitze — von dieser wieder zur dichtgrundigen Venezianer Rosenspitze des siebzehnten Jahrhunderts wird die Scala der italienischen Nähspitze durchlaufen. Anschließend entrollt sich der Entwicklungsgang der gleichzeitig erblühenden Genueser Klöppelspitze. Von dieser wieder wird zu den ersten flandrischen Klöppelspitzen übergegangen. Hier nun ist die Verschiedenheit der Typen durch die große Zahl der