

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Das neue Theater „Die Tribüne“ zeigte seine zwei ersten Leistungen: einen *Hasenclever*- und einen *Toller-Abend*. Der übertriebenen Pflege des Malerischen will es die Pflege des Klanglichen, des Wortes entgegenstellen, nicht mehr durch Aufmachung den inneren Gehalt eines Stückes unterdrücken, sondern mit der Ehrfurcht vor dem Sprachmaterial auch der Seele dieses Sprachmaterials, dem Geiste einer Dichtung Ehrfurcht bezeugen. So gewiß für manche Schöpfungen diese Hör-Bühne zu fordern und so gewiß sie auch als Gesinnungsbühne ihre Mission hat und behalten soll, so gewiß ist auch zu betonen, daß diese Art nicht die alleinberechtigte sein und nicht die grundsätzliche allgemeine Verkümmern jener Elemente des Theatralischen bedeuten darf, die in der Schau-Bühne dem ganzen Bezirk die wundervollste Fülle der Wirkungs-, Entwicklungs- und Glücksmöglichkeiten gewähren. Gerade das Quantum Flitterhaftigkeit, Sinnlichkeit, Buntheit, ja süßer Kitsch gehört dazu, daß der gesamt-mögliche Genuß des Theatralischen ausgeschöpft sei, das hold Komödiantische, das eine Vorstellung eben über den nüchternen Vortragseindruck emporhebt zum alle Instinkte und Nerven bezaubernden Theatererlebnis. Die ersten Arbeiten des Unternehmens, dem man wünscht, es könnte bald mehr an die Massen appellieren, hatten geringen literarischen, anständigen bühnen- und sprachtechnischen Wert. Als Eröffnungsgabe hatte man unglücklicherweise zwei in Form und Inhalt gleich fatale Sachen von *Hasenclever* gewählt, „*Der Retter*“, „*Die Entscheidung*“. Die erste, langgedehnte Bombastik, enthüllt im Grunde eines „politischen Dichters“ Eitelkeit. „Es soll der König mit dem Dichter gehen“, bleibt eine reaktionäre Sentimentalität, auch wenn dieser Dichter sich antimilitaristisch gibt, und eine fatale Selbsteinschätzung, die nach oben schießt. Obendrein wirft Mystik zuletzt noch das bißchen Logik über den Haufen. Eine Farce gab dann gar, statt eines Revolutionsstückes von radikalem Temperament und Glauben, schon eine Revolutions-Satire; oberflächlich, plump, leichtfertig, ohne den Gipfelstandpunkt wirklicher, mit dem eignen Opfer besiegelter Überlegenheit. Die Aufführung war noch unausgeglichen, gut und böse hart nebeneinander, aber der Stil für die Farce nicht schlecht, heruntergefuchtelte Clownerie. — Den ersten Triumph holte sich das Darstellungsprinzip der Bühne mit *Tollers*, „*Wandlung*“. Das Stück im Grunde bürgerliche Opposition: des Juden Sehnsucht nach einem Vaterland vermengt sich mit dem andern Thema vom phantasielosen Jüngling, den erst der am eigenen Leibe erlittene Krieg zum Aufsässigen von der phrasenvoll dämpfenden Observanz macht, in einen Kinderbrei. Eine dilettantische Angelegenheit, deren Tüppisches sich doch als theaterwirksam erwies. Allerdings hatte der Regisseur Karlheinz Martin das Verdienst daran, der den einheitlichen Willen seines starken Könnens hier einsetzte, Tonfall, Geste und Belichtung entschlossen zusammenhielt und ein intensives Gebild von rhythmischer Leidenschaftlichkeit schmiedete. Das Nur-Angedeutete des äußeren Rahmens, wo eine Kurzschrift vom Bühnenbild das Notwendigste notiert, paßte für den

schemenhaften Charakter dieser Szenen, deren Banalität durch Ausführlichkeit tödlicher entblößt worden wäre. Nun aber sollte diesem Theater ein geeigneter Dichter erstehen, Schöpfer vielleicht eines dramatischen „Der Mensch ist gut!“ Einer, der die wirklich erlebte Inbrunst der Propaganda hat, daß der Mut zur Einfachheit das „Werde wesentlich“ bedeute.

Hermann Kessers Tragikomödie „Summa summarum“ ist diese ersehnte politische Dichtung großen Stiles und echter politischer Leidenschaft auch nicht. Sie bewies wohl einige Witterung, als sie 1917 schon so resolut das Feudalistische abgetan sein ließ, aber sie bekennt sich doch nicht unzweideutig genug und ist mit gefirrem Finger, nicht mit dem Herzen gemacht. Im üblichen Schema wird ein Liebespaar gehalten, faustdick die Gegensätzlichkeit gewählt, ein unglaubliches Fossil von Adelspute und ein Monstrum von Politiker gezeichnet, die Zutaten von allerlei bewährten Mustern geholt und ein Akt gemischt, der schließlich doch Familienblatt bleibt. Das „Kleine Theater“ führte ihn nicht gerade hinreißend auf. Hans Junkermann war ein Baron ohne Vornehmheit und Diskretion, und allein Gustav Rodegg in einer unergiebigsten Rolle von schauspielerischer Qualität. Hasenclevers Farce verwandt ist *Harry Kahns Schlüsseldrama „Krach“*. Bekam man dort den Eindruck: ein Enttäuschter verspottete Revolutionäres, so bleibt hier die unerquickliche Empfindung, den Bürgern werde ein Revolutionär preisgegeben auf die übelste bürgerliche Art, indem man ihn der Lumperei verdächtigt. Mir scheint, die literarischen Spekulanten beginnen sich schon wieder umgekehrt zu orientieren, verlassen eine Sache, die augenblicklich schlecht steht, und nehmen Fühlung mit den Instinkten der vorteilhafteren Gegenseite. Ich schrieb schon einmal, daß die persönliche Attacke auch ein Geniewerk ergeben könne wie Wedekinds „Oaha“; Kahns Produkt aber ist kleinlich und langstielig, mit geschmacklosen Tricks, Unglaubwürdigkeiten, Anmaßung, Geschmus, selber eine typische Literatenfrucht. Das „Kleine Schauspielhaus“ (das jetzt mit dem „Kleinen Theater“ vereinigt ist) gab sich dazu her, sie unter der Leitung des Verfassers selbst zu spielen. Es hätte das in einem Blitztempo tun müssen, aber solchen Schmiß hatte nur der Schauspieler Vallentin, der einen fröhlichen Schieber brillant dahinflirren ließ. Dazu gab Lupu Pick seine unentrinnbaren Humore.

Mancher hält *Georg Kaisers „Bürger von Calais“* für die überzeitliche politische Tragödie großzügigster Lienienführung. In Wahrheit ist sie auf Knalleffekte gearbeitetes vaterländisches Festspiel. Dreimal wird in einer Unendlichkeit von hohler Deklamation eine verzwickte Spannung herausgeknobelt, und weil alles von einem kalten Wirkungshascher gedeichselt ist, bleibt auch bei Stellen erschütterndster Stofflichkeit jedes Herz kühl bis in den Grund. Mit solchen Apotheosen des blinden, leiblichen Heroismusses weiter die Menge zu verwirren, scheint mir um so verwerflicher, wenn es durch einen Routinier geschieht, den kein Zwang innerer Überzeugung entschuldigt, vielmehr seine berechnende Handfertigkeit noch tiefer verdammt. Ein angepappter Greisentoast auf die freie Vereinigung Gleichberechtigter

erteilt nach so viel nationalem Knallgebläse keinerlei Absolution, und die „Volksbühne“ hätte sich nicht dadurch sollen verleiten lassen, ihren Gästen diesen Bramarbas vorzusetzen. Dabei bot sie viel Tüchtiges auf, Bühnenbilder von Karl Jakob Hirsch, die von einer steilen, monumentalen Gliederung waren, Chorwirkungen, die ihr Auf und Ab gut ausbalanciert hatten. Stahl-Nachbaur war ein solider, gefaßter Eustache; Leo Victor ein Feldhauptmann von metallener Gedrungenheit; Hans Halden besaß den Glanz des Hochmuts; Helene Fehdmer verhallende Mütterlichkeit, und der ganze Abend blieb durch ununterbrochene Verwendung der stärksten Grade Lärm schmerzhaft im Ohr.

Von der hypertropischen Heldenaufpäpplung dieser Knallerbsenhistorie sich zu erholen, wäbnte man *Shaws Helden*-Persiflage geeignet, die das „Kleine Theater“ wieder hervorgeholt hatte. Leider stellte sich heraus, daß dies Gewitzel den heldischen Wahn ja gar nicht radikal erledigt. Diese zivile Fortschrittlichkeit, die einen Fabelbalkan durch die überheblichsten Kalauervorwürfe zu treffen meint, ist für das blutige Gericht des Themas zu subaltern, und so ein Amusement mit den landläufigen Schwanktips nicht das geeignete Mittel, den unauslöschlichen Abscheu zu erwecken, der der verbrecherischen militaristischen Barbarei gebührt. Shaws Bonhomie setzt einen Bluthund bloß in eine gewisse schwerenöterische Nachsichtslächerlichkeit, betrachtet das Mörderische wie eine Kuriosität, läßt seinen Angriff ohne das Swiftsche Format, das für immer vernichtet. Diese überlebte Frozzelei hätte man im Operettenhusch abkurbeln sollen, getrost etwas hanswurstig, statt dessen unterstrich eine ordentliche Lustspielbehaglichkeit ihre Leere. Dabei blieben die Einzelleistungen annehmbar: Alice Torning vor allem in Maske und Spiel von redlicher Komik, Hans Junkermann sehr ulkig struwelig, Willi Kaiser spaßig trocken und Franz Rauch parodistisch posierend.

Wie mittlere Talentiertheit die neue Szenentechnik anwendet, zeigt *Rolf Lauckners Drama „Christa die Tante“*. Das bei Strindberg Gelernte aufs Kleinmalerische einer Charakterstudie übertragen. Der nicht uninteressante Stoff — ein Balzac-Thema: die erotischen Nöte der bejahrten Jungfrau — hätte früher eine realistische Tragikomödie ergeben; hier wird er in neun Bilder aufgelöst, mit unnötiger Tiefsinnromantik verbrämt und in symbolische Refrainstimmungen eingetönt. Ein paar gute Entlarvungen dämmern auf, werden aber nicht bis ins rücksichtslose Urteil durchgeführt: wenn das Glitschrig-Dalbrige peinlicher Elternlüsternheit quickert oder der Reigen in allerlei unterirdische Zweideutigkeit verdrängter Altmädchenphantasie gespenstert. Das Lessing-Theater bereitet dem Stück eine ausgeglichene taktvolle Wiedergabe, sauber bis ins Detail. Die Bühnenbilder nach Entwürfen von César Klein stecken den einzelnen Stationen des Werks ihre Sphären ab, jene Mittellage der Stimmung, in der sie immer auch als Allegorien des Lebens vom Verfasser gemeint sind. Ilka Grüning schuf eine nicht zu vergessende Menschin, mit zauberhaftem Blick und Ton, mit Höchstem etwa in der Schlußszene oder wenn sie einen Gallimathias zum nebensächlichen

