In der „Wilden Bühne" tritt Trude Hesterberg wieder auf, gewissermaßen eine expressionistische Soubrette, die ihre Couplets dynamisch scharf absetzt: Höhepunkte in der aggressiven und in der diskreten Art dieser Richtung: Das Börsenlied und „Knöpfelschuh". Am überlegensten ist sie aber in einem Fünf-Minutensketsch, einem Improvisationsulk (und es sollte überhaupt beim Brettl der Stegreifspaß mehr gepflegt werden), der verdienstvoller Weise sogar dem falschen Getue üblicher Dirnenromantik zu Leibe geht. Im Gegensatz zur Verlogenheit der gebräuchlichen Pikanterien wird hier auch endlich einmal der gehört, der das Schicksal des Geschlechts bis zu seiner dämonischen Wahrheit und Grausigkeit ausschöpfte: Wedekind. Alfred Beierle, in Details leider nicht ganz mätzchenfrei, formt Wedekinds Ballade „Die Keuschheit", den infernalischen Bänkelsang, zu einem richtigen Alpdruck-Notturno. Kurt Gerron, den Graetz und den Vallentin fortsetzend, hat großen Applaus mit geißelnden Zeitcouplets, die im Grunde dem Publikum doch das sagen, was es hören will: Wiederaufbau, keine Streiks, Gewaltfrieden, Dollarkurs. Er rammt sie brutal, wuchtig, mit kluger Berechnung des Effekts, vor die Zuhörer ein. Annemarie Haase ist gleich gut in der komischen Ausarbeitung der „Ehrenjungfrau" wie in der tragischen des „Weihnachtsidylls" (der Text des letzteren an sich billige Tränenspekulation). Bendows wirklich humoristische Szenen „Am Telephon" und „Tätowierte Dame", triefend von himmlischer Respektlosigkeit, wirken immer wieder so frisch wie beim ersten Male. Lulu Korff trägt recht sympathisch ein paar derbe Schwanklieder vor und ein Tänzerinnenpaar von guter Mittelqualität kommt einmal spanisch, einmal russisch.

Im „Schwarzen Kater" in der Friedrichstraße fühlt man sich zuerst um zehn bis fünfzehn Jahre zurückversetzt. Ein Bauchredner darf mit abgeschmackter Zudringlichkeit sich anschmeißen, ein Sängerpaar was Neckisches und was „fürs Gemüt" servieren, eine Chansonette bringt die üblichen Eindeutigkeiten ohne Ueberlegenheit und Charme, ein Berliner Duo ist stofflich und gesanglich Bruch, drei Tänzerinnen, die wenigstens als hübsche Mädchen bestehen, können nichts Besonderes. Das Niveau, über das sich überhaupt erst reden läßt, beginnt spät mit Lotte Hané, die vor allem Siegwart Ehrlichs Niggergroteske mit Schmiß exekutiert. Von ihr bis zu Claire Waldoff und Fritz Grünbaum, diesen Klassikern der alten Kabarett generation, sind noch ein paar unbesetzte Rangstufen. Die Waldoff bleibt ein außerordentliches Gestaltungstalent, das abzuwägen und auszufeilen versteht, wie sie das Lied von der Laubenkolonie oder vom Schatz Hermann leibhaftig wachsen läßt, ist großartig. Fritz Grünbaum weiß ebensogut zu modeln und auszuarbeiten die zynische Nonchalance seiner Glossen, wie er eine an sich weder geschmackvolle, noch übermässig originelle Anekdote erzählt, das ist technisch bewundernswert und besitzt, so federleichte Improvisation es scheint, die Kunst des Abtönens und Gliederns. Den Sketsch bildet diesmal eine angebliche „Satyre" (!), betitelt „Familienidyll", etwa: wie sich Onkel Gustav eine Geburtstagsfête bei Verbrechers vorstellt, ohne Freiheit des Blicks und ernsthaftem Zweifel an der Berechtigung der geltenden Gesell-

zu machen.
visse kleine
– in dieser
ORST.

laus Rochs-
und Däubler
gsame, nicht
eim Vortrag
e Roloff
Lyrik Frank
e um alle
nstwerk. —
und einige
Veisheit und
LEWY.

auf, gewis-
dynamisch
iskreten Art
legensten ist
und es sollte
er verdienst-
tik zu Leibe
nterien wird
schlechts bis
Wedekind.
t Wedekinds
nem richtigen
fortsetzend,
lem Publikum
iks, Gewalt-
rechnung des
in der komi-
des „Weih-
nspekulation).
„Tätowierte
er wieder so
isch ein paar
Mittelqualität

man sich zu-
dner darf mit
ar was Necki-
die üblichen
Duo ist stoff-
als hübsche
über das sich
or allem Sieg-
bis zu Claire
ten Kabarett
doff bleibt ein
eilen versteht,
Hermann leib-
gut zu modeln
wie er eine an
e erzählt, das
provisation es
bildet diesmal
ie sich Onkel
Freiheit des
enden Gesell-

schaftsmoral über Abgründiges offiziell spaßend. Hans Waesmanns lebensvolle Kleinmalerei macht die Sache erträglich. Pardon, auch in diesem Kabarett wird an Zeitgenössischem Kritik geübt, ist heutiger Brettlstil vertreten. Ein Herr Fritz Witte, als Jüngling aus dem Volke aufgemacht, stellt sich als Wedekindaspirant vor, der sein Herzblut für die Besserung der Gegenwart vergießt mimt erst den Befangenen und legt dann brausend los. Hei, wie hat er den Mehring und Janowitz die Texte und den Graetz und Gerron die Rhythmik des Vortrags nachempfunden, aber alles auf die kleinste, gangbarste Münze gebracht und verflacht. Wenn er als Beigabe nach drei knalligen Janowitziaden als Eigengewächs einen kitschigen Trinkspruch herunterbetet, der Alkoholseligkeit als klassenversöhnenden Zauber anpreist, hat sich der treuherzige Anklagepoet vollends verschnappt.

„Schall und Rauch" kurbelt einen noch um ein paar Jahre mehr in die Vergangenheit und vollends um einige Grade im Niveau abwärts. Soubretten wie in provinzialen Tingeltangels, dressierte Hunde und Tauben in einem Etablissement, das den verpflichtenden Namen „Schall und Rauch" führt! Man atmet schon auf, wenn Willy Rosen eine Kinovorführung nett parodiert und in selbst verfaßten und komponierten Couplets, die er zu eigener Klavierbegleitung singt, Nelson sozusagen popularisiert oder eine Wienerin teils Unmißverständliches im „Pschütt"-Stil liebenswürdig hinbreitet, teils die revolutionäre Gesinnung in der deutschen Republik mit dem Vortrag eines antizaristischen Gedichts überschätzt. Die spanische Tänzerin La Suelta besitzt sogar gut gewachsene Beine, Rassigkeit, delikate Schale und Technik. Und zum Schluß gibt, die Erinnerung an den leider verflossenen Glanz von „Schall und Rauch" noch weher zu wecken, Paul Graetz ein Gastspiel, der immer noch der unübertroffene Ahnherr eines aktuellen Zeithumoristen im heut möglichen Stil und dessen Element das auch in Wahrheit ist, seinen Imitatoren weiter um soviel Echtheit und Können über wie sein Textdichter den ihrigen.

MAX HERRMANN (Neiße).

Kabarett.

Von Max Herrmann (Neiße).

Die „Wilde Bühne" ist mit ihrem Februarprogramm nun das künstlerisch wertvollste Kabarett Berlins, zugleich auf dem besten Wege, mit heutigem Akzent das bei uns zu werden, was den Erfindern der Gattung für ihre Zeit vorschwebte, und die Kabarettkunst als eine mit eigenen Forderungen und Erfülungen bestehende Ebenbürtigkeit wieder zu Ehren zu bringen. Schon baut sich so ein Abend zu immer festerer Geschlossenheit auf, schon wagt man sich freier ins Ehrfurchtslose und Unsentimentale, kommt ganz ab vom konventinellen Schema des Stoffkreises und bildet einen aufeinander eingestellten Künstlerstamm, der einheitliches Arbeiten ermöglicht. Noch einen Schritt weiter, und das überlegene, aufreizende Brettl, das wir brauchen,könnte Wirklichkeit sein: Walter Mehring, der „Wilden Bühne" Beirat, hat das Zeug, es durchzusetzen. Bereits dreht sich also der Spielplan nicht um dieselbe bis zur Trivialität abgeleierte Note, sondern ist so vielfältig und originell, jeder Stagnation abhold und nach neuem Lande aus, daß Kabaretbesuch endlich einmal Buntheit und Ueberraschungen schenkt. Alfred Beierle spricht Herbert Eulenbergs feine Prosadichtung „Das Geheimnis der Frauen" mit subtiler Technik des Erzählens, sicher abtönend und sorgsam nüanzierend. Annemarie Haase gestaltet Mehrings diabolische Ballade von der „Kartenhexe" gut zu einer Mischung von Bänkelsängerei, Lebensdoofheit und wurschtiger Drastik. Ein hübscher eigenartiger Einfall ist Marcellus Schiffers Hoteldiebin, die Rose Müller charmant verkörpert, und Agnes Brißmann-Kopenhagen hat ihren besonderen Reiz in der Unverdutztheit und Ungezwungenheit, mit der sie ihr dänisches Lied schalkhaft kommentiert und nachher ein Midinettenchanson entzückend deutsch radebrecht. Die Geschwister Valewskaja, das anmutige Tänzerinnenpaar, sind aus dem Ianuarprogramm übernommen. Wilhelm Bendow kleidet seine erfreulich frechen Glossen diesmal in die Form eines Bösenbuben-Tagebuchs, eine Form, die sehr geeignet ist, Rücksichtslosestes wider die Zeit zu äußern, was er prompt mit erschütternder Kaltblütigkeit besorgt. Auch mimen Trude Hesterberg und Bendow wieder einen blutigen Stegreifulk, dessen Dialogpointe: „Cheri!" „Cobler!" klassisch und dessen Wirkung ein ununterbrochener Lacherfolg bleibt. Kurt Gerron bringt ein Filmkouplet (Rillos „Legende"), das mit großartiger Verwegenheit das Kino in die Schöpfungsgeschichte ordnet, und Walter Mehrings von Geladenheit knisternde Zirkusnummer setzt beide Sachen markant, zusammengeballt, drohend, schlagend, bisweilen schmetternd hin. Turde Hesterberg selbst singt drei ganz verschiedene Chansons und ist jedermal auf eine andere Art vollendet. Im „Blocksberg" von Mehring (Musik von Friedrich Holländer) von phantastischer Wildheit, daß es nur so flimmert und blitzt, in Brennerts „Schattenfox" (mit einem netten technischen Trick, der mehr Nacktheit vertrüge) voller Charme, und als letzte Steigerung in „Lulaley", wo Brennert die Operettenreimerei äfft, von einer Tollheit und karikaturistischen Verve, die großen Stil hat. Die Musik zu diesen beiden Stücken stammt von W. R. Heymann und liefert einmal im gefälligen, das andere Mal im grotesken Genre eine Art Saisonschlager.

Von den drei Einaktern, die das Kabarett „Größenwahn" im Februar aufführt, ist der mittlere, „Ne schöne Bescherung", einer der erschütterndsten Schwänke, voll gutpointierter, toller Situationskomik, immer wieder mit noch einer drastischen Ueberraschung aufwartend, zugleich ein

Stück Leben in der gelungenen Zeichnung einer Kleinbürgeratmosphäre, die beschlossen liegt zwischen den Begriffen: Suff, Kartenspiel, Bordellbesuch und ehelicher Szene. Man spielt den Ulk glänzend, vor allem mimt Adolph Engers großartig einen Betrunkenen und Gertrud Wolle hat für die Eheschlampe den echten Habitus. Der Sketch „Die Goldamsel" von Ludwig Biro ist gut in der Kontrastierung eines chinesischen Vizekönigs mit einer Berliner Kokotte, die von Rosa Valetti aus zu minderer Region angenommen, unter dieser Voraussetzung aber blutvoll naturwüchsig verkörpert wurde, während Erich Walter den gelben Oelgötzen pantomimisch vorzüglich bringt. Käthe Kühl ist eine Liedersängerin von eindringlicher Kraft und Hermann Vallentin gibt im Stinnes-Couplet politische Satire mit der rechten Brettl-Intensität.

Die Zugnummer des Februarprogramms der „Skala" soll der amerikanische Zauberkünstler De Biere sein, der seine (an sich nicht neuen) Kunststücke splendid in Szene setzt, sich mit dem großen Apparat einer ganzen Truppe umgibt und in seiner Schlußapotheose ein Beispiel des Panoptikumgeschmacks yankeehafter Kulturgleichgültigkeit liefert. Die beste solid artistische Leistung aber stellt zweifellos die Ethor-Truppe dar, die (unter Mitwirkung eines anmutigen Mädchens) ihre ikarischen Spiele sauber, exakt, mit eleganter Leichtigkeit und im richtgen Varieté-Tempo vollbringt. Die drei Ferandis zeigen in ihrem equilibrstschen Plastikakt ein beträchtliches Können, die Tanzschöpfungen von Hilde Arndt und von dem Step-Paar Joe und Eva sind mehr akrobatisch als grazios. Leroux's radfahrende Affen könne den nicht belustigen, dem wie mir jeder Dressurversuch zuwider, gar der am hilflosen Tier verübte ein Greuel ist. Der Musikimitator Fred Marion verbreitet durch seine Dauerhaftigkeit Langeweile wie der „Komiker" Paul Goldier, der „völlig witzlos", nicht einmal den Reiz aufbringt, den großzügiger Stumpfsinn haben kann.

Film.

[illegible]

Sport-Vorschau.

[illegible]

Kleinkunst.

Des Russisch-Deutschen Theater „Der blaue Vogel“ zweites Programm ist voll Harmlosigkeit und Verzicht auf jede Schärfe, jede attackierende Luftreinigung in politischer, erotischer, weltanschaulicher Hinsicht. Dabei sehr gepflegt im Äußerlichen, in der dekorativen Ausarbeitung etwas Kultiviertes von Vorgestern, ohne Konnex mit Lebenswichtigem. Was reizvoll ist, kommt aus der besonderen Mischung des Milieus, der auch der geschickte, anheimelnde Conferenzier Herr Jushnij seine besten Wirkungen dankt, und aus völkerkundlich Interessierendem. Vor allem fehlt's an einem wichtigen Faktor: an Vielfalt, Abwechslung, Wandlungsfähigkeit. Manches ist Opernzauber alten Stils oder Panoptikumsgeschmack Lebender Bilder („Chinesische Ballade“, „Der König rief seinen Tambour“), eine Parodie auf den Wanderzirkus flau wie ein Vereinsulk. Gefällig in der Stimmung, im Einfall und im farbigen Drum und Dran, bleiben Szenen wie „Abends spät im Walde“ oder „Mondscheinpolka“ im Grunde eben doch zu zahm und belanglos. Etwas gestaltet wird in „Tschastuschki“, wo M. Jegorowa und J. Duvan-Torzoff vorzüglich bis in kleinste Züge beobachtete Komik geben, und in „Time is money“, einer Burleske auf

Amerikanisches, die gelungen mit Wachsfigurenstarre und Automatenrefrains spaßt. Manchmal aber denkt man im Laufe des Abends: „Leipziger Sänger" ins Russische übertragen und mit splendider Ausstattung!

Max Herrmann (Neiße).

Filmrundschau.

[illegible]

Ballchronik.

[illegible]

Variété, Kabarett, Einakterbühne.

Von Max Herrmann (Neiße.)

In der "Skala" kann man an den Vorführungen des Ensembles Gavrilov Aehnliches feststellen wie an den Darbietungen des „Blauen Vogels" nämlich: die Neigung zur Stilmischung, die hier Tanz und Gesang zusammenkoppelt, und die besondere Pflege des Malerischen. Farbig ist alles wundervoll abgestimmt, die moderne Malerei scheint in Rußland einen großen Einfluss auf alle Kunstzweige auszuüben, und das Ballett hat dort eine sichre technische Kultur. Gavrilovs zwei Solotänze, das reizende portugiesische Quintett und das Puppenduo haben einen ganz bestimmten, auf angebornem Kunstgeschmack und gediegnem Können beruhenden Charme. Außerdem besitzt der Märzspielplan zwei erstklassige artistische Nummern: die Grix-Grigori-Truppe, deren Ikarische Meisterspiele mit einer Akkuratesse und Präzision geleistet werden, die höchster Bewunderung wert ist, und die Fünf Onirots mit einem komisch akrobatischen Akt, der alles birgt, was die ideale Varieténummer haben soll: Bewegung, flinkestes Tempo, Ausgelassenheit, einen leichten erotischen Kitzel und hohe artistische Fertigkeit. Die Zwei Marconis, Herkules-Gymnastiker, sind eine beträchtliche Potenz, die Sieben Kaytons Akrobaten von guter Mittelqualität. Rossi hat seine Elefanten-Dressur, die sympatisch unbrutal wirkt, originell aufgemacht, der Handschatten-Künstler Tom Jersey dehnt seinen Part zu sehr aus und mischt unter die bekannten, an sich netten Scherze schon peinlicherweise die Spekulation auf den schlechten Publikumsinstinkt. Dem frönt geradezu der sächsische „Komiker" Alex Stamer, eine Gattung, ohnedies zum Davonlaufen, aufgebaut auf den zwei Fundamenten deutschen „Humors": der Vorliebe für die Verdauungssphäre und dem Wirken mit der patriotischen Phrase.

Hauptattraktion der Kabaretts „Rakete" und „Schwarzer Kater" soll immer noch das Ballett Celly de Rheydt sein, das nicht tanzen kann und um seine einzige Möglichkeit zu wirken durch die Einmischung der offiziellen Moralwächter leider mehr und mehr gebracht wird. In beiden Etablissements tritt ferner auf Elly Gläßner, eine Vortragsdame von aufdringlicher komödiantischer Mache, die geradezu dem Kabarettstil entgegenarbeitet, der Federleichtes will, indes sie jede Pointe hanebüchen unterstreicht und verdeutlicht, und Hans Kolischer, ein Unterhaltungstalent, fähig, gleich den Kontakt mit der Masse der Zuhörerschaft zu haben, voll Bonhommie und Geschick, Kalauer gefällig zu servieren, versehen mit einem unerschöpflichen Repertoire und auch so probateMittel nicht verschmähend wie das Mitsingen des Publikums. Der künstlerisch höchste Genuß ist im „Schwarzen Kater" weiter Claire Waldoff, deren Meisterschaft, mit einfachstem Apparat Leben echt und voll aus einem gleichgültigen Gassenhauer zu formen, man immer wieder bewundert. In der „Rakete" Joachim Ringelnatz, Original einer heutigen Vagantenpoesie, etwas herrlich Veralkoholisiertes, Urviechiges, mit dem niederträchtigen Dichterblick für die Kleinzüge allen Außenseitertums, dem etwas für seinen Bezirk so klassisches entstammt wie „Noctambulatio". Wie er seine Dichtungen bringt, mit dem vollkommnen Eindruck des Improvisierens, grogselig über der Situation Stehens, großzügiger Lüderlichkeit, das paßt so vorzüglich zu seinem Vortragsmaterial, daß auch Mensch, Poet, Rezitation und Carmen die komplette Einheit geschaffen ist. Einen etwas dünnen Scherz belebt Max Adalberts überlegne, frei schaltende, radikal schnuppe Komik. Die Schwestern Andersen, gleichfalls als Gegenbeispiel in die Darbietungen der Celly de Rheydt-Truppe eingelegt, um Tanzkunst wider Gehopse zu demonstrieren, schenken feine graziöse Schöpfungen mit aparter erotischer Note und beherrschtem weichen Gliederspiel.

Die Kabaretts sind, der Kasse und der Klasse ihrer Gäste entsprechend, gern für Verbreitung und Festigung reaktionärer Gesinnung tätig. Wer künstlerisch nichts kann, holt sich billigen Triumph mit Hurrah-Walze und Schwarz-Weiß-Rot-Klichee. Augenblicklich ist Fridericus rex in Film und Brettl Mode als Popanz der nationalistischen, scharfmacherischen Propaganda: in der Kleinkunstbühne „Potpourri" wird er nicht nur in einem flauen Singspiel beschworen, (in dem Lilly Flohr mit soubrettigem Temperament die Barberina singt und mimt), sondern auch von Alwin Neuß in einem bombastisch deklamierten Schaudergedicht als Drohgespenst gegen die

nichtdeutschen Mächte der Friedenskonferenz. Sonst gibt es da einen lustigen angenehm diskreten Konferenzier Richard Rillo, der außerdem ein geschickter Coupleautor ist, aufs beste unterstützt von seiner Frau Jula, die einen derben Pfarrerschwank und eine mimische Dirnenparodie gleich perfekt gestaltet. Clou ist der Sketsch „Der rote Strich", der sich erst ziemlich langweilig hinzieht, bis eine Schlußüberraschung köstlichste Satire auf Zensurstupidität bringt. Dieser Theaterskandal ist so gelungen als Ueberrumpelung inszeniert, daß er faktisch wie ein unvorhergesehener Zwischenfall einschlägt.

Gediegenste Kabarettkunst, die ihre Aufgabe wirklich ernst nimmt und immer gewissenhafter zu lösen sucht, bot eine von Blandine Ebinger, Friedrich Hollaender und Walter Mehring in den Kammerspielen veranstaltete Matinee. Walter Mehring laß eine von ihm verfaßte Vorrede, die den Begriff Chanson und die spezielle Sphäre des Brettlsangs gut formulierte. Dann sang Blandine Ebinger Texte von Mehring und Hollaender, vom Komponisten Hollaender am Flügel begleitet. Noch deutlicher als in der kurzen Zeitspanne, die ein Kabarettauftreten vergönnt, wurde hier das selbständige Ausdrucksgenie der Ebinger und daß es durchaus nicht einseitig bloß die bestimmte Note hat, auf die leider auch das Matineepublikum sie als Spezialität verpflichten wollte. Im ersten Teil der Veranstaltung brachte die Ebinger nämlich (in einem Kostüm von delikatem Raffinement) ganz andere Dinge als die gewohnten: Chansons mit einer Schreckens-Kammerpoesie oder im Balladenton oder mit einem bösen, weltlichen Lächeln am Rand der Legende oder mit der ungelognen Sentimentalität heutigen Volksliedes (Texte von Mehring) und beherrschte diese Gefühlsskala ebenso souverän. Mir persönlich gefiel sogar der erste Teil besser als der zweite, wo sie zum Jubel der Menge wieder in ihrer bekannten Aufmachung jenen Typ der Berliner Halbwüchsigen hinstellte: die sorglichste Abtönung, das visionäre Wissen, wohin eine Steigerung und eine Dämpfung zu setzen ist, kam bei den vom Stofflichen nicht so genrehaft unterstützten Stücken der ersten Programm-Abteilung plastischer zum Vorschein, dieses bis ins Verhauchende gekonnte Ausbalanzieren eines Liedes, ohne es dabei allzu schwer und also für seine Kategorie unbrauchbar zu machen. Es bilden diese drei Künsler mit ihrer zu einander passenden Eigenart eine gute Arbeitsgemeinschaft, in der sich Wortschöpfertum, Tonschöpfertum und Mimik zu einem Komplex fügen und der gleiche Rythmus drei Kunstgattungen eint. Von Mehrings neuen Texten haben „Die Schaubude", „Stadtbahnfahrt", „Kinderlied", von Hollaender das Mondlied und „Wenn ich gestorben bin" den Zug der Ueberlegenheit, die ein Stück Welt in ihrer panischen oder schoflen Dämonie packt, und Hollaenders Musik besitzt die rechte Illustrationsgewandheit, die Mannigfaltigkeit und Biegsamkeit, den Elan, scharf und knapp zu charakterisieren, einprägsam zu bleiben.

Einen vergnüglichen, gut gewürzten Abend bildet das Arrangement von vier Einaktern, die das „Intime Theater" jetzt spielt. Jede der kleinen Szenen hat in ihrer Manier die nötige Zuspitzung und Rapidität, die diese Minutensachen haben müssen, Gallier verstehn eben immer noch unnachahmlich die Fabrikation solcher beiläufigen Reizartikel, die Verwegnes, Ungebundnes mit Geschmack malen und angenehmes Prickeln durch freies Scherzen oder recht dosierte Nervensensation zu erzeugen wissen. Manchmal stürzt so eine Kurzweil die Autorität irgend eines moralischen Wahnes gründlicher, als viele langatmigen Thesenfünfakter. Verneuils „Doppelt besetzt!" läßt Liebesrivalitäten sich zum Quartett gütlich einen, desselben Autors „Besuch im Brettl" wirbelt die betrogenen Betrüger schelmisch durcheinander, ein Dialog von Claude Benjamin formt knapp, haarscharf ein sadistisches Abenteuer, und Georges Feydeaus Posse „Bubi will nicht —" vermag sogar aus einem Witz, der sich um ein Abführmittel dreht, eine Fülle von schlagsichrer, nie ins Geistlose sinkender Situations-Burleske zu schlagen, daß der Funke nur so springt! Die Regie von Dr Carl Heine und Gustav Heppner appliziert diese Stückchen genügend schneidig, toll, auf die Quintessenz gezielt: von der Darstellung hat Heppner selbst für das Scharfe und für das Saloppe. Zynischgeruhige einen vorzüglichen eigenen Ton, Jutta Versen als lüstern-kalte, in allen Touren versierte Gräfin lebensechte Körperhaftigkeit, Annemarie Möricke etwas sympathisch Anschmiegsames, Hans Senius Drastik und Senta Söneland als quecksilbriges, hemmungslos plapperndes Schusselweibchen liefert eine ganze urkomische Solosache für sich. (Die begabte Kinderleistung Rolf Müllers sei nicht vergessen.)

Kabarett.

Die künstlerische Leitung der „Wilden Bühne" wurde von Trude Hesterberg für einige Zeit Walter Mehring anvertraut. Sein Aprilprogramm arbeiet bereits nach Möglichkeit das wesentlich kabarettistische heraus im Sinne eines auf scharfe, mit Abwechslung gewürzte Momentkunst zielenden Genres. Dazu könnte auch ein Auftakt passen, wie er hier durch eine Vorlesung von Mynona- und Auburtin-Prosa versucht wird, er müßte nur geeignetere Literatur wählen und nicht so uninteressant im Rezitatorischen sein. Die technische Bravour einer Ziehharmonika-Pièce ist gut als „Orpheus in Lappland" aufgezogen und der Virtuos des Schifferklaviers sieht erfreulich echt aus, wie geradeswegs aus einem Hafenbetrieb geholt. Als kleine Ruhepause zwischen den intensiven Dingen ist Rose Müllers „Chinoiserie", an sich im Stofflichen und in der Ausführung zu belanglos, eine richtig engesetzte Cäsur in der klug geführten Harmonie des Spielplans. Annemarie Haase hat dreimal Gelegenheit, ihre besondere, im Lebensdrastischen bodenständige Gestaltungskraft zu zeigen: am stärksten ist sie in der geruhigen Wiedergabe von Ringelnätzens köstlicher Schicksalsballade „Geseires einer Aftermieterin", Marcellus Schiffers gelungener Gassenhauer „Immer Emma" wird mit praller Inbrunst gesungen und als briefschreibender Dienstbolzen gibt sie eine ganze Szene verboster Tragikomik. Kurt Gerron wiederholt die Schlager seines diesjährigen Repertoires, das er mit Mehrings schwerem „Rattenfängerlied um einen neuen großartigen Posten bereichert. Eine Entdeckung fürs Kabarett ist Erika von Tellmán, und zwar eine der erfreulichsten,, nämlich eines Talents, das mit den feschesten Gaben frischen, ursprünglichen Soubrettentums und dem Zeug zu einer kecken Humoristin gesegnet ist. Mehrings „Kleine Internationale" macht sie entzückend schuppig, sein „Amerikanisches Riesenspielzeug" mit einer mondänen Ueberlegenheit, ihr Bestes aber und die beste Nummer des Abends sowohl, als der Kabarettkunst überhaupt, ist im „Russischen Cabaret" gegeben. Es war höchste Zeit, einmal die

kostspielige Banalität solcher splendid in Szene gesetzten Familienfest-Darbietungen zu entlarven, und Mehring tut das in einer Parodie, die geradezu tödlich die falsche Primitivität, die Nichtigkeit und selbstgefällig schlampige Biederheit trifft und eine seiner meisterlichsten Attacken bleibt. Diese Persiflage wird von Erika von Thellmán bis in die kleinsten Einzelheiten derart kongenial wiedergegeben, daß sich die aufgedonnerte Einfalt der „Blauen Vogel"-Sphäre restlos erledigt. Und eine solche einzige Nummer ist mehr wert, als soundsoviele komplette Programme der Russen. Schließlich der höchste Genuß der Vorstellung: man erlebt wieder das unerhörte Ausdrucksgenie der Blandine Ebinger. Mir komt es immer vor, als nehme ihre Macht ständig zu, jedesmal, wenn ich schon Bekanntes aufs neue von ihr höre, ist die unheimliche Magie, die von ihrer Schöpfung ausgeht noch glühender und zauberwirksamer geworden. Hollaenders schönste Schöpfungen: „Oh Mond", „Wenn ich mal tot bin" und „Das Groschenlied" erhalten die vollkommendste, deckendste Verkörperung, und was wir miterleben, sind schließlich in einen kurzen Chansonauftritt gepreßte Anklagedramen von einer Wahrheitwucht, wie sie langwierigen Schauspielen selten eignet. Hollaender ist nun der „Wilden Bühne" musikalischer Leiter und hat die neuen Mehringtexte mit einem klingenden Kleid versehen, das ihnen wie angegossen sitzt. „Amerikanisches Riesenspielzeug", „Rattenfänger", „Russisches Cabaret", „Kleine Internationale" sind auch vom Komponisten aus so gut bedacht, daß sie mit dem richtigen Schwung und so viel farbiger, graziöser Tonmalerei, wie jedes von ihnen bedarf, zum Gesamtkunstwerk von holdem Wuchs sich

runden.

Das „Größenwahn" hat seine Sommerspielzeit unter der künstlerischen Leitung von Dr. Hanns Schindler begonnen. Das Bedeutsamste des Programms sind zwei Courteline-Späße: „Boubouroche", klassisches Vorbild eines Genieschwanks, der seine Technik bis zur Selbstparodie sicher beherrscht, durch die Bierruhe ulkigster Situationen und die irrsinnige Gelassenheit einer Dialogführung von erschütternder Komik Menschliches flimmern läßt, und „Ein reizender Abend" (gleich „Ein ruhiges Heim"), gelungenstes Material fürs Kabarett, Knockabout-Burleske mit dem entzückenden Wirbel turbulenter Vorgänge, clownhafter Watschendrastik, hartnäckiger Chaplin-Besessenheit. Als Boubouroche gestaltet Adolf Engers gut die vernagelte Liebesmeschuggenheit; die Burleske wird im richtigen Tempo genommen, Marietta Olly und Pröckl (vorher in der „Tribüne" bei Apels „Liebe" von schlechthin deckender Lebensechtheit) treffen den Ton solcher Sachen bis aufs I-Pünktchen, Schindler gibt durch Maske und Gehaben markant das Schäbige, Rüde des gefährlichen Gastgebers. Warum man zwischendurch die Stimmung durch einen heillosen Schmarren von Salten verdirbt, der mit aller erdenklichen Rührsal und Knalligkeit operiert, ist völlig unverständlich. Vom rein kabarettistischen Teil bleibt Käthe Kühl das Stärkste, vor allem in der einprägsamen Ausarbeitung von Lichtensteins „Der Fall in den Fluss". Roth bringt den „Deserteur" mit der nötigen Verbissenheit, Elvira Erdmann, schon immer ein persönlicher Reiz, ist im Ausdruckhaften gewachsen. Auf der anderen Seite steht sozusagen ein gemütlicher, allzu harmloser österreichischer Bezirk. Darin hat Pröckl sein ureigenstes Element in der kongenialen Wiedergabe Altenbergscher Daseinsextrakte, und Marietta Olly behält auch im Belanglosen einen natürlichen Charme.

MAX HERRMANN (Neiße).

Die „Wilde Bühne“ entgleist unter interimistischer Sommerdirektion allzu schlimm ins Fade. Etwas so Witz- und Geschmackloses wie der Dialog „Baumblüte in Werder“ sollte auf Berliner Brettlbühnen unmöglich sein. Das „Schattenspiel von Genua“ und eine Glosse auf den Doktor Anspach kommen der durchschnittlichen Publikumsmeinung fast so nahe, wie die politischen Banalitäten üblicher Varieté-„Humoristen“. Die Ballade „Wenn der Morgen graut“ ist weder belangvoll, noch wird sie erschütternd deklamiert. Die beiden Tänzerinnen sehen wenigstens reizvoll aus, und der Volksliedsänger hat einen sympathischen Vortrag. Lotte Stein als weiblicher Blaubart (Text von Janowitz) bleibt als etwas Starkes, Eigenes, Persönliches. Was sonst gut ist, war vom vorigen Programm oder aus anderem Kabarett her bekannt. So gestaltet wieder Annemarie Haase großartig das Ringelnatzgedicht, setzt Hermann Vallentin mit Bravour seine Schlager von Stinnes und Berliner Rhythus hin, leistet Erika von Thellmán in Mehrings köstlicher Russenparodie zum soundsovielten Male treffsichere Persiflage. Ihre beiden neuen Nummern, ein Autobuschanson und ein Javalied, das übersichtlich und nichtssagend genug ist, um ein Massenartikel zu werden, belebt sie durch ihre mitreißende Frische. MAX HERRMANN (Neiße).

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[illegible]

Maximilian Rosenberg.

Aus der Menge des kriegsablehnenden Schrifttums, das zuletzt schon Konjunktur geworden war, sichtet sich heut das Wertvolle. Manchmal ist es identisch mit dem zur Zeit nicht genug Beachteten und reizt umsomehr, ihm eine nachträgliche Ehrenrettung zuteil werden zu lassen. So will ich nun auf zwei Bändchen des Maximilian Rosenberg, „Umwelt" und „Der Soldat" (1919 in Pfemferts wichtiger Roter-Hahn-Bücherei erschienen), hinweisen, weil sie einen eindringlichen, ungekünstelten Schriftsteller zeigen. Da ist nichts Schablone, nichts leere Form, auch was schwach bleibt, verschmäht die leichte Fälschung erlernbarer äußerer Ansehnlichkeit, und was noch anderen ähnelt (etwa Klemms Diktion)) ist gerade in dieser Aehnlichkeit ehrlich. In manchen Versen wurde das weltanschauliche Ringen, weil es sich nicht verstellen mag, noch nicht direkt Lyrik, aber etwas wie „Ein Kind fragt" ist in seiner einfachen Wucht gekonnt, das erste Stück aus dem sehr schönen Zyklus „Ruth" hat seine vollkommene Besonderheit und der Gesang „Gott und die Erde" faßt das Erlebnis Soldat und Dirne zu einer Vision, mit der nun das Weltanschauliche auch wirklich Kunst wurde. Anders gewandelt steht das Erlebnis Soldat und Dirne in der Novelle „Der Soldat". Begriffe, mit denen längst allerlei Narrenteidinge getrieben werden, stehen hier in der Kernigkeit des wahr Gefühlten, und in die aufreizendste phantastische Heillosigkeit erhoben prägt sich der höllische Zustand Soldat ein, dies Krüppelbild des beseelten Menschen, entwestes Wesen, Sklaventum, das heut noch gilt.

M. H.

[illegible]

Bekenntnis zum Theater.

Von Max Herrmann (Neiße).

Meine Liebe zum Theater, die ganz gefühlsmäßig und im Blut begründet ist, (wenn ich schon nicht weiß, wieso, da ich bei allen meinen Bauernvorfahren keine Beziehung dazu voraussetzen kann), ist in frühester Kindheit bezeugt. Den Fünfjährigen nahm der Vater in eine Märchenvorstellung des Neißer Stadt-Theater mit: ich habe heut noch ein deutliches Bewußtsein von dieser Aufführung, es war „Schneewittchen", und ich behielt bis jetzt vor meinem inneren Auge die Waldszene, in der das Mädchen vom grüngerockten Jäger getötet werden soll. Von da ab besuchte ich Jahr für Jahr die jedesmal in der Weihnachtszeit an ein paar Nachmittagen veranstalteten Kindervorstellungen, nahm daran Anteil wie an etwas höchst Lebendigem, was mich gar sehr anging, und als ich erst einmal lesen konnte, verfolgte ich schon lange vor dem Fest immer auf der Annoncentafel, die an meinem Schulwege stand, die Ankündigungen des Theaterzettels, ob sie nicht bald das sehnlichst erwartete Weihnachtsmärchen in Aussicht stellten. Allmählich besuchte ich mit meinem Vater auch gelegentlich einmal eine richtiggehende Abendvorstellung, aber immer interessierte mich nicht so sehr der Inhalt des Stückes, als vielmehr das Fluidum Theater überhaupt mich erregte und ganz in Beschlag nahm. Dann kam ich aufs Gymnasium, und nun durfte ich selbständig in die Klassikervorstellungen, die in bestimmten Intervallen als „Volks- und Schülervorstellungen zu ermäßigten Preisen" gegeben wurden und nicht nur die üblichen Schillerdramen, sondern weitherzig auch „Preziosa", „Die Waise von Lowood", „Der Leiermann und sein Pflegekind" zum Gegenstand hatten. Und als man in die oberen Klassen aufgerückt war, hielt man sich überhaupt nicht mehr an den Kanon des Erlaubten, sondern ging ins Theater, wenn es einem paßte (der Gefahr des Erwischtwerdens trotzend), und ich wurde nun vollends zum Theater-Habitué, der manchmal jeden Abend in der Woche (der Provinzspielplan konnte sich keine Serien gestatten) oben auf der Galerie zu finden war, wo der Stehplatz dreißig Pfennige kostete, Gymnasium und Realgymnasium sich streng schieden und in den Pausen teils die Schulaufgaben erledigt, teils riesige Proviantvorräte aufgearbeitet wurden. Natürlich war inzwischen die Theaterleidenschaft noch um verschiedentliche erotische Reize vermehrt worden, indem man für die jugendliche Naive eine schmerzvolle Zuneigung verspürte und dem Pagenkostüm der Choristin pikante Angeregtheit verdankte, aber die Andacht am Theaterspiel, die sich bei Tragödienabenden zu ernsthaften Konflikten mit der Lachlustigkeit von Dienstmädchen und Lehrlingen, dem andern, feindlichen Stamm der Galerie, entladen konnte, blieb neben alledem unvermindert intensiv und lebendig. Frühzeitig stiftete auch der Nachahmungstrieb dazu an, das mit so angenehmem Schauer im Theater Genossene sich noch einmal zu Hause aus eigener Machtvollkommenheit zu verschaffen. Zuerst war es so: kam man noch glühend von der unerhörten Erregung des Bühnenerlebnisses heim, so mußte man dem übervollen Erlebnis Luft machen und der Mutter, die nicht mitgewesen war, die fabelhaften Ereignisse plastisch vorzuführen versuchen. Ich war noch sehr jung, als ich selbst schon leidenschaftlich gern mimte, mir irgend etwas ausdachte, was ich in improvisiertem Monolog vor meinen Eltern zum Besten gab. Mit sieben, acht Jahren schon betätigte ich mich derart als Theaterdichter und Darsteller. Als ich eine Puppenbühne geschenkt bekam, konnte ich ganze, richtige gedruckte Stücke aufführen, aber damit begnügte ich mich nicht, ich legte auch auf eigene Phantasie los, ersann Originalkonflikte, zu denen ich dann die betreffenden Figurinen selbt herstellen mußte, und trachtete überhaupt immerzu die technischen Möglichkeiten meines kleinen Baues mit Laubsäge und Kleistertopf zu verbessern. Danebenher ging, sobald ich erst einmal dazu bereite Altersgenossen gefunden hatte, ein reger Liebhaberbühnenbetrieb; meine beiden Lieblingsspiele waren: im Sommer draußen im Freien Zirkus zu imitieren, im Winter das Theater. Wir bildeten (zwei Töchter und zwei Söhne des Nachbars, mein Vetter, ein anderer Junge meiner Straße und ich) eine reguläre Truppe, deren Direktor, Regisseur und Star ich war, und führten vor den betreffenden Eltern „Die Schwanenprinzessin" und „Tell" auf. Wieder machte ich mich daran, eigenes Geistesprodukt anzubringen, meist gab ich nur eine Idee, den Plan einer Handlung an, die Grundzüge des einzelnen Aktes, die dann jeder Mitwirkende mehr oder minder geschickt durch Stegreifspiel auszuführen trachtete. Aber an-

deres wird auch schon schriftlich niedergelegt, und es datiert also aus solcher Urzeit der Beginn meiner Bühnenautorschaft mit einem „Spartakus"- und einem „Kleopatra"-Drama (wie man sieht, manifestierten sich schon damals die zwei Hauptbestandteile meines Wesens, das Rebellierende und das Erotische). Drittens äußerte sich damals auch zum ersten Male mein Hang zur Theaterkritik, und zwar auf eine etwas unfreiwillig komische Art. Zu größerem Ansporn meiner Spielgenossen ließ ich eine vier Seiten starke, handschriftlich in einem Exemplar hergestellte „Theater-Zeitung" zirkulieren, deren Redakteur und ausschließlicher Verfasser ich war und das an den Leistungen meiner Gesellschaft und sogar an meinen eigenen darstellerischen und spielleiterischen eine ausführliche und herbe Kritik übte. Ueber die Vereinbarkeit der Aemter machte ich mir keine Skrupel. Allen diesen drei Beziehungen zum Theater blieb ich bis heutigen Tages in gleichem Maße getreu, das heißt, treu bleiben ist eine zu schwache und unzutreffende Bezeichnung für das Gefühl des schicksalhaften Verbundenseins, das in der gleichen Ursprünglichkeit und Unentrinnbarkeit von dem Stadium an, da das Theater in mein Erleben trat, mich brennt bis jetzt und brennen wird, solange mir bewußt zu existieren bestimmt ist. Die Entwicklung meiner Lebensgeschichte hielt sich weiter in einer gewissen Nähe mit dem Theater, wenn auch leider noch nicht jene letzte enge und permanente Verschmelzung mit der Bühne mir zuteil ward, die mich endlich an den Ort stellen würde, an den ich meiner Art nach gehöre und wo allein meine Begabung das rechte Feld, sich auszuwirken, finden könnte. Als Student hatte ich das stärkste Bühnenerlebnis bei Brahm (vor allem einer „Wildente" mit Oskar Sauer), in dem als magisch blutsverwandt erkannten Wedekind, in der ursprünglichsten Komödiantengenialität, die ich je sah, Joseph Kainz, in einem Reinhardtschen „Friedensfest". Dann wieder in Neiße, übernahm ich für zwei Winter das Ehrenamt des Theaterkritikers an einem Käseblättl, nur um immer im Theater zu sein, mich zu dem, was meine Sache war, bekennen und halb mit zum Bau gehören zu dürfen. Es wurde da in der Provinz gewissenhafter und mannigfaltiger Theater gespielt, und die Komödianten, mit denen ich nach der Vorstellung in der Weinstube eines Kolonialwarengeschäftes zechte, waren interessantere, weniger verbürgerlichte Typen als im heutigen Berlin. Als ich aber so harmlos war, in einem Bändchen „Porträte des Provinztheaters" (bei A. R. Meyer, Berlin-Wilmersdorf) einige Züge der beim Neißer Theater beobachteten Typen zur Kennzeichnung des ganzen, mir doch sehr sympathischen Milieus zu verwerten, trug mir das die ewige Feindschaft der Frau Direktor ein. Seit 1917 bin ich ständig in Berlin, wenigstens notdürftig (leider nicht in dem Umfang, wie mir's zukäme) als Theaterreferent der Dresdner „Neuen Schaubühne" in der Lage, an dem, was auf Berliner Bühnen vorgeht (d. h. was auf der einen Hälfte, nicht der wichtigeren, von Berlins Theatern vorgeht), teilzunehmen. In meinen ersten Breslauer Semestern hatte ich mir und ein paar Freunden zum Spaß eine Komödie geschrieben, die ursprünglich „Albine das Zirkuskind oder Freut euch des Lebens", vier Bilder aus dem Leben einer Trapezkünstlerin in zwölf Lieferungen à zehn Pfennige geheißen hatte und „der Kontrolldirne Betty Walker zu Breslau, Reuschestraße 27 ehrfurchtsvoll zugeeignet" gewesen war. Deren letzter Akt spielte in meinem damaligen Stammlokal, dem Hurenkafé „Royal" und ließ mich selbst und meinen Intimus als vollwertige Figuren auftreten. Nach berühmten romantischen Mustern, wie im Stück selbst gesagt war, von Wedekind kannte ich damals wirklich noch keine Zeile (las erst in den Ferien darauf „Die Büchse der Pandora" in Fiebern als ein mir Adäquates), und, nun darf ich es ja enthüllen, der Komödie Hauptpate war Tiecks „Gestiefelter Kater" gewesen und gedacht war sie als eine Parodie auf Hauptmanns „Pippa", die ich trotzdem liebte (Albine-Pippa, Zirkusdirektor - Tagliazoni, Waldegg - Glashüttendirektor, Marcell-Hellriegel, Babouin-Wann, Joseph-Huhn). Weniger später entstand ein Einackter „Die Laube der Seligen", an einem Abend mit einem einzigen Schwung hingeschmissen, erotische Qual unter Hohngelächter abschleudernd. Als Hugo Zehder für den Verlag der Neuen Schaubühne 1919 Material suchte, schickte ich ihm die beiden alten Manuskripte, „Die Laube der Seligen" unverändert, „Albine" sprachlich revidiert, auf drei Akte gekürzt, und mit dem neuen Titel „Joseph der Sieger" versehen. So erschienen sie dort als Bücher, und im November 1919 führte Carlheinz Martin „Joseph den Sieger" im „Kleinen Schauspielhaus" auf. Der Titel erschien der Direktion zu kriegsverdächtig, ich schlug den alten, „Albine" vor, da aber der männliche Haupt-

darsteller auch eine Titelrolle haben sollte, einigte man sich schließlich auf „Albine und Aujust" mit dem alten Untertitel-Schnörkel „Freut Euch des Lebens", und auch der zweite Akt wurde, etwas umgemodelt, wieder eingelegt. Hermann Vallentin, Lupu Pick, Alice Torning, Hubert von Meyering, Roma Bahn spielten die erste Besetzung, das Stück brachte es zu 37 Aufführungen, und endlich wurde meine (schon längst aufgegebene) Sehnsucht nach schauspielerischer Betätigung erfüllt, ich saß alle 37 Male im letzten Akt oben auf der Bühne und war Max Herrmann „wie er leibt und lebt". Im November 1921 wurde das Stück auch im „Intimen Theater" zu Nürnberg gegeben (unter der Regie des Direktors Hanns Merck) und zwar in der dreiaktigen Fassung, wiederum genoß ich das reine Vergnügen des Auftretens und erfreute mich der ganzen persönlichen Menschenfreundschaft, deren gerade das Nichtberliner Schauspielertum fähig ist. Im Oktober 1921 hatte ich einen Monat lang Abend für Abend in Hans Reimanns literarischem Kabarett „Die Retorte" meine Gedichte gesprochen und bei der Jazzbandkapelle mitgewirkt, und diese drei Gelegenheiten öffentlichen Auftretens waren wirklich die einzigen Male, wo selbst ein so eingefleischter Pessimist wie ich zugeben muß, eine relativ schattenlose Glückseligkeit verspürt zu haben. „Die Laube der Seligen" fand trotz des enthusiastischen Beifalls, der ihr von Dichtern wie Sternheim und Carl Hauptmann, von Bühnenleuten wie Forster-Larrinaga zuteil wurde, keinen Direktor, der sich an ihre Verkörperung wagte. Inzwischen entstanden ein paar neue Bühnenwerke: der phantastische Einakter „Der letzte Mensch", der als Buch im Landhausverlag in Jena erschien und die vieraktige Komödie „Panoptikum", die vom Autorenhaus vertreten und von Heinz Goldberg demnächst in Berlin uraufgeführt wird. Auch in meiner Lyrik (z. B. in „Sie und die Stadt" und „Die Preisgabe") und in meinen Romanen „Cajetan Schaltermann" und „Der Flüchtling" findet mein Leben in und mit Komödiantischem, Spielerischem und allem, was Theater ist, beredte Zeugenschaft. Mein Kritikerberuf wird von mir gemeint als eine Unterstützung der Schauspielkunst, Mitarbeiten an ihrer höchstmöglichen Vervollkommnung, ich fasse mich dabei auf als einen, der zur Schar der schöpferisch am Theater Beteiligten, mit Darstellern, Regisseuren, Direktoren, im Metier Eingeweihten gehört, niemals auf der Seite des dilettantischen, anmaßenden, geldmachtfrechen Bürgergaffertums steht. Und ich sitze heut noch, nach hunderten dergleichen Abenden, jedesmal wieder mit der alten Theaternervosität, dem angenehmen Prickeln, der süßen, wie unberührten Erwartungsschwüle vor dem Vorhang, wie einst bei den ersten Schauspielbesuchen im undefinierbar mit Gas- und Parfümgerüchen aufreizenden Neißer Grabenstraßenbau. Um das Fazit der langen Konfession zu ziehen: ich liebe nämlich das Theater mit jener wirklichen Liebe, die des Opfers fähig ist. Ich bin selbst ein Teil Theater. Theater ist meine Möglichkeit, intensiv zu leben.

Das erotische Moment in der neuen Lyrik.

Von Eduard Oskar Pöttmann.

Wesen aller Kunst ist die Erotik. Spiegel alles Lebens ist die Kunst.

Die Erotik, d. i. die Schöpferkraft des Eros, ist ewig und unglaublich wandelbar wie das Leben. Bald richtet sich die Erotik — wie in der griechischen Antike und bei den Arabern — auf die Verherrlichung des Mannes, bald erhebt sie das Weib — man denke an den Marienkult und Minnedienst des Mittelalters — zu ihrem alleinigen Gottheit.

Auch der einzelne Mensch ist der Erotik seiner Zeit unterworfen. Freilich nicht unerlich. Denn der das innerlichste Triebe bilde sich — trotz aller Fluchgesetzgebung — nicht wandeln und noch nicht unterdrücken. Durch der Mensch gegenüber noch sich den Individuen in Schicksalsverbunden begegnen.

Bei den Kretern und den Spartanern gilt es für schimpflich, nicht Liebhaber oder Geliebter zu sein. Die Dichter lieben dort den unsterblichen Eros, Gott nicht dem Manne, der den nicht dienen kann. Mitschuldner aber — Dank dem Einfluß des von dem Judentum erwachsenen Kirchenchristentums — verkannte man das Bekenner der hellenischen Liebe.

Saisonbeginn bei Robert.

Die Robert-Aera des Steglitzer Schlossparktheaters beginnt im „Kleinen Haus" mit einer Aufführung des „Fuhrmann Henschel". Regie hat Paul Henckels, und es ist das beste Lob für diese Regie, daß sie hinter der soliden Wiedergabe des Dichtwerkes zurücktritt, sich am mätzchenlosen Herausarbeiten der echten Menschlichkeit dieses Stückes genug sein läßt, ohne den Ehrgeiz, durch eine besondere exzentrische Auffassung sich ein zweifelhaftes Renommee unter Modenarren zu sichern. Bei dem jetzt üblichen Berliner Sensationsbetrieb wird es bald ein Ruhm sein, wenn festgestellt werden kann: eine Aufführung wirkt wie gutes, ehrliches Provinzschaffen. In dieser hier ist Eduard von Winterstein ein so leibhaftiger, erdentwachsener, schierer (wenn auch manchmal zu lauter) Henschel, daß einem Schlesier ganz heimatlich zu Mute wird; Lucie Höflich eine richtige Hanne, aus dem Leben genommen, wo es am unverfälschtesten blüht, keine Coulissenmagd, obwohl sie das manchmal zu sicher wußte und dann Virtuosin ihrer Echtheit wurde. Ferner hatte dieser Abend einen in der umflorten Bürgerlichkeit seines Typs vorzüglichen Siebenhaar (Oscar Ebelsbacher), einen tüchtigen Hauffe (Hugo Kessler), einen wirklich putzigen Fabig (Franz B. Erich), ein gelungenes Kellnerfilou (K. H. Müller) und eine Henscheln, die das Stachlige einer Sterbenskranken traf (Ellen Neustädter). Der Schauspielerin Wolle, die im äußeren Habitus meist gut ist, sollte ein Regisseur einmal das unausstehliche Losprusten verbieten, auf dessen Effekt sie sich allzu bequem verläßt. Dieses Hauptmannstück aber erschüttert immer wieder, ich sah es zum soundsovielten Male und es bestand und wird weiter bestehen, weil in ihm kein Wort

ist, das Literatur wäre, und keine Stelle, die mit irgend einer Mode steht und fällt. Mit dem ersten Teile von Strindbergs „Totentanz" eröffnete die „Tribüne" ihre Winterspielzeit. Die Aufführung hat im Sprechton für die Stimmung dieser konzentrierten Schicksalsdämonie das Richtige getroffen, in der äußeren Aufmachung leidet sie unter den schlechten Raum- und Beleuchtungsmöglichkeiten und leider hält sie sich zu Unrecht im Szenischen nicht an das vom Dichter Vorgeschriebene (beim Ende des dritten und am Anfang des letzten Akts). Schauspielerisch das Intensivste ist Steinrücks Kapitän, etwas vom ersten Wort an ebenso stark Diesseitiges wie Verkörperung eines unberechenbar aus Urgründen Drohenden, ein Alp, zum Menschsein verurteilt, oder ein Mensch, der sich gegen die Riesenlast des Daseins nicht anders behaupten kann, als daß er manchmal mit der sinnlosen Wut bis zur Unerträglichkeit Gereizter um sich schlägt — und ach das eigne Herz am meisten verwundet! Ein armer Koloß, der den boshaften Kampf mit dem Lebenspartner immer wieder aufnehmen muß, eine tragische Figur, tragischer als jede, der Pathos vergönnt ist: ihm ist nur erlaubt die Fratze des Pathetischen, um so näher kommt seine Tragik der Wirklichkeit. Diese heutiger Wahrheit am ehesten gemäße Mischung aus Hanswurst und Märtyrer, Schuldigem und Mißhandeltem, wo dem Opfer auch noch die Unentrinnbarkeit, unsympathisch zu wirken, aufgebürdet ist, fand in Steinrück erschütternd Ausdruck. Er war wie ein Symbol dieser ganzen Zeit, die das Unglückliche in die Gestalt des Tückischen verzaubert, zugleich in jedem Kleinzug von einer genialen bodenständigen Phantastik. Und von der heut so raren, wirklich und im rühmlichsten Sinne blutskomödiantischen Magie, einem Schauspielertum, das nicht nur den Umriß anzudeuten vermag, sondern die ganze volle Figur, die Gestalt und den Dämon, der in ihr spukt, und die Welt, die um sie sprüht, Trieb, Fleisch, Muskel, Himmel und Hölle zu schaffen. Die Unda, die mich einst in Heinrich Manns „Madame Legros" zu ehrlicher Begeisterung und zu leidenschaftlichem Aerger über das Gros stumpfer Berliner Kritik erregte, enttäuschte mich hier. Ich vermißte den Leidenszug, den auch diese Frau beim Strindberg haben muß, neben allem Unersättlichen, Süchtigen, Anspruchsvollen, Wallenden, Widerpartigen, Turbulenten, das nicht totzukriegen ist, und das sie strindberggemäß scharf hatte. Dabei war sie merkwürdigerweise wieder am Schlusse gut, wenn die Häupter der Widersacher resigniert aneinander sinken und auch aus der Frau vorläufige Ergebung schimmert. Stahl-Nachbaur wirkte indifferent, fast hölzern.

Max Herrmann (Neiße).

„Simson oder Scham und Eifersucht" von Frank Wedekind.

Das Kammerspiel Heinrich George, Stadt einer kraft- und saftstrotzenden Sinnlichkeit, der durch Schilderung besonder Frauenschicksal und wegweisende Zeichnung einer Lustmörderin die auch als Dirne stolze Größe zur unglücksseligen Hinrichtung des Geliebten weckt, trat ein hoher, kostenloser Liebling und, mit diesem Geschick, man kann ein wunderlicher Mitleiden hätte. In zweitem Akt wurde er. Die Gewalt an der Dirnenstirn war wuchtig und eingreifend.

Für den Erlöschen von Schlaue diesem Akten hätte Ihn die Wirkung und Innerlichkeit. Es gelingt wohl die Zusammenhalt einer unter dem Dunste Leidenden dem, um diesen Worte voll umgebunden zu können, und ein solcher hätte auch wohl den Ton gefunden, in dem die Worte des Zerschlagenen an Gott und den Bewußtsein der Auswirkbarkeit hätten gesprochen werden können.

Eine Szenik gab die Delila. Sie zwang sich sichtlich dem, eine temperamentvolle Dirne darzustellen. Sie hätte es leichter gehabt und wäre der Rolle mehr gerecht geworden, wenn sie ein gemäßeres Ergebnis gesucht hätte, den gesamten inner Kunst und Phänomenologie erfüllend, einer geschenen Gottes nicht entbehren, auf die Kunstwerkheit seines Handwerks bedacht ist.

Die Finsterer waren viel zu stark karikiert. Sie hätten im Wahrhaftigsten Sinne komischer gewirkt, wenn sie ernster gespielt worden wären.

In letzten Akt erreichte ein wirkungsvoller höherer Aufbau den Mangel des Fortschreitens einer inneren Handlung. Am Schlusse hätte er ein etwas schnellerer Tempo verlangen.

Der „Simson" gehört sicherlich zu den stärksten Stücken des Dichters. Durch wechselnder Eindruck der Aufführung wird dem Besucher eingeprägt bleiben.

Paul Sass.

Central-Theater. Die neue Aera des Central-Theaters begann verheißungsvoll mit Gorkis „Kleinbürgern". Es ist interessant, nachzulesen, wie vor etwa 20 Jahren auch führende Kritiker diesem Schauspiele ahnungslos gegenüberstanden. Heut wirkt das Stück wie ganz aus gegenwärtigem, zukunftshaltigem Kunst- und Lebenswillen gewachsen, wie das beste und vollkommenste Beispiel einer Art, die wir grade jetzt dringend benötigen. Was Sinclair, Franz Jung und andere zu schaffen versuchen, war hier schon stark und entschieden vorhanden: die Dichtung des proletarischen, des Klassen-Kampfes. Hier handelt sich's nicht mehr um die privategoistische Revolte der jungen gegen die alten Bürger, um den Streit zwischen Gegenwart und Vergangenheit, hier steht der Arbeiter, der Prolet machtvoll auf gegen altes und junges Bürgertum, die Zukunft wider Vergangenheit und Gegenwart. Und dieses Drama hat einen schönen, frischen, einfachen, handfesten Realismus und eine wohlfundierte Vitalität. Der Spielleiter Piscator brachte es mit einem noch nicht einwandsfreien Ensemble heraus. Hermann Vallentin gastierte als Beßjemenow und blieb der stärkste schauspielerische Eindruck. Von den Mitgliedern des Theaters merkte man sich Franz Alland, Walter Fried und Gustav Roos.

Theater in der Kommandantenstraße. Alexander Zinns „Schlemihl" gehört der Art nach etwa ins Gebiet jener Milieukomödien aus der naturalistischen Epoche, wie „Flachsmann als Erzieher", „Der Probekandidat", Hirschfelds Kritikerstück „Der junge Goldner". Es beginnt mit guten satirischen Ansätzen, wird aber dann gröber, unterstrichener, tut unerträglich viel Rührseligkeit hinzu, ist in seinen Witzen weiter nicht mehr anspruchsvoll, malt Genrehaftes aus und arbeitet mit billiger Symbolik. Solche Stücke treffen mit alledem den Geschmack eines durchschnittlichen Mittelstandspublikums, das freilich ihre feineren Ironien und ihre Andeutung menschlicher Tragikomik nicht aufnimmt, und geben mit ihren auf eine einzige Eigentümlichkeit gestellten, sinnfälligen Rollen brauchbares Theatermaterial. Friedrich Lobe als hilfloses, vertrauensseliges Opferhühnchen des Molochs Journalismus wie des modernen Lebensbetriebes schlechthin zeigt eine nüancentechnisch feine Ausarbeitung. Willy Krüger bringt eine sorgsame Detailstudie, Gustav Gründgens trifft das Turbulente des Sensationsreporters vorzüglich, und Hanna Sann die milde „Goldigkeit" einer reiferen Komödiantin.

Intimes Theater. Das „Intime Theater" hat, scheint mir, mit seinen neuen vier Einaktern die Schlagkraft des Stammprogramms nicht erreicht. „Allein — Endlich!" ist noch ganz amüsant in seiner eherechtlichen Auseinandersetzung, „Heute nicht!" um Nüancen zu undelikat (nicht moralisch, sondern ästhetisch genommen), „Die Leiter" serviert einen fast banalen, mundgerecht gemachten Sadismus, und „Frau Adas G. m. b. H." ermangelt der letzten Leichtigkeit, des Charmes, den z. B. „Lauf doch nicht immer nackt herum!" hatte. Ein gewisses Etwas, das die Stimmung zu unwiderstehlich hingerissenem Lachen oder Gruseln forcierte, fehlt diesmal. Dabei sprüht Gustav Heppner in der Schlußposse von Stegreiflaune, hat Sybil Smolowa eine selbstverständliche Anmut und Eva Fiebig darstellerische Qualität.

Max Herrmann-Neiße.

Kabaretts.

Von Max Herrmann (Neiße).

Die „Wilde Bühne" bleibt das Kabarett, das in Betracht kommt. Mit ihrem Eröffnungsprogramm tut sie wieder einen Schritt vorwärts. Da zeigt sich eine künstlerische Geschlossenheit, ein grundsätzlicher Wille, wie nirgends sonst. Man kann einige Anordnungsfehler monieren, Mehrings Anklagemonolog besser an den Beginn wünschen — der Abend als Ganzes hat eine besondere Figur, eine sichere Ausgeglichenheit. Walter Mehring ist dieses Kabaretts guter Geist, und er ist weiter der starke deutsche Kabarettdichter. Wenn er seine Schöpfungen selbst spricht, gibt es ein wesentliches Erlebnis. Autoren tragen ihre Werke mit einem undefinierbaren persönlichen Mehr vor, das der technisch bessere Fachinterpret nicht haben kann. Trude Hesterberg arbeitet zwei entzückende, im „löblichsten Sinne poetische" Stücke von Mehring mit einer so subtilen, graziösen Meisterschaft aus, daß man von einem Kammerspiel der Chansonettenkunst reden kann. Wie früher den Russenbetrieb, nimmt Mehring sich auch diesmal den Oberammergaurummel zünftig vor und schafft eine verheerende Parodie, die Fritz Kampers mit der nötigen Drastik bringt. Wilhelm Bendow trifft überlegen eine Spezies des sexuellen Geschäfts in einem Couplet von Marcellus Schiffer, das an rücksichtslosem Witz nichts zu wünschen übrig läßt. Zwei andere Couplets von Schiffer singt liebenswürdig Dora Paulsen („Jeder Mann sein eignes Niveau" hat reizende Einfälle). Groß ragt in das Programm die Gestaltung, die Meinhart Maur einer Scheerbart-Vision angedeihen läßt: das ist gute Klasse eines Literarischen Kabaretts, und auf gleicher Höhe steht Mehrings Monolog, der erfüllt, was an Radikalität von einem künstlerischen Brettl zu fordern ist. Käte Kühls bewährte Balladenkunst und der Maximiliane Ackers sympathisches Lautenintermezzo bilden gute Uebergänge und Ruhepunkte und ein Improvisationsscherz (Bendow und Hesterberg) löst den Abend richtig in Trallstimmung auf.

Im „Gößenwahn" erreichen nur zwei Nummern das Niveau der „Wilden Bühne". Otto Zimmermann, der einst in Leipzigs „Retorte" mit einem persönlichen, gekonnten „Expressionismus" ernst machte, diesmal allerdings (an sich lustige) ihm wenig gemäße Reimannsche Späße bringt (sein Vortragsabend im „Grünen Saal" zeigte besser, was er kann!), und seine prachtvolle Wandervogelparodie (etwas, was höchst fällig war) von Gründgens, vom Auto und Else Ehser schlechthin erschütternd gemimt. Außerdem fällt Harald Paulsen im geschmacklosen Sketsch „Die Gehirnfalte" und in zwei Couplets als Künstler von Eigenart und technischem (fast akrobatischem) Können auf.