



# Baltische Blätter für Theater und Kunst



6  
**1. Jahrgang**

**1918**

**Heft 1**

**Verlag von Fritz Würtz, Berlin-Leipzig-Riga**

Einzelheft 1 Mark


gegr. 1841  
**Jaksch**  
& Co  
Riga

Abteilung  
für  
Kunst-  
gewerbe

**P. Neldner, Riga**  
Theater-Boulevard 2

Musikalien-  
handlung

Sortiment  
Verlag  
Antiquariat

Pianoforte- und   
Harmonium-Magazin

Verlag dramatischer Werke  
Theater- und Konzert-Büro

Anerkannt hochfeine Qualitätsmarken  
in  
**Zigaretten, Zigarren, Tabak**

**Tabakfabrik A. G. RUHTENBERG**  
Älteste und grösste Fabrik im Baltikum

Est. B-332

# Baltische Blätter für Theater und Kunst

**Schriftleitung: Wolfgang Hoffmann Harnisch**

**Bestellungen** (monatlich ein Heft) nehmen sämtliche Buchhandlungen und Postanstalten zum Preise von 3 Mark für das Vierteljahr, 5,50 Mark für ein halbes Jahr und 10 Mark für ein ganzes Jahr entgegen. Beim Versand durch den Verlag sind 4 Mark für ein Vierteljahr (einschl. Porto und Verpackung) vorher einzusenden. (Postscheckkonto Königsberg 5915). Einzelne Hefte kosten 1 Mark

**Anzeigen** kosten:  $\frac{1}{2}$  Seite = 100 M,  $\frac{1}{4}$  Seite = 50 M,  $\frac{1}{8}$  Seite = 25 M; kleine Anzeigen 20 Pf. für den Raum von 1 mm Höhe und 65 mm Breite. Bei Wiederholungen wird Rabatt gewährt, der als Skonto bei Barzahlung gilt und fortfällt, wenn Zahlung nicht prompt erfolgt. Annahme von Anzeigen erfolgt durch die Geschäftsstellen des Verlages und sämtliche Annoncen-Expeditionen

**Verlag von Fritz Würtz, Berlin-Steglitz, Leipzig, Riga**

## Prolog zur Eröffnung des Rigaer Stadttheaters

Von Ludwig Fulda

Ein seltner Festtag! Nicht im Jahresreigen,  
Gewohnten Festen bräuchlich angereicht;  
Ein Feiertag, so einzig und so eigen,  
Wie keiner kam in langer, banger Zeit.  
Der Brand verlosch, die herben Stürme schweigen,  
Und zum Entgelt für Not und Angst und Leid  
Will eine Göttin in der Burg der Balten  
Heut segnend ihren Wiedereinzug halten.

Sie kommt auf einem stolzen Schiff gezogen,  
Das nicht aus schwarzen Schlünden Unheil dräut;  
In sanftem Spiel umtanzen es die Wogen;  
Mit Märchenblumen ist es überstreut,  
Von leicht beschwingten Genien umflogen,  
Und fern her quillt zum lieblichen Geläut  
Aus ihm hervor ein Strom geweihter Lieder;  
Die Göttin Kunst, sie naht, sie kehret wieder.

Die deutsche Göttin Kunst! Nicht fremder Küste  
Drängt sie sich zu; sie steigt an einen Strand,  
Von dem kein Joch, kein herrisches Gelüste  
Die Stammestreue jemals fortgebannt;  
Und schreitet sie zum trauten Schaugerüste,  
Das gabenschwere Füllhorn in der Hand,  
So findet sie mit jedem ihrer Schritte  
Zum Willkomm deutsches Wort und deutsche Sitte.

Denn stark wie dieses ihres Tempels Pfosten  
Ragt hier seit halbverklungenem Beginn  
Die festgefügte Hansastadt im Osten  
Und trug durch die Jahrhunderte dahin  
Als unveräusserlicher Aussenposten  
Des Mutterlandes tapfern Bürgersinn,  
Um edlen Trotzes voll, der nie sich beugte,  
Zu zeugen von dem Geiste, der sie zeugte.

Vom deutschen Geist! Mit friedlichen Fanfaren  
Grüsst ihn der alte, neugeschmückte Thron.  
Erobern will er nicht, will nur bewahren,  
Und nennt ihn blindgewordner Hass und Hohn  
Entsprungen einem Volke von Barbaren,  
Will er mit Orgelklang und Harfenton,  
Mit seiner Meister wundersamem Singen  
Den Feind beschämen und die Welt bezwingen.

Und so geloben wir, ihn hier zu hüten;  
So treten bittend wir zu euch hervor;  
Helft uns beschirmen seine goldnen Blüten,  
Erschliesst ihm willig euer Herz und Ohr.  
Viel tausendfältig wird er's euch vergüten,  
Und führen wird euch aus der Nacht empor  
Zu jungen Tags verheissungsvoller Röte  
Die deutsche Kunst mit ihrer Zauberflöte.

## Unsere Aufgabe

Nachdem gegen Ende des 12. Jahrhunderts Lübische Kaufleute als die ersten Deutschen nach Livland gekommen waren, eroberten in den folgenden Jahrzehnten die Schwertritter mit Waffengewalt die Lande. Das Schwert war es, das dem Deutschtum die Wege ins Baltikum bahnte, und vorläufig blieb es das Schwert allein, das die gewonnenen Provinzen in der Botmässigkeit erhielt. Wenn auch damit die Marken schon politisch unter den Herrschaftsbereich des heiligen römischen Zepters gehörten, ihrem ganzen Wesen nach echt deutsche Lande wurden sie noch keinesfalls! Nicht Blut und Eisen, sondern einzig die starken geistigen Waffen der Sieger bewirkten nach und nach diese weittragende Umwandlung. Wenn auch Sprache, Recht und Sitte eine brauchbare Wehr im Kampfe um die Herzen abgaben, neben der ungeheuren Gewalt des Christentums musste ihr Glanz verblassen. Der neuen Religion gelang damals, was dem Schwert versagt geblieben ist, ebenso wie heute. So bewahrten denn mit Hilfe ihres Bekenntnisses die Ansiedler nicht nur treu ihre völkische Eigenart, unter seinem Schutze leiteten sie sogar eine Entwicklung ein, die gemäss der Natur und dem Charakter des Bodens hier selbständig ein neues, eigenes Reich entstehen liess, das sich frei und mit Glück durch die Jahrhunderte gegen schwedische Gelüste, polnische Uebergriffe und russische Vergewaltigungen behauptete.

Am 13. September 1917 bereiteten deutsche Siege der bolschewistischen Tyrannei ein Ende. Wieder hat das Land durch Schwertsiege seine Zugehörigkeit gewechselt. Damit es darüber hinaus nun aber auch wirklich ein Deutsch-Land werde und bleibe, müssen wieder geistige Waffen helfen. Und wie damals steht heute ein Mittel zur Verfügung von der innerlichen Macht und Schwere des einstigen Christentums. Da diesmal die Bewohner Christen sind, wie die Befreier, da beide sogar darüber hinaus trotz Sprachen- und Geistesverschiedenheit die gleiche evangelische Konfession verbindet, müssen wir andere, neue Ideen vorweisen, die für unsere deutsche Sache werben werden so heiss und stark und innig, wie für unsere gemeinsamen Vorfahren einst die christliche Weltanschauung! Und in der deutschen Kunst haben wir eine Geistesmacht, die unsere Sache gewinnen helfen kann. Da die Gleichheit des überdies in seiner Kraft zurückgegangenen religiösen Bewusstseins heute die Gegensätze nicht mehr aus der Welt zu schaffen vermag, ist nichts so berufen, diese Stelle einzunehmen, wie die deutsche Kunst. Was das Baltikum durch die Jahrhunderte an Kunstwerken schuf, zeugt selbst für das, was wir neu bringen können, und da, wie Gerhart Hauptmann sagt, ja „Kunst Religion“ ist, und, wenn die deutsche Kunst Religion ist, dann werden wir siegen, wie jene Ritter siegten.

Dreifache Pflicht erwächst uns:

Was die baltischen Lande an Kunstwerten hervorgebracht, was heute hier entsteht, was hier ersonnen und erträumt ist und wird, das müssen wir suchen und sammeln und dem deutschen Heimatlande vorweisen, damit man dort staunend inne werde, wie Herrlich-Schönes hier lebt.

Was aber in Deutschland geschieht, was seine ersten, besten Köpfe erstreben, das vielfältige, bunte Spiel des Streites der Geister — das soll ein Spiegelbild

dem Balten vorweisen; hier soll allen erkennbar werden, wie gross und stark der Strom des inneren Schaffens in deutschen Seelen braust.

Dann aber, und nicht zuletzt, erwächst uns eine heilige Pflicht: Unselige Gegensätze müssen überbrückt werden! Was fremde, eigene Sprachen und Herzen fühlend in ihren Kunstwerken offenbarten, das soll den Deutschen des Mutterlandes und den eigenen Mitbewohnern des Siedellandes enthüllt werden.

Und dieses Werk muss erfüllt werden! Nicht Viele und nicht Gute genug können an ihm mit schaffen! Mit ihrer bescheidenen Kraft will auch die vorliegende Zeitschrift sich in den Dienst dieser Sache stellen.

Die „Baltischen Blätter für Theater und Kunst“ wollen der deutschen und gesamt-baltischen Kultur und der bildenden, dichtenden und handwerklichen Kunst bei ihrer Aufgabe behilflich sein. In bunter Folge mit Originalwerken sollen sie Abhandlungen, Untersuchungen und Berichte enthalten; jedem Kunstschaffenden und Geschaffenes Erforschenden sollen die Seiten der „Baltischen Blätter für Theater und Kunst“ offen stehen.

Weil aber greifbar und augenfällig gerade das Theater darzutun vermag, was Stammesgemeinschaft und Volksbewusstsein sind, so sollen die „darstellenden Künste“ in der Zeitschrift über eigenen Raum verfügen. Den „Baltischen dramaturgischen Blättern“ ist die Bühne (unbeschadet ihrer Bedeutung als „moralische Anstalt“) zuerst vor allem Kunststätte, die zwar dem Tagesbedürfnis Rechnung tragen und durch gefälligen Scherz und sinnigen Witz Lust erregen und Leid verscheuchen soll — die aber ihre höhere Aufgabe darin sieht, in die unerfassbaren Tiefen der Menschenbrust hinab zu leuchten und die Mächte der Seele zu kraftvollem Wirken zu beleben und zu begeistern.

Dort, wo kühle Helle des Verstandes der Wärme schöner Empfindungen in edlem Wollen und beglückendem Tun weicht, dort ist ein Gebiet, wo alle, Deutsche, Letten und Esten sich finden können und müssen.

# Die Jahrhundertfeier des Rigaer Kunstmuseums

Rede des Museumsdirektors Dr. W. Neumann am 16. September 1918

Bereits im Herbst des Jahres 1916 konnte das städtische Museum nach verschiedenen Wandlungen, vom kleinen Kunstkabinett angefangen, auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken, und am 14. September auf sein fünfzehnjähriges Bestehen in diesem Hause. Die Gründung des ersten „vaterstädtischen Museums“ — unter dieser Bezeichnung trat es ins Leben — fällt in die Zeit jener grossen durch Deutschland gehenden Literaturbewegung, die wir als die Zeit der Romantik zu bezeichnen pflegen. Die Wellen dieser Bewegung schlugen auch an das baltische Gestade, und das neue Licht, das aus den Klostermauern von S. Isidoro in Rom der neuen deutschen Kunst voranleuchtete, weckte auch hier eine Reihe von Talenten, die ihm begeistert folgten. Siegreich waren die Heere der Verbündeten zum zweiten Mal in Paris eingezogen, die Friedenssonne leuchtete wieder, ungestört durfte man sich wieder geistigen Genüssen der Wissenschaft, der Literatur und der Kunst hingeben. Im benachbarten Mitau entstand 1815 bezeichnender Weise die kurländische Gesellschaft für Literatur und Kunst, in Riga beantragte der feinsinnige Oberpastor zu St. Petri Dr. Liborius von Bergmann in der literärisch-praktischen Bürgerverbindung die Gründung eines vaterstädtischen Museums.

Ein vorwiegend naturhistorisches Museum besass Riga seit dem Jahre 1775, das sog. Himselsche Museum, das aus den der Stadt zugefallenen Sammlungen von Büchern, Naturalien und Kunstmerkwürdigkeiten des 1764 jung verstorbenen Arztes Dr. med. Nikolaus von Himsel entstanden war. Die Mutter Himsels hatte bis zu ihrem Tode die Sammlungen verwaltet und sie in ihrem Testament der Stadt vermacht mit einem Kapital von 1000 Thlr. Alb. zu ihrer ferneren Erhaltung. (Die Zinsen dieses Kapitals werden heute noch zur Vergrösserung der städtischen Münzsammlung verwandt.) Die Sammlung wurde zunächst auf dem Teatro anatomico, im Hause des städtischen Konvents an der Schmiedestrasse aufgestellt, im Jahre 1791 aber in dem Neubau der Stadtbibliothek über dem Ostflügel des ehemaligen Domklosters untergebracht, und es wurde eine Verwaltung eingesetzt, an deren Spitze 1815 der Oberpastor Liborius von Bergmann trat.

Von ihm ging 1815 — wahrscheinlich im Herbst — (das Datum ist leider nicht überliefert, weil die Akten der literärisch-praktischen Bürgerverbindung aus dieser Zeit nicht mehr vorhanden sind) der Vorschlag zur Gründung eines „vaterstädtischen Museums“ aus, das lokal-historischen Zwecken dienen, zugleich aber auch ein „Kunstkabinett“ sein sollte. In Nr. 25 der Rigaschen Stadtblätter vom 20. Juni 1816 wird über die neue Gründung wie folgt berichtet:

„Riga verdankt den kunstliebenden patriotischen Vertretern des Himselschen Museums die Anlegung eines Instituts, das, je mehr es sich in der Ausführung der zu Grunde liegenden Ideen nähert, desto mehr vaterstädtisches Interesse gewinnen kann und wird. Die in der Stadtbibliothek über dem Museum (dem Himselschen) belegenen Zimmer (es sind die über der jetzigen Waffensammlung des Dommuseums belegenen) sind zu einem geschmack-

vollen Kunstkabinett hergerichtet worden. Niedrige Schränke, die rund umher gehen, sollen die allgemeinen Werke über bildende und zeichnende Kunst aus der vorhandenen Sammlung (der Stadtbibliothek) aufnehmen, sowie einige altertümliche Ueberbleibsel aus dem (Himselschen) Museum. Die Wände sind bestimmt, Gemälde, die irgendein vaterländisches Interesse haben, zu tragen.“ —

Es werden dann mehrere Gemälde genannt, die heute noch in unserem Museum vorhanden sind, wie die vier sizilianischen Landschaften von Karl Gotthard Gross, die beiden Porträts von Anton Graff, die wertvolle Handzeichnungen-sammlung des Apothekers Jakob Johann Voss und anderer. — In Nr. 27 der Stadtblätter vom 5. Juli 1821 wird Oberpastor Liborius von Bergmann als Gründer des „vaterstädtischen“ Museums und als Vorstand sowohl dieses, wie des Himselschen Museums bezeichnet, die er Liebhabern gern zeige. 1823 trug man ihn zu Grabe.

Ueber die weitere Entwicklung des Museums verlautet nichts. Allzuviel Aufmerksamkeit wird man ihm seit dem Tode seines Begründers auch kaum geschenkt haben. Im Jahre 1832 wird in den Stadtblättern in einem Artikel „Blicke auf verschiedenartige Sammlungen in Beziehung auf Wissenschaften, schöne Künste und Altertümer in Riga“ von dem Museum als von einem dürftigen, sich in vernachlässigtem Zustande befindlichen gesprochen. Im grossen Publikum wusste man von seinem Bestehen kaum; es war eine Gelehrten-domäne geblieben, und in der Gelehrtenwelt wandte man sein Interesse der 1834 gegründeten Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde zu.

Als im Jahre 1859 die stetig wachsenden Bestände der Stadtbibliothek auch die Einbeziehung der bisher vom Himselschen und dem vaterstädtischen Museum eingenommenen Räume erheischten, wurden beide aufgelöst und die Sammlungen, um sie dem öffentlichen Nutzen zu erhalten, an die verschiedenen inzwischen entstandenen gelehrten Gesellschaften der Stadt verteilt. Die Mehrzahl der Gemälde, Stiche und Handzeichnungen verblieb in der Stadtbibliothek; die Münz- und Medaillensammlung wurde besonderer Leitung unterstellt.

Sieben Jahre später, im Jahre 1866 trat eine einschneidende Veränderung ein, die eine Neuschöpfung des alten „Kunstkabinetts“ in der Gestalt einer städtischen Gemäldegalerie zur Folge hatte. In diesem Jahre bot der rigasche Bürger Domenico Robiani dem Rat seine Sammlung alter Gemälde zum Kauf an.

Robiani war seit 1831 in Riga ansässig und hatte 1836 das Geschäft seines verstorbenen Schwiegervaters Paul Loss, der mit Gemälden, Kupferstichen und Galanteriewaren handelte, für eigne Rechnung übernommen.

Die von ihm zusammengebrachte Sammlung von Gemälden, ein Missale mit Miniaturen und mehrere Elfenbeinschnitzereien hatte er im November 1857 nach Paris gebracht, um sie in der Union des arts, dem damaligen Zentralbureau für öffentliche Verkäufe, versteigern zu lassen. 47 von 93 Gemälden wanderten nach Riga zurück, und diese trug er dem Rat zum Kauf an gegen eine ihm zu zahlende Leibrente. Der Rat beauftragte darauf den als Kunstliebhaber bekannten Ratsherrn August Heinrich Hollander mit einer von ihm zu

berufenden Expertenkommission die Bilder auf ihren Kunstwert zu prüfen und entsprechende Vorschläge zu machen.

In die Kommission berief Hollander den Oberlehrer O. Robert Gross als kunstwissenschaftlichen Beirat, den Buchhändler Nikolaus Kymmel, den Stadtarchitekten Daniel Felsko sowie die beiden Maler Georg von Lischewitz und Julius Siegmund.

Sie schätzten die Bilder auf ca. 3000 Rbl. und einigten sich mit dem Besitzer auf eine ihm zu zahlende jährliche Leibrente von 600 Rbl., was ihnen im Hinblick auf dessen hohes Alter — er zählte jetzt 70 Jahre — dem Taxwert der Gemälde zu entsprechen schien. Robiani aber war ein langer Lebensabend beschieden; er starb 1889 im Alter von 93 Jahren in Como, wohin er sich zurückgezogen hatte. Seine Gemälde sind der Stadt, die im November 1866 den Ankauf auf Hollanders Vorschlag verfügte, recht teuer geworden, denn von den hohen Künstlernamen, die er ihnen beilegte, hat vor der kunstwissenschaftlichen Kritik keiner standgehalten.

Um nur einige der mit dem Künstlernamen oder einem Monogramm authentisch gezeichneten Gemälde zu nennen: so wurde aus einem Romolo Panfi ein Jan Panhuijsen, aus einem Claude Lorrain ein Willem van Drillenburg, aus einem Dürer eine Kopie nach Anton van Dyck, aus einem Rembrandt ein Josse de Momper, aus einem Jan Miense Molenaer ein Harmen Hals, aus einem Jan Davidsz de Heem ein Abraham van Beijeren, aus einem Pieter van Bloemen ein Bartholomeus van dem Bosche usw.

Die Bilder fanden zunächst ein notdürftiges Unterkommen in den oberen Räumen der Stadtbibliothek, wurden aber im März 1868 in das neuerbaute jetzige Stadtgymnasium übergeführt, wo sie in einem unbenutzten Klassenzimmer aufstellung fanden. Der Rat verfügte die Einverleibung der Restbestände von Gemälden aus dem vaterstädtischen Museum; Geschenke vergrößerten die Sammlung. Unter anderm überwies der rigasche Bürger Reinhold Philipp Schilling, ein begeisterter Kunstliebhaber und Sammler, ausser einer beträchtlichen Anzahl von Handzeichnungen und Kupferstichen 32 Gemälde zumeist deutscher Meister aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit 96 Nummern konnte die städtische Gemäldegalerie — wie jetzt der offizielle Titel lautete — nunmehr im Mai 1868 eröffnet werden. Eine aus drei Mitgliedern bestehende Verwaltung wurde eingesetzt, und der Ratsherr August Hollander wurde zum Direktor im Ehrenamt ernannt.

Im Jahre 1869 erschien der erste Katalog aus der Feder des Oberlehrers R. Gross, eines Unikums eigener Art. Die von Robiani seinen Bildern beigelegten Künstlernamen sind beibehalten, und belehrende Erklärungen über die Malweise der Künstler sowie ihrer Stellung im Rahmen der Kunstgeschichte sind angefügt. Hollanders eifriges Bestreben ging jetzt darauf aus das Interesse für die Galerie in der Stadtbevölkerung zu heben, sie durch Geschenke zu bereichern und nach Möglichkeit die zur Neuerwerbung von Kunstwerken nötigen Mittel zu gewinnen.

Die Stadt hatte bis zum Jahre 1871 für die Galerie ein Jahresbudget von 100 Rbl., dann von 200 Rbl. bewilligt, wovon 100 Rbl. für einen Aufseher,

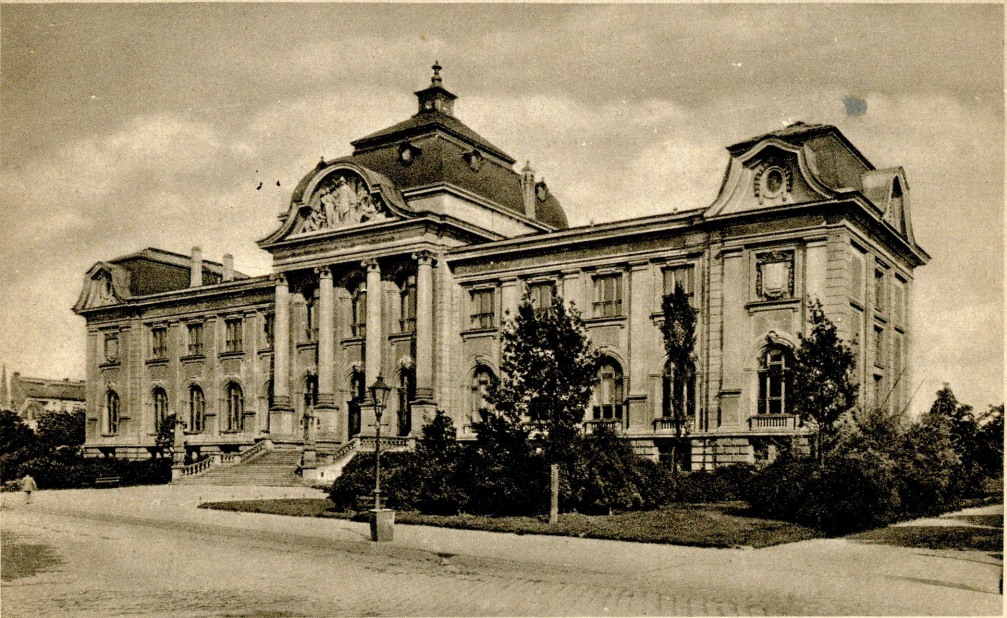
der Rest zu Ankäufen verwandt werden sollten. Seit dem Jahre 1879 wurden schon 744 Rbl. ausgesetzt.

Hollander griff zunächst auf ein schon 1842 von der literärisch-praktischen Bürgerverbindung ausgearbeitetes Projekt der Gründung eines Kunstvereins zurück. Dieses Projekt, in dem auch die Veranstaltung kunstwissenschaftlicher Vorträge vorgesehen war, hatte nicht verwirklicht werden können, weil die Regierung die Abhaltung „öffentlicher Vorträge“ nicht gestattete. (Es war die Zeit der beginnenden Agitation der griechisch-orthodoxen Kirche, um die Bauern durch Versprechung von Landzuteilung zum Uebertritt zu bewegen.) Jetzt regte Hollander die Gründung eines Kunstvereins aufs neue an, und wieder war es die literärisch-praktische Bürgerverbindung, die die Angelegenheit in die Hand nahm und eine Kommission zur Ausarbeitung eines Statuts niedersetzte. Dieses Statut erhielt, wenn auch in mehrfach vom Entwurf abweichender und beschränkter Form, am 14. Januar 1870 die ministerielle Genehmigung. Am 22. Mai fand die konstituierende Versammlung statt und damit die Eröffnung des Vereins als „Rigascher Kunstverein“. An seine Spitze trat Hollander als Präses des Direktoriums.

Seine Hauptaufgabe sah der Verein natürlich in der Veranstaltung von Kunstausstellungen und kunstwissenschaftlichen Vorträgen. Einem Beschluss vom 11. Juli 1872 zufolge war auch die Anlage einer eigenen Kunstsammlung vorgesehen, die, vorbehaltlich des Eigentumsrechts des Vereins, mit der städtischen Galerie vereinigt werden sollte. Diese befremdliche separatistische Bestimmung hat mancherlei Nachteile im Gefolge gehabt, weil sie die Raumfrage komplizierte; und sie hätte um so leichter vermieden werden können, als statuten-gemäss bei einer etwaigen Auflösung des Vereins seine gesamten Kunstschätze der Stadt anheimfallen. Sie mochte aber durch den Umstand hervorgerufen worden sein, dass die städtische Galerie jeglicher Mittel bar war, der Kunstverein dagegen durch seine Mitgliedsbeiträge und durch den Gewinn aus den von ihm veranstalteten Ausstellungen über reichlichere Mittel gebot. Die Mittellosigkeit der Galerie hatte Hollander sogar veranlasst, beim Rat in einem Schreiben vom 5. Mai 1872 den Antrag zu stellen, es möge „die städtische Galerie dem Kunstverein zur Pflege unter Mitverwaltung der städtischen Administration übergeben werden“, und in Erwartung der Zustimmung des Rats war im Kunstverein bereits ein „Aufsichtsrat“ erwählt worden. Die Zustimmung erfolgte jedoch nicht; der Aufsichtsrat trat nicht in Tätigkeit; aber die Dinge gestalteten sich von selbst im Sinne des Kunstvereins.

Im Publikum wurde die städtische Galerie mit dem Kunstverein, da beide in denselben Räumen, unter einem und demselben Leiter hausten, bald völlig indentifiziert, da nur der Kunstverein allein nach aussen hervortrat. Die bisher der städtischen Galerie dargebrachten Geschenke von Kunstgegenständen gingen daher von jetzt an auch ausschliesslich dem Verein zu. Ausser einem Bild, das der Maler Aiwalowſky im Jahre 1884 der Galerie darbrachte, sind dieser in der Zeit von 1881 bis 1893 keine Schenkungen zugefallen.

Inzwischen wuchs die Sorge um die geeignete Unterbringung der sich stetig vermehrenden Sammlungen. Die Benutzung des Klassenzimmers im Gymnasium musste wegen Anwachsens der Schülerzahl aufgegeben werden. Man zog in



RIGA, STÄDTISCHES KUNSTMUSEUM

das neu erbaute Polytechnikum, wo ein Zeichensaal im oberen Geschoss des Mittelbaues zur Verfügung gestellt wurde, den die Galerie aber auch noch mit dem Technischen Verein zu teilen hatte, der hier seine Sitzungen abhielt. Die mancherlei Unzuträglichkeiten, namentlich die durch die Beheizung an den Bildern hervorgerufenen Schäden, zwangen dazu, die „Lokalfrage“ immer aufs neue anzuregen.

Nach verschiedenen vergeblichen Versuchen, hier oder da in der Stadt ein entsprechendes Unterkommen zu finden, entschloss sich der Rat auf Hollanders Drängen zur Ausschreibung eines öffentlichen Wettbewerbs zur Erlangung von Plänen zu einem Museumsbau, nachdem bereits 1873 ein Entwurf von dem Architekten Robert Pflug, 1875 einer von dem Stadtarchitekten Daniel Felsko ausgearbeitet worden war, die aber beide von einer Sachverständigen-Kommission abgelehnt wurden. Das Programm des am 1. Februar 1877 ausgeschriebenen Wettbewerbs war sehr weit gefasst. Das Museum sollte ausser den Räumen für die Gemäldegalerie auch solche für die Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde, für den Naturforscherverein, den Aerzte - Verein und für die literärisch-praktische Bürgerverbingung enthalten, — bei einer Bausumme von 120 000 Rbl. — ein wenig aussichtsreiches Verlangen. Es liefen 54 Entwürfe ein, von denen der Entwurf des Baumeisters Rudolf Speer in Berlin mit dem ersten, der des Professors C. Walter in Stuttgart mit dem zweiten Preise ausgezeichnet wurden.

Der Wettbewerb lieferte den Beweis, dass für die geringfügige Bausumme von 120 000 Rbl. ein allen billigen Anforderungen entsprechender Museumsbau nicht ausführbar sei. Bis aber das zum Bau bestimmte Kapital die genügende Höhe erreicht haben würde, konnten noch Jahre vergehen. Zuzufolge eines Beschlusses des Rats vom 28. Januar 1876 sollte dieses nämlich aus sog. koduzierten Nachlässen städtischer Einwohner gewonnen werden, d. h. aus Erbschaftsgeldern, für die sich innerhalb eines gesetzlich bestimmten Zeitraumes keine rechtmässigen Erben gefunden hatten, und die nach dem Provinzialrecht der Stadt anheimfielen. Dieses so gewonnene Kapital wurde mit  $4\frac{1}{2}$  v. H. auf Zinseszins angelegt. — Um aber den sich mehrenden Unzuträglichkeiten für die Galerie im Polytechnikum zu entgehen, beschloss die Stadtverwaltung ein Lokal von genügender Grösse anzumieten und dafür zunächst 2000 Rbl. jährlich in den städtischen Haushalt einzustellen. Es wurde darauf eine aus 11 Zimmern bestehende Wohnung im Hauptgeschoss des am Todlebenboulevard Nr. 4 gelegenen Hauses des Rats Herrn Ludwig Kerkovius gemietet: 9 Zimmer wurden für die Galerie in Benutzung genommen, zwei zur Wohnung einer Kustodin bestimmt, und im Januar 1879 wurden die Sammlungen dorthin übergeführt.

Waren nun die Gemälde auch ungleich besser als bisher untergebracht, so war für das Ausstellungswesen doch so gut wie nichts gewonnen. Sollten Ausstellungen von grösserem Umfange stattfinden, so mussten entweder viele Bilder von ihren Plätzen entfernt, oder ganze Bilderwände mussten verdeckt werden.

Für die Sammlung der Handzeichnungen und für die graphische Sammlung wurde überhaupt nichts getan; sie lagen in Mappen vergraben und fanden daher wenig oder gar keine Beachtung.

Selbst die Bibliothek des Kunstvereins unterzubringen verursachte Schwierigkeiten. Unter den Künstlern, die als Mitglieder dem Kunstverein angehörten, erregten diese Zustände begreiflicherweise Unwillen, besonders was die kritiklose Aufnahme von Bildern anbelangte, die man ihren Stiftern zulieb aufhängte, und damit die Veranstaltung von Ausstellungen immer schwieriger machte. Der Kunstverein bemühte sich daher bei der Stadtverwaltung im Jahre 1892 um den Bau eines Museumsgebäudes, für dessen Bau man die Summe von 120000 Rbl. als ausreichend erachtete, denn die Unterbringung auch der gelehrten Gesellschaften, die die Konkurrenz von 1876 noch vorgeschrieben hatte, fiel fort, seitdem das ehemalige Domkloster für diese auszubauen in Angriff genommen worden war. In seinem Antwortschreiben vom 13. Juli 1892 lehnte das Stadtamt das Gesuch ab mit der Begründung, dass die Unterhaltung eines Kunstmuseums der Stadt bedeutende Mehrausgaben auferlegen werde, die bei ihrer gegenwärtigen Finanzlage nicht am Platze seien, und fügte etwas spöttisch hinzu, das „auch die Notwendigkeit eines Kunstmuseums einstweilen weder durch die Menge, noch den Wert der gegenwärtig in Riga vorhandenen Kunstobjekte sich erweisen lasse“. Ueber die Raum- und Platzfrage kam es allmählich zu Differenzen zwischen der Galerieverwaltung und dem Kunstverein und über dessen Rechtsverhältnis zur Stadtgalerie. Ihre nächste Lösung fanden diese unliebsamen Zustände darin, dass Hollander von seinem Amt als Präses des Kunstvereins zurücktrat, der Kunstverein aber im Jahre 1895 eine Privatwohnung mietete, die ihm fortan als „Kunstsalon“ und zur Abwicklung seiner Vereinsangelegenheiten diene. Auch Hollander blieb es versagt, seine Bemühungen von dem heiss ersehnten Erfolge gekrönt zu sehen. Am 29. Januar 1899 schlug dem hochbetagten arbeitsfreudigen Manne die Todesstunde.

Das Amt eines Direktors der Galerie wurde vorläufig nicht wieder in der Art besetzt, wie es bis zu Hollanders Tode bestanden hatte, sondern diese ward nur von einer aus der Stadtverwaltung gewählten geschäftsführenden Kommission verwaltet. Ihr Vorsitzender, der Bürgermeister Emil von Böttcher, ein vielseitig gebildeter Mann, dessen eifriger Mitwirkung auch die Wiederherstellung des Domes und der Ausbau des ehemaligen Domklosters zum „Dommuseum“ zu danken ist, nahm sich mit Eifer des Instituts an und erreichte, dass die Stadtverwaltung im Jahre 1901 aufs neue die Ausschreibung eines öffentlichen Wettbewerbs zur Erlangung von Plänen zu einem Museumsbau auf Grund eines den modernen Anforderungen entsprechenden Programms verfügte. Doch auch über diesem Wettbewerb waltete ein Unstern. Durch den Eingriff des damaligen livländischen Gouverneurs, der den vorgesehenen Bauplatz von der Stadt zum Bau des russischen Theaters verlangte, blieb die Bauplatzfrage für das Museum unentschieden. Erst durch den Uebergang des Restes vom ehemaligen Festungsglaci, der sog. Esplanade, in den Besitz der Stadt, fand diese ihre Erledigung. Die an der Nikolaistrasse belegenen Eckplätze wurden nunmehr zum Bau der Kommerzschule des Börsenvereins und zum Bau des Kunstmuseums bestimmt. Von einem erneuten Wettbewerb sah man ab, sondern ein von mir im Auftrage des Stadtamts aufgestellter Entwurf, wurde, nachdem er eine Begutachtung durch den Erbauer des Reichstagsgebäudes Geh. Baurat Paul Wallot und den Generaldirektor der Kgl. sächsischen Museen Geh. Rat von Seidlitz gefunden hatte, zur

Ausführung gebracht. Am 10. Mai 1903 wurde mit den Bauarbeiten begonnen, am 15. September 1905 der Besuch der Sammlungen dem Publikum freigegeben, nachdem am Tage zuvor, der unruhigen Zeiten wegen, ohne jede Festlichkeit, die Eröffnung stattgefunden hatte. Die Baukosten hatten einschliesslich der Möblierung und der Einführung der elektrischen Beleuchtung 236 178 Rbl. betragen.

Wie bisher die städtische Gemäldegalerie, wurde nun auch das städtische Kunstmuseum, wie von jetzt an der offizielle Titel lautete, einer von der Stadt gewählten Museumsverwaltung unterstellt, aber es wurde einem gleichfalls von der Stadtverwaltung erwählten kunstwissenschaftlich gebildeten Direktor die verantwortliche Leitung übertragen.

Ihre erste Aufgabe hatte die Museumsleitung in der Sichtung der vorhandenen Bilderbestände zu sehen. Es konnte nicht mehr darauf Rücksicht genommen werden, alles dem Museum an Geschenken Dargebrachte in Verehrung für die Darbringer aufzustellen, es musste vielmehr eine sehr strenge Sichtung vorgenommen werden, um jener unerfreulichen Ueberfüllung der Räume mit minderwertigen Bildern zu begegnen, die jeden ästhetischen Genuss illusorisch macht. Schmolz damit die Sammlung auch fast um die Hälfte zusammen, so war das Nachbleibende umso mehr geeignet, in guter Aufstellung dem Beschauer genussreich und anregend vorgeführt zu werden. Es verblieben hauptsächlich Werke holländischer Kleinmeister des 17. und 18. Jahrhunderts, die besseren Bilder deutscher Künstler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einige wenige Arbeiten einheimischer Maler und einige bessere Kopien nach italienischen Renaissancemeistern. — Einen vollen Ersatz aber empfing das Museum durch die munifizente Stiftung des Herrn Paul von Transehe-Roseneck auf Neu-Schwanenburg, der aus seiner Galerie 20 Gemälde deutscher Meister hergab, durch den Nachlass des weil. Stadthaupts Ludwig Kerkovius, aus dem 26 Gemälde, in der Mehrzahl Werke Düsseldorfer und Münchener Künstler neuerer Zeit, ins Museum kamen, und schliesslich durch die aus 200 Nummern bestehende wertvolle Galerie des weil. rigaschen Rats Herrn Friedrich Wilhelm Bredello, die dem Museum unter Vorbehalt des Eigentumsrechts angegliedert wurde.

Ihre weitere Aufgabe war der Galerie unmittelbar vorgezeichnet. Als das einzige Museum der baltischen Provinzen, das ausschliesslich ästhetischen Zwecken zu dienen bestimmt war, hatte es vor allem der heimatlichen Kunst eine Stätte zu bereiten, eine Aufgabe, die man auffallenderweise bisher (sowohl von der Galerie, als vom Kunstverein) sehr wenig berücksichtigt hatte. Zum grossen Teil hatte das allerdings seinen Grund darin, dass die tüchtigsten Kräfte dem Lande entfremdet waren, weil sie hier nur geringe Gelegenheit zu erfolgreichem Schaffen fanden, und von denen, die ausserhalb des Landes zu Ruf und Ansehen gelangt waren, bedeutendere Werke nur mit reichlicheren Mitteln erworben werden konnten, als sie (beiden Instituten) hier zur Verfügung standen.

Eine dritte wichtige Aufgabe war die Instandsetzung der Sammlung der Handzeichnungen und der graphischen Blätter, für die bisher so gut wie nichts geschehen war, und die Begründung einer kunstwissenschaftlichen Sammlung von

guten Gipsabgüssen, um den städtischen Schulen beim Unterricht in der Geschichte, besonders des Altertums, Gelegenheit zu geben, die hervorragendsten Werke kennen zu lernen, sowie Kunstschülern die Möglichkeit zum Studium älterer Meisterwerke der Bildhauerkunst zu bieten. — Alle diese Aufgaben zu erfüllen, konnten bei den, im Vergleich zu den Museen Deutschlands, spärlichen Mitteln unseres Museums, nur in sehr bescheidenem Mass erfolgen; es kostete manchen Verzicht. Die Erwerbung eines Kunstwerks wäre oft zur Unmöglichkeit geworden, wenn die Stadtverwaltung sich nicht hätte bereit finden lassen, durch gelegentliche Extrabewilligung von Mitteln auszuhelfen. Wegen der finanziellen Schwierigkeiten der Stadt in der letzten Zeit wurde der Ankaufsfonds, nachdem er einige Jahre völlig gestrichen war, auf das äusserste bemessen, so dass wir es leider haben sehen müssen, wie manches Kunstwerk dem Lande entfremdet wurde, oder in die Hand der sog. Kunsthändler fiel, die, sich die schweren Zeiten zu Nutze machend, wie Pilze nach dem Regen aufschossen und ihr Wesen treiben.

Fortschritte auf dem Gebiete unseres Kunstlebens sind zu verzeichnen. Mochten bei der Gründung des „vaterstädtischen Museums“ im Jahre 1815 zunächst noch die schönggeistigen Interessen einiger weniger Gelehrter im Vordergrund stehen, so wird mit der ersten im Jahre 1842 von der literarisch-praktischen Bürgerverbindung unternommenen Kunstausstellung doch bereits ein Schritt weiter zur Popularisierung der Kunst getan, ein Bestreben, das in der Gründung des Rigaer Kunstvereins im Jahre 1870 seinen weiteren Ausdruck fand. Die unablässigen Bemühungen um den Bau eines Kunstmuseums kennzeichnen schon das Verlangen, nicht mehr Einzelner, sondern weiterer Kreise nach ästhetischem Genuss, und die Gründung einer Kunstschule, die inzwischen zur städtischen Kunstschule geworden ist, beweist, wie sehr das Verlangen nach Verschönerung des Lebens durch die Kunst ganze Schichten der städtischen Bevölkerung durchdrungen hat.

Das Jahrhundert rigaschen Kunstlebens begann, als Europa die Befreiung von der Napoleonischen Gewaltherrschaft in schweren Kämpfen errungen hatte; es schliesst unter den Schrecknissen eines Völkerkrieges, wie ihn die Welt noch nicht gesehen hat. Was die Zukunft in ihrem Schoss birgt, wissen wir nicht, doch dass auch das neue Jahrhundert, in das nunmehr das Museum tritt, ein Jahrhundert des Fortschritts und gesunder Weiterentwicklung sei unter den Fittichen des deutschen Aars und den Segnungen eines dauerhaften Friedens, das ist der Wunsch, womit wir seinen Anbruch begrüessen.

## Aus den „Stillen Sonetten“

Lettisch von J. Akurater  
Deutsch von Elfriede Skalberg

Wenn ihm die Kühle ihren Atem haucht,  
kann selbst der Efeu blass und müde werden.  
Ein jeder Brand am Himmel ist verraucht,  
und was noch strahlt, kommt von erkühlten Herden.

Die Herzen sind in kalten Stein getaucht,  
was sie erlebten, wurde zu Gebärden.  
Der Erde Adern haben sich verbraucht:  
kein Pulsschlag hebt sich aus des Frosts Beschwerden.

Die Ewige nur, die nicht von Sterben weiss,  
ist immer Frühling, was sie auch gestaltet.  
Herzen und Glocken singen ihren Preis.

Sie bringt die Flamme, welche nicht erkaltet.  
Und ist das Leben welk, und spriesst kein Reis,  
so freut ihr Spiel uns noch, das nie veraltet.

---

## Der Künstler

Lettisch von Viktor Eglit  
Deutsch von Elfriede Skalberg

Nach dir verschmachtet, prüfst du deinen Wert  
und täglich horchst du, ob das Erz noch töne,  
Und bist gewiss: von Lehm und Lett entwert,  
befreit erstrahlst du in metallener Schöne.

Hell wie ein Diamant, stumm aber wach,  
voll Einsamkeit, gewahrst du deine Grösse.  
Und wie der Ebene Baum dem Himmel nach  
sich streckt, so stehst du aufrecht in der Blösse.

Und spiegelst du dich in der Welt, wie einst  
Narziss, geliebt und schön, in klaren Feuchten,  
erglüht in dir Verborgenes, und du scheinst,  
wie Gottes Abglanz scheint im Wetterleuchten.

# Joh. Georg Eben. Ein Rigascher Goldschmied

Von Dr. W. Neumann

Trotz der schweren Kämpfe, die während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das baltische Land durchtobten, hatte die Goldschmiedekunst sich immer noch auf anerkannter Höhe halten können. Die vierzig Jahre nach dem Frieden von Oliva hatten dazu beigetragen, sie auch für diese Zeit auf der Höhe zu erhalten, und selbst unter den inzwischen zu grösserer Einfachheit und zur Gradlinigkeit neigenden künstlerischen Bestrebungen an Stelle des reichen Ornamentstils der vorausgegangenen Zeit waren noch immerhin beachtenswerte Werke entstanden. Im allgemeinen aber war nicht zu verkennen, dass um die Wende des Jahrhunderts ein Rückgang der Kunst stattgefunden hatte, der in dem allseitigen Niedergang des sozialen Lebens seinen Ursprung hatte. Die Quellen des einstigen Wohlstands, den der Handel dem Lande brachte, flossen spärlicher, der alte hanseatische Geist entflo, spießbürgerliches Provinzialleben trat an seine Stelle, der Adel des Landes suchte zumeist in fremdländischem Heeresdienst Zerstreuung und Vorteil.

Aufs neue entbrannte am Ausgang des Jahrhunderts der Krieg der Koalition Polen, Russland, Dänemark gegen Schweden. In raschem Vordringen hatte der jugendliche Schwedenkönig Karl XII seinen nächsten Gegner, Dänemark, zu Boden geworfen und sich dann, durch Estland eilend, gegen den russischen Zaren gewandt, der seine Heere um Narwa zusammengezogen hatte, selbst aber nach Moskau enteilt war. In einem glänzenden Reitertreffen beim Pass von Sillamägi hatte König Karl die russische Vorhut zurückgeworfen, und der darauf folgende Entsatz von Narwa trug seinen Namen auf Windesflügeln durch Europa. Man feierte ihn in Wort und Bild. In lodender Begeisterung beschlossen auch die Rigaschen Schwarzhäupter, diese Ruhmestat ihres jugendlichen Königs durch die Stiftung eines schönen Silberhumpens in ihren Silberschatz zu feiern. Der durch mehrere tüchtige Arbeiten bekannte Goldschmied Georg Deckant (Dehkant) wurde von ihnen mit der Ausführung dieser Arbeit betraut.



Um diese Zeit wanderte in Riga ein junger Goldschmiedegeselle ein, ein Württemberger von Geburt: Johann Georg Eben. Er stammte aus Biberach a. R. und war guter Leute Kind. Sein Vater war ein Barbier, aber auch Mitglied des innern Rats der Stadt; seine Mutter war die Tochter eines Handelsmannes. Grossvater und Urgrossväter väterlicherseits waren Hof- und Leibärzte des fürstlich pfalzgräflichen Hauses zu Pfalzneuburg gewesen. Als erstes Kind seiner Eltern wurde er am 17. Juli 1674 geboren. Er muss früh grosse Anlagen zum Zeichnen gezeigt haben, und dieses Talent muss entsprechend ausgebildet worden sein, denn bereits als Vierundzwanzigjähriger gibt er eine Folge von sechs Blättern verschiedener Friesornamente in Kupferstich heraus; auch hat er noch später den Grabstichel geführt.

In Riga führte ihn sein Weg zu dem fast gleichaltrigen Georg Deckant. Diesem muss Eben sogleich untrügliche Beweise seines ausserordentlichen Könnens gegeben haben, denn er nahm ihn nicht nur bei sich auf, er übertrug

ihm auch die Hauptarbeit an dem Schwarzhäupterhumpen: die Anfertigung des Deckelreliefs, dessen Sujet Eben angeregt haben mochte. Es stellt den König an der Spitze seiner Reiterei über gefallene Feinde in den Kampf, der im Hintergrunde im Angesicht des russischen Lagers vor den Mauern der Stadt tobt, sprengend dar. In einem fliegenden Bande über der Hauptgruppe liest man die Worte: Der Siegreiche entsatz Der Stadt Narva. Anno 1701. Unter das Relief durfte Eben seinen Namen setzen — ein Beweis der Wertschätzung, die sein Meister ihm zollte. Eine Perlenschnur fasst das kreisrunde Bild ein. Den gewölbten Rand des Deckels schmücken, von reichem Ornament umgeben, die Wappen, und auf sich schlängelnden Bändern stehen die Namen der Stifter. Der Körper des Humpens ist glatt; er ruht auf drei Kugelfüßen, die durch reich ornamentierte Schilder mit dem Körper verbunden sind. In ähnlicher Weise ist der glatte Henkel dem Rumpf angefügt.

Das in seinem Aufbau einfache, in seiner Ornamentation nirgend überladene, meisterhaft ausgeführte Prunkstück rief allgemeine Bewunderung hervor und wurde Veranlassung, dass auch andere Mitglieder der Schwarzhäuptergesellschaft die Gelegenheit ergriffen, die Siege des mutigen Schwedenkönigs durch Darbringung schöner Silbergeräte für den Silberschatz ihrer Gesellschaft zu feiern. Und Gelegenheit war dazu bald gegeben. Für Eben hatte dieser Erfolg aber auch noch eine andere Bedeutung: man legte ihm nahe, sich in Riga als Meister niederzulassen, und Georg Deckant ging sogar so weit, ihm seine Stelle im Goldschmiedeamt, das damals ein geschlossenes war, uneigennützig zu überlassen. Dagegen erhob jedoch ein Sohn des Goldschmiedes Joachim Meinecke Einspruch, indem er als Meistersohn sein Näherrecht geltend zu machen suchte. Er wurde durch richterliche Entscheidung abgewiesen. Am 24. Januar 1703 wies Eben, der sich zum Bleiben entschlossen hatte, sein Meisterstück auf und leistete am 16. März 1706 den Bürgereid. Ihm fiel jetzt eine Reihe glänzender Aufträge zu.

König Karl hatte nach dem Entsatz von Narwa am 19. November 1700 auffälligerweise seinen Sieg über das russische Heer nicht weiter verfolgt, sondern seine Truppen in der Nähe von Dorpat Winterquartiere beziehen lassen und Verstärkungen aus Schweden herangezogen. Erst im Sommer zog er den Polen und Sachsen entgegen, die unter dem General Flemming auf Riga marschierten. Karl setzte über die Düna; auf der Spilwe kam es zur Schlacht, die mit der Flucht der Sachsen endigte. Dieser abermalige Erfolg der schwedischen Waffen veranlasste fünf 1704 in die Gesellschaft der Schwarzhäupter Aufgenommene zur Stiftung eines ähnlichen Deckelhumpens, der Eben in Auftrag gegeben wurde. Dieser ist in seinem Aufbau dem ersten völlig gleich. Das Deckelrelief zeigt im Vordergrund zwei kämpfende Reiterpaare, weiter zurück zum Angriff vorsprengende Reitermassen, im Hintergrunde das vieltürmige Riga, von dessen Zitadelle der Pulverdampf feuern der Geschütze aufsteigt. Ueber dem Relief tragen zierliche Putten, von denen der linke in die Trompete stösst, das von Palmen umgebene Brustbild des Königs. Im Boden findet man eingeschlagen

das Rigasche Beschauzeichen  und das Meisterzeichen Ebens .

während der erste Humpen noch das Meisterzeichen von Georg Deckant trägt.



Während König Karl sich auf seinem Marsch durch Kurland mit den Polen und Sachsen herumschlug, drangen erneut russische Heere gegen Narwa und Dorpat vor. Den im Lande verbliebenen schwedischen Truppen gelang es nicht immer, sich der russischen Uebermacht zu erwehren. Um so freudiger begrüßte man in Riga den Sieg des schwedischen Generals Adam Ludwig Lewenhaupt über den russischen Feldherrn Scheremetjew bei Gemaurthoff in der Nähe Rigas am 16. Juli 1705.

Auch diese ruhmreiche Tat gab den Schwarzhäuptern Anlass, von Eben einen dritten Silberhumpen herstellen zu lassen. Liess sich schon in dem Relief des zweiten Humpens eine grössere Sicherheit in der Beherrschung der Massen, eine verfeinerte Durchbildung der künstlerischen Form beobachten, so steigerten sich diese Vorzüge an diesem Werk noch bedeutend. Man blickt in das Gewühl kämpfender Reitermassen. Ueber Gefallene stürmen sie dahin. Die Russen fliehen vor den in geschlossenen Kolonnen gegen sie anreitenden Schweden. Weit dehnt sich die Landschaft in den Hintergrund. Links auf breitem Hügelrücken eine Burg. Unterhalb dieser ein Dorf; davor ein Verbandplatz. Ueber dem Schlachtengewühl schwebt in einem von Palmen und Blumen umkränzten Oval das mit bewunderungswürdiger Feinheit modellierte Brustbild des Siegers, umschlungen von einem fliegenden Band, das die Worte trägt:

Es sei mit Sieg und Glück Graf Lewenhaupt umgeben,  
Biss Gott und König CARL uns heist in Frieden leben.

Auf einer am Boden liegenden Trommel liest man: Gemaurthoff d. 17. (muss heissen 16.) Juli 1705. — Die durchschnittliche Höhe der Humpen beträgt 21,5 cm ihr Gewicht etwa 2,5 Kilogramm.

Von Ebens ferneren Arbeiten sind hervorzuheben mehrere teilweise vergoldete konische Becher mit gut gezeichneten eingravierten Wappen und Inschriften im Besitze der Rigaschen Gesellschaft der Schwarzhäupter und in Privatbesitz. Zugeschrieben wird ihm eine reich ornamentierte Taufschüssel in der Kirche zu Rappin in Livland und eine Deckelkanne im fürstlich Paskewitsch'schen Besitze. Seine letzte Arbeit waren die drei Pfund schweren goldenen Schlüssel, die die Stadt Riga am 14. Juli 1710 dem russischen Feldmarschall Grafen Scheremetjew bei seinem Einzuge in die Stadt nach ihrer Kapitulation als Ehrengeschenk überreichte. Sie befinden sich angeblich noch im Besitze der gräflichen Familie. Eine Abbildung von ihnen zu erhalten, hat sich leider nicht ermöglichen lassen. Die auf ihnen angebrachte Inschrift lautet:

Riga devicta a supremo totius Russiae campi praefecto Com. Boris Scheremetjew equit. ord. Malth. S. Apost. Andreae, anno salutis M. O. C. C. X. die 12/24 Julii.

Dass sich Eben auch als Kupferstecher bewährt hat, wie es zu jener Zeit unter den Goldschmieden nicht selten war, ist mitgeteilt. In Riga hat bisher nur eine Arbeit von ihm auf diesem Gebiet nachgewiesen werden können: das Titelblatt zum schwedischen Land- und Stadtrecht (siehe Abbildung).



RIGA, STADTTHEATER

Noch während Eben mit dem dritten Deckelhumpen für die Schwarzhäupter beschäftigt war, hatte er sich, kurz vor der Erwerbung des Bürgerrechts, mit Catharina Steuerhold, einer Tochter des Rigaschen, aus Hamburg gebürtigen Apothekers Arnold Steuerhold, vermählt. Aus dieser Ehe erblihten zwei Töchter—Elisabeth und Esther — die jedoch beide in jugendlichem Alter an einem Tage starben.

Der in Riga während der Belagerung durch die Russen wütenden Pest fiel auch Eben zum Opfer. Nur ein Meister des Goldschmiedeamts, Hinrich-Friedrichss hat sie überlebt. Ebens Todestag ist nicht bekannt; er liegt zwischen dem 23. August und dem 18. November 1710. (Nach einem Ratsprotokoll vom 23. August ist er noch am Leben; in einem andern vom 18. November wird seine Witwe genannt.) In diesem Protokoll heisst es von der Witwe, dass sich in deren Besitz noch 99 Dukaten an Gold von den für den Grafen Scheremetjew angefertigten Stadtschlüsseln befinden, deren Herausgabe sie, verweigert, weil ihr verstorbener Mann noch nicht die volle Bezahlung für seine Arbeit erhalten habe. Die Angelegenheit wird durch den wortführenden Bürgermeister Johann von Benckendorf dahin verglichen, dass der Witwe 10 v. H. Arbeitslohn für die Schlüssel zugebilligt werden. — Ebens Witwe verheiratete sich später mit dem Rigaschen Kaufmann Johann Julius Müller.

In Eben hat die Rigasche Goldschmiedekunst noch einmal einen glänzenden Vertreter gefunden. Die allmählich einsetzende Verflachung nahm immer mehr überhand. Auch heute hat dieser Zweig des Kunsthandwerks infolge der fabrikmässig betriebenen Herstellung von Goldschmiedewerken sich noch nicht wieder auf die Höhe zu erheben vermocht, auf die sie Johann Georg Eben noch einmal gebracht hatte.\*)

\*) Einen Teil der Nachrichten über die Familie des Johann Georg Eben verdanke ich durch die freundliche Vermittlung des Herrn Direktors des Kgl. Landes-Gewerbemuseums in Stuttgart, Professor Dr. Gustav E. Pazawick, den Herren Stadtdekan Werner und Stadtbaumeister D. Preiser in Biberach a. R. sowie Herrn E. Seuberlich in Riga

## Meditation

Von Manfred Kyber

Wer mit den Augen der Andacht geschaut,  
wie die Seele der Erde Kristalle baut,  
wer die Flamme im keimenden Kern gesehn,  
im Leben den Tod, Geburt im Vergehn —  
wer in Menschen und Tieren den Bruder fand  
und im Bruder den Bruder und Gott erkannt,  
der feiert am Tisch des heiligen Gral  
mit dem Heiland der Liebe das Abendmahl —  
er sucht und findet, wie Gott es verhies,  
den Weg ins verlorene Paradies.

## Zwei Gedichte von Hans Müller

### Porträt der Tänzerin K.

Ihr kennt mich nicht, die ihr in seidenen Gewändern,  
Glasbunte Perlen ins Haar verweht,  
Und gelöst zu gleitenden Harfenbändern  
Mich über die Bühne schweben seht,  
Nachtwandlerisch gleich einer, die durchs Licht  
Hinschattet und spürt es nicht  
Und hat kein Ziel und muss nur gehn und geht,  
Suchend ein Gleichgewicht, indes sich rings die Bilder ändern.

Denn wenn das leere Spiel zu Ende  
Und der Harfen letztes Flüstern verweht,  
Stürm ich nach Haus,  
Und meine fiebernden Hände  
Drängen den Leib aus der Hülle heraus,  
Dass er durstig, warm und nackt,  
Besternt von den Knospen der Brüste,  
Weiss im flutenden Mondlicht steht.  
Dann hör ich den jagenden Takt  
Einer andern Musik  
Und fühle in schauerndem Geniessen  
Das laue Silber über meine Schultern fließen  
Wie Wein so schwer und gegoren und lau —  
Und mir ist, als wüsste  
Keiner, von Tausenden Keiner,  
Wie eine Frau  
Tanzen kann, wenn Einer sie packt.  
Doch das ist Einer, ein Einziger, Einer,  
Der weiss es im gleichen Augenblick,  
Und er stürzt, wo er verborgen war,  
Aufjauchzend her und greift in mein Haar  
Und fällt mich an, auch schlank und nackt.  
Wie losgesplittert von zuckenden Lanzen —  
Und als wär sein Leib ein Mund, der küsste,  
Presst er mich an sich, o, und wir tanzen,  
Tanzen,  
Bis rings um uns her im schwindenden ganzen  
Zimmer die Nacht in Rosen steht . . .

Ihr, die ihr abends mich lächeln seht  
Aus weichen, fliessenden Gewändern,  
Ihr kennt nur mein Kleid.  
Aber ich komme von weit,  
Weit aus brennenden Traumesländern,  
Wo die Nacht wie ein ewiges Glühn  
Sich ewig erneut,  
Und wo von ihrer bekränzten Schale  
Der Wollust perlende Opale  
Mit ungeheurem Glanze niederblühn.

### Zum Lebewohl (Aiserstrasse)

Wenn man nur tief in die Gasse schaut,  
Hier wird das Herz mit dem Tod vertraut.  
Träumt eine Kirche in der Gasse,  
Wer sich denn heut begraben lasse.

Das Totenglöcklein steht nicht still:  
„Wer ist's, der heut in' Himmel will?“  
An leuchtenden Tagen, an düsteren Tagen,  
Wird immer, immer zu Grabe getragen.

Wandelt einer im Sarg durchs Tor,  
Der andere schlummert und harrt schon davor.  
Sie sputen sich, einer gleich dem andern,  
Durch diese letzte Tür zu wandern.

Wenn aber der Himmel am lockendsten blaut,  
Dann wandert just die blühendste Braut;  
Der Bräutigam kauert weinend im Wagen.  
Sei still — morgen wirst du hinausgetragen . . .

Wundersam selig wird dir zu Sinn,  
Schleichst du so stumm an der Kirche hin.  
Ganz leise, im flatternden Schleier der Kerzen,  
Fühlst du dich reiner und tiefer im Herzen.

Und denkst: ich will immer nur gütig sein,  
Recht innig verstehn und recht innig verzeihn!  
Was soll denn dies Hassen, Schelten und Kläffen? —  
Werden uns all an der Türe treffen.

# Baltische Dramaturgische Blätter

Herausgegeben im dramaturgischen Büro des Rigaer Stadttheaters

## Wie Holtei nach Riga kam

Ein Beitrag zur Rigaer Bühnengeschichte von Dr. Herbert Neumann

Niedergedrückt durch eine Fülle von fehlgeschlagenen Wünschen, Hoffnungen und Versuchen, seinem Talente die angestrebte Stellung in der deutschen Bühnenwelt zu erringen, kehrte Karl von Holtei mit den Seinen in den ersten Novembertagen 1836 nach Berlin zurück, das er vor 2½ Jahren mit so stolzen Plänen verlassen hatte. Er, der einstige Sekretär und Theaterdichter des Königsstädtischen Theaters, und seine Gattin Julie, geb. Holzbecher, die Schülerin der berühmten Stich-Crelinger und ehemals vielgefeiertes Mitglied jener Bühne. Ach, all die hochgespannten Erwartungen und kühngehegten Träume von Dichterruhm und Künstlergrösse, die sie damals bei ihrem Auszuge erfüllt hatten, waren verflogen wie Spreu vor dem Winde, und der Rest war bitterste Enttäuschung. Diese vielfachen Misserfolge Holteis, an denen sein Leben so reich ist, lagen teils an der Gegenwirkung widriger Umstände, waren jedoch andererseits oft genug durch eigenes Verschulden herbeigeführt, dessen tiefster Grund in der unständigen Zerfahrenheit seiner häufig von allerlei schwankenden, phantastischen Gefühlsimpulsen irregeleiteten Natur zu suchen sein dürfte. Der völlige Mangel an festem Selbstvertrauen und straffem Selbstbewusstsein, an innerer Abgeklärtheit und Ausgeglichenheit bildete sein Verhängnis und liess ihn keines Erfolges froh werden, machte ihn unfrei und nicht zum Herrn, sondern zum Spielball des Schicksals, untergrub sein inneres Gleichgewicht und lähmte seine Schwingen. Die Tragik gehemmter Zielstrebigkeit kreuzt unaufhörlich seinen Lebensweg, und manches darin erinnert an seinen um 8 Jahre älteren Zeitgenossen Ferdinand Raimund, dem er ja auch in dichterischer Beziehung vielfach nahesteht.

So war denn Holtei irrlichternd durch Deutschland und Oesterreich geschweift und verscherzte nun, nach Berlin zurückgekehrt, die letzte sich ihm hier bietende Gelegenheit einer Verbindung mit der Hofbühne durch eigenes Verschulden, indem er statt die Frage der Gehaltsentschädigung im herkömmlichen Sinne zu erledigen, mit dem Plane einer von ihm zu begründenden Theaterschule heraustrückte, wodurch sich die Verhandlungen zerschlugen.

Durch diese Fehlschläge erschien seine Widerstandskraft völlig gebrochen, und an jeglicher Möglichkeit erneuter Anknüpfungsversuche endgültig verzweifelnd, beschloss er, der Bühne gänzlich zu entsagen und sich ausschliesslich der Schriftstellerei zuzuwenden. In dieser Stimmung traf ihn ein Brief des Rigaer Musikdirektors Heinrich Dorn, der ihn aufforderte, die Leitung der Rigaer Bühne zu übernehmen, und der ihm die dortigen Zustände in rosigstem Lichte schilderte. Holtei lehnte dankend ab mit dem Bemerken, dass er nicht über die Mittel verfüge, um an die Spitze des Unternehmens treten zu können, zumal „in einer so reichen

Kaufmannsstadt das pekuniäre Interesse vorherrschen müsse“. Zur Bestreitung seines Lebensunterhaltes trat er nun wieder als Vorleser auf, eine Tätigkeit, die er bereits in Wien geübt und bei der er sich einen glänzenden Ruf erworben hatte, sodass er in dieser Eigenschaft u. a. sogar zum allmächtigen Fürsten Metternich befohlen wurde.

Unter diesen Umständen erschien ihm jedoch das Vorhaben, sich ganz der Schriftstellerei zu widmen, ernstlich gefährdet, es verlangte ihn dringend nach vollkommener Abgeschlossenheit, innerer Einkehr und Sammlung. So reifte denn in ihm der Entschluss, nach einem stillen Erdenfleck Ausschau zu halten, der seinem Weltfluchtbedürfnis die ersehnte Zufluchtsstätte zu bieten imstande wäre. Sein Blick fiel hierbei auf Pichelswerder, eine unweit Spandau einsam belegene Insel, auf der sich eine Besitzlichkeit des Herrn Benecke von Gröditzberg, Mitdirektors des Königstädtischen Theaters, befand. Hier hoffte er mit Erlaubnis des Besitzers zu finden, was er brauchte. Auf ein dahinzielendes ausführliches Schreiben Holteis stattete ihm Benecke persönlich einen Besuch ab, um ihm bereitwilligst sein Einverständnis zu erklären, und liess sich von den Schicksalen und Wanderfahrten seines ehemaligen Sekretärs genauer berichten. Während des Gesprächs, in dem Holtei eingehend seine bisherigen Erlebnisse schilderte und seine Zukunftspläne entwickelte, klopfte es und der Briefträger überbrachte ihm ein Schreiben, dessen Inhalt all die sorgfältig erwogenen Absichten völlig umstossen und den resignierenden Weltflüchtler in einen mit anspruchsvollsten Aufgaben betrauten Bühnenleiter verwandeln sollte. Dieser Brief kam aus Riga und hatte folgenden Wortlaut: „Erlauben Sie, dass wir uns die Freiheit nehmen, in Folge Ihres an Herrn M. D. Dorn gerichteten Schreibens vom 6., welches uns mitgetheilt worden, uns direkt an Sie zu wenden und zu versuchen, den Faden der Unterhandlungen mit Ihnen selbst zu ergreifen. Vor allen Dingen möge die Versicherung Ihnen genügen, dass die Erwerbung eines tüchtigen und gebildeten Direktors für unsere verwaistete Bühne, unsere Aufmerksamkeit in's Besondere auf Sie geleitet, und dass, wie wir eines Theiles in den Stand gesetzt sind den nothwendigen Bedürfnissen zu genügen, andererseits das Vertrauen „in die Geschicklichkeit und Uneigennützigkeit des Mannes, dem wir unsere Bühne zu übergeben berufen sind, mehr in die Wagschale zu legen im Stande ist, als gerade pekuniäre Garantien uns gewähren können. Unter solchen Umständen findet Ihr Zweifel, ob sich hier Leute finden dürften, welche einem Vertrauen ein z w e i t e s zuzugesellen geneigt wären, auf uns keine Anwendung; vielmehr bürgt uns Ihr Ruf als Künstler und als Ehrenmann dafür, auch in letzterer Hinsicht keine Gefahr zu laufen. Und so lassen Sie uns denn gerade auf unser Ziel losgehen und erkennen Sie in den nachfolgenden Bedingungen nur die Absicht, jedem billigen Anverlangen zu genügen, wie etwaige onerirende Anordnungen nur in der Verpflichtung gegen unsere Committenten Veranlassung finden.“

Hieran schlossen sich eine Reihe durchaus annehmbarer Bedingungen und die Aufforderung, unverzüglich nach Riga zu kommen, sich durch den Augenschein von den dortigen Verhältnissen zu überzeugen und in mündlicher Aussprache einander näherzutreten, wobei sämtliche Reisekosten vergütet werden sollten. Der Brief trug die Unterschriften der fünf Glieder des Theaterkomitees, und

diese waren : Aeltester Jakob Brandenburg, Oberfiskal Hofrat und Ritter von Cube, S. F. Illisch, Konsul I. G. Schepeler und Konsul Aeltester G. H. Tanck. Dieses lockende Angebot warf mit einem Schlage alle soeben geäusserten Vorsätze über den Haufen, und es bedurfte wohl kaum noch des Zuredens seines ehemaligen Direktors, um Holtei zu bestimmen, eine Entschliessung im Sinne der Unterzeichner des oben mitgetheilten Schreibens zu fassen. Lagen die Dinge wirklich so, wie sie die Herren vom Theaterkomitee schilderten, so bot sich ihm in Riga eine Stellung, in der er sich vollkommen freie Hand für die Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne versprechen durfte, indem er mit Einsatz seines ganzen Könnens in den Dienst der dramatischen Muse trat. Es galt also, zunächst nach Riga zu gehen, sich über die dortigen Verhältnisse zu unterrichten, und, hatten die Komiteeglieder nicht zuviel versprochen, zuzugreifen. Ein Narr, der eine so glänzende Gelegenheit nicht beim Schopfe fasst! So trat denn Holtei am 6. März 1837 seine Reise nach Riga an, die ihn über Königsberg, Tilsit und Mitau, der Stadt seiner Väter\*), führte, von wo er nach glücklich überwundenen Passschwierigkeiten seinem Endziele zustrebte. Während ihn nun die Postkutsche den Türmen Rigas entgegenführt, werfen wir einen kurzen Blick auf die Zustände der Bühne, zu deren Leiter Holtei berufen ward. Als Johann Meyrer 1809 nach 25jähriger Direktionstätigkeit von der Schaubühne Rigas und im folgenden Jahre auch von der des Lebens abtrat, wurde nach dem Scheitern verschiedenster Vorschläge zur endgültigen Sicherstellung des Unternehmens schliesslich das Bühnenmitglied Louis La Roche mit der Oberleitung betraut und durch einen Vorschuss von 10 000 Thlr. Alb. in den Stand gesetzt, den gesamten Bühnenapparat von Meyrer anzukaufen, wobei ihm noch ein Rest als Reservekapital verblieb.

La Roche erwies sich als durchaus umsichtiger und künstlerisch fein empfindender Bühnenleiter, umsomehr war es daher zu bedauern, dass er in der Besorgnis, der sich bereits ankündigende Napoleonische Feldzug gegen Russland werde das Rigaer Bühnenleben vernichtend beeinflussen, sich bestimmen liess, seinen Gläubigern gegen Rückgabe der Schuldscheine den Theaterapparat mit Garderobe zu überlassen und die Direktion im Juli 1811 endgültig niederzulegen. Eine Gesellschaft von 24 Kaufleuten übertrug nun die Fortführung des Unternehmens den Bühnenmitgliedern Heinrich Porsch und Friedrich Feddersen, die von ihr als Oberspielleiter verpflichtet wurden, während die Gesellschaft selbst alle finanziellen Garantien übernommen hatte. So wurde denn das Bühnenschifflein in der schweren Zeit der Bedrohung Rigas über Wasser gehalten, und am 28. Februar 1813 beschloss die Gesellschaft das Unternehmen mit einem Fehlbetrag von 12 000 Rbl. Inzwischen war jedoch die böseste Zeit überstanden, und im Kriege begann eine für Russland günstige Wendung einzutreten, sodass Feddersen den Mut fand, die Oberleitung auf sich zu nehmen, nachdem es ihm gelungen war, durch Unterstützung mehrerer Kunstfreunde eine Garantiesumme von 4 000 Rbl. aufzubringen. Doch schon nach einjähriger Direktionstätigkeit gab er das Unternehmen auf, obwohl es in jeder Hinsicht erfolgreich gewesen war, und die Garantiesumme nicht angetastet zu werden brauchte. Wie ernst

---

\*) Holteis Grossvater war aus Kurland nach Preussen gekommen

die Lage sich durch diesen unerwarteten Schritt Feddersens gestaltete, beweist der Umstand, dass man nun auf den seltsamen Ausweg verfiel, das Geschick der Rigaer Bühne in die Hände einer 16jährigen jungen Dame, der ersten Sängerin Emilie Herbst zu legen, die nach längerem Sträuben die Kontrakte unterschrieb. Leider zeigte sie sich während der dreijährigen Dauer ihrer Bühnenleitung (1814—17) den Aufgaben, die dieses verantwortungsvolle Amt an sie stellte, nicht gewachsen, und so wurde es denn von allen Kunstfreunden lebhaft begrüsst, als Feddersen erklärte, die Direktion vom 1. September 1817 wieder übernehmen zu wollen. Jeweils heftiger auftretende Krankheitserscheinungen veranlassten ihn jedoch bereits am 1. Dezember 1819 zum Rücktritt, und ein „Theaterverein“ der aktiven Mitglieder führte das Unternehmen zunächst bis zum 1. März 1820 weiter. Wiederum brachte nun die Bürgerschaft Rigas einen Garantiefonds auf und setzte eine Oberverwaltung ein, die ihrerseits das Bühnenmitglied Johann Georg Ohmann zum künstlerischen Leiter bestellte. Ein gründlicher Kenner des Bühnenbetriebes, verstand es Ohmann, neben erzielten Kassenerfolgen die künstlerische Seite des Spielplanes nicht zu vernachlässigen, sodass er das Vertrauen der Oberverwaltung und des Publikums gewann und sich entschloss, vom Mai 1822 an das Unternehmen für eigene Rechnung fortzusetzen, wobei ihm durch die Bürgerschaft das weitestgehende Entgegenkommen erwiesen wurde. Am 1. Dezember 1825 bereitete das infolge der Landestruer um Alexander I erlassene Spielverbot dem glücklichen Fortgang der Unternehmung ein jähes Ende, und Ohmann sah sich genötigt, zur Liquidation zu schreiten. Erst im April 1826 konnte der Bühnenbetrieb wieder aufgenommen werden, und zwar vom Theaterverein der aktiven Mitglieder, zu dessen Vorstand August Dölle, Funk und Ludewig gehörten. Mit dem 1. September 1826 übernahm Dölle die Oberleitung unter ähnlichen Bedingungen, wie sie Ohmann geführt hatte. Künstlerisch steht die Bühne jetzt auf der Höhe, da in diese Zeit die Gastspiele der berühmten Caroline Bauer (14 Abende) und der Stich-Crelinger fallen, während in der Oper Mozart, Weber und Boildieu obenan stehen. Als jedoch Dölle am 31. August 1830 zurücktrat, wusste man sich zunächst keinen besseren Rat, als abermals die jetzt als Gattin des Gouvernementssekretärs von Tscherniawsky in Riga lebende Emilie Herbst-Tscherniawsky mit der Bühnenleitung zu betrauen, und nun beginnt ein schroffer Niedergang, der auch durch häufige Gastspiele erster Grössen, wie Caroline Bauer, Henriette Sonntag, Sabine Heinefetter, Sophie Schröder, Devrients, der Birch-Pfeiffer u. s. w. nicht aufzuhalten ist. Nach mehreren, durch Willkür und mangelnde Zielsicherheit der Direktion hervorgerufenen Unterbrechungen, muss der Rigaer Musentempel am 31. März 1835 seine Pforten schliessen, worauf die Mitglieder sich zerstreuen.

Somit erstand das Problem der Sicherstellung des Rigaer Bühnenwesens, dem man bisher mit allerlei Kompromissen und halben Massnahmen aus dem Wege gegangen war, abermals in vollem Umfange und erheischte nun gebieterisch eine Lösung, die allen Schwankungen und vorübergehenden Auswegen mit einem Schlage ein Ende machte und das Fortbestehen der Bühne künftig auf dauernd gefestigte Grundlagen stellte. Die hierzu notwendigen finanziellen Garantien wurden alsbald von einem neugegründeten Theaterkomitee gewährleistet, das

durch freiwillige Zeichnung die Summe von 14 000 Rbl. aufbrachte. Schwieriger erwies sich jedoch die zweite Seite der Frage, an der die Unternehmung so häufig gekrankt hatte, nämlich die Wahl eines erfahrenen, künstlerisch hochstehenden und tatkräftigen Bühnenleiters, der imstande wäre, durch zielbewusste Umsicht und starkes Kunstempfinden den dramatischen Aufgaben einer erstklassigen Bühne gerecht zu werden. Eine solche Künstlerpersönlichkeit mit umfassender bühnentechnischer Erfahrung glaubte man nun in dem als Bühnendichter und Schauspieler bereits bekannten Karl von Holtei gefunden zu haben und liess sich auch durch seine Absage an Dorn, der zuerst mit der Einleitung von Verhandlungen beauftragt worden war, nicht abschrecken, ihn für die Rigaer Bühne zu gewinnen. Sehr gross waren die Erwartungen, die man auf Holtei setzte, glänzend auch der Empfang, den man ihm nun bei seinem Eintreffen bereitete. Die Spitzen der Gesellschaft wetteiferten miteinander, ihm den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu machen und ihn zur Uebernahme der Direktion zu bewegen. Vierzehn Tage lang war Holtei der Mittelpunkt verschiedenster Feste, die ihm zu Ehren veranstaltet wurden, und, überwältigt von so viel auf ihn gesetzten Vertrauens sowie bezwungen durch herzlichste Aufnahme und baltische Gastfreundschaft, unterzeichnete er ohne nähere Prüfung die ihm vorgelegten Kontrakte und ward somit oberster Leiter der Rigaer Bühne, die am 1. September des laufenden Jahres zu eröffnen er sich verpflichtete. Ehe er Riga verliess, um die nötigen Vorbereitungen zu betreiben, sollte er sich noch dem Rigaer Publikum mit einem Vortrage zum Besten der Stadtarmen vorstellen. Nachdem dies geschehen, reiste er freudigen Herzens ab in der Gewissheit, jetzt eine Wirkungsstätte fürs Leben gefunden zu haben, und betrieb mit regem Eifer die Zusammenbringung eines neuen Mitgliederverbandes, wobei ihn das Theaterkomitee durch Ueberweisung zahlreicher Geldmittel unterstützte. Kaum hatte Holtei den baltischen Boden verlassen, so entbrannte dort bereits um ihn ein Federkrieg, angefacht durch eine höchst abfällige Besprechung, die Dr. Garlieb Merkel in dem von ihm herausgegebenen „Provinzialblatt für Liv- und Estland“ über jene öffentliche Vorlesung, ohne dieser auch nur beigewohnt zu haben, brachte, wogegen sich Holteis neugewonnene Freunde aufs entschiedenste verwarnten. Der alternde baltische Literaturpapst, der in grollender Zurückgezogenheit auf seinem Landgute Depkinshof bei Riga lebte, hatte offenbar erwartet, dass Holtei ihm einen pflichtschuldigen Besuch machen würde, und als dieser unterblieb, zog der in seiner Eitelkeit empfindlich verletzte und sich zurückgesetzt fühlende Kritiker gegen ihn zu Felde. Allein die Disharmonie dieses kleinen Nachspiels löste sich bald wieder auf, und Merkel bewies späterhin durch das freiwillige Angebot seiner nachdrücklichen Unterstützung der von Holtei neubegründeten Theaterpensionskasse, dass er ihm diese Unterlassungssünde nicht weiter nachtrug.

So kam Holtei nach Riga und steuerte mit vollen Segeln sein durch vielfache Stürme hartbedrängtes Lebensschifflein einem sicheren Hafen entgegen, der anscheinend die glücklichsten Verheissungen einer arbeitsfrohen, lichten Zukunft in sich barg.

## Mozarts „Zauberflöte“

Von Dr. Paul Habermann, Berlin-Schöneberg

„Der Deutsche“, so schreibt einmal R. Wagner, „kann die Erscheinung der Zauberflöte nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert; mit diesem Werke war sie erschaffen. — Die Quintessenz aller edlen Blüten der Kunst scheint hier zu einer einzigen Blume vereint und verschmolzen zu sein. Welch ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! — Das Genie tat hier fast einen zu grossen Riesenschritt, denn indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich ihr vollendetstes Meisterstück hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal erweitert und fortgesetzt werden konnte.“ Und doch entstand kaum jemals ein bedeutendes Kunstwerk aus so unkünftlerischem Anlass. Emanuel Schikaneder, Direktor des Theaters auf der Wieden bei Wien, war in die allergrösste Geldverlegenheit geraten. Nicht dass es seinem Theater an Zulauf gefehlt hätte; dazu war er viel zu gewandt und viel zu wenig schüchtern in der Wahl seiner Mittel, auf die grosse Masse zu wirken. Aber durch leichtsinnige Schwelgerei und durch Unfähigkeit im Wirtschaften, vielleicht auch durch übergrossen Aufwand für die Dekorationen seines Theaters war er in Schulden geraten. Er erinnert sich Mozarts, den er schon von Salzburg her kannte. Auf dessen Genie setzt er seine Hoffnung. Er will eine Zauberoper schreiben. Solche „Maschinenkomödien“ gefielen damals dem Wiener Publikum ganz besonders, — Mozart soll ihm den Text komponieren. „No, so schau, dass ich bald das Buch krieg, so will ich Dir in Gottes Namen die Oper schreiben. Wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dafür; denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert.“ (März 1791)

Diese Geschichte ist allgemein bekannt; schnell werden aus ihr Schlüsse gezogen: Schikaneder habe mit Rücksicht auf das Publikum und auf sein Geschäftsinteresse einen albernen, abgeschmackten Text geschrieben, Mozart aber habe sich in seiner Gutmütigkeit daran verschwendet, und so sei die Zauberflöte nicht vollendeter Ausdruck seiner künstlerischen Persönlichkeit. Beides ist grundfalsch.

„Es gehört mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuches zu erkennen, als ihn abzuleugnen“, hat Goethe einmal vom Text der Zauberflöte gesagt, und in der Tat, es bedarf kaum ein Opernbuch so der Erklärung wie dieses. Denn hier ist nach Richard Wagners Worten „das Ewige, für alle Zeit und Menschheit Gültige auf eine so unlösbare Weise mit der eigentlichen trivialen Tendenz des vom Dichter absichtlich auf gemeines Gefallen seitens eines Wiener Vorstadtpublikums berechneten Theaterstückes verbunden, dass es einer erklärenden und vermittelnden

historischen Kritik bedarf, um das Ganze in seiner zufällig gestalteten Eigenart zu verstehen und gutzuheissen.“

Warum wird von dem edlen Sarastro im 1. Akt der Oper immer als von einem grausamen Bösewicht gesprochen, der Pamina ihrer Mutter entriss, um sie zu missbrauchen? Was sind das für Lehren, die in Sarastros Reich verkündet werden? Wie kommt die lüsterne Mohr Monostatos in das Reich des abgeklärten, leidenschaftslosen Sarastro? Drei Knaben als Abgesandte der Königin sollen Tamino leiten. Sind die drei Knaben nicht später Diener in Sarastros Reich? Wie passen die drei Damen, die so kokett mit Papageno zu scherzen wissen, in das Reich der Finsternis, zumal sie sich als gültige Spenderinnen von Zauberinstrumenten erweisen? Wie kommt das lustige Pärchen Papageno-Papagena in diese erste Oper? Hat etwa das Vogelkleid Papagenos einen tieferen Sinn? Solche Fragen wird sich der Leser des Textbuches vorlegen. Sie finden zu allermeist ihre Erklärung durch die Entstehungsgeschichte der Oper.

Schikaneder hatte seinen Stoff zur der Zauberoper aus Wielands Märchensammlung „Dschinnistan“ gewählt. Mit einem „Oberon“, verfasst von Gieseke, komponiert von Wranitzky, dessen Handlung ein Märchen aus der eben genannten Sammlung zu Grunde lag, hatte er vorher grossen Erfolg gehabt; zu einer ähnlichen Oper schien ihm das Märchen „Lulu oder die Zauberflöte“ aus dem „Dschinnistan“ geeignet. Mit grosser Emsigkeit machte er sich an die Arbeit, vielleicht unter Mithilfe des eben genannten Gieseke. (Dass Gieseke der alleinige Verfasser des Textbuches sei und von Schikaneder um seinen Ruhm betrogen wurde, muss nach neueren Forschungen bezweifelt werden. Die Angabe auf dem Titel des vielbenutzten Textbuches der Reklamschen Sammlung „Dichtung nach Ludwig Gieseke von E. Schikaneder“ ist irreführend). Der Stoff in Schikaneders Oper, ein typischer Märchenstoff, sollte etwa folgende Gestalt haben: einer guten Fee hat ein böser Zauberer die Tochter geraubt, die ein tapferer junger Prinz zu befreien sucht. Mit Hilfe eines Zauberinstrumentes gelingt ihm das nach mancherlei Gefahren und Mühen. Ihm folgt ein komischer Begleiter, dessen Wesen in starkem Gegensatz zu dem des edlen Liebhabers steht. Dieser Mensch bekommt zur Belohnung ein Mädchen seines Schlags. Das Ganze sollte wohl stark komisch gehalten sein. Schon war Schikaneder bis zum Ende des ersten Aktes gekommen, Mozart hatte schon angefangen, zu komponieren, da brachte die Konkurrenzbühne Schikaneders, das Leopoldstädter Theater, gleich zwei Zauberopern heraus. „Kaspar der Vogelkrämer“ hiess die eine, die andere „Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither“. Die Oper „Kaspar der Fagottist“ fand ungeheuren Beifall. Die

Musik stammte von dem beliebten Wenzel Müller. Ihr Text war, wie Schikaneders Oper, nach dem Märchen „Lulu oder die Zauberflöte“ gearbeitet. Das brachte natürlich Schikaneder einigermassen in Verlegenheit.

Bei dem Riesenerfolg der Oper war an eine erfolgreiche Konkurrenz kaum zu denken; zur Aufgabe des Stoffes konnte sich Schikaneder aber auch nicht entschliessen. So nahm er denn, vielleicht und sogar sehr wahrscheinlich unter Mozarts Einfluss, mit dem Text sehr wichtige Aenderungen vor. Der ehemalige böse Zauberer Sarasto wurde nämlich zum Weltweisen gemacht und zur Verherrlichung der Freimaurerei benutzt, die man damals, im Gegensatz zu der Regierung Leopolds II, zu verdächtigen und zu verfolgen begann. Umgekehrt wurde die gute Fee zum bösen Prinzip der niederen Leidenschaften. Der Platz der Handlung wurde nach dem Heimatlande der Mysterien und dem angeblichen Vaterlande der Mysterien, Aegypten, verlegt. Dadurch erklären sich zum grossen Teil die oben angedeuteten Widersprüche, die unzweifelhaft ein Mangel des Textes sind und die uns im vollen Genuss des Werkes stören. Für Mozart aber hatte der Stoff durch die Aufnahme freimaurerischer Gedanken Erlebnisgehalt gewonnen. Mozart war Freimaurer mit ganzer Seele. 1783 war er in den Freimaurerorden eingetreten und bei seiner gefühlvollen, menschenfreundlichen Naturanlage und bei seiner tiefen, echten Religiosität einer seiner begeistertsten Anhänger geworden. Echte Humanität zu verbreiten, Armen und Elenden nach besten Kräften zu helfen, war sein Streben. Besonders die Lehre vom Tode gewann für sein Geistesleben immer grössere Bedeutung. Ueber Leben und Sterben hatte er sich bei wiederholten Trauerfällen in seiner Familie ernste Gedanken gemacht. Das Leben mit seinen Schrecknissen und Leiden erschien ihm als eine Reihe von Prüfungen, die eine höhere Weisheit dem Menschen in immer wachsender Steigerung auferlegt, bis er so stark geworden ist, die Wahrheit ohne Schrecken in strahlendem Glanze sehen zu können. Unter dem Einfluss freimaurerischer Lehren gewann ihm sein eigenes Leben erhöhte geheimnisvolle Bedeutung. Aus solcher Stimmung heraus entstanden die wunderbare „Maurerische Trauermusik“, das Ave verum und nicht zuletzt die Zauberflöte. Freimaurerisch ist im Text der Zauberflöte z. B. die Prüfung des Aufzunehmenden und sein Sieg. Ausserordentlich stark ist die Zahlensymbolik verwendet. Die Dreizahl spielt eine grosse Rolle. Erwähnt seien: drei Damen, drei Knaben, drei Sklaven, dreimal sechs Priester, drei Prüfungen, drei Hornrufe, dreimaliges Flöten- und Glockenspiel, dreimaliges Erscheinen der Königin, der Damen, der Knaben, Papagenos. Freimaurerisch sind aber vor allem die Gedanken über Freundschaft, Brüderlichkeit, Humanität, Vollkommenheit, die Schlagworte Verschwiegenheit, Enthaltensamkeit, Tugend, die sich in der Zauberflöte gehäuft finden. Mit der Aufnahme dieser freimaurerischen Ideen hatte die ganze Fahrt einen wertvollen Inhalt gewonnen. Jetzt war das Schwergewicht auf ewige Menschheitssymbole gelegt, auf die höchsten Geheimnisse der menschlichen Natur, auf den Kampf des

Lichts mit der Finsternis, auf den Sieg des Guten über das Böse. „Licht ist im Kampfe mit der Natur, jenes durch Vernunft und Wohltätigkeit, dieses durch Grausamkeit, durch Betrug und Ränke wirkend, das ist mit Herders Worten der Inhalt der Fahrt. Man tut darum dem Texte bitter unrecht, wenn man ihn ganz allgemein als albern und kindisch hinstellt. Gewiss lassen die Sprache und der dichterische Ausdruck oft zu wünschen übrig, aber ihrem Inhalte nach ist die Oper tief und poetisch. Ausserdem aber sind auch die Gestalten lebendig und wirksam in ihren mannigfachen Abstufungen und Gegensätzen. Es ist sicherlich kein schlechtes Zeichen, dass Goethe allen Ernstes eine Fortsetzung der Zauberflöte dichten wollte. Nach seinem Ausspruch ist die Oper voller Unwahrscheinlichkeiten und Spässe, die nicht jeder zu würdigen weiss; aber der Autor hat doch die Kunst verstanden, durch Kontraste zu wirken und grosse theatralische Effekte herbeizuführen.“ Darin aber liegt der Hauptwert der Dichtung, dass dem Volke ein naives Bühnenspiel, dem tiefer Denkenden jedoch ein Abbild der höheren inneren Welt geschenkt wird. Das hat die Zauberflöte mit dem „Faust“ gemeinsam, zu dem überhaupt von ihr viele Fäden ziehen, und darauf beruht auch ihre Frische und ihr ewiger Wert. „Wenn es nur so ist,“ sagte Goethe zu Eckermann gelegentlich eines Gespräches über Faust, „dass die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und andern Dingen der Fall ist.“ Naturgemäss wirkt die Freude an der Erscheinung unmittelbarer als der höhere Sinn. Papagenos Spässe waren es denn auch, die bei den ersten Aufführungen am meisten gefielen. Seine Prahlerei, sein genussüchtig-behagliches Wesen, seine humoristisch-gutmütige Art fanden bei der Menge den grössten Beifall. „Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speis' und Trank begnügt, und wenn es ja sein könnte, dass ich mir einmal ein schönes Weibchen fange,“ — so charakterisiert er sich selbst. Eine Zeit lang hielt man die Figur Papagenos für Schikaneders ureigenste Erfindung, weil er sich selbst sehr viel darauf zu gut tat. In der Aufführung (30. September 1791) spielte er den Papageno selbst; er liess sich in Kupfer stechen und das Textbuch damit schmücken. (Im Vogelkostüm trat er übrigens auf, weil er von einer Vogelkomödie noch Vogelkostüme in seinem Fundus liegen hatte.) Schikaneders Eigentum ist die Figur Papagenos nicht, stark eingewirkt hat die Figur des Scherasmin aus dem „Oberon“ Giesekes. Nach dem Muster des „Oberon“ bekam Papageno auch sein weibliches Gegenstück, zumal er durch die immer mehr hervortretende Symbolik der anderen Figuren sonst ganz vereinsamt wäre. Im Grunde aber ist er überhaupt ein Nachkomme Kasperles und des Hanswurstes, des Spassmachers und des lustigen Dieners, die in der Wiener Volkskomödie zu Typen ausgebildet waren. Da fehlten auch schon die Scherze nicht, in denen sich die Hoffnung auf zahlreiche Elternfreuden ausspricht. Ernst Lert in seinem inhaltreichen, überaus interessanten Buche „Mozart auf dem Theater“ (Berlin 1918) will in Papageno einen

Ueberrest aus dem Mimus sehen. Papageno sei halb faunisch, satirhaft wie der nach Liebesabenteuern lüsterne Fruchtbarkeitsdämon der Antike, personifizierte, suchende Begierde. Das zeige sein Faunsflötchen. Er locke sich Papagena. Ihm so gleich, wie ein Tier dem andern, tanze sie mit ihm den phallischen Tanz der Brunft, den Tanz der Fruchtbarkeitsdämonen. Aber Papageno sei auch Krämer, wie Kaspar der Vogelkrämer, und leite sich darum vielleicht auch noch von den Krämern in den komischen Episoden der Mysterien, von den Krämern des Mimus her. Wenn man das auch im grossen und ganzen zu weitgehend finden wird, das Wichtige ist, das die Figur Papagenos stark volkmässige und volkstümliche Elemente enthält. Einen höheren Sinn sieht der vor kurzem verstorbene Philosoph Hermann Cohen (Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten — Berlin 1916) in diesen beiden Naturmenschen: „Papageno und Papagena befreien von dem Zweifel, als ob der Weltfriede schon glatte Wirklichkeit oder auch nur im berechenbaren Anzuge wäre, und als ob es keine Aufgabe mehr für das sittliche Streben gäbe, dadurch dass nie die höchsten Freuden der Weisheit teilhaftig werden.“

Kein unreiner sinnlicher Trieb darf Papageno antasten; dafür ist Monostatos da, der, eine andere Art von Osmín, das Naturrecht der Sinnlichkeit blossstellt: „Und ich soll die Liebe meiden?“ Papageno dagegen bedeutet nur die Innigkeit und die Kraft der Liebe bis in den Tod. Auch in seinem Wesen ist religiöse Feierlichkeit. „Mann und Weib und Weib und Mann reichen an die Gottheit an“, singt er mit Pamina. — Die Sittlichkeit im Tempel der Weisheit, die höchste Religiosität ohne Buchreligion, das ist der Text der Zauberflöte.

Dieser ethische Inhalt des Textes, nicht der Text als solcher, wurde von Mozart komponiert. Die ursprüngliche Zauberposse wurde zum Ausdruck seiner Menschheitsliebe, seines Humanitätsempfindens; sein ganzes Lebenswerk wurde hier zusammengefasst. Das allgemein Menschliche wurde die Hauptsache. Darum bekam auch das Ganze kein orientalisches Kolorit. Stille Innigkeit und tiefer Ernst liegen über der Oper; dazu eine Feierlichkeit, die sich von mildem Glanz bis zu leuchtender Verklärung steigert. Das zeigt gleich die Ouvertüre mit ihren erhabenen Posaunenklängen und mit der strengen Form des Fugato. Zwei Gruppen sind damit gekennzeichnet: der feierliche Kreis würdiger, durch Prüfung erprobter Männer, die sich zum Kult der Weisheit, der Wahrheit und des Lichts zusammengeschlossen haben, und das sehnüchtige mühevoll strebende derer, die dem Bunde anzugehören wünschen und durch Prüfungen aller Art geläutert werden müssen, bis sie in die Gemeinschaft aufgenommen werden. Streng sind die Stimmen geführt, beschwerlich ist der Weg; aber allmählich wird es heller. Den Liebenden öffnet sich die Sonnenwelt des Lichts. So wirkt die Ouvertüre durch den Tiefsinn des Gedankenganges und die Feinheit der Arbeit mächtig auf den musikalisch Gebildeten; den naiven, empfänglichen Sinn stimmt sie zu geheimnisvoller Erwartung und festlicher Heiterkeit. Für das

Mystisch-Geheimnisvolle hat Mozart in der Zauberflöte ein eigenes Kolorit gefunden. Ungewöhnliche Mittel, wie Posaunen und Bassethörner, kommen zur Anwendung, die den Zuhörer in eine höhere Sphäre entrücken. Diese Farbe wirkt um so mehr, als sonst in der Zauberflöte zum Ausdruck allgemein-menschlicher Empfindungen das gewöhnliche, einfach und durchsichtig, ja anspruchslos gehaltene Orchester dient. Im übrigen spricht wie aus dem Text, so auch aus der Musik der Geist der Aufklärungszeit. „Mozart, der Sohn der Aufklärung, glaubte nicht an Elfen, Feen und Genien, der Freimaurer sah bewusst in alledem die mystische Symbolik für das menschliche Wesen. So konnte und musste er auch hier nur menschlich im ungeborenen Pantheismus des Gefühls, im Einssein mit der Natur seine Musik schaffen, so konnte er die Natur nur im Menschen empfinden und darstellen. Mozarts Märchentön ist unromantisch und fern von den sentimentalischen Mitteln Webers und Mendelssohns. Selbst die Feuer- und Wasserprobe, deren grandiose, objektive Schilderung sich kein Romantiker hätte entgehen lassen, ist nur auf die spielende Flöte, die mystische Bläserakkorde und gedämpfte Pauken leicht hingehaucht begleitet, gesetzt. Das Wunderbare ist Mozart nur ein Traum, ein Symbol des rein Menschlichen, das im Menschen als subjektives Bild erwacht und von ihm selbst still sinnend belächelt wird. So überlegen lächelnd erzielte Wieland seine Märchen. Diese feine, fast etwas wehmütige musikalische Ironie gibt der Oper ihren geistigen Reiz und ihre klassische Reinheit, die sie so wunderbar und sentimental macht.“ (Lert a. a. O.)

Wie im Inhalt, so scheiden sich auch in der Musik drei Gruppen: die freimaurerische Innigkeit und Festlichkeit Sarastros und seiner Priester, denen sich Tamino und Pamina anschliessen, die dämonische Wildheit der Königin der Nacht, zu der sich Monostatos gesellt, und die naive volkstümliche Heiterkeit Papagenos und seiner drolligen Geliebten. Für den musikalischen Stil der Zauberflöte fällt am meisten die Behandlung Sarastros und der Chöre ins Gewicht. Sarastros Gesänge — eigentliche Arien sind es nicht — sind der Ausdruck echter Menschenliebe und väterlicher Freundschaft, der leidenschaftslosen, aber innigen Empfindung des Guten und Edlen. Seine Melodik kennt keine gebrochenen Linien, seine heitere, ernste Ruhe verträgt kein rasches Tempo. Musikalisch wird weniger seine priesterliche Würde, als in glänzend-heiterer Stimmung die echte Menschenliebe eines väterlichen Freundes und Beraters illustriert. Durch seine gemütvoll Art wird er so recht der Ausdruck deutschen Wesens. Die feierlich-festliche Stimmung, die von ihm ausstrahlt, steigern die erhabenen Chöre. Auch zu ihnen treten, wie meistens zu Sarastros Worten, Posaunen hinzu. Unter dem Einfluss der freimaurerischen Zahlensymbolik sind die Chöre meist dreistimmig gehalten. In getragenem Zeitmass schreiten sie einher. Achtelnoten und punktierte Rhythmen fehlen fast ganz. Hier tritt mit Lerts Worten „das Reinnenschliche in die Erscheinung ohne Beschränkung durch Raum und Zeit“. \* Durch Umfang und musikalische Ausführung erheben sie sich weit über das gewöhnliche

Mass und doch treten sie in keiner Weise aus dem Rahmen heraus. Abgeklärte, erhabene Ruhe ist auch Tamino eigen. Dadurch steht er in nächster Beziehung zu Sarastro und seiner Gruppe. Wohl ist er ein lebhaft empfindender Jüngling, der entschlossen ist, durch Kampf und Gefahr auf die höchste Stufe der Sittlichkeit zu gelangen und sich die Geliebte zu erringen; aber heldenmässig ist er ebenso wenig in der Musik, wie im Texte charakterisiert — flieht er doch vor der Schlange. Seelische Tiefe ist es, die ihn auszeichnet. Es ist ein Fortschritt über die Tradition, dass das blosse passive Schweigen gegen die niederen Triebe genügt, um ihn des Ordens würdig zu machen, wobei erwähnt sein mag, dass Schopenhauer dieser Fortschritt nicht genügt; der würde erst vollkommen sein, wenn am Schlusse Tamino von dem Wunsche, Pamina zu besitzen, zurückgebracht, statt ihrer allein die Weihe im Tempel der Weisheit verlangte und erhielt, hingegen seinem notwendigen Gegensatz, dem Papageno, richtig seine Papagena würde. Für den Liebhaber und Tenor aber ist das passive Schweigen nicht günstig. Tamino ist denn auch deshalb musikalisch nicht allzu reichlich bedacht. Aus seinen Liedern — auch er singt keine Arie im eigentlichen Sinne des Wortes — spricht seelische tiefe und geläuterte Leidenschaft, Reinheit des Gefühls und schwärmerisch ideale Liebe. Hohe Würde und inniges Gefühl machen auch Taminas Wesen aus. Sie ist der einzige Charakter in der Oper, der eine Art Entwicklung erlebt. Anfangs erscheint sie als ein munteres, lebhaftes Wesen, erst im Verlaufe der Oper zeigt sie ihre wahre Gestalt, als sie Sarastro in ihrer Offenheit und Wahrheitsliebe mit Freimut entgegentritt. Aber auch „halb wahnwitzig“ noch bietet sie das Bild eines lieblichen, unschuldigen Mädchens. In ihrem bitteren Schmerz bleibt sie ebenso frei von dumpf brütender Niedergeschlagenheit, wie von aufschreiender Verzweiflung. Eine träumerische Schwermut liegt über ihrer ganzen Gestalt. Auch als die Liebenden endlich vereint sind, sprechen sie sich ohne grosse Leidenschaft still und innig in abgemessenen Rhythmen, in kleinen Intervallen aus. Dadurch, dass ihnen im allgemeinen die Ausbrüche der Leidenschaft fehlen, erweisen sie sich würdig Sarastros und seines Kreises. Leidenschaft und Sinnlichkeit ist das Kennzeichen der dämonischen Gruppe, die hauptsächlich durch die rachedurstende Königin der Nacht und den düsternen Mohren Monostatos gebildet wird. Freilich empfindet man gerade in der Figur der Königin der Nacht den Bruch am stärksten, der durch die Oper geht. Im ersten Akt erscheint uns „die sternflamme Königin“ textlich wie musikalisch als tiefgekränkte Mutter und gewaltige Gebieterin; von ihrer finsternen, furchtbaren Natur ist nichts zu merken. Im zweiten Akte dagegen ist es ganz der Ausdruck leidenschaftlicher Erbitterung, der aus ihrer Arie spricht. Denn für die Königin der Nacht hat Mozart wirkliche Arien, die einzigen der Oper, geschrieben. Sie enthalten unverkennbar Zugeständnisse an die Forderungen des Virtuositentums. Wenn auch Mozart immer im Dienst der dramatischen Idee schuf und die Koloratur als dramatisches Ausdrucksmittel verwendete, so muss doch gesagt werden, dass hier

der gewaltige dramatische Ausdruck, selbst wenn man die Koloraturen als Ausdruck der Leidenschaft und Rache empfindet, durch diese virtuosen, instrumentalen Verzerrungen entstellt wird, die eine Gefälligkeit gegen die „geläufige Gurgel“ seiner ältesten Schwägerin sind. Ist die Königin der Nacht in ihrem musikalischen Ausdruck nicht ganz einheitlich, so ist dafür der Mohr Monostatos ganz der Ausdruck teuflischer Dämonie. Er tritt zwar im allgemeinen nicht sehr hervor, aber sein Lied, mit dem er Pamina umgirt, ist ein Meisterwerk musikalischer Charakteristik. Lüstern-sinnlich, rieselnd und prickelnd ist hier die Musik, und die Picketflöte erweist seine nahe Verwandtschaft mit teuflischem Wesen, wie z. B. mit Kaspar in Webers „Freischütz“. Die drei Damen als Gefolge der furchtbaren Königin der Nacht sind ihrer Herrin wenig ähnlich. Es sind wohlwollende gute Feen von Wielandscher Schalkhaftigkeit im gutmütigen, leichten, lebendigen Plauderton, kokett mit ihren Rhythmen, Pausen, Kanonfiguren ist ihre musikalische Form gehalten. Wahrhaft volkstümlich, naiv sinnlich ist Papageno gezeichnet. Auch er kennt keine eigentliche leidenschaftliche Erregung. Sein Abschied von der Welt (übrigens das bewusste Gegenstück zur Szene der verzweifelnden Pamina) vollzieht sich ohne tiefen inneren Aufruhr. Seine vollendete Lustigkeit, seine wahrhaft kindliche Freude, seine muntere Gutmütigkeit sind musikalisch glänzend illustriert. Bei Papageno zeigt sich das deutsche Gepräge der ganzen Oper am deutlichsten. Da ist nichts, was an italienische Formen auch nur entfernt erinnert, da wird nichts äusserlich charakterisiert. Nur mit den Mitteln des Volksliedes wird die allergrösste Wirkung erzielt; denn in der Weise des deutschen Volksliedes ist alles gehalten, was Papageno singt. Man hat das auf Schikaneders Einfluss zurückgeführt; vielleicht regte aber auch die Beschäftigung mit dem kleinen achtjährigen Sohn den Komponisten zum Tone des Volksliedes an. Es ist ein Wunder des Mozartschen Genies, wie nicht nur bei Papageno, sondern überhaupt in der ganzen Oper mit den geringsten Mitteln der höchste künstlerische Eindruck hervorgerufen wird. Im übrigen fehlt in der Zauberflöte kaum eine der musikalischen Formen, nicht einmal die Fuge. Aber auch sie erscheint als dramatisches Ausdrucksmittel und wird daher als an ihrem natürlichen Platze und nicht als Besonderheit empfunden. Alle Mittel aber sind zusammengehalten durch die Einheit der künstlerischen Stimmung. Um ihrer volkstümlichkeit willen erklärte Beethoven die Zauberflöte für Mozarts grösstes Werk; hier zeige er sich am meisten als Künstler und als deutscher Mann. Und in der Tat, die Oper ist ganz der Ausdruck deutschen Wesens. Es ist die erste Oper mit deutschem Text. Die Arien sind in der Hauptsache der Form nach Lieder, deutsche Lieder, und deutsch sind auch die Gestalten. Tamino und Pamina sind das deutsche Liebespaar, das innig und sinnig treu für einander lebt und dabei das Streben nach dem Ideal nicht vergisst. Deutsches gemütvolltes Wesen zeigt Sarastro. Bei seiner abgeklärten Ruhe ist er keineswegs tatenlos und gleichgültig; in edler Fürsorge sucht er andere zum Guten zu lenken. Deutsch ist auch Papageno, ein lustiger Bursche,

der seine Schwächen durch Gutmütigkeit und Gütigkeit wettmacht. Urdeutsch ist das Werk; aber damit ist seine Bedeutung nicht erschöpft. Es wendet sich an die ganze Welt. In der Form der Legende werden hier die letzten Dinge

gesagt; hier ist eine Religion frei von Geschichte und Politik, hier ist eine reine, von den Zwecken der Welt befreite und doch nicht märchenhafte vorbildliche Freiheit, hier ist Tugend, Pflicht, Liebe und Frieden.

## Die Zauberflöte und ihre Mannheimer Neuinszenierung

Von Dr. Carl Hagemann

Es handelt sich bei der Zauberflöte mit ihren bunten Vorgängen und ihren seltsamen und so seltsam faszinierenden Figuren um allgemein menschliche Seelenprobleme, um bedeutsame Lebens- und Weltanschauungsfragen. Unüberbrückbare Gegensätze treffen aufeinander, feindliche Mächte liegen im Streit, ringen um die Vorherrschaft und müssen ergebnislos weiter ihres Weges ziehen. Das Stück handelt vom Kampf des Lichts mit der Finsternis, des Guten mit dem Bösen, des Erhabenen mit dem Gemeinen. Der Lebensgang des Menschen ist ein Aufstieg aus Nichtswissen zum Wissen, aus Torheit zur Weisheit, aus Schwachheit zur Kraft, aus Chaos zur Klarheit, oder sollte es doch sein. Durch allerlei Anfechtungen und Hemmungen will der einzelne Mensch zu Ruhe und Frieden, zu Glückseligkeit und Freude, Beschaulichkeit und Selbstbesinnung kommen — zur Herrschaft über sich selbst, über Begierden und Leidenschaften. Aus der Natur zum Natürlichen, mit Hilfe der Vernunft zur Wahrheit gelangen.

Die Zauberflöte ist ein Menschheitsstück, ein Weltanschauungsdrama, eine abgekürzte Chronik des Daseins überhaupt. Zu farbigen funkelnden Bildern verdichtet, mit kunstlosen Worten, die aber von Ewigkeit stöhnen, aus allen möglichen Sphären menschlichen Gefühlslebens umspielt. Ihre Welt ist nicht unsere Welt, sondern ein Phantasie Reich mit anderen, gesteigerten Daseinsbedingungen, wo übernatürliche Kräfte sinnvoll walten und urmässige Gefühle und Gedanken den Verlauf der Geschehnisse bestimmen. Ihre Figuren sind keine Menschen im gemeinen Sinne, sondern Typen, auf gewisse grundlegende Eigenschaften hin stilisierte Schemen — die in ihr zum Austrag kommenden Schicksale keine Einzelschicksale, sondern problematische Erlebnisse. Die Zauberflöte ist ein Märchen. Kein Haus- und Kindermärchen. Oder doch nicht alles das. Sondern ein Märchen-Mysterium. Ein deutsches Märchen-Mysterium. Weil die ihr zu Grunde liegende Welt-, Lebens- und Menschenanschauung germanisch ist, deutsch ist. Und die Musik nicht minder. Die Zauberflöte ist ein Unterhaltungs- und Erbauungsstück zugleich, wie alle Märchen. Ein Spiel mit Unter- und Hintergründen. Wie alle grossen Kunstwerke: ein Beispiel.

Die geschichtliche Bindung der Zauberflöte und die Einkleidung der zeremoniell betonten Szenen in freimaurerische Bräuche hat für uns heute keine zwingende Kraft mehr. Im Gegenteil: all das beengt und bedrückt uns, tut der letzten grossen

Wirkung des Kunstwerks Abbruch. Schikaneder brauchte für den Verlauf des Läuterungsprozesses allerlei Feierlichkeiten mit Symbolisierungen, die er naheliegenderweise den ihm als Logenbruder bekannten Vorschriften seines Ordens entnahm. Und da seine Vorlagen zum Teil in Aegypten spielten, und die Freimaurerei damals ganz allgemein vom Geheimkult der alten Aegypter abgeleitet wurde, siedelte er sein Stück im Pharaonenlande an, von dem er selbst allerdings eine dunkle Vorstellung hatte. Für uns aber besteht heute nicht der geringste Grund, die Zauberflöte mit irgendeiner bestimmten Kultur in Beziehung zu bringen. Im Gegenteil: nichts stört den Gang der mit jeder Art von historischer Realität unvereinbaren, nur rein menschlich zu wertenden Handlung mehr, als ihre Verzierung mit archäologischen Arabesken. Wie wir heute die Zauberflöte sehen und als Kunstwerk erleben, hat sie mit der Freimaurerei wenig, mit Aegypten aber garnichts zu tun. Sie ist weder ein philosophisches noch ein geschichtliches Tendenzstück. Und wenn sie es jemals war, ist sie es heute nicht mehr — und heute weniger als je.

Die Zauberflöte ist ein Märchen, ein Märchen-Mysterium, und wird als solches bei uns in Mannheim inszeniert werden. Ein Zauberland soll sich dem Zuschauer in Mannheim auftun. Ein Nirgendwo und ein Ueberall. Ein Traumreich, ohne Hemmungen und Bindungen, wo all das aufgehoben erscheint, was den Menschen sonst niederzwingt in den schleichenden Ablauf des Alltags — wo geheimnisvolle Kräfte an der Arbeit sind — wo entfesselte Elemente die Ausbrüche dämonischer Leidenschaften begleiten — wo sich milde Sitten höchsten Menschentums weihevoll in hehren Meinungen und Taten spiegeln — wo allerlei Kindliches und Triebhaftes sein lustig Wesen treibt — wo Niedrigstes neben Erhabenstem, Weisestes neben Törichtem, wo Erschütterungen neben Lächerlichkeiten stehen und wirken. Eine wahrhafte phantastische Welt soll uns für eine kleine Weile aufnehmen. Aber nicht als fessellose Kette bunter Bilder, als beliebig empfangene Eingebungen einer aufgeregten oder gar aufgepeitschten Phantasie. Ein Kunstwerk muss erstehen. Ein geschlossenes und grosses Ganzes, das seine massgebenden Gesetze in sich trägt. Die Nach- und Ausschöpfung einer gegebenen Vorlage, die szenische Gestaltung menschlicher Werte auf Grund musikalischer Ausdrucksmittel ganz besonderer Art. Ein Mozart-Märchen soll an uns vorüberziehen, vorüberschweben. Ein Märchen des Rokoko.

Mit all seinem Duft und all seinem Zauber, seiner Kultur und Naivität, seinem Frohsinn und seinem Humor, seiner Innigkeit und doch wieder seiner gewissen Kühle. Nicht stilistisch betont, sondern nur aus der Gefühlsweise des Rokoko empfunden, aus der sorglosen Zierlichkeit der gemessenen Würde dieser glücklich bewegten Zeit, auf Grund besonderer und besonderes hinreissender Eingebungen Mozartscher Musik. Mozarts Musik adelt die Zauberflöte auch als ein Gesamtkunstwerk zu einem Meisterstück. Die Geschlossenheit der künstlerischen Erscheinungsform ist trotz textlicher Mängel erreicht worden. Deshalb gibt es für den Regisseur auch hier nur wieder den einen Weg: die Inszenierung des Stückes aus dem Geiste der Musik. Auf dem Geiste Mozarts also — aus seiner Heiterkeit heraus, in die manchmal ein Tropfen leiser Melancholie fällt. Bei aller Farbigkeit und Freudigkeit der Vorgänge ist das Ganze also auf einen einfachen, schlichten Märchentönen zu stimmen. Die ernsten Teile müssen ohne Pathos, ohne Schwulst und ohne Sentimentalität, die lustigen aber auch wirklich

lustig gebracht werden. Wie wir die festlichen Zeremonien der Lichtwesen in heiligste Feierlichkeit zu tauchen und die gewaltsamen Umtriebe des Nüchtern-Bösen mit tückischer Dämonie zu umkleiden versuchen, schrecken wir in den volkstümlichen Szenen auch vor burlesken Derbheiten nicht zurück. Der Umriss dieser Welt kann nicht weit genug gespannt, die Intensität ihrer Erscheinungen nicht stark genug genommen werden. Immer aber hat das Ernste und das Komische, das Sentimentale und das Burleske, das Verhaltene und das Vorlaute, das Naive und das Dämonische in reinstes Menschentum einzumünden, ist die Fülle der Erscheinungen dieses wahrhaft kosmischen Kunstwerks durch edelste Menschlichkeit zu bändigen. So soll unsere Zauberflöte ein Märchen der Wahrheit werden, ein Stück grossen umfassenden Erlebens. Wuchtend und doch befreiend, ablenkend und sammelnd, erheiternd und erbauend. Ein von Genies Gnaden empfangenes Spiel künstlerisch gebändigter Einbildungskraft.

## Zu meiner Zauberflöten-Inszenierung

Gerade die Zauberflöte ist durch vielerlei Umstände (schon in ihrer Entstehungsgeschichte) auf den ersten Blick etwas unklar, und es gilt ganz besonders hier, den Kern, den roten Faden zu finden. In vielen Theatern wird sie als Ausstattungsober mit eingelegetem Ballett (!) gegeben und in anderen wieder nur als phantastisches Märchen, indem man ihr jeden ethischen Inhalt abspricht. Meiner Auffassung nach ist die Zauberflöte eine einzige grosse Lebensanschauung, mir ist sie eine Bibel.

Den Kampf zwischen Licht und Finsternis nennt man sie. Ja, aber sie ist noch viel mehr: sie ist die Darstellung des ewigen Widerspruchs zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Mann und Weib. Darin sehe ich den roten Faden, dessen Verdeutlichung bei der Darstellung alles dienen muss. Der junge Weininger erkannte zwei grosse Gegenpole: Vernunft und Sinnlichkeit, verkörpert durch Mann und Weib. Im wirklichen Leben gibt es aber keinen reinen Typus, weder beim Mann, noch beim Weib, da in beiden mehr oder weniger eine Mischung der Gegensätze steckt. Wir werden zwar oft Frauen oder Männer finden, die dem „reinen Typus“ sehr nahe stehen, also eine Frau, die fast nur aus Gefühlen besteht, die sich blindlings von diesen leiten lässt, impulsiv ihren Instinkten folgend, oder einen Mann, der fast ohne Gefühl ist, sich sachlich zuerst die Folgen einer Handlung überlegt; aber ganz ohne den männlichen Charakterzug, ohne die Vernunft, ist die Frau nie, wie es auch Männer mit reichem Gefühl gibt. Die „Instinkt-Menschen“, wie ich die unreineren Typen nennen möchte, haben etwas Tierisches an sich, weil sie die Metaphysik nicht verstehen. Sie sind keine erhabenen,

grossen Naturen — die Güte fehlt ihnen! Mögen sie auch noch so starke Persönlichkeiten sein, mögen sie von den grössten Leidenschaften getragen sein, sie sind doch klein! „Sie können nicht über sich selbst hinaus!“

In der Zauberflöte finden wir nun dies alles verkörpert. Schikaneder war ein Stümper, und wir verdanken ihm den äusseren Einfall, dass er sein Stück auf die damals sehr aktuelle Freimaurerei aufbaute, die Mozart, der selbst ein ernster Freimaurer war, zu einem tiefen Ausleben seiner Weltanschauung anregte. Die Wahrheit und Grösse wurde dem Stück durch die Musik verliehen.

Mir ist die Königin der Nacht die Vertreterin der Sinnlichkeit, d. h. im weiten Sinne des Wortes. Sie ist der „reine Typus“ selbst. Dann Sarastro als Vertreter der Güte, der höheren Menschen. Es ist ein ungemein feiner, künstlerischer Zug, dass er nicht den Gegenpol, die Vernunft, vertritt! Zwischen diesen beiden reifen Menschen stehen die jungen Menschenkinder, Pamina und Tamino, prädestiniert zu einem höheren Leben, gerade im Begriff, in das Leben hinauszutreten, unentschlossen, welchen Weg sie wandern wollen. Papageno und Tamino sind die beiden Ichs des einen und desselben Mannes — das Sinnliche und das Ideelle! Die höhere Welt siegt über die Niedrigen, über die Instinkte, die Sinnlichkeit, und zum Führer dorthin ist der Mann erkoren. — Sarastro: „Ein Mann muss eure Herzen leiten; denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten.“

Bei einer Inszenierung in diesem Sinne fällt ja jeder Naturalismus, jedes Historische, jedes Aegyptisieren fort. Es muss also ein ganz

eigener, religiöser Stil gefunden werden. Spiel, Geste, Farbe, Linie müssen alle der ethischen Idee untergeordnet werden. Ganz und gar aber gibt meiner Auffassung die Musik recht. Der innerliche ethische Gehalt vieler Stellen drängt ja

geradezu darauf, ernst zu verweilen, dem tiefen Inhalt durch Unterstreichen der betreffenden Szenen zu seinem Rechte zu verhelfen.

Harry Stangenberg

## Das Rigaer lettische Stadttheater

Von E. Karklin-Seltmatis, Dramaturg des lettischen Stadttheaters

Das Rigaer lettische Stadttheater wurde in dieser Saison am 1. September mit dem dramatischen Fragment der lettischen Schriftstellerin Aspasia (Pseudonym) „Die Hexe“ eröffnet. Am 4. September, als am zehnjährigen Sterbetage des lettischen Dramatikers Rudolf Blaumann, wurde sein hervorragendes Bauern-Drama „Indrani“ aufgeführt. Der Aufführung ging ein Prolog von Frau Bahrda voran. Am 11. September das Molnarsche Drama „Der Teufel“, dem ein Paar lettische Stücke „Zela juhtis“ von Anna Brigader und „Skroderdeenas Silmatschos“ von R. Blaumann folgten. — Vorbereitet werden u. a. „Die Räuber“ von Fr. von Schiller, „Salome“ von O. Wilde, „Der Eindringler“ von M. Maeterlinck.

\* \* \*

Das lettische Theater kann in diesem Jahre sein 50. Jubiläum feiern. Am 2./15. Juni 1868 fand in Riga die erste Vorstellung in lettischer Sprache statt. Theater-Stücke in lettischer Sprache waren wohl schon früher in Druck erschienen und auch hie und da aufgeführt worden, aber eigentlich kann das lettische Theater seinen Anfang erst von der ersten lettischen Vorstellung in Riga zählen. Es wurde aufgeführt das von Pastor J. Stender übersetzte (bearbeitete) dänische Volksstück „Jeppe paa Bjæret“, welches schon seit 1790 gedruckt vorlag und in lettischer Uebersetzung den Titel „Schuphu Behrtulis“ trug. Leiter der ersten lettischen Theatervorstellung war der Fabrikdirektor Richard Thomson, und die Mitwirkenden alle waren Dilettanten. Trotzdem gewann die erste Aufführung in der alten Turnhalle ein allgemeines Gefallen unter den Letten, deren Nationalbewusstsein soeben im Erwachen begriffen war. Von seiten der damaligen hiesigen Behörden wollte man die lettischen kulturellen Bestrebungen nicht gerne unterstützen. Es hat viele Mühe gekostet, bis man eine Erlaubnis zur Veranstaltung der ersten lettischen Vorstellung auswirkte. Es gelang nur dadurch, dass die lettische Intelligenz ein Komitee gegründet hatte zur Unterstützung der notleidenden Esten, das nun, um die Mittel dazu zu beschaffen, Wohltätigkeitsfeste mit Gesang, Theater, Tanz usw. in Riga ausrichtete. Aus diesem Komitee entstand später der Rigasche Lettische Verein (Rigas Latweeschu Beedriba), das vom Minister des Innern am 12. Oktober 1868 bestätigt wurde. Der lettische Verein wurde nun zum Zentrum der lettischen kulturellen Entwicklung; er nahm auch die Förderung des lettischen Theaters in seine Hand. Als im Jahre 1869

zum Bau eines eigenen Hauses geschritten wurde war man von vornherein darauf bedacht, im neuen Vereinssaal auch eine ständige Bühne zu errichten. Zum Leiter des zukünftigen lettischen Theaters wurde Adolf Allunans, der an deutschen Bühnen in Reval und Petersburg mitgewirkt hatte, berufen. Im Jahre 1870 fing nun das neugegründete lettische Theater im Vereinshause seine Laufbahn an. Als Schauspieler wirkten die schon paar Jahre praktische Übung genossenen Dilettanten, wie auch die von A. Allunans zugezogenen neuen Kräfte, denn es gab noch keine lettischen Berufsschauspieler. Ueber die Anfänge des lettischen Theaters teilt Adolf Allunans in seinen Erinnerungen („Baltische Monatsschrift“ Band 69, Heft 1, 1910) so manches Interessante und Charakteristische mit. Entnehmen wir daraus einige Stellen: „Ende August oder Anfang September 1870 beabsichtigte man, die Saison zu eröffnen, aber wie und wann — das waren nicht leicht zu beantwortende Fragen. Denn erstens stellte es sich nun bald heraus, dass unsere gesamte dramatische Literatur nur aus 5—6 Stücken bestand, abgesehen von 2—3 Schwänken, die total unaufführbar waren. Es musste unverzüglich an das Schaffen neuer geschritten werden. Einem allein war das ja unmöglich. Sodann aber fehlte es uns auch an Darstellern. Nun erst wurde eingesehen, dass man sich die Beseitigung all dieser Mängel bedeutend leichter gedacht hatte, als sie tatsächlich war. Nun ging es an die Arbeit, — ja an die „Arbeit“ im wahrsten Sinne des Wortes, denn von einer begeisterten Hingabe an die schriftstellerische Tätigkeit konnte in diesem Falle, wo in grösster Eile geschaffen werden sollte, wohl kaum die Rede sein. Ich traf die Wahl der Stücke; Paul Plawneek, Student am Rigaschen Polytechnikum, und mein Bruder Theodor übersetzten sie — zunächst natürlich leichter aufführbare Einakter; und da Schablowsky in Mitau diese gleich drucken liess, gelangten sie schnell ins Publikum, um so viel zur Popularisierung des Theaters beizutragen. Dieser Umstand erklärt denn auch das lebhafteste Interesse, dass dem jungen Theaterunternehmen von vielen Seiten entgegengebracht wurde. Und da die aufgeführten Stücke auch gleich im Druck erschienen, regten sie an manchen Orten auf dem Lande und in den kleinen Städten zu ihrer Aufführung an. Eine solche Verbreitung und ein gewisser Erfolg der Stücke veranlasste auch bald andere jüngere Kräfte, fürs Theater zu schreiben. Aber auch Schriftsteller von Beruf begannen ihre

Feder nach und nach in den Dienst des lettischen Theaters zu stellen.“

Da haben wir in kurzen Worten ein übersichtliches Bild über die ersten Schritte des jungen Instituts, das unter der Leitung Allunans seine Laufbahn, mit kleinen Unterbrechungen, fünfzehn Jahre fortsetzte. Die ersten fünf Jahre (1870 bis 1875) waren sehr unbedeutend, da das lettische Theater keine regelmässigen Vorstellungen geben konnte. Von gewisser Seite wurde dafür gesorgt, dass dem Rig. Lett. Vereine verboten wurde, Theatervorstellungen zu geben, weil es in seinen Statuten nicht vorgesehen war. In dieser Zeit setzte Allunan auf eigenes Risiko die Theateraufführungen fort. Erst im Jahre 1875 wurde dem lettischen Vereine nach vielen Schwierigkeiten die Wiedereröffnung seines Theaters offiziell gestattet. Gleichzeitig wurde der Verein lettischer Schauspieler gegründet, dem alle Glieder der Bühne beitraten, und als Honorar 10 Proz. von den Theatereinnahmen von nun an erhalten sollten. Der Direktor bekam 40 Proz. von der Einnahme. Eine feste Gage bezogen die Schauspieler noch nicht.

Die folgenden zehn Jahre (1875—1885) waren schwere Jahre für die lettische Bühnenkunst und es hat Allunan wirklich viele Mühe gekostet, die ganze Sache aufrecht zu erhalten. Das Theater war vollständig auf sich selbst angewiesen. Der Verein konnte von sich aus keine Unterstützung leisten, sondern liess sich für den Saal noch Miete bezahlen. Unter solchen Umständen konnte von einem künstlerischen Schaffen nicht die Rede sein. Allunan versuchte, um existieren zu können, das Publikum mit leichter Ware zu fesseln. Dies Verfahren Allunans erweckte in den gebildeten Kreisen des lettischen Publikums eine gewisse Misstimmung gegen Allunan. Inzwischen waren mehrere gute Stücke in lettischer Sprache geschrieben worden und sogar einige klassische Dramen übersetzt, wie Gogols „Revisor“, Lessings „Minna vom Barnhelm“, Shakespeares „Der Kaufmann von Venedig“ u. a., aber Allunan brachte die nicht gerne zur Aufführung. Am liebsten gab er seine Originalstücke oder Umarbeitungen, die nach deutschen Mustern hergerichtet und mit Couplets geschmückt waren, weil die beim grossen Publikum einen sichern Erfolg hatten. Die lettische Intelligenz, die an diesen Vorstellungen kein Gefallen fand, wurde dadurch veranlasst, das hiesige deutsche Theater zu besuchen. Aber grade dadurch wurde das Verlangen nach besseren Stücken im eigenen Theater um so grösser. Die lettische gebildete Jugend war mit dem lett. Theater sehr unzufrieden und meinte, es wäre schon Zeit, das let-

tische Publikum mit Klassikern bekannt zu machen. Im Jahre 1883 veranstalteten die Gymnasiasten auf eigene Faust im Mitauschen Stadttheater eine Klassiker-Vorstellung (Der Kaufmann von Venedig). Wenn auch die Vorstellung missglückte, so war dadurch doch ein inneres Verlangen ans Licht getreten, was seine Wirkung auf gewisse Kreise ausübte. Die Lage Allunans wurde immer schwerer, da er den Wünschen der Jugend nicht nachkommen wollte. Er hatte wohl seinen triftigen Grund: die Schauspieler waren ihren Aufgaben noch nicht gewachsen, um Klassiker darzustellen. Wenigstens Allunan entschuldigte so sein Verharren an kleineren Stücken. Aber trug er nicht selbst die Schuld daran? Es waren doch schon fünfzehn Jahre seiner Tätigkeit an lett. Bühnen verflossen, aber er hatte es nicht zustande gebracht, eine Darsteller-Generation zu erziehen, die den Forderungen seiner Zeit nachkommen könnte. Es ist nicht zu leugnen: das lettische Theater war und blieb all die Jahre unter seiner Leitung ein Dilettanten-Theater.

Im Jahre 1884 musste Allunan sein Amt am lettischen Theater aufgeben. Den eigentlichen Grund seines Zurücktritts wollen wir hier nicht näher untersuchen und beleuchten, sagen wir kurz: er war mit den Forderungen der Theater-Kommission nicht zufrieden und ging. Er stellte sich gleich zur Opposition des lettischen Vereins und seines von ihm bis jetzt geleitenden Theaters und versuchte, es in seinen zahlreichen Schriften im Volke zu diskreditieren. Die Veranlassung gab ihm der Fall, dass an seiner Stelle zum Leiter des Rigaer Lettischen Theaters im nächsten Jahre ein Deutscher (der lettischen Sprache Unkundiger), Hermann Rhode - Ebeling, vom Rigaer Deutschen Theater berufen wurde. Damals, in den 80er Jahren, fand Allunan viele Anhänger, und durch seine Agitation entstand eine starke Opposition gegen den lettischen Verein. Aber jetzt kann man ausdrücklich betonen, dass für A. Allunan selbst, wie auch für das zukünftige Gedeihen des lettischen Theaters es ein Glück war, dass Allunan die Leitung des lettischen Theaters aufgab: dadurch gewann Allunan freie Zeit zum literarischen Schaffen — in den 30 Jahren, die er in Mitau verlebte, schrieb er mehrere Stücke aus dem Volksleben, die ihm einen bleibenden Namen als Dramatiker nachlassen werden; und das lettische Theater gewann durch Rhode-Ebeling eine verständige Kraft, die das Theater zur Kunstanstalt erhob.

Mit Allunan ist die erste Periode der Entwicklung des lettischen Theaterwesens abgeschlossen.

Seltmatis

## Vom Theater in Reval

Nach seinem Gastspiel in Helsingfors, das trotz seines misslichen Vorspieles (starke Stürme vernichteten bei der Ueberfahrt für 30 000 Mk. Kleidungsstücke und Kostüme) einen so glänzenden, erfolgreichen Verlauf genommen hatte, eröffnete am 15. September Direktor Bluhm das Deutsche Theater in Reval neu. Georg Engels Schauspiel „Ueber den Wassern“ leitete die neue Spielzeit ein. Rosenows „Kater Lampe“ und Lothar Schmidts Lustspiel „Nur ein Traum“ folgten am 16. und 17. Am 21. bewies die Premiere „Im Bahnwärterhaus“, jenem Schauspiel von A. Stein-Landesmann, das im Kleinen Theater in Berlin so grossen Erfolg hatte, wie sehr Direktor Bluhm bestrebt ist, seinen Revaler Theaterbesuchern Neues und Allerneuestes zu bieten. Wir werden von der nächsten Nummer dieser Zeitschrift ab regelmässig über das Revaler deutsche Theater berichten, wie auch das estnische Theater in Zukunft einen eigenen Platz in den „Baltischen dramaturgischen Blättern“ finden wird. —h

## Vom Schrifttum

In der „Baltischen Bücherei“ (Verlag von Fritz Würtz, Berlin-Leipzig-Riga) herauskommen, fallen zwei besonders anziehende Bändchen auf:

D. Dr. Clemen gibt uns in seinen „Kurländischen Reisetagebüchern“ von acht geistvollen Balten Ausschnitte aus ihren Reisebüchern. Mit des späteren Propstes Ernst Daniel Bursy Reise von Mitau nach Karlsbad 1780 beginnend, führt er uns bis zu den Auslandsfahrten des kurländischen Pastors August Bielenstein 1889. Was begegnet uns an Interessantem in diesem Buch! Wie Sophie Becker, Elisa von der Recke und der Dichterin Charlotte von Medem Freundin, von Wieland erzählt, wie sie Goethe am 30. Dezember 1784 in Weimar bei Frau von Stein ins Zimmer treten sieht, wie sie von Friedrich des Einzigen „so burschikos“ aussehender Umgebung schreibt, wie sie von Klopstocks Aeusserem so wunderbar enttäuscht ist, — das alles und so vieles mehr ergötzt uns höchlichst. Von Seite zu Seite des Bemerkenswerten mehr! — Vor allem aber zeigt uns der Band immer neu, wie innig die Beziehungen der Deutsch-Balten zum deutschen Land gesponnen sind, wie sie voller Freude und Begeisterung in die deutschen Hauptstädte zogen! Und das sollten wir uns heute recht sehr zu Herzen nehmen! Denn wo über ein Jahrhundert lang die besten Geister so dachten, da müssen wir alles daran setzen, die alten Fäden wieder anzuknüpfen und weiterzuziehen, damit diese treue Liebe uns erhalten bleibt, damit sie fühlt, wie sehr ihr die Gegenliebe folgt. Seine „Baltischen Frauen“ hat Piet von Reyher, wie er in der Einleitung sagt, geschrieben, um das Mutterland vom echten Deutschtum der baltischen Frauen zu unterrichten. In der Tat beweist er uns, wie auf allen Gebieten zu den verschiedensten Zeiten seine

Landmänninnen das Deutschtum bezeugten. Da uns das zähe Festhalten des ganzen Landes schon darauf schliessen lässt, können wir eigentlich das nicht — wohl etwas anderes daraus lernen, etwas viel Wunderbareres: Wie viel deutscher, freier, stärker und selbständiger die Frauen sich hier in der Diaspora hielten, als sie es im grossem Deutschland hatten können. Hier, im Baltikum, hatten die Frauen durch alle Jahrhunderte eine herrliche Stellung! Sie wurden zu Müttern des Landes! Pflegerinnen aller Wunden nicht nur — Trägerinnen unsichtbarer Kronen! Auf geistlichem, sozialem Gebiet, im Dienste der Wohltätigkeit, im öffentlichen Leben, in der Politik sogar treten sie hervor und wurden so in höchstem Masse Vererberinnen des deutschen Gedankens. An der Erhaltung und Weiterpflanzung der deutschen Anschauungen haben sie den grössten Anteil. Die Baltin, die baltische Mutter, war es, die dem Sohne mit der Muttersprache auch das Mutterland vererbte. So wird dies Buch zum Dokument. Auffallend ist übrigens die grosse Zahl der dichtenden Frauen. Neben Elisa von der Recke, der bekanntesten, welch grosse Reihe bis heute! Von Dorothea Bolner und Lise Lambert bis zu Helene Hoerschelmann, Katharina Fehre, gleich bewandert in der Handhabung des Kochlöffels wie der Feder, Else Frobenius, Laura Marholm-Hansson, Frida Skalberg, der heute Bedeutendsten — sie sind nicht zu zählen die Novellistinnen, Erzählerinnen, die lyrischen und sogar dramatischen Schöpferinnen! Mit ungeheurer Achtung vor der baltischen Frau legt man das Buch aus der Hand, vor der baltischen und vor der Frau überhaupt. Und das tut unserer Zeit recht not! Achtung vor der schaffenden und erhaltenden Frau!

g. n.

## Zum Inhalt

Manfred Kybers Gedicht Meditation leitet das im Vita-Verlag nächster Tage erscheinende neueste Werk „Genius Astri“ des baltischen Dichters ein.

Gleich dieser Neuerscheinung wird in unserer nächsten Nummer Hans Müllers „Rosenlaute“ (Verlag E. Fleischel & Co.) besprochen werden. Die beiden Müllerschen Gedichte unseres Heftes, die wir anlässlich der Aufführung von „Könige“ im Rigaschen deutschen Stadttheater abdrucken, sind entnommen mit Erlaubnis des Verleges und Autors dieses Werkes.

An Stelle der vorgesehenen Bildtafeln, die leider nicht zur rechten Zeit eingetroffen sind, werden zwei Abbildungen (die erste das Rigaer Kunstmuseum, die zweite das Rigaer deutsche Stadttheater darstellend) eingefügt. Der Müllerschen Druckerei und ihrem technischen Personal sprechen wir auch an dieser Stelle für die unter den jetzigen schwierigen Umständen besonders anerkennenswerte Leistung pünktlicher und sauberer Lieferung unseren Dank aus.

# Erstes Musik-Institut zu Riga

verbunden mit einer Oper-, Schauspiel- und  
Ballettschule

(gegründet im Juni 1864 von Emil Siegert)

Marienstrasse № 19, W. 3.

(Eigener Konzert- und Theatersaal)

**Vollständige Ausbildung von Kapellmeistern, Musiklehrern,  
Musikern, Opern- und Konzertsängern, Schauspielern und  
Ballettmitgliedern bis zur Bühnenreife**

**Lehrkräfte. Klavier:** O Springfield, P. Posnikow, Kapellmeister A. Drexler, A. Harif, B. Siebert und G. Pein; **Solo-Gesang:** Konzertsängerin Fr. E. von Dukmassowa, Opern- und Konzertsängerin Fr. J. Serafimowa, Opernsänger W. Capell; **Orgel:** A. Drexler; **Violine:** Musikdir. E. Siebert, J. Salmanowitz, freier Künstler B. Pasowsky, H. Bremen, I. Konzertm. am I. Stadttheater; **Cello:** W. Beermann, I. Solo-Cellist am I. Stadttheater, Th. Dawidow, I. Solo-Cellist am II. Stadttheater; **Kontrabass:** freier Künstler Gerassimow; **Flöte:** Musikdirektor G. Pein; **Oboe und Fagott:** H. Dallit; **Klarinette:** B. Gasparne; **Blechblasinstrumente:** H. Sprink und Kapellmeister J. Gramotin; **Harfe:** A. Richter, Harfenvirtuose; **sämtliche Theoriefächer und Kompositionslehre:** Kapellmeister A. Drexler u. R. Freudenfeld, freier Künstler; **Kammermusik und Orchesterklassen** stehen unter der Leitung von Kapellm. A. Drexler, Musikdir. E. Siebert und Musikdir. G. Pein; **Opernklasse u. Partienstudium** für vorgeschrittene Sänger: Kapellm. A. Drexler und Opernsänger W. Capell; **Dramatischer Unterricht** für Anfänger u. Vorgeschrittene: Oberspielleiter des I. Stadttheaters H. Schweisgut; **Ballett:** I. Balletmeisterin und Solotänzerin des I. Stadttheaters Fr. L. Mandrek und Ballettmeisterin Fr. Nathan-Gorskaja aus Petersburg (Spez. Solo-Phantasie und Charaktertänze nach eigener Komposition). N. B. Den vorgeschrittenen Schülern des Instituts wird mit Genehmigung der Direktion Gelegenheit geboten werden, ihr Können auf eigener Probephöhne und sich zur Verstärkung im Stadttheater zu produzieren. Zur Kammermusik, Orchesterspiel sowie in der Schauspiel- und Opernklasse werden auch Nichtschüler als Hospitanten zugelassen. Anmeldung neuer Schüler täglich von 10 Uhr morgens bis 7 Uhr abends.

Sehr mässiges Honorar. Monatliche Zahlung. Alles Nähere in der Kanzlei.

Direktor **G. Pein**

## Baltische Bücherei

- Geschichte des Herzogtums Kurland.** Von V. von Wilpert. Vierte Auflage mit den Bildnissen sämtlicher Herzöge und ihrer Gemahlinnen. Gebunden 1.30 Mk. (Bd. 1)
- Aus dem eroberten Kurland.** Heitere, unterhaltende und belehrende Schilderungen aus der ältesten deutschen Kolonie von M. von Blaese-Hoerner, M. Büttner, O. Clemen, H. Dohrmann, H. Eulenberg, A. Hommerich, P. Michaelis, M. Müller-Jabusch. 7. Aufl. Kart. 1.40 Mk. (Bd. 2)
- Briefe an Elisa von der Recke.** Nach den Originalen in der Museumsbibliothek in Mitau herausgegeben von Professor DDR. Otto Clemen. Mit einer bisher unveröffentlichten Silhouette. Geb. 1.50 Mk. (Bd. 3)
- Die Letten,** ihre Geschichte, Kultur und ihr Verhältnis zu den Balten und Reichsdeutschen. Von Professor Max Böhm. 3. Auflage. Gebunden 1.40 Mk. (Bd. 4)
- Kämpfe um Mitau** (Winter 1916/17). Vom Kriegsberichterstatler Emil Herold. 3. Auflage. Gebunden 1.30 Mk. (Bd. 5)
- Gertrud von den Brincken:** Gedichte und Balladen. Geb. 1.60 Mk. (Bd. 6)
- Aus kurländischen Reisetagebüchern.** Herausgegeben von Professor DDR. Otto Clemen. 2. Aufl. Geb. 1.50 Mk. (Bd. 7)
- Theodor Hermann Pantenius.** Kurlands Heimatdichter. Materialien zu einem Lebensbild. Von Alexander von Denffer. Gebunden 1.80 Mk. (Bd. 8)
- Von baltischen Frauen.** Das Leben, Können und Wirken auf den verschiedensten Gebieten von 90 hervorragenden baltischen Frauen, geschildert von Piet von Reyher. 3. Auflage. Geb. 1.80 Mk. (Bd. 9)
- Fünf Lebensbilder kurländischer Prediger.** Von Pastor Hermann Grüner-Salgain. Gebunden 1.80 Mk. (Bd. 10)
- Aus Kurlands Befreiungstagen.** Erlebnisse eines Kurländers während der Kriegszeit, beim Einmarsch und während des Verweilens der deutschen Truppen in Kurland. Von Hanns Dohrmann. 2. Aufl. Preis 1.30 M. (Bd. 11)
- Deutsch-baltische Beziehungen im Wandel der Jahrhunderte.** 3 Vorträge: 1) Deutsches staatliches Leben in den baltischen Landen, 2) Die deutsche Kultur der baltischen Lande, 3) Preussen und die baltische Frage seit dem Ausgang der Ordensstaaten — gehalten in Riga im Januar 1918 von Professor Dr. A. Seraphim-Königsberg. Preis 1.35 Mk. (Bd. 13)
- Elisabeth Goercke:** Nicht untergehen. Gedichte einer Kurländerin. 2. Aufl. Billige Ausgabe. Preis 1.60 Mk. (Bd. 14)
- Die baltischen Ritterschaften.** Ursprung, Wesen u. Bedeutung. Von Rudolf von Hoerner-Ihlen. Kurl. resid. Kreism. Pr. 1.80 M. (Bd. 15)
- Die Befreiung von Livland und Estland,** darg. nach Berichten und Briefen von N. von Carlberg. (Bd. 16)
- Dolly von Reyher-Peins:** Liebes und Leides. Gedichte. (Bd. 17)
- Beiträge zur deutschen Literatur- u. Kunstgeschichte aus Riga, Reval u. Mitau.** Von Professor DDR. Otto Clemen. (Bd. 19)
- Und dort — das ist Riga!** Bilder vom Vormarsch der deutschen Truppen auf Riga, auf Oesel und durch Livland nach Pleskau. Vom Kriegsberichterstat. Emil Herold. (Bd. 20)
- Peter, der letzte Herzog von Kurland und sein Haus.** Von Otto Elster. (Bd. 24)
- Moderne lettische Lyrik.** Auswahl. (Bd. 25)
- Geologie von Baltenland und Litauen.** Von Rudolf Hundt. Mit zahlr. Abbild. (Bd. 26)
- Führer durch Riga** mit Stadtplan. Text v. Dr. W. Neumann, Direktor des städt. Kunstmuseums in Riga. 2. Aufl. Pr. 50 Pf. (Bd. 29)
- Maljada.** Dichtungen in Prosa von Magda Giess. Pr. 1.60 Mk. (Bd. 30). Luxusausg., auf feinstes holzfreies Papier gedruckt und in Halbleinen gebunden, 4 Mk.
- Führer durch Baltenland.** (Bd. 31)
- Alt-Dorpat und das russische Geistesleben.** Von Dr. Arthur Luther, ehem. Professor an der Frauenhochschule und Lektor an der Universität in Moskau. (Bd. 32)

### Baltische Erzähler

Herausgegeben von Dr. Ludwig Mathar und Dr. Friedrich Teichert

Jeder Band enthält eine Auswahl der besten Werke, eine Biographie und das Bildnis von jedem Dichter

**Carl Worms.** Herausg. v. Dr. L. Mathar. (B. 18)

**Mia Munier-Wroblewska.** Herausgegeben von Dr. F. Teichert. (Bd. 21)

**Eva von Radecki.** Herausgegeben von Dr. L. Mathar. (Bd. 22)

**Theodor Hermann Pantenius.** Herausgegeben von Dr. F. Teichert. (Bd. 23)

**Frances Külpe.** Herausgegeben von Dr. L. Mathar. (Bd. 28)

**Eduard von Keyserling.** Herausgegeben von Dr. F. Teichert. (Bd. 27)

Die Bände, bei denen keine Preise angegeben sind befinden sich z. Z. in Vorbereitung

— Die Sammlung wird fortgesetzt —

# Das literarische Echo

## Halbmonatschrift für Literaturfreunde

Begründet von Dr. Josef Ettlinger  
Herausgegeben von Dr. Ernst Heilborn

Zwanzigster Jahrgang  
24 Hefte jährlich  
Vierteljahrspreis 5 Mark

### Einige Urteile über „Das literarische Echo“:

**Neue Züricher Zeitung:** „Das literarische Echo“ gehört zu den wenigen Zeitschriften, die im Kriege nicht andere Richtungen suchen mußten, da die Zeitschrift auf einem guten Wege vordem war und blieb. Auch dem schweizerischen Literaturleben hat sie immer ein herzliches und verständnisvolles Interesse bewiesen; wir glauben, daß es auch in der Schweiz erwidert wird, denn, „Das literarische Echo“ steht in allen literaturfreundlichen Kreisen in hohem Ansehen und ist durch seine erlaunliche Vielseitigkeit und Fähigkeit knapper und doch erschöpfender Orientierungen unentbehrlich geworden.

**Berliner Tageblatt:** Unsere beste literarisch-kritische Zeitschrift.

**Die Zeit, Wien:** Es bedarf heute kaum noch der Versicherung, daß die Zeitschrift die beste ihrer Art in den deutschen Sprachgebieten ist, unabhängig im Urteil, vielseitig im Inhalt und übersichtlich in der Anordnung. Ihre literarischen Aufsätze und Kritiken, ihre Auszüge aus Zeitungen und Zeitschriften und ihre Auslandsbriefe machen diese treffliche Revue unserer schöngeistigen Kultur für den Laien lehrreich und unterhaltend, für den Fachmann einfach unentbehrlich.

Abonnements auf „Das literarische Echo“ übernimmt jede Buchhandlung und jede Postanstalt. Auf Wunsch erhalten Sie Direkt vom Verlag

**Probenummer kostenlos**

## Ende Oktober erscheint der 7. Jahrgang des Deutschen Theater-Adressbuchs 1918/19

Herausgegeben vom Deutschen Bühnenverein

im „handlichen Taschenformat“ und „enthält“ „ausser reichhaltigem Material“

### sämtliche Personalverzeichnisse

deutschesprachiger Bühnen, im Register ca. 30000 Adressen, eine Liste dramatischer Schriftsteller und Komponisten, gastierender und ehemaliger Bühnenkünstler, einen Führer durch den Theatergeschäftsverkehr u. v. a. m. Umfang über 800 Seiten!

Wer sich zu Beginn der Spielzeit über alle wichtigen Theaterangelegenheiten orientieren will, bestelle sofort ein Exemplar

**zum Vorzugspreise von 3 Mark**

Porto 30, Ausland 70 Pfennig extra. Bestellungen durch alle Buchhandlungen.  
Nach Erscheinen erhöht sich der Preis um 1 Mark

Direkte Bestellungen und Anfragen erledigt: Oesterheld & Co. Verlag Berlin W 15

# S. Rabinowitsch

Riga Elisabethstrasse 22 Riga

**Grossbuchbinderei  
Kontobücher- und  
Schulhefte-Fabrik  
Alben u. Einbände**  
sowie sämtliche ∞∞  
**Verlagsarbeiten**  
in allen Ausführungen

# BALTIKA

∞ Internationales Bau-, ∞  
Reklame-, Auskunfts-, Kommissions-  
Agenturen-, Immobilien-, Waren-,  
Wohnungs- und Stellenvermittlungs-  
∞ Bureau ∞

**Grosse Sandstrasse No 8**  
Grösstes Bureau dieser Art

Abteilungen und Agenturen in allen Städten  
der Ostseeprovinzen

„Baltica“ übernimmt:

**Kauf u. Verkauf** von Häusern, Villen, Grund-  
stücken, Fabriken, Gütern, Gesinden, Ma-  
schinen, Möbeln, Waren, Schmucksachen usw.

**Generalvertretungen** von in- und ausländi-  
schen Fabriken, Handelshäusern, Ex- u. Im-  
portfirmen, Versicherungsgesellschaften usw.

**Häuserverwaltungen, Vermittlung** von Woh-  
nungen, Lagerräumen, Budenlokalen

## Der Verlag von **Jonck & Poliewsky, Riga, Kaufstr. 3**

empfiehlt:

**Glasenapp, Gregor von, Essays.** Kosmopolitische Studien zur  
Poesie, Philosophie und Religionsgeschichte. Preis Mk. 6. 60  
gebunden Mk. 7. 90

— **Neue Essays.** Abhandlungen zur Philosophie, Literatur und  
Religionsgeschichte. II. Folge der Essays Preis Mk. 6. 60  
gebunden Mk. 7. 90

**Neumann, Dr. Wilhelm, Lexikon** Baltischer Künstler.  
Preis Mk. 5. —

Ferner empfehlen wir unser reichhaltiges Lager an **Textbüchern** aus  
**Reclams Universal-Bibliothek**, sowie **Opern-, Operetten- u.**  
**Schauspielführern**

# Robert Frobeen

vorm. Richard Thomse, Kaufstraße Nr. 6  
vorm. Gebr. Grauding, Kalkstraße Nr. 17

Baumwollstoffe, Wollstoffe, Seidenstoffe für  
Kleider, Baumwollstoffe und Leinen für  
Wäsche, Taschentücher, Servietten, Tisch-  
tücher, Handtücher, vollständige Bedecke,  
Spitzen u. Broderien, Teppiche, Gardinen

## Bruno Frobeen vorm. Otto A. Bertels

Import von

### Drogen und Chemikalien

**RIGA**

Basteiboulevard 9 — Fernsprecher 294

---

Ab 1. November im Hause der I. Gesellschaft gegenseitigen  
Kredits, Eingang von der Brauerstrasse