



Max Herrmann (Reiße): Bilanz neuer Dramatik

Aus den wesentlichen Äußerungen der zeitgenössischen Bühnenkritik und aus den betrachtenswerten Werken der neueren Bühnenliteratur ist deutlich spürbar das gleiche Verlangen, Schöpfungen, die fürs Theater bestimmt sind, auch den besondern Anforderungen und Bedingungen des Theaters gerecht werden zu lassen. Es ist das eine Abkehr vom bloß literarischen Standpunkt, einfach, weil er abzuwirtschaften mußte: schließlich kann man nicht Dinge, die eine ganz bestimmte Wirkung haben sollen, ohne jegliche Rücksicht auf die Voraussetzungen solcher Wirksamkeit, ja (wie es oft geschah) gar im strikten Gegensatz dazu machen. Irrig fassen manche aber diese neue, veränderte Stellungnahme als Abfage an den Expressionismus oder als dessen endgültige Erledigung auf, konstruieren die unangebrachte Alternative: Sie Impressionismus, hier Expressionismus! Impressionismus und Expressionismus sind doch nur zwei verschiedene Möglichkeiten kunstformaler Lösung, beide können je nach ihrer Anwendung richtig oder falsch sein, und beide können die Grenzen und Wirkungsmöglichkeiten des Theaters respektieren und nutzen oder nicht. Nur ein falsch verstandener, literarisch verengter, verdünnter und abstrahierter Expressionismus, ein Schreibstube- und Konventikel-Expressionismus hat sich konsequenterweise leergelaufen, nur wer ihn als Konjunktur oder als Modetorheit betrieb, geriet in den Graben und sprang von dem nicht mehr brauchbaren Gehikel seiner Profitsucht oder Eitelkeit ab. In Wahrheit existieren immer noch die verschiedenen Kunstformen wohlberechtigt nebeneinander, nur daß beiderseits eben die Reizung herrscht, endlich wieder einmal der Bühne zu geben, was der Bühne ist. Wer wirklich einen Schuß Theaterliebe im Blute trug, und schließlich ist ja nur der zum Theaterdichter oder zum Theaterkritiker berufen, der hatte sich wohl nie aus der faktischen Kulissennotwendigkeit fort und in die nebulösen Bezirke bloßen Sereides, Geschreis, Gelalls, Gebärdenfuchtelns und deren Fürsprache verlocken lassen. Was ich in der letzten Zeit auf Berliner Bühnen an Bedeutsamem sah, besaß das besondere Fluidum „Theater“ nun, sei es als gewolltes, gekonntes, gewaltsam erzeugtes, halb ironisiertes oder aus dem Pathos erlittenen Gefühls gewachsenes Theater. Der Ahnherr und der heut noch für Stimmung, Haltung, speziell theaterhafte und doch poetische Wortsetzung, Handlung- und Gebärden-Dynamik gültige Bahnbrecher bleibt Wedekind. Er allein genügte schon als leibhaftige Widerlegung des Gerüchts vom Tode des Expressionismus, denn er hat vorbildlich und unerhört Ekstatisches in theatralischer Form, Verkündendes, Propagandistisches, das ganz aufging im Bühnenmäßigen, sich das rein Komödiantische, Schauspielerhafte, Rollenwirksame restlos zu eigen machte. Wedekind-Elemente sind noch in Bert Brecht. „Trommeln in der Nacht“ hat sprachlich oft etwas Wedekind-Nahes, in der menschlich-eifernden, aus Hilflosigkeit zynischen Haltung auch viel von seiner Gefühlslage, und dazu ein gehöriges Quantum selbständiger, urwüchsiger Poetenmagie. Dabei auch die Hingabe an die Welt des Theaters und das kundige Ausgehen auf Bühnenpointen. Aber immer noch alles durch echt Dichterisches gehalten, während bei Brechts Wegkameraden Bronnen immer deutlicher etwas Reisherisches, Theatermechanisches, ja Schönherrsches herauskommt. In der „Anarchie in Sillian“ (die in Berlin der verdienstliche Verein „Junge Bühne“ aufführte) herrscht geistige Reaktion, formale Routine, innerliches Unbeteiligtsein, ist alles grobschlächtig, verkrampt, dick aufgetragen, kraftmalerisch, gewollt blutrünstig, und, bei aller Findigkeit und Fügigkeit, Theatereffekte zu bauen, den Dialog zu gipfeln, die Situationen prasseln zu lassen, langweilt das Ganze schließlich, oder stößt gar ab. Irgendwie ist es Faschistendramatik, die sich am eignen Aufpulvern berauscht, den Menschen ignoriert, und wenn die Maschinen, die Apparate des modernen Betriebes mit in Aktion treten, tun sie es auf verteuflert willkürliche, unorganische, fast reklamehafte Manier. Wie man Kolportage ehrlich nutzen und heutige Mechanik in Dichtung umsetzen kann, zeigt dagegen Georg Kaiser, der immer noch der beste Theaterpraktiker und zugleich der stärkste expressionistische Köhner unter den gegenwärtigen Dramatikern bleibt. Da arbeitet die Phantasie direkt in theatergemäßen Visionen, ist auch eine gewisse Gefühlskälte vorhanden, aber eine, der die intensive Blut schöpferischer Befessenheit vorherging, und da ist vor allem ein inniger Kontakt mit den allgemein gültigen, primitiven, reinmenschlichen Empfindungen und Wertungen, wird volkstümlich sozialeres Weltverstehen und gütigere Gesinnung verbreitet. „Neben-einander“, mustergültig dargestellt von Viertel's „Truppe“, dem nach reinkünstlerischen Prinzipien geführten, grundsätzlichen, darum von Kritik und Publikum beschämend im Stäck gelassenen Theater, ist gutes heutiges Volksstück, eine expressionistische Revue für jedermann, wo Satire, wirkliche Tragik und Rührung genügend dosiert gemischt sind. Auch Carl Sternheim steuert im „Rebbitz“, wenn nicht aufs Volksstück, so aufs allen zugängliche Lustspiel hin, auch er nimmt, an ihm ganz ungewohnt, sentimentale Zutaten zu dem Derben, um sein stets politisch aggressives Werk für alle Schichten eindringlich zu machen. Und er hat wie stets die Straffheit der Szenengliederung, die treffsichere Zuspitzung der unweigerlich ins Zentrum sitzenden Feststellung, dazu die nötige Elastizität und horizontweite, geistige Beweglichkeit. Immer noch bleibt bei alledem, ferner oder näher, transparent, Anflüg und Geste Wedekinds sichtbar. Zuletzt bei Robert Musil, bei dem das Theatralische nicht von einer in theatralischen Ausmaßen tätigen Visionskraft wie bei Kaiser, nicht von einer aus polemischer Balgung theaterhaften Energie wie bei Sternheim strömt, sondern ebenso naturhaft aus einer fruchtbaren intellektuellen Verfiert-

