

Arthur Krausned, Max Bohl, Franz Schönfeld, Max Wallig, Hermann Rosen, Marie Kopschill, Luise von Bölnitz, Teresina Geyner und vor allem Eise Lehmann und Agnes Sorma gingen von dieser Bühne aus. Die Säulen des Ensembles waren Mainz, die Sorma und die Niemann. Mainz war von Frölicher am Leipziger Stadttheater ausgebildet worden, hatte dann drei Jahre bei den Weingern, drei in München gewirkt und schon beim Gastspiel der Weingerner in Berlin als Prinz von Somburg, als Kosinsky außerordentliche Hoffnungen erweckt. Sie erfüllten sich nun, denn Mainz besaß alles, was der Neuen-Spieler, der Impressionist braucht: eine biegsame, schmale, lagenhaft geschmeidige Gestalt, die wie eine Damaszener Klinge aufschmelzen konnte, eine Stimme, die alle Register von sauchenden Fissellönen bis zum niederwuchsenden Bass ziehen konnte, ein Hauptprofil voll unachahmlich vielseitiger Vielseitigkeit und das einnehmende, fränklich bleiche Antlitz, dem zwei seltsam leuchtende Augen einen Stich ins Hässliche, Morbide verliehen. Und dazu kam ein seltener Intellekt und ein Reichtum der Seele, der jeder seiner Gestalten unmittelbares Leben verlieh. Den stärksten Eindruck machte Mainz als Sprecher. Schon Richard Wagner hatte verlangt, das Nebentempo auf der Bühne um das Doppelte zu beschleunigen. Mainz wurde dieser Forderung gerecht. In seiner Sprechweise gab es ein wohliges, deklamatorisches Ausruhen auf dem Wort; jagend eilte sie dem Sinneshöhepunkte zu, um nach kurzem Verweilen eben so rasch dem Sinneshöhepunkt der Phrase zuzusteuern. Diese Art konnte sich nur ein Meister des Verstandes erlauben, einer der sinnfällig trotz alledem zu akzentuieren verstand. In Mund und seiner Nachahmer — und die Sprechweise von Mainz wurde schnell in Deutschland Mode — wurde solche Art zur Manier, die jedes Verständnis des gesprochenen Wortes erlöschte. Jahrelang hat man nach Mainz erster Wirksamkeit in Deutschland oder wenigstens in Berlin kein gutgesprochenes Wort gehört. Auch für den Künstler selbst lag die Gefahr der Manier hier nahe und er ist ihr nicht immer entgangen. Bei Wiederholung von Stücken, auf Gastspielreisen, geriet er nur zu leicht in ein blohes Abhangeln der Rede, dem irgendwelche feilsche Erregungen als treibende Ursachen nicht parallel gingen, Mainz „markierte“ und war dann nur noch der Schatten seiner selbst.

Neben ihm stand in brennender Schönheit und mädchenhaftem Charme zugleich Agnes Sorma, „die nie besser war, als wenn sie, schön und herzensklar, aber humorlos und mehr empfindungslos als empfindungsstark, die ausmühsame Frau ohne Geist — auf welcher Altersstufe und welcher Verleibung immer — darzustellen hatte. Das Bild eines nav-totellen Weltfinders zeichnete sie in stillen, wunderferm abgedünnten Aquarellfarben, mit ungreifbaren Nuancen, von einem Flor unflössen, einem zitternden Hauch umweht“ (Zachow). Ihre Christine in Shakespeares Liebeli, ihre Jüdin von Toledo, ihr Käthchen von Heilbronn, ihre Katharina Shakespeares waren von verändernder Menschlichkeit. Die dritte unter den Großen des Deutschen Theaters, Hedwig Niemann, entwickelte sich zur Stütze des modernen Repertoires von l'Arronges Gnaden. Was sie an Reichtum der Seele zu vergeben hatte, das mußte sie an ephemere Gestalten kleiner Hauptrollen vergelten.

Mit solchen Künstlern beherrschte das Deutsche Theater fünf Jahre lang das darstellerisch interessierte Berlin.

Besser waren nach der Seite der Ensemblebildung die Hof- und Provinzialtheater dran, sofern ihre Leitung nicht jeglicher dramaturgischen Initiative bar war. Und wirklich arbeiteten sich ein paar Hoftheater zu achtunggebietender Höhe empor. Die Weingerner hatten in bezug auf die Regieführung nicht umsonst gewirkt; der Impressionismus der Schauspielerei, der in Berlin zur alleinigen Manier ward, ließ sich von einsichtiger Regie die rechten Grenzen anweisen, und ging die Theaterleitung der jungen Literatur nicht ängstlich aus dem Wege, so waren schöne Erfolge zu erzielen.

In Berlin, dem eigentlichen Mittelpunkt deutschen literarischen und theatrales Lebens, dort wo mit dem aufkommenden Aktien- und Bedeutungswollen auch die Scheinwerter gemacht wurden, hatte inzwischen der Kampf um die neue Kunst nicht geruht. Mehrfach war der Versuch gemacht worden, über den Stil und namentlich das Repertoire des Deutschen Theaters hinauszukommen. Man wollte ihnen mehr gepflegt sehen und nach dem Muster von Antoines Théâtre libre, das 1887 in Berlin mit starkem Eindruck gastiert hatte, entstand 1889 der Verein „Freie Bühne“ in der ausgesprochenen Absicht, der abseits der Konvention stehenden Dramatik eine Heimstätte zu bereiten.

Mit den Aufführungen der Freien Bühne hatte der Naturalismus sich durchgesetzt. Es gab nunmehr in Berlin eine Bühne, wo auch das freieste der freien Kunstwerke eine Feuerprobe vor dem Publikum erlassen durfte. Allerdings in Deutschland wuchsen ähnliche dramatische Vereine empor; in Berlin entstanden eine ganze Reihe dergleichen Vorhaben, die hier und da einen literarischen Erfolg zu verzeichnen hatten. Der Schauspielkunst, der Weiterbildung des naturalistischen Stils in einem Ensemble konnten sie nicht dienen, weil nach jeder Vorstellung das aufgenommene Ensemble wieder auseinander lief. Erstklassige Darsteller befanden sich zudem nicht unter ihnen; sie waren den großen Theatern, wenn auch im immerwährenden Wechsel, verbunden.

Von den großen Berliner Bühnen stand noch immer das Deutsche Theater im Mittelpunkt des Interesses. An l'Arronges Stelle war 1894 Otto Brahm als Direktor getreten, der diese Bühne nunmehr ganz dem konsequenten Naturalismus dienstbar machte.

Wieder waren die Schauspieler und das Ensemble das Wertvolle am Deutschen Theater. Eine reine, künstlerische Linie, eine intime Kleinkunst ging in den ersten Jahren der Leitung Brahms durch das Ganze. Nur das Repertoire ließ Wünsche offen. Brahm pflegte Hauptmann und Ibsen, Dreyer und Sudermann, hielt auch Umschau unter den Klassikern, aber ein der Bedeutung seines Ensembles entsprechendes klassisches Repertoire brachte er nicht zustande. Er blieb literarisch einseitig; der Naturalismus und seine Talente waren ihm die Vertreter des echten Dramas. Dazu kam, daß er sich zu sehr in materielle Abhängigkeit vom Erfolg, vom Kassenertrag brachte. So gingen Zula und Hartleben über Kleist und Hebel oder gar Goethe, so verlor er, obwohl er Bühnenbilder, namentlich Interieurs von überraschender Milieutreu seinem Publikum zu geben vermochte, doch die Führung. Die Entwicklung ging über ihn hinweg und suchte nach anderer Gelegenheit, nach einem anderen Führer, die heimliche Sehnsucht der Zeit zu erfüllen. Sie fand den neuen Mann in Max Reinhardt, einem guten Epikendenspieler des Deutschen Theaters.

1901 begründete er das Kleine Theater mit Künstlern wie Emanuel Reicher, Rosa Hertens, Gertrud Eysoldt und Luise Dumont, 1903 gründete er das Neue Theater und seit 1904 herrscht er auch im Deutschen Theater, während Brahm das Lessingtheater übernommen hat. Reinhardt hat das koloristische Element auf der Bühne zu Ehren, vielleicht zu allzugroßen Ehren gebracht. Auch er strebte Milieutreu an, beschränkte sich aber nicht auf Innenräume wie in seiner Aufführung von Gorcks Nachspiel, sondern legte den Nachdruck seiner Regisseurfähigkeit auf das Landschaftliche. Man brachte die Wirklichkeit, einen grünen Rasenteppich, wirkliche Fichten und Birken auf die Bühne und stellte das Ganze in einen aus der Stimmung des aufzuführenden Dramas heraus geschaffenen Rahmen, für dessen künstlerischen Wert die Namen der Maler Wasser, Krill, Koller sprachen. Alle Künste wurden zum Schmuck der Szene, zur Hebung der Illusion herangezogen. Musiker von Rang und Ruf wie Humperdinck und Pfitzer brachten die im klassischen Drama notwendige Begleitmusik in edler, auf das Ganze abge-

stimmter Form, und eine ganze Anzahl von Dramaturgen, förmliche Spezialisten in ihrem Fach, walteten ihres Amtes. So konnte Reinhardt mit Darstellern wie Rudolf Schüttbrant, Max Hinder, Winterstein, Bogay und Engels, der neben Volkmann am wichtigsten Schauspielhaus und Schweighofer jetzt der beliebteste Komiker der deutschen Bühne war, mit Schauspielerinnen wie Gertrud Eysoldt, Lucie Höflich, Ella Durieux und Hedwig Wangel Aufführungen herausbringen, die in bezug auf Milieu, Stimmung und Zusammenspiel des Ensembles einen bis dahin noch nicht erreichten Höhepunkt darstellten. Die Salome Bildes, die Elektra von Hugo von Hofmannsthal, Maeterlinds Pelléas und Melisande, Lessings Minna von Barnhelm, Der Sommernachts Traum, Kabale und Liebe, Der Kaufmann von Venedig, Das Käthchen von Heilbronn, die Dramen Frank Wedekinds, Shatun und der Neuzoantiker wurden so Ereignisse nicht nur des Berliner theatrales Lebens. Der dichterische Stil eines jeden Werks wurde zum Vorbild für den Stil der Darstellung. Man konnte sich Zeit und Mühe nehmen, die intimsten Reaktionen aus dem Werke herauszuholen, weil es ja genügend lange, oft über 150mal hintereinander auf dem Repertoire stand, und die Darsteller nicht wie an einem Hof- oder Stadttheater gezwungen waren, heute dies und morgen das zu spielen. Auch der szenische Aufbau konnte auf der Drehbühne ein für allemal stehen bleiben, ein Vorteil für die Regie, der nicht zu übersehen ist. Die Reinhardtschen Theater gelten heute als die ersten Theater Berlins und haben noch insofern eine Erweiterung erfahren, als Werke, die sich für ein großes Publikum, in einem großen Rahmen nicht eignen, auf einer kleinen, intimen Bühne gegeben werden und als „Kammerstücke“ schnell zu einer Berliner Sensation geworden sind.

Ein Ereignis für das gesamte theatrales Leben Deutschlands war im Frühling 1906 das Gastspiel des Moskauer künstlerischen Theaters. Der beispiellose Erfolg, den die russische Künsterschar in Berlin, Dresden, Wien und andern deutschen Städten davontrug, gab zu denken. Wie konnte es kommen, daß man zu diesen Moskowitern aufschaute wie zu Verkörpern einer neuen Lehre, zu Brüdern eines das Tiefste unseres Wesens durchdringenden und erschütternden künstlerischen Evangeliums? Waren unsere Schauspieler, unsere Regisseure um so viel schlechter als die der Russen? Nein, die Gründe für das damals und bewußt werden Erläutern der deutschen Schauspielkunst lagen anderswo. Unsere Theater sind, wie wir gesehen haben, mit Ausnahme einiger weniger vornehm geleiteten Bühnen, Geschaftertheater, müssen von Unternehmern oft großen Stils geleitet sein, für die das künstlerische, das im feinsten Sinne künstlerische Element erst in zweiter Linie kommt. Und auch die paar Hoftheater, denen es um ein literarisches und darstellerisches Renommee zu tun ist, sind an ihren Etat gebunden, müssen Rücksichten nehmen, sind womöglich Beeinträchtigungen von oberer unterworfen, die in persönlichen Geschmackrichtungen, nicht aber in wirklich literarischem Verständnis ihren Ursprung haben. Da ist es schwer, ein gutes Repertoire, leichter noch, ein gutes Ensemble zusammen zu halten. Der Herzog von Meiningen vermochte eins beides, weil er ein geborener Regisseur war, und weil ihm die Mittel, seine Ideen zu verwirklichen, zur Verfügung standen. Den Russen erging es ähnlich. Welches deutsche Theater kann 180 000 Mark in eine Aufführung des Julius Caesar stecken, welche Bühne, abgesehen von Berlin, würde mit vier oder fünf Dramen, die auf oft achtzig und mehr Proben vorbereitet worden sind, einen Winter hindurch existieren können. Es waren eben zum Teil viel günstigere Bedingungen, unter denen die Moskauer ihre Arbeit begannen.

Ihre Bestrebungen nach einem neuen künstlerischen Realismus gingen natürlich auf die Meiningers, die ja in Aufstand große Triumphe gefeiert haben, zurück. Aber inzwischen war in Russland die große Stiltragödie im Schillerischen Sinne, die Alceste Tolstois angestrebt hatte, vom modernen Stimmungsdrama überholt worden, von der wenig dramatischen aber echt dichterischen Kunst eines Tschekow; eines Gorki. — Und in der sichersten Art der russischen Ensemble den ganzen Stimmungsgehalt einer Dichtung erschöpfte, das außerhalb der eigentlichen Handlung liegende, die Menschen und ihr Tun aber bedingende Milieu zur Wirkung, bisweilen zur entscheidenden Wirkung heranzog, lag ein ungeheurer Fortschritt.

Man lächelte damals über unsre Schauspieler. Ganz mit Unrecht. Es wäre töricht, wenn wir behaupten wollten, wir hätten keine oder nur wenige Künstler von der Bedeutung jener Moskauer Gäste. Wir haben im Gegenteil ein ganz ausgezeichnetes Schauspielerpersonal in Deutschland, das unter so genialen Regisseuren wie Stanislavski und Nemtowski-Dantschenko es kann, ganz sicher ähnlich Hervorragendes leisten würde, wenn es zu dem erzogen werden könnte, was die Russen vor ihm voraus hatten, zu darstellerischem Solidaritätsgelühl. Das soll heißen: unsern Künstlern fehlt im allgemeinen die tiefe Achtung vor der Dichtung, vor ihrer Mitteilern und vor dem genießenden Publikum, welche den russischen Darstellern oberstes Prinzip war. Wenn ein deutscher Darsteller fühlt oder auch nur sich einbildet, daß er seine Kollegen am Können übertrifft, so wird er sich in neunzig von hundert Fällen in den Vordergrund spielen, ohne Rücksicht auf Dichtung und Mitwirkende.

In Berlin hat man, bei Brahm, bei Reinhardt, diese Negung des deutschen Schauspielers zum großen Teil unterdrückt, im allgemeinen herrscht sie noch überall vor. Und so lange es nicht gelingt, den deutschen Schauspielstand zu jenem Solidaritätsgelühl feinsten Art zu erziehen, werden wir keine wirklich große Darstellungskunst haben. Zum deutschen Nationaltheater, an dem so eifrig gearbeitet wird, fehlt dann immer noch viel, es steht vor allem die Einheit des sozialen und ethischen Lebens der Nation, ohne die ein solches Theater undenkbar ist. Diese Einheit zu erreichen ist vielleicht eine Hoffnung von Jahrsundert. Aber sie wird kommen, und wir können ihre Verwirklichung vorbereiten. Je mehr es uns gelingt, unser Volk zu einem Kulturvolk zu erziehen, je mehr wir es die Sensationswerte von den echten Werten unterscheiden lehren, um so näher rückt das Ziel. Die Schauspielkunst wie das Theater überhaupt als einer der allerersten Bildungsfaktoren eines Volkes muß immer und immer wieder auf die Pfadfinder unsrer dramatischen Literatur hinweisen. Dann wird, auf Kleists, auf Hebells, auf Ibsens Wegen der große Dramatiker unsres Volkes kommen, den alle verstehen werden, wie die englischen Renaissancemenschen alle ihren Shakespeare verstanden. Dann können große Schauspieler und bedeutende Regisseure die Arbeit der Jahrhunderte mit der Begründung eines deutschen Nationaltheaters krönen, dann wird es möglich sein, unsre Dichter wahrhaft darzustellen, zur Feier der Schönheit und des Lebens.

Der Leipziger Rathausbrunnen. In jeder guten alten Stadt steht auf dem Marktplatz vor dem Rathaus ein Brunnen. Er hat seinen Zweck dort, er hat sogar vielerlei Zwecke zu erfüllen gehabt. Im Mittelalter ist er der Lebensnerv der kleinen besetzten Städte in Kriegszeiten, und auch im Frieden ist seine Bedeutung groß — nicht nur für den Markt, der dort zusammenströmenden Wägle, er ist der Mittelpunkt der Wochenmärkte, er ist in seinem bildnerischen Schmuck die Freude und der Stolz der Ratscherrn, und an den heißen Sommerabenden ruht neben seiner sprudelnden Mühle der Ratskellerwiege der vom Gasthof am Markt die Tisch für die üblichen Bürger zudeckt. Die schönen, oft künstlerisch meisterlichen Brunnen alter Marktplätze, würdige Brände, die noch heute mit ihnen oft verknüpft sind, und endlich die zahllosen Beispiele der Literatur, die in Reimen oder in Prosa den Markbrunnen als poetischen Gegenstand behandelnd oder doch für irgendwelche Stimmungen verwenden, haben den Sinn nachgeholt für seine vielfache

Bedeutung, wenn diese unsrer Zeit der Wasserleitung auch eben nur noch Dichtung und Stimmung sein kann.

Als man unser neues Rathaus baute und künstlerisch schmückte, hielt man sich im Gesamtcharakter — gegeben schon in der Unregelmäßigkeit des Bauplans und des fallenden Geländes — an den Eindruck der alten Burg, die erst an dieser Stelle stand; über dem Haupteingang steht auch am hohen Giebel: Die neue Burg ist entstanden (arx nova surrexit); jedoch in dem Schmuckcharakter der Fronten, der Ecken, Türme und Kratzturmdetails suchte der Künstler (Weba kommt hauptsächlich in Betracht) mit viel Verständnis und Stimmung den friedlichen bürgerlichen Charakter des Gebäudes nach seiner Bestimmung anzudeuten. Ratscherrnengiebel, Volksmärchenstille, lustige Tiere aller Art sind da ornamental verwendet worden. Damals schon stand auch Plan und Platz für den jetzt errichteten Brunnen fest.

Es ist ein lustiger Brunnen, in der Nähe des Marktplatzes. Ein großes Becken, in dem die Kinder plantschen können (wenn die Schulleute nichts dagegen haben), sehr schön verziert, mit beschneider, aber zureichender und vielstücker Wassergabe, und oben eine kunstreiche heitere Gruppe. Es fehlt nur der Marktplatz dazu, dann wäre es ein echter rechter Markbrunnen.

Loben wir also zunächst, daß es weder eine läppige Wasserfontäne geworden ist, noch ein Bierbrunnen, der als Ding und Idee an sich künstlerisch geschaffen wird und das fließende Element nur als Weigabe zur Idee verwendet. Der neue Brunnen paßt so wie er ist zu dem alten Leipziger Barockstil, in dem das Haus gebaut ist; denn zur Zeit jenes Stils brauchte man auch noch den öffentlichen Brunnen, auf dessen Wasser man sich in Quantität und Qualität immer verlassen konnte, der also sein wichtiges Zwecksein als Wasserspender im Leben der Stadt damals hatte.

Der jetzt in Dresden ansässige Bildner Weba hat den Bronzesculptur gearbeitet, der Erbauer des Rathauses, Hans Licht, hat die Architektur des Brunnen geliefert. Beide stimmen völlig im Markbrunnencharakter zusammen bei ihrer Arbeit. Wir hatten voriges Jahr vorn in der Zeitung untern Strich eine Geschichte von einem Markbrunnen, seiner künstlerischen Säule und einem Bildwerk auf dieser. So wie jener Brunnen ist unser neuer Markbrunnen angelegt. Aus dem breiten Becken, das nach und einbrunnvoll, aber einfach in seinen Seitensflächen gegliedert ist, erhebt sich mitten eine steinerne Säule. Der Stein von Becken und Säule ist derselbe Kalkstein, aus dem der große Bau gefertigt ist, er wird also besonders schön wirken, wenn er verwittert ist und die dem Wasser ausgelegten Flächen weiß erscheinen gegen die tief und trocken liegende dunkle Verwitterung, die der Leipziger Aush sehr rasch und gründlich liefert. Die Brunnen Säule ist ein feines Stück von Gestaltungs Schönheit, selbst in geschwungenen Linien, massiv und streben elegant zugleich. Die Bronzegruppe, oben auf dieser Säule von einer vieredigen Platte getragen, ist eine lustige Marktszene. Ein fahrender Musikanter marschiert pfeifend durchs Städtchen. Drängend tummeln sich die Kinder und die Hunde um ihn, ja zwischen seinen Weinen durch als begehrteste Gefolgshaft. Die Gruppe ist geschlossen und monumental bei allem drängenden Leben; der Meister selbst ist aus freudiger plastischer Begabung geschaffen: eine kernige Volksgestalt, nur mit Hofe und Gurt bekleidet, so daß das Muskelspiel des Körpers und der Arme frei ist. Oben an den vier Ecken der Platte auf der Säule beginnt das Wasserspiel, indem architektonisch ganz streng, bildnerisch sehr gefällig, vier Vordächer als Wasserpfeiler angefügt sind. In halber Höhe der Säule ist dann der große Strahlenkranz angebracht. Von strebenden Bronzestützen von der Säule aus ganz nat und ungestört getragen, ist ein doppelter Bronzering angebracht, der wie ein Niesenspielzeug durchmodelliert ist, indem zwischen oberem und unterem Ring paarweise immer Kindergestalten, auf Vordächerchen stehend, in spielerischer Steifheit eingestaut sind, dazwischen wechseln noch kanzarartige Schmuckstücke ab, die allerhand Geier einfassen. Die Tiere, die Kinder und die Vordächer unter deren Pfählen, alles spürt Wasserstrahlen, deren Spiel sich zu lebendig schmeidender Mannigfaltigkeit ordnen wird. In einigen Tagen soll es beginnen. Man frage nicht viel nach dem „Sinn“ des bunten Marktschmucks von Tieren und Kindern, die diesen durchbrochenen Bronzering bilden, sondern freue sich an der einfachen Heiterkeit des Strahlenspiels.

**Neues Theater.** Sonnabend: Der Veltchentreffer. Sonntag, 1/7 Uhr: Goethes Faust, I. Teil. Montag, 1/7 Uhr: Faust, II. Teil. — **Altes Theater.** Sonnabend: Hotel Eva. Sonntag, nachmittags 8 Uhr: Martha (ermäßigte Preise), abends 1/8 Uhr: Ein Walzertraum. Montag: Der Opernbau.

Die nächste Aufführung von Ibsens Schauspiel Das Fest auf Solthaug (mit Musik von Hans Pfitzner), das wegen Unfähigkeit Anna Nolewskas am Montag vom Spielplan abgesetzt werden mußte, findet am Sonnabend, 10. Oktober, statt.

Die Vorstellungen im Neuen Theater beghnen, wenn nichts anderes angegeben, um 7 Uhr, die im Alten Theater 1/8 Uhr.

**Vereinigtes Leipziger Schauspielhaus.** Schauspielhaus. Sonnabend, 7 Uhr: Faust (halbe Preise). Sonntag, nachmittags 8 Uhr: Vorstellung für den Gewerksverein H.-D. Leipzig-West (Vater und Sohn), abends 1/8 Uhr: Die Ehre. Montag keine offizielle Vorstellung. Dienstag: Frau Warrens Gewerbe. Mittwoch: Die Ehre. Donnerstag: Der Kaufmann von Venedig (halbe Preise). Freitag: Die Diebin. — **Neues Operetten-Theater** (Theater am Thomastr.). Sonnabend: Die Försterdrift (Erfolgsaufführung). Sonntag, nachmittags 3 Uhr: Vorstellung für den Verein Gutensberg (Johannistag), abends 8 Uhr: Die Försterdrift.

Im Neuen Operetten-Theater gastiert Sarah Bernhardt mit ihrem Ensemble am Freitag, 16. Oktober, in Sardous Tosca und am Sonntag, 18. Oktober, in der Kameliendame.

Im Schauspielhaus beghnen die Vorstellungen, wenn nichts anderes angegeben, 1/8 Uhr, im Neuen Operetten-Theater 8 Uhr.

**Vattenbergtheater.** Sonnabend: Der Schwur. Sonntag: Der Hiltendörfer. Montag, Dienstag: Das Glück im Winkel. Mittwoch: Der Schwur. Donnerstag, Freitag: Die Schmetterslingschlacht. Sonnabend: Flotte Weiber.

### Eingelaufene Schriften.

Neue Nummern von Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 5021. 5022: E. Velt, Monte. Roman. 40 Pfg. — Nr. 5023: Rudolf Lohar, Venus im Grünen. Ein Fastnachtstückerz in einem Aufzuge. 20 Pfg. — Nr. 5024. 5025: Emile Zola, Herrin Chabros Kur und andre Novellen. Autorisierte Uebersetzung aus dem Französischen von Gertrude Deinde. 40 Pfg. — Nr. 5026: William Shakespeare, Das Wintermärchen. Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach der Uebersetzung von Dorothaea Tiedl für die Aufführung eingerichtet von Eugen Klitz. 20 Pfg. — Nr. 5027—5029: Marcus Tullius Cicero, Gespräche in Tusculum. Aus dem Lateinischen mit Einleitung und Erläuterungen von Friedrich Spiro. 60 Pfg. — Nr. 5030: Gertrude Franke, Schiedelwein, Der Damenfeind. Ein Menschenfeinder. Zwei Novellen. 20 Pfg.

Hans Schreiber, Wie schützt sich der Kapitalist vor Verkrüppelung an der Waise? Ein unentbehrlicher Ratgeber für Kapitalanlage und Spekulation. Fünfter Band. Berlin, Deutsche Verlagsanstalt Patricia, G. m. b. H. Preis 3 Mark.