

BERLINER THEATER

Selbstverständliche Voraussetzung des überhaupt diskutablen Bühnenkritikers ist seine leidenschaftliche Liebe fürs Theater. Fürs Theater als leibhaftige Mischung aus Kulissen-Dreck, Bretter-Zauber, Spiel-Seligkeit, Garderoben-Intrigue, Stark-Überheblichkeit, Statisten-Klatsch, unverbundlichem Eros-Getu. Liebe fürs Theater als lebendiges Ding, als einen immerhin Glück spendenden Teil dieses verzwickten, belämmerten, fragwürdigen Daseins! Als den Teil, der alle andern zu enthüllen und zu bestätigen wagt. Durch solche Theaterliebe wird man positiver, nicht negativer, aktiver, nicht passiver Kritiker. Ideelles Mitglied des Theaters also (nicht feindlich, mißgünstig oder auch nur abwartend Außenstehender) ein geistiger Spießgeselle der Menschen auf den Brettern, der sich auch keine Objektivität anmaßt, sondern von vornherein sagt: so ist meine gefühls- und vernunftgemäße Stellungnahme, ich mache aus ihr kein Hehl, ich beurteile aus ihr eure Leistung. Ich beurteile sie nicht als ein hämischer Beckmesser, der einen Fehler sucht, seine Überlegenheit zu beweisen. Ich rechne mich zu euch gehörig, und weil ich eure Sache liebe, will ich sie möglichst vollkommen, zeige ich die Fehler auf, euch noch liebenswerter zu machen. Dies bleibt eigentlich eine Angelegenheit zwischen uns beiden, geht das Publikum nichts an; für eine gewisse Besucherschaft ist noch das Schlechteste, was ihr bietet, zu gut, sie ahnt ja nicht, welche Arbeit, Übung, Vorbereitung noch in der schlechtesten Aufführung steckt. Gerade in einer Zeit, in der die Theaterleitungen und ihre Kassenpolitik übertrieben dem Publikumsurteil sich unterwerfen, muß der Kritiker seine Entscheidung gegen das Publikum treffen. Der Direktionen Neigung zum Publikum befreit ihn sogar von dem Mißverständnis, er verfechte einseitig die Interessen des Bühnengeschäfts und stehe im Dienste des Theaters. In Wahrheit verfißt er seinen Glauben an die Kunst, seine Vorstellung von dem, was für Dramatik und Bühnenkunst am fruchtbarsten sei, in Wahrheit steht er im Bann seiner Leidenschaft fürs Theater und fürs dramatische Werk. Dabei wird er sich bemühen, immer im Leben, im unmittelbarsten Leben zu sein, auch das Theater und das, was in ihm vorgeht, als eine Aeußerung des universalen Lebens zu sehen und zu fühlen. Nicht Dogmatiker sein irgendeiner fanatischen Verrantheit, einer noch so ehrlichen Philologie, Monomanie und Hexenrichterei des Raumbegriffs, irgendeiner Schematik, einer facheitlen, aus Unbestechlichkeit und catonischer Kargheit hämisch werdenden Rechthaberei. Dieser Kritiker setzt eine Leserschaft voraus, die Nüancen zu würdigen weiß, frei von jeder Engherzigkeit ist, hinaus über jede Befangenheit in Vorurteilen irgendwelcher Art, und gleichfalls grenzenlos verliebt in alles, was Theater heißt. Und er setzt voraus Schauspieler und Bühnen, die den Kritiker nicht als ihren natürlichen Gegner ansehen, nicht als den unverantwortlichen Nörgler und Störenfried, der voll Verachtung richtet, überheblich schulmeisterst. Sondern solche, die erkennen und spüren, dieser Kritiker will nichts sein als ihr Bruder in der Liebe zum gemeinsamen Schwarm: Theater, ihr Mithelfer am Werk. Dieser

Kritiker bleibt sich gar sehr dessen bewußt, daß er durchaus nicht unfehlbar, vielmehr durch eigne Neigungen, Wünsche, Ideale mehr oder minder unterirdisch festgelegt und persönlichstem Irrtum ausgeliefert ist. Aber auch dort, wo er tadelt, wird er auf der Seite des Künstlers stehen und nichts energischer betonen als seine Abwehrstellung gegen ein in Hochnäsigkeit plumper Anbietung gleich kenntnis-, takt- und niveauloses Publikum. In einer Zeit des skrupellos um seine Existenz kämpfenden Theaterbetriebs wird dieser Kritiker das Theater vor sich selber schützen, die Mimen vor dem Verzicht auf das Wesentliche ihrer Mimennatur bewahren, die Dramatik gegen die Kapitulation vor der Konjunktur, der Mode, der leichtfertigen Effekthascherei stärken. Aus der Umklammerung des Theaterbetriebes das Theater retten; das heißt, solange man kann, an diese Möglichkeit glauben, also, was man immer ist, auch in diesem Sonderfall sein: Dichter, das Unwahrscheinlichste für erreichbar haltend, Liebender, Liebender, Liebender!

Welches Bild bekommt so ein Liebender bei einem ersten allgemeinen Überblick vom gegenwärtigen Berliner Spielplan? Soundsoviele „größte“ Revuen, im übrigen (nicht anders, wie es immer war) einige bewährte alte Stücke und einige Neuheiten. Nur, daß die Novitäten fast immer Gelegenheiten sind, einen bestimmten, seines Erfolges gewissen Solistenliebling glänzen zu lassen. Die Theater gehen kein Risiko mehr ein, wagen keine Experimente mehr, lassen sich auf nichts Unsicheres, Abenteuerliches, Extravaganter ein. Dem entspricht in der Mehrzahl der Kritiken ein gleichmäßiges, unterschiedsloses, obligatorisches Miesmachen, im Publikum eine bedauerliche Theatermüdigkeit. Und was ist demgegenüber schließlich der eigene unvoreingenommene Befund des Theaterliebenden? Ich sah vom leichten Genre eine recht amüsante und eine weniger gelungene Revue, eine sympathische Miniaturrevue, eine entzückende Revueparodie, vom ernsthaften dramatischen Theater eine sensationelle und eine handwerklich gediegene Klassikervorstellung, die saubere Darstellung eines liebenswerten Shawstückes, und die schauspielerisch interessante Ausführung einer englischen Durchschnittskomödie. Und was ich nicht (oder noch nicht sah): „Die Gefangene“ von Bourdet, „Zweimal Oliver“, „Lysistrata“, „Das Grabmal des unbekanntes Soldaten“, „Biberpelz“, „Ghetto“, „Die Wildente“ — das ist schließlich auch kein Repertoire der Unwesentlichkeiten. Mir scheint also doch, das allgemeine Niveau ist gar nicht mehr so schlecht, die Anpassung an den Publikumsgeschmack auch nicht mehr so unbedingt — sollte am Ende die zünftige Kritik...? (Das unerreichte Vorbild aber einer dichterischen, in meinem Sinne gewissenhaften Theaterkritik bleibt Alfred Kerr. Dies sei ausdrücklich betont, um kein Mißverständnis und kein Mißverstehenwollen aufkommen zu lassen!) Und nun die paar Stichproben: Die *Charell-Revue* „Von Mund zu Mund“ hat eine originelle Grundidee, die freilich nicht genügend genutzt wurde, köstliche Bildeinfälle des Malers Trier, hübsche Choristinnen, den Tänzer Douglas und das deutsche Revue-Ereignis: Curt Bois. Hat leider mäßige Texte, ranzige Witze, weiß mit der Waldorff und der Gläßner nichts Rechtes

anzufangen, faßt sich aber löblich kurz und ist als Ganzes eine unterhalt-same, gefällige Angelegenheit. Wenn Curt Bois auf der Bühne ist, ist Leben da, stets blühen ihm aus der szenischen Situation Einfälle zu, souverän spielt er mit seinen Partnern, mit Requisiten und mit sich selbst, nirgends existiert eine leere Stelle, noch ein flaes Couplet bekommt von seiner Intensität Antrieb und Effekt, es ist eine Lust, ihn zu sehen, zu hören, mit ihm zu strampeln, denn seine taktischere Beweglichkeit überträgt sich auf den empfänglichen Zuschauer, die Füße machen unwillkürlich mit wie bei einer guten Jazzband (und dem tüchtigen Tänzer Douglas, der aber früher, in der Nelsonschen Negerrevue, noch stärker auf mich wirkte, als hier. Übrigens sollte man sich von dem Vorurteil, es müsse in jeder Revue eine Jazzband auf der Bühne ein paar Stücke spielen, endlich freimachen.) Bendows Indianerszene fand ich, ich kann mir nicht helfen, gar nicht schlecht. Einen richtigen, unwiderstehlichen Schlager, wie ihn Pariser Revuen zu haben pflegen, hat diese Revue nicht. In Nelsons Unternehmen, dem Nelsontheater, bringt Rudolph Nelson ein anspruchslos fröhliches, erfrischend unlogisches, um einen Akt zu langes Revue-Kammerspiel „*Die tanzenden Fräuleins*“. Da gibt es, wie selten heut an „ernsthaften“ Theatern, ein kleines Ensemble, eine menschlich verbundene Künstlerfamilie sozusagen, werden die Vorstellungen nicht schlechter, weil stets (auch bei der soundsovielten Wiederholung) schauspielerischer Ehrgeiz derselben Kräfte waltet und die Direktion wachsam bleibt. Zerletts Singspiel hat (in fünf Bildern) unverwüstliche Laune, Geist- und Trick-Humor, ergiebige Chansontexte, und genügend Gelegenheit für den revuegemäßen Improvisationsulk. Die Couplets bringt Käte Erlholz mit einer Akkuratesse, die mancher Berühmtheit des tragischen Fachs zu wünschen wäre, Willi Schaeffers besitzt eine intelligente und kultivierte Improvisationskomik, Szöke Szakall die Trickgeübtheit und das unverwüstliche Spaßmachertalent des Ungarn.

Der belanglose, schludrig gearbeitete Schwank „*Kukuli*“ war (im Lustspielhaus) sehenswert durch die natürliche Humorbewegung der Schauspielerin Carola Neher. Diese Frau hat alles Zeug zu einer entzückenden Lustspieldiva: Jugendlichkeit, Charme, Beweglichkeit, Bühnensicherheit, Stegreifgeschick und einen freien, herzhaft frischen Ton.

Ganz unaufdringlich, mätzchenlos gut, einfach gut als solide, muster-gültige Theaterleistung (im Staatstheater) Jessners beseelte Aufführung von Kleists „*Amphitryon*“. Das Sprachliche, das Geistige, das Poetische der Dichtung leuchtete gleich vollkommen, eine zuverlässige, hingebungs-volle, gewissenhafte Arbeit steckt in so einer Vorstellung, die gar nichts von sich hermacht. Lina Lossen, Bildt und Florath sind die Hauptstützen dieser im besten Sinne klassischen Vorstellung, die aus liebevollem Dienst an der Dichtung erblühte und die man mit dem Gefühl verläßt: es kann kaum besser gemacht werden.

Eigenwillig versuchte im selben Staatstheater der Regisseur Piscator aus Schillers „*Räubern*“ ein Stück zu gewinnen, das auch dem unverbildeten

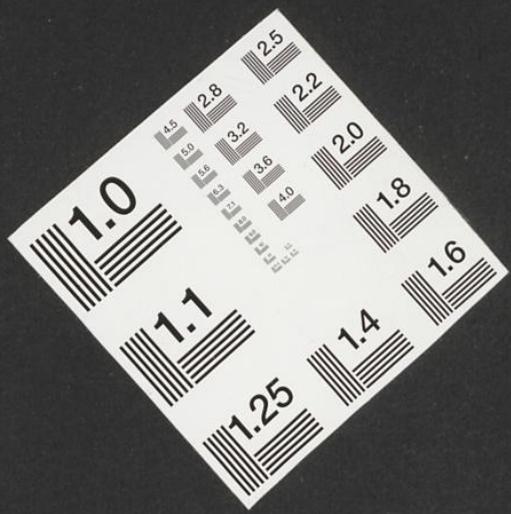
Publikum unsrer Tage etwas zu sagen hat. Da es nicht genug zeitgenössische Dramen gibt, die mit einem ähnlichen Impetus ein Gegenwartsgeschehnis revoltierend gestalten, ist prinzipiell wider solchen Versuch nichts einzuwenden. Ich bin sehr dagegen, daß man heute noch recht lebendige Dichtungen wie Wedekinds „Franziska“ respektlos aus Gründen des Regieeffekts umrangierte und schließlich gegen den Autor selber kehrt. Aber ich bin gern damit einverstanden, daß man überlebten, fast toten Museumstücken neuen Odem einbläst, das aus ihnen herausholt, was die Zeiten überdauerte, wenn man es aus weltanschaulicher Absicht und Gründen der Gesinnung tut. Piscator hält mit Recht das Aufrührerische für das heut noch wesentliche Element des Dramas, behandelt die Privattragödie der Familie Moor als nebensächlich, dirigiert die Massenszenen virtuos, dabei nutzt er gut, was er im „Proletarischen Theater“ lernte (wo er einst, in einem Stück von Franz Jung, bei unzulänglichsten Bühnenbedingungen und fast dilettantischem Darstellermaterial etwas Wirksames schuf). Diese Szenen könnten sich ruhig selbständig machen, im Rahmen einer revolutionären Veranstaltung vorgeführt werden, als Glanznummern eines niveauhohen Propaganda-Abends. Hauptfigur ist bei Piscator der Agitator Spiegelberg, und Piscator hat das Glück, für diese Rolle in Paul Bildt einen Schauspieler zu bekommen, der nun wirklich auch darstellerisch der Clou der Aufführung ist. Bildt spricht vorzüglich, im „Amphitryon“ die Kleistische Sprachmelodie, hier das zynisch Sachliche, das Piscator für die Revoltereden anstrebt. Piscator will nämlich Schillers schwungvolles Schwärmen transponieren in die kalte Glut sowjetistischer Manifeste. Meiner Erfahrung nach befindet er sich da in einem Irrtum. Schillers Pathos ist sicher nicht mehr unser Pathos, aber es wäre nicht in intellektuell gliederndes Raisonneurium (noch so leidenschaftlicher Färbung) zu übersetzen, sondern zweckmäßiger in eine Sprachflut zu steigern, die auch Heutige mitreißt (so gewiß auch unsre Zeit ein Pathos hat). Schauspielerisch kommt sowieso Piscators sprachformale Absicht zu kurz. Nur Paul Bildt beherrschte den Ton solcher leidenschaftlichen Sachlichkeit, bei den andern Darstellern kam er karg, doktrinär, gepreßt heraus, nur Bildts Sprechstil war heutiges Pathos (und, was dazu gehört, unterstützt durch den adäquatesten mimischen Stil). Natürlich paßt zu so entschlossener Vergegenwärtigung Schillers Schluß nicht. Da war aber Piscator leider nicht mehr verwegen genug, tabula rasa zu machen. Das heißt, nach der Pause wurde die Vorstellung uninteressant. Das Räumliche war gut in der Waldszene gelöst, sonst allzusehr Puppenstube und Kinderspielzeug, und wenn in kleinen Kästchenkammern trübe Lichtlein ein hellerleuchtetes Schloß bedeuten sollten, so brachte auch der willigste Neuerungsenthusiast kaum soviel Einbildungsbereitschaft auf. (Außer Bildt waren schauspielerisch interessant Florath und Harlan.)

Max Herrmann (Neiße)

BERLINER THEATER

Selbstverständliche Voraussetzung des überhaupt diskutablen Bühnenkritikers ist seine leidenschaftliche Liebe fürs Theater. Fürs Theater als leibhaftige Mischung aus Kulissen-Dreck, Bretter-Zauber, Spiel-Seligkeit, Garderoben-Intrigue, Stark-Überheblichkeit, Statisten-Klatsch, unverbindlichem Eros-Getu. Liebe fürs Theater als lebendiges Ding, als einen immerhin Glück spendenden Teil dieses verzwickten, belämmerten, fragwürdigen Daseins! Als den Teil, der alle andern zu enthüllen und zu bestätigen wagt. Durch solche Theaterliebe wird man positiver, nicht negativer, aktiver, nicht passiver Kritiker. Ideelles Mitglied des Theaters also (nicht feindlich, mißgünstig oder auch nur abwartend Außenstehender) ein geistiger Spießgeselle der Menschen auf den Brettern, der sich auch keine Objektivität anmaßt, sondern von vornherein sagt: so ist meine gefühls- und vernunftgemäße Stellungnahme, ich mache aus ihr kein Hehl, ich beurteile aus ihr eure Leistung. Ich beurteile sie nicht als ein hämischer Beckmesser, der einen Fehler sucht, seine Überlegenheit zu beweisen.

Ich
mö
zu
ge
Sc
Vo
Ze
Pu
ge
be
ess
he
wa
ste
Da
zu
des
irg
Mo
ein
we
die
üb
gre
spi
an
vo
erl
Lie



 Staatsbibliothek
zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz