



letzten Flammenstoß drängt, nach welchem der fruchtbare Prozeß des Neubaus beginnen kann. Ahnung des Einzigbewegenden, auf das es jetzt ankommt, pulst in jedem Ausdruck menschlicher Existenz, und so stark erfüllt die Notwendigkeit politischer Götterdämmerung alle Bezirke des Lebens, daß nicht die bisher unpolitische Artung sich politisiert, vielmehr Politik selbstverständlich auch die privateste Veranlagung als einen ihrer Teile in sich begreift. Nicht die Welt wurde sozialistisch, sondern der Sozialismus ist heut unsre Welt. Und wir übersehen nun, wie die Wilhelminische Aera schon hintrieb auf diese Losung, wie in ihr sich andeutete und ausbildete der Aufstieg der versklavten Schichten, der des Kapitals und der soldatisch-bureaokratischen Obrigkeit blenderische Organisation zu vernichten hat.

Als ein Dokument der kaiserlichen Verfallszeit wurde mit richtigem Instinkt vom Lessingtheater Gerhart Hauptmanns menschlich-politische Tragikomödie „Der rote Hahn“ hervorgeholt. Die ganze Unnatürlichkeit der heut im Abbruch befindlichen Situation ist in diesem genialen Gemälde der Lex-Heinze-Epoche gespiegelt, so daß zum „Untertan“-Roman Heinrich Manns hier die dramatische Ergänzung in mehr als einer Beziehung existiert. Denn nicht nur ist gezeigt, wie die herrschenden Cliques von ihrer Gottesgnadschaft bis zur stupidesten Verbohrtheit überzeugt waren und mit den gemeinsten, nur Unschuldige treffenden und darum untauglichen Mitteln sich behaupteten, das widerwärtigste Material zu ihrem Werkzeug machten, sondern tieferblickend wird die notwendige Verworfenheit einer Welt gewiesen, in der auch die Unteren zu den beschmutzenden, zerfetzenden Praktiken des Kleinkriegs gezwungen, in die Verdampfung und Verdreckung des puren Kampfes um materielle Verbesserung gebannt sind und alles notwendigerweise brutal, egoistisch, schindludrig sein muß. Diese Welt läßt das Gute nicht zu, und als ihre schwerste Schuld steht enthüllt, daß, was leben wollte, in ihr verdammt war, gewissenlos zu werden, daß der für sie mögliche Empörer der um den Preis des Glückes der anderen Aufsässige ist, daß der Bruderbund gegen die Unterdrücker in ihr eine Gaunerinnung unterirdisch schachernder Biederheuchelei bleibt. „Tummheit regiert de Welt“, diese Welt, oben Beschränktheit feudalen Selbstgefühls, unten die Blindheit noch nicht geweckten Ehrgefühls. Diese Unterschichten begreifen noch nicht, daß es gilt, aus der eignen Not sich eigne Tugenden zu setzen, statt mit schlimmen Mitteln nach dem schlimmen Glanz der Oberen zu trachten, die Sünde des Besitzegoismus zu durchschauen und, in Verzicht auf Besitz und Macht, dem Ideal einer allgemeinen Menschenbeglücktheit im offenen, ehrlichen, reinen Kampfe die Wirklichkeit zu erobern. Hauptmann hat, ohne diese Folgerung zu ziehen, mit der allumfassenden Güte des Besten in seinem Schöpferherzen den Befund an ein paar Zeugen für die Regierenden und Regierten beweiskräftig festgelegt und das bleibende Beispiel der Seltenheit: politische Komödie — geschaffen. In sich geschlossen besteht seine Dichtung von der durch ihre Zeit verderbten Proletarierin, die vom Ringen um ein Phantom des Freiwerdens ramponiert und vor dem Betreten ihres scheinbar „gelobten Landes“ banal abgeschoben wird. Ich kenne kaum ein Stück, das so echt den Alltag, die faktische Würgerei, das Hin- und Her-

gezieh des Gewöhnlichen, den Mischmasch von nicht aufkommender Tragik und Verzweiflung, von prallen Atempausen der Sinnlichkeiten und des Rummels Dichtung werden ließ. Jeder Akt hat seinen ganz speziellen, vollwertigen Stimmungsgehalt, der ihn wie eine Kugel umschließt: der erste die Geladenheit der privaten Triebe, der zweite eine unvergeßliche Freiluftjovialität, der dritte die Unterkötigkeit einer komödiantischen Amtsstubenfarce, der letzte die Blaue-Montags-Luft einer Extrafete. Die Aufführung offenbarte vor allem eine solide Hingabe an den künstlerischen Dienst, die auch nicht gelungene Kleinigkeiten durch die Dichtigkeit des Ganzen absolvierte. Ilka Grüning war, obwohl sie den Dialekt falsch behandelte, eine Wolffen von eigener Wesenhaftigkeit, in den Blicken die Unrast der Nichtganzgefeiten, steigerte die Abrechnung mit sich und der Welt im letzten Akt wirklich zum eisernen, heroischen Radikalismus, wie zuzeiten aus geduckter Kreatur sich stachlige Weisheit bekennt. Max Adalbert als Fielitz gab eine tadellose, einhellige Leistung, komplette Zeichnung eines cholерischen Schluckers, das Letzte an Einfachheit der Bewältigung herausholend in der Szene des Aufbegehrens und doch Kirrwerdens oder wenn das fachliche Vergnügen des Bastelns ihn zum Intresse an Brandstiftvorkehrungen verleitet oder in der Justamentspose des Reüssierten. Kurt Götz präsentierte den Wehrhahn ganz ohne jegliche Unterstreichung, höchste Humoreffekte mit diskreter Edelblödigkeit und belegtem Schneid erzielend. Hermann Vallentins Rauchhaupt besaß Schlichtheit, Glaubwürdigkeit, das undefinierbar richtige Maß von Lebenstreue, jene Mischung aus gutmütigen und jachrohen Zügen und alle Eigenheiten, die so eine Pensioniertenverquertheit haben muß. Charlotte Schulz machte aus der Leontine im Äußeren, in prächtiger Flätzigkeit von Geste und Wort, eine Glanznummer, Heinrich Schroth einen Schmiedemeister von Gedrungenheit und Forsche. Der Ede des Hans Sternberg aber mimte zu fanfarend fidel, zu sehr als Operschmied, nur im letzten Akt mit Mäßigung auf dem richtigen Weg. Emil Lind als Doktor Boxer verzettelte sich bläßlich, unpersönlich, und Hubert Heinrich spielte den Schmarowski als durchschnittlichen Renommagewitz, statt eine von Lebenshumoren umblitzte Selfmaderealität zu verleiblichen.

In aktuellste politische Probleme langt Wilhelm Speyers Drama „*Der Revolutionär*“ und zimmert minderwertiges Kulissenzeug ohne Wahrheit des Lebens und der Idee. Angedeutet ist die Gegenüberstellung von fanatischer Rücksichtslosigkeit, Revolte der Tat, und geruhigem, ordnungsbeflissenem Revisionismus, Evolution durch erzieherische Arbeit. Vorhanden ist ein Schauerstück, darin ein russischer Student, verbannter Adliger, mit aller pseudo-russischen Kolportagezeigunerei behaftet, schwankt zwischen einer deutschen Geheimratstochter, die ihn heiraten und zum Bürger machen will, und einer russischen Kameradin, die die unbedingte Parteidisziplin und Opferbereitschaft von ihm fordert. Dabei ist die Germanin typisch mit Verwerflichem beladen, ohne daß ihre Mankos als solche gegeißelt sind; sie dekretiert ewige Besitzrechte aus dem einmaligen Fall ihrer Hingabe, versucht mit abgefeymten Berausungspraktiken den Mann zu einer Schuftigkeit zu umnebeln, eskamotiert mit laxer Dialektik den Makel des Verrates, weil besagter Verrat wahr-

scheinlich den Verratenen nicht mehr schaden könne, beharrt auf der Anmaßung ihrer Kuttен- und Kastenengherzigkeit und verschwindet indigniert, als ihr Opfer sich den Bekehrungsversuchen endgültig durch das Sterben in den Armen einer verachteten, aber in dumpfer Trieblicbe aufrichtigen Kreatur entzog. Dies ist hanebüchen ungeschickt und im Zeitungszuschnitt fabriziert, daß die solide Tüchtigkeit, mit der das Kleine Theater sich des Stückes annahm, erfolglos blieb. Da hatte Abel die geeigneten Töne für das beiläufige Abtun von Unliebsamem, für das Entgleiten des Unsichren, für trunkne Nonchalance; da setzte Leonore Ehn ihre strenge Künstlerschaft ein, spendete mit Herbigkeit und kaltem Feuer dem Preußenmädchen der papiernen Vorlage Gestalt; da war Irmela von Dulong eindringlich im Schritt, im bebenden Protest, in der schmerzhaften Starre und beunruhigenden Zähigkeit des Willens, Alice Torning in Maske, in schäbiger Hingebung, Gustav Rodegg in sympathischer Zurückhaltung. Aber eine Verdächtigung heißester Impulse, die Angst vor der Zerstörung von Zerstörungswürdigem verbreiten könnte, ärgerte aus der Haltung des Stückes wie jene Plakate, die sich um die gewissenhaft gründliche Auseinandersetzung mit Ideales bergenden Tendenzen durch eine Art moderner Hexendenunziation zu schwindeln trachten.

Ahnung von unverstelltem Russenwesen stieg auf aus einer mit Sorgfalt und Freude betreuten Aufführung von Gogols „Die Heirat“ in Kayßlers Freier Volksbühne. Scheinbar eine banale Anekdote von heiratslustiger Jungfer und heiratsängstlichem Hagestolz wird zum Gefäß für die Wahrheit von allerlei Menschlichem. Wenn das begüterte Mädchen von einem ganzen Pracherchor von gehappigem abgetakeltem Mannszeug umschnüffelt wird, daß sie sich vor Bedrängtheit keinen Rat weiß und ihres Fleisches Sucht sich doch von jedem aus der Meute das brauchbarste Teil zu behalten züngelt, oder wenn der von Freund und Kuppelmittel mit den üblichen Argumenten bis zur Bräutigamschaft Gepreßte vor der endgültigen Entscheidung doch noch entflieht, sind stärkste Daseintragiken unscheinbarer Schicksale zur Rechenschaft gezogen. Die Verurteilung zur Einsichtigkeit, da ein ehrliches Gewissen die unendliche Schwere der Verpflichtung, die jedes Sichgesellen übernimmt, sich nicht zumuten darf und dem nie ganz zu verwindenden Erinnerungsbann der eigenen Vergangenheit, statt ihn versteckt in ein fremdes vertrauensseliges Dasein mit hinüberzuschmuggeln, lieber die ganze Treue wahrt, bekommt auch einmal ein heiteres, sinnfälliges Symbol. Und da die bittere Wahrheit so unwiderstehlich in der Schalks- und Tölpelmaske serviert wird, hat sie aus dem Kontrast zwischen Schmerzhaftigkeit und Possenhaftigkeit sich um so dauerhafteres Gewicht erworben. Im Ganzen ist hier schlicht und entgegenkommend ein Ironiewerk mit mannigfach zärtlichen und kratzbürstigen Einzelzügen, und der Explosivstoff der gefährlichsten, sonst vorsichtig verleugneten Desillusionierung knallt seine Entladung in die derblaunigsten Quodlibets. Bildhaft war die Aufführung sehr spaßig auf ein stilisiertes Exempelußland, eine Art märchenhaften Lebkuchenmoskowitzertums gebracht, die Schmuttel- und Faulenzertimmung, dieses fatalistische Sichgehnlassen eines Oblomowvorläufers, in der Junggesellenbude war überwältigend getroffen. Guido Herzfeld als der

Aufgescuchte ergriff durch eine gemütliche, das vom Dichter Gegebene gleichgestimmt nachschaffenden Tragikomik. Scheu und leis aufdämmernde herausgekitzelte Verliebtheit, Nichtanderskönnen, letzte Glücksangst, Resignation, Aufschwung und Rückfall, alle Nüancen so einer herzenslieben Einspannerseele besaß er, und in der Szene, da die beiden schüchternen Leutchen ihr dürftiges, für sie doch so inhaltvolles einziges Liebesgespräch haben, schuf er mit einfachen, kunstehrlichen Gaben das Gleichnishafte einer ganzen Veranlagung. Julius Sachs war der Anstifter und Verführer, unverwüstlich bei guter Laune, quicklebendig, mit einem Augenzwinkern und Behagen an sich selbst, das hier am Platze war. Harry Berber hatte sänftiglich Verschüchterung und Ratlosigkeit, die um einen zum siebzehnten Male Abgeblitzten ihre Flore legen, die erbarmungswürdige Bettelbetroffenheit so eines armen Luders; sonst war der Reigen der Freier zu wenig in Buntdruck, zu verschwommen, schablonenhaft, frostig, Stahl-Nachbaur als kaltrechnerisches Koloß zu sehr mit dem Grammophonpathos in der Kehle, und auch Lucie Mannheim als der weibliche Köder ohne Mannigfaltigkeit der Ulklinie, eintönig. Mit herzhaft runder Ulktypik stattete Margarete Albrecht eine Vermittlerin aus, reich an Zungenschlag und Mienengeläufigkeit, eine spinöse Grotteske schuf Maria Weißleder, und noch Magd (Luise Weißberg) und Diener (Alexander Kardan) waren ergötzlich durch ein gutes Quantum Trottelei.

Einen puren Ulkabend ohne literarische Allüren brachte das „Kleine Theater“ mit Paul Rosenhayns kriminalistischer Einaktertrilogie „*Salto mortale*“. So was müßte ganz reizvoll sein als mit Geist gemanageter Variététrick, wie es die Franzosen zu klassischer Eigenheit graziöser und verblüffender Momentfrozeleien, Blitzsatiren, hingeflitzter Sexualpässe konzentrierten, und wurde in dem schwerblütig deutschen Fall interessant genug durch die Gelegenheit zu guter schauspielerischer Exzentrikleistung. Hermann Vallentin lieferte im ersten Dialog als sentimentaler Berufseinbrecher die richtige Dosis von Kontrasttreuherzigkeit, Gutmütigkeit, Selbstverständlichkeit, im zweiten Stück als Filmmatador den umwerfenden Gentschmiß, prachtvoll die Schnuppigkeit, diesen hundeschnäuzigen, kategorischen Schieberjargon, Lupu Pick im dritten Sketch eine vorzügliche Maske und den unwiderstehlich stieren, gekränkten Alkoholton.

In eine Wüste von Gleichgültigkeit und Aushöhlung verurteilten mich zwei Dichtungen, deren Verfehltes in der Hauptsache aus einer gewissen inneren Leere zu fließen scheint. Thaddäus Rittner bewegt sich in seinem Drama „*Unterwegs*“ in der Region Molnar, durch Schnitzlerklänge gemildert. Wie Brods universaler „*Nornepygge*“-Roman den Don Juan wiederverkörpert sein ließ in einem politischen Tat-Abenteurer unsrer Zeit, beschwört Rittner Don Juans Seele in einem zeitgenössischen Baron, dessen Glut schließlich der Frau seines Leporello-Freundes gilt und den ebendieser Leporello demgemäß erdolcht. Motive von menschlicher Bedeutsamkeit klingen an: Der Don Juan als der nur mit der Liebe Beschäftigte, als der Mann, dem die Frau und ihre Welt: also die Sinnlichkeit — das Einzige und das All ist, im Gegensatz zu den Geistes- und Arbeitsmenschen, die einen Abfall ihres Hauptinteresses nur,

bloß ihrer Werkseligkeit abgesparte oder gestohlene Momenträusche, mit mehr oder weniger schlechtem Gewissen der holden Störung widmen. Der Partner, ganz bewundernde Verzückung, selber korrekt ehelich, als ästhetischer Teilnehmer an den Abenteuern des Angebeteten in geistiger Nachschöpfung Don Juans Leben mitlebend, wenn er dem Unersättlichen die erinnernde Nachbildung seiner Episoden entlockt und genießerisch jeden neuen Reiz nachschlürft, bis sein Standpunkt zuletzt vor der praktischen Bestätigung des ins eigene Herz geführten Streiches versagt und in die konventionellste Art des Reagierens umschlägt. Aber es kommt aus dem vielen geistreichelnden, selbstgefälligen und nur gefälligen Plauschen nicht markant genug heraus und ist schließlich nicht unwiderleglich gelöst, sondern mit einer Pointe umgebracht, und statt einer überzeitlichen Daseinsdichtung, die jedes Don Juan-Gedicht werden müßte, erscheint eine zweifelhafte Gesellschafts- und Noblessereizung, ein Salonstück mit ausgewalzten Erlesenheiten und romantischen Allüren, das einen unangenehm erzwungenen, ausdruckslosen, fast snobistischen Habitus aufweist. Die Kammerspiele gaben Rittners Drama einen aparten Rahmen und ein zu langsames Tempo. Moissi konnte alles Lockende leuchten lassen, und das Naive, Selbstverständliche, Naturgemäße Donjuanischer Weltanschauung war ebenso fein in ihm wirksam wie das Jungenhaft-Übermütige und das Katzenjämmerlich-Bewölkte, die heiße Berückung und der verwehende Abschied. Werner Krauß kristallisierte die bizarren Schnörkel seines in Bewegungen und Untertönen phosphoreszierenden Gelegenheitsporträts zur umrißsicheren Einheit. Maria Fein erfüllte in einer kurzen Szene eine ganze Schicksalstragödie des weiblichen Sexus mit scharfen, entschiedenen Akkorden. Erika March war eine stille, bescheidene Allgemeingültigkeit von Frauchen und besaß jene gespielte Konventionsentrüstung, die schon das völlige Kapitulieren enthält, Ferdinand Gregori schilderte einen onkelhaft gesetzten, dozierenden Pedanten mit kennzeichnender Trockenheit.

Die „Dramatische Gesellschaft“ widmete ihre erste öffentliche Veranstaltung dem Einakter „Die Vorhölle“ von Rudolf Leonhard. Vielleicht war ich von vornherein für dieses Stück ein schwieriges oder ungeeignetes Medium, weil ich der Echtheit kriegsanklagender Gesinnung dort nicht zu vertrauen vermag, wo zuerst der Schrei nach der Russengurgel nicht eben mit Mißbilligung in getragener Redeweise konserviert wurde. Aber zugegeben, daß Kriegsbezügliches in dem Stück nur die Staffage abgibt für Variationen über das Thema: Schmerz — bleibt zu konstatieren ein endloses Verhandeln, das keine zwingende Suggestion in mir erwirkte und in dem ich bei all seiner beabsichtigten Grelle und Maßlosigkeit die wirkliche Intensität unbändiger Eruption nicht empfand. Ein Soldat, zermartert, bäumt sich auf; die Krankenschwester schenkt seinem Leiden ihr ganzes Mitgefühl; der Arzt fordert das unbeteiligte, pflichtgemäße Funktionieren des amtlichen Hilfeleistens; schließlich stirbt das Objekt ihres Streitfalls. So nüchtern, wie diese Aussagen hier stehen, geben sie genau meinen Eindruck. Es wird diskutiert und diskutiert, wie in Konventikeln gewisser Literaten das unpraktische Diskutieren Selbstzweck ist. Nicht, daß das Drama ein Redenspiel und kein Schauspiel ist,



