

auf die Bühne stellen, die er von der Menge abgehoben zu sein und das Versprechen liefern kann, wie ich jetzt die Zuschauer betrachte: welche gesteigerte Arbeit ... und schmerzlicher Fleiß jeder Arbeit, die nicht Vergütung ist ... dieses Lebens? Er sah ein Licht hinter der Klammer des Theaters aufspringen und lag sich hinter die Dunkelheit seiner Fäden. „Welche Arbeit? Die Arbeit ist nicht der gewöhnliche, aber ungewöhnliche und unheimliche Mann: Dunkelheit der gleich über die verbotenen Schritte gestreuten verbotenen, leuchtenden, zur Wirkung verengerten Menge! O Glück, gibt es noch ein so altes Wort wie Dunkelheit? Die Dunkelheit der Verborgenen, und die schließliche Vergessenheit hat es, abzuwaschen.“

Die ganze Welt war der Verborgenen, daß es die Tragödie nicht mehr die Kunst der Arbeit: auch die Kunst der Arbeit, wie es wenig trüben oder trüben wird. Der Kunst ist geschlossen, dass das Schauspiel folgt die Tragödie auf dem Fuß, um seinen Fleiß, zwischen demselben Prozess. Und es nicht schon jede Kunst, während es gepunktet wird, eigentlich trüben ... aber doch trüben oder trüben ... nicht, das ist nicht die eine Frage eines Mannes, eines Entschlossenen.

Kein geschlossener Bestand als der in der Angabe „nicht und kein von Zuschauer“ angekündigt ... und kein abzuwaschen! Was für eine Wirkung gehört dazu, die es begreift ... und während es trüben, wie nicht der Schauspieler nicht nur nicht, sondern gerade von Zuschauer, wie nicht der Mensch von Mensch?

Es gibt Schauspieler, in denen die Kunst, der eines Menschen besteht, selbst. Diese stehen auf der Bühne mit unheimlicher Vollkommenheit: das liegt daran, daß sie von Menschen begreift werden.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Kunst und Leben geben sich gegenseitig Balance, Bedingung oder Hemmnis. Auch die Dramatik bestätigt das äußere Leben oder protestiert gegen seine Erscheinungen. War also der Impuls revolutionärer Bewegung in dem, was Berliner Bühnen eben zur Aufführung brachten, latent oder augenscheinlich vorhanden? Ich sah bei Reinhardt „Clavigo“, und es hatte dieses Stück den frischen Reiz des Gegenwärtigen. Belichtung von seelischen Parzellen blitzte auf, die heut noch den Zauber der aktuellen Entdeckung besitzt. Dabei hat das Ganze eine gewisse unentwegte Nüchternheit, etwas Ibsen-ähnliches, das die fatalen Imponderabilien des Schaukelwahnens von Liebesbeziehungen in geradezu rechnende Bühnenarithmetik umsetzt. Die Zweideutigkeit aller Lebenseinstellung hat da längst ihren halbwegs ehrlichen

Puppenbekenner gefunden, und was Körperhaftes an Entscheidung über die endgültige Bereitschaft zweier Kreaturen zu einander verhängt wird, schwindelfrei bloßgelegt. Eine neue geschmeidige Energie sucht ihr Recht gegen die in alten diplomatischen Künsten gewandte, und wenn die zwei Kreise in den hellsten Kampf auf Leben und Tod geraten, ist der menschliche Zentralwert dieses Kampfes längst vernichtet. Die Thimig bedeutete des Abends höchsten Gewinn. Ganz zeretztes Stück inniger Bedeutungslosigkeit, um das das Hin und Her der Männerethik geht. Im Ausdruck des Körperhaften wie ein anhänglicher Krankheitsalp, der nie aus dem Traumbild weicht. Den Clavigo gab Moissi: gut im Höfischen und im halb-garen Charakterformat. Decarli ließ sein Pathos, von sich selbst überzeugt, weit ausgreifen, daß es manchmal nicht mehr zur rechten Zeit zurückfand. Wegner spielte mit kalter Geschäftigkeit den überzeugten Zyniker, und sein Zynismus überzeugte. — Diese Revolution war eine Intrigenangelegenheit, bei Tolstoi wird eine unbedingte bis an die Mauer des Fragwürdigen geführt. Jene im „Clavigo“ ging aus den Forderungen der Familie hervor, die Tolstoische sucht sich gegen die Familie durchzusetzen. Ein Nihilismus, der in Wirklichkeit sich zur vorbildhaften Entschlossenheit abklärte, findet in diesem Fragment „Das Licht scheint in der Finsternis“ die letzte Starrköpfigkeit der Entscheidung noch nicht. Und hat sie dennoch im radikalen Stachel seiner Forderung. Eindringlicher als die Pathosvorgänge von Ibsens „Brand“ verlangen die einfachen Lebensszenen Tolstois ihr „Alles oder Nichts“. Hier ist auf eine erhabene Art der Begriff „Tendenztheater“ geheiligt. Und so stark kommt im Schauspiel aus den zwingenden Verantwortlichkeiten des selbstverständlich hingebachten Daseins der Schrei des Gewissens heraus, so jäh folgerecht wird in ernster Erprobung die Rechtfertigung jeder Übereinkunft unsres Existierens versucht, daß ein tieferbefestigter Fonds umstürzlerischer Überzeugungheit von den Bildern dieses Dramas gegründet ist als von den überschweblich hingebreiteten Thesen aufgetragenen revolutionärer Tumultstücke. Die Aufführung im „Deutschen Theater“ schwankte zwischen Konversation und Expression — wobei die Konversation besser abschnitt. Hier leistete die Bertens etwas in seiner Art Vollkommenes, wirkliche Komödie von einer unerschöpflichen Gewandtheit des Artistischen. Und Diegelmanns Bonhomie unterstützte sie ebenso zweckmäßig wie die phlegmatische Noblesse der Hermine Körner. Die schleppende Weichlichkeit, in die sich Moissi seine Rolle hineinstilisierte, verwarf den Hauptzweck des ganzen Abends, unterschlug die Gluten des auf den Kern gehenden Protestes. Und da die höchste Beglückung ausging von der Höflich, die den ganzen Gefühlskomplex der tragischen Sendung: Menschsein ausschöpfte und die grenzenlose Qual der Hilflosigkeit vor einem kompromißlosen Leben durchrang, wurde schließlich die Problemstellung überhaupt in ihr Gegenteil verkehrt, und es siegte das Prinzip der Konvention auf der ganzen Linie. Dabei ist die Wucht unbedingten Heischens in dem Tolstoi von einer nicht zu bändigenden Umfänglichkeit, und wie echt sein Bekenntnis ist, erhellt aus dem Kontrast zu Hasenclevers „Sohn“. Man gab den gewissermaßen als offizielles Programmwerk unsrer Situation in den Kammerspielen, und die Schwäche seiner Position schält sich nun doch immer deutlicher heraus. Verdächtig bleibt der Revolteinstinkt eines vom Ausnahmefall Überwältigten, und vor dem rücksichtslosen Schritt ins Irreparable der Tat biegt ein plötzlicher Zufallschluß aus. So jung, wie er sich gibt, ist dieser Ton nicht und auch nicht so unvergleichlich. Auch scheint mir der expressionistische Stil noch nicht rein durchgeführt, solange lyrische Ergüsse

schlechthin das Aufheben der bloß realen Verhältnisse bewerkstelligen müssen. Ohne solchen Notbehelf wäre von vornherein die Welt des Stückes als eine mit eigenen Gesetzen und eigenen Wahrscheinlichkeiten abscheiden und ihr die besondere „ideelle“ Atmosphäre zu schaffen. Hier war die Schauspielkunst schon weiter als der Dichter, indem sie aus den Kräften ihrer Darstellung heraus einen eigenen Raum der Bezüge aufbaute und den Vernichtungswillen eines schroff aufstrahlenden Jugendangriffs durch den Furor ihrer leidenschaftlichen Seelengestaltung zum ewigen Zwiestreit der Prinzipien erhöhte. Der Schauspieler Deutsch verleiblichte die ganze aufgewühlte Jugend einer Umsturzzeit. Er stand immer in einer kalten qualenreichen Glorie, und das Herbe seines Trotzschicksals war in einem durch so viel Unterdrückung schwergemachten Blute verwurzelt. Mehr als im Stück selbst trat in dieser schauspielerischen Leistung das Doppelgewichtige solcher scheinbaren Daseinsbagatellen hervor: wurde ein Examensfiasko zum verhängnisvollen Daseinsgericht, eine Gouvernante zum Engel an der Welt Pforte und ein literarisch-politischer Spektakel zum Inferno, darin sich Sein oder Nichtsein beweist. Tief aus den unennbaren Gefilden der Ideenschau kam auch der Freund und Aufpeitscher, den der Schauspieler Krauß mit dem Brio der Gestähltheit wie einen Ruf von draußen aufklingen, seine Wirkung tun und ins Reich der Mütter und Wegweisenden zurück-schnellen ließ. Wegner war der Vater, in sich beschlossenes Uhrwerk, das kein Appell des Überschwangs über sich hinaus zu treiben vermag. Wegner und Deutsch standen sich dann wieder in Hauptmanns „*Michael Kramer*“ als Vater und Sohn gegenüber und versagten für dies Mysterienspiel der ewigen Liebe. Den alten und den jungen Kramer trennt ja nicht der äußerlich bestimmte Gegensatz zweier Weltanschauungen, sondern das Einsamkeitsgeschick aller Menschheit läßt sie nicht zueinander kommen, und das Schwermütigste bricht auf: daß noch vom liebwilligsten Menschen zum andern keine Brücke führt. Dieser Passion Kreuzweg mündet im Religiösen, nicht im Politischen. Und diese Dichtung der Erlösung aus Güte tut sich mit den Räumen der realen Sichtbarkeit genug, verlangt den schlichten Umkreis des alltäglich diesseitigen Geschehens, aus dem dann um so erschütternder das Evangelium emporwächst. Alles, was in Hauptmanns Drama so wundersam schlesisch ist — ich meine schlesisch im Seelischen — ging in der Aufführung unter. Diese Aufführung war in ihrem Sinn vollständig einheitlich und durchgearbeitet, aber es war, als sähe man etwa ein deutsches Stück von (erstklassigen) japanischen Mimen dargestellt: das Spezifische dieses Werks war in eine fremde Gefühlssphäre transponiert. Die eisige, aufgestörte Physiognomie der Gegenwart paßt nicht zur durchwärmten, noch im Schmerz beruhigten Gestimmtheit der vorigen Generation. Der ganze Klang des Dramas ward unterdrückt, diese besondere dunkel hinströmende, weich ans Herz rührende Musikalität wurde in rauhe Scherben zerbrochen. Wegner war kein Gefühlsmensch, sondern ein Intellekt mit feierlichen Neigungen. Sein Michael Kramer hatte wohl alle Abstufungen eines exakt ausgeführten Porträts, aber er überzeugte eben mit Logik, nicht mit Liebe. Und Deutsch übersetzte sich den Arnold in den Aufruhrkanon der mechanistischen Ära, erzielte, statt eines Breslauer Maljünglings, einen Berliner Thesenkämpfer, dessen herausforderndes Ekeln nicht umgeschlagener gequälter Liebeswille, sondern zielbewußter Individualitätsfanatismus, kein Bann, sondern ein Grundsatz war. Näher kam dem Dichter die Michaline der Fein, die ein ziviles Märtyrertum in holden Schlichtheiten der Tapferkeit und Resignation vibrieren ließ. Und Goetzkes Lachmann-Maler hatte allein etwas vom Hauptmann-

Ton — ein abgerissenes Stück Menschenlos, ohne Programm und Signal, eine Durchschnittlichkeit, genug verklärt vom Leide ihrer Durchschnittlichkeit, daß die effektvolleren Schmerzen eines weltpolitischen Agitationshelden ihn nicht zu kümmern brauchen. Und auch die Schauspielerin Welcker und ein paar Kneipenchargen schufen einen Bezirk von unverfälscht Irdischem in einer (an sich vortrefflichen) Demonstration von Masken. Derartiges Versagen kennzeichnet die definitive Ablösung der bürgerlichen Epoche auf allen Gebieten. Haben nicht die Dichtungen Hauptmanns bereits den kulturhistorischen Reiz von Klassischem? Fühlen wir nicht — je nach Veranlagung mit Trauer oder Genugtuung —, daß ihre Haltung in dieser nächsten Gegenwart nicht mehr gut möglich ist? Daß eine neue Schicht herandrängt, mit der Brutalität und Unsentimentalität einer Klasse, die noch keine Zeit hatte, gegen sich und ihre Stimmungen nachgiebig, gegen die Mitlebenden gerecht und ideal nur im Maße eigener Vermöglichkeit zu sein, die das Unerhörte fordert, rücksichtslos alle Einlenkung oder Verklärung überrennt und verwegen die Abstraktheit utopischer Süchte in die Stofflichkeit ihres momentanen Tages zu reißen trachtet? Als ein Übergang vom Vergangenen zum Künftigen ergreifen vielmehr die Werke Wedekinds. Deren Sinn kann vor dem umwirbelnden Sturm der Entwicklung nicht perplex werden, sondern nimmt ihren vulkanischen Kritizismus in vielen Ahnungen voraus. Wedekinds Schöpfung entzieht sich bereits nachdrücklich der Kontrolle des Abgekarteten, erobert Verworfenem, Entrechtetem seine Atem- und Redefreiheit. Irgend etwas Un- und Anti-Bürgerliches, ja etwas Apokalyptisches webt um diese Dramen, die das direkt unmittelbare zum Ausdruck bringen, aus Ursprünglichem Visionen aufzucken lassen und im Instinkt vorurteilslos sind, das unverbrauchteste Material sich zu ihrer Formung holen und sich an keiner landläufigen Prinzipien- grenze ein Ziel setzen. Vorbereitung der Revolution im Moralischen können sie heute in einem sehr eindringlichen Grade bleiben und ertümliche Kräfte spenden für den Prozeß des ethischen Aufräumens und Neuerstehenslassens. Man darf in Reinhardts Filialbühne, dem „Kleinen Schauspielhaus“, in einer saloppen Neueinstudierung, die manchmal wie eine Vereinsfete wirkt, zunächst einmal „Frühlings- erwachen“ sehen, auf eine dritte Weise also den Austrag des zwischen Alten und Jungen unendlich schwebenden Verfahrens. Die kleinzügig bequeme Schweigetaktik der Alten, die auch im Sexuellen mit egoistischer Andacht vor dem Eigentumsbegriff ihre Reservatrechte für sich selber abzäunen, peitscht hilflos alleingelassene und schuldig unschuldige Jugend in die höllische Alternative: Sterben oder Kompromiß. Die Schauspielerin Kupfer hatte in einer schlecht behandelten Aufführung den tief erlebten Menschenlaut, so daß durch ihre schauspielerische Sonderschöpfung das Mütterliche irgendwie mit dem Eroswesen seines Geborenen unlöslich innig — inniger als alles Väterliche — verflochten ward. Im Lessingtheater bemühte man sich mit schönem Erfolge um den „Marquis Keith“. Die apodiktische Härte von Wedekinds Tonfall traf annähernd der Darsteller des Keith, Herr Salfnar, wenn er auch — um bloß nicht in eine inadäquate Zone zu geraten — zum Deklamatorischen neigte. Loos führte den Gegenpart zu bewußt aus, wo er hätte mit Hiebstrichen skizzieren müssen. Die Frauenrollen waren alle — bis zur Hosenrolle — erstklassig besetzt, und der Hauch des Unterfangens, den ganzen Lügenboden einer falschen Ideologie wegzuziehen und zum wahren Fundament einer rein rechnerisch auf Egoismus basierten Geschäftlichkeit jazusagen, wehte aus dem im Willen starken Abend. Ein entscheidend hochwertiges Ausführen ließ schließlich in Reinhardts

„Kleinem Schauspielhaus“ Wedekinds steilsten Gipfel, „Die Büchse der Pandora“, wuchten. Ich kenne kein Werk der Dramatik unsrer letzten Generation, das so tatsächlich freien Geist und urtümliches Genie in sich trüge. Kein Drama, das so weltenfern allem Üblichen stünde, mit so souveräner Selbstverständlichkeit in Sprache und Vorgang ohne Vergleich aus der Notwendigkeit der eignen Idee schöpfte und einen unvergleichlich eigenen Kosmos mit dem Absolutismus der unbestechlichen Forderung schmiedete. Die Tragödie der gegen eine ganze sexuelle Welt und ihr brutales Einverständnis benachteiligten Kreatur, die ihre außenseiterische Erkenntnis mit außenseiterischer Welteinsamkeit büßt und in vulgärer Lächerlichkeit um den Nimbus ihres letzten Golgathas gebracht wird, hat in unsrer bis jetzt bekannten dramatischen Literatur keinen Nachbar. Um die zu kurz Gekommene geht das Auf und Ab der natürlichen Gemeinheit, ihr Schicksal steht mitten drin, aber vom Anteil an der schmutzigsten Erniedrigung noch dieser Sphäre ist sie definitiv ausgeschlossen und ihr verbiestertes Sterben bleibt geschieden von der Lustqual sexuellen Abgemurkstseins. An diesem Drama rehabilitierte Reinhardts Kunst ihr Niveau. Mag im Tempo auszusetzen sein, mag ein unfähiger Alwadarsteller eine Lücke geschaffen, mag die ganz eigenwüchsige Wedekindinstrumentierung keinen einheitlichen Dirigenten gefunden haben — die Gesamtfigur dieses Bühnenerignisses hatte unaufhebbliche Eindruckskraft. Die Geschwitz wurde durch Hermine Körner eine Schicksalsverdammte und Ausgesetzte antiker Statur. Die Eysoldt machte die Lulu endlich wieder aus dem Modezwitzer gefälliger Anreizung zu einem blind sein Flittergeschick abflirrenden Elementargebilde, und der Schauspieler Krauß ließ den Schigolch aus den Irrlichtschungeln des Unheimlichen heraufschlurfen. Die unfäßbare Dämonie dieser Demi-Unterwelt zog die phosphoreszierenden Zauberkreise ihres Spuks um dieser elbischen Gestalten Tonfall, Gestus und Verglühen. Stiere Massigkeit und echte Naivität des Gemeinen brachte Emil Jannings seinem Rodrigo zu und für Jack the ripper die mechanische Selbstverständlichkeit der notwendigen Exekution. Die Kupfer hatte auch für eine Mutterkokotte die echte Brutalität und ein Fräulein Hambach für das zugehörige Kokottenkälbchen die blutfrische Lockung. Aber dieses Werkes urfreiheitlicher Trieb, der keinem bürgerlichen Einlenken und keiner vertuschenden Tendenz mehr zu Willen ist, fand im Gros des Publikums bornierten Widerstand, und die Sippe, die sich sonst doch manchen Puff zu vertragen brüset, lehnte die Einsicht ab, daß das Laster ein Fatum von katastrophalen Dimensionen und keine gefällig anregende Philisterverbotenheit ist. Der Impuls der Revolution ward also in der Schauspielkunst Berlins eher leibhaftig als im Gewissen seines Publikums, und das Theater hätte nun sich zu beweisen, indem es seine neuschöpferischen Potenzen faktisch übertrüge in die Temperamente seiner Zuschauer hinein und diese so zu einem gleichgestimmten Kreise von innerlich Mitwirkenden sich anschlosse. So begänne die Bühne, ihre Aufgabe als moralische Anstalt mit neuer Bedeutsamkeit wieder aufzunehmen. Ob auch dies nur ein Wunsch bleibt oder zweckmäßige Bewußtheit werden kann, wird der Fortgang zeigen.

Verlag Neue Schaubühne, Geschäftsstelle bei Emil Richter, Dresden, Prager Str. 13.
 Für die Schriftleitung verantwortlich: Hugo Zehder, Dresden, Prager Straße 13.
 Druck: F. Emil Boden, G. m. b. H., Dresden, Pirnaische Straße 41.

„Kleinem Schauspielhaus“ Wedekinds steilste wuchten. Ich kenne kein Werk der Drama tatsächlich freien Geist und urtümliches Gen weltenfern allem Üblichen stünde, mit so sou und Vorgang ohne Vergleich aus der Notwe einen unvergleichlich eigenen Kosmos mit Forderung schmiedete. Die Tragödie der g brutales Einverständnis benachteiligten Kreat mit außenseiterischer Welteinsamkeit büßt u Nimbus ihres letzten Golgathas gebracht wi dramatischen Literatur keinen Nachbar. Um und Ab der natürlichen Gemeinheit, ihr Sch teil an der schmutzigsten Erniedrigung noc geschlossen und ihr verbiestertes Sterben bl ellen Abgemurkstseins. An diesem Dram Niveau. Mag im Tempo auszusetzen sein, Lücke geschaffen, mag die ganz eigenwüch einheitlichen Dirigenten gefunden haben — di hatte unaufhebliche Eindruckskraft. Die Gesc eine Schicksalsverdammte und Ausgesetzte ar Lulu endlich wieder aus dem Modezwitter g Flittergeschick abflirrenden Elementargebilde, Schigolch aus den Irrlichtdschungeln des Un bare Dämonie dieser Demi-Unterwelt zog ihres Spuks um dieser elbischen Gestalten Massigkeit und echte Naivität des Gemeinen zu und für Jack the ripper die mechanische Exekution. Die Kupfer hatte auch für eine ein Fräulein Hambach für das zugehörige Ko Aber dieses Werkes urfreiheitlicher Trieb, der k vertuschenden Tendenz mehr zu Willen ist, f Widerstand, und die Sippe, die sich sonst do lehnte die Einsicht ab, daß das Laster ein F und keine gefällig anregende Philisterverbote ward also in der Schauspielkunst Berlins e Publikums, und das Theater hätte nun sic schöpferischen Potenzen faktisch übertrüge hinein und diese so zu einem gleichgestimmt sich anschlosse. So begänne die Bühne, ihr neuer Bedeutsamkeit wieder aufzunehmen. oder zweckmäßige Bewußtheit werden kann,

Verlag Neue Schaubühne, Geschäftsstelle bei
Für die Schriftleitung verantwortlich: Hugo
Druck: F. Emil Boden, G. m. b. H.,

