[illegible]

Hans Wiener

Uraufführung der „Wupper“.

Alle die einzwängenden Richtungsetiketten versagen vor dem Ereignis lebenumfassender Schöpfung. Was aus Blut und Vision eines wahren Dichters stieg, trägt seine eigene Wesenheit und spottet festlegender Begriffsbestimmungen, die freilich Dem einen aufbauschenden Nimbus verliehen, was Oberflächenbegabung geschickt produzierte. Else Lasker-Schülers Schauspiel „Die Wupper“ (Buchausgabe, Verlag Paul Cassirer) empfing seine Echtheit und seine besten Kräfte aus der abgründigen Lebens- und Liebesinbrunst ihres aus Hingebung, Sehnsucht und Leid gewebten Schicksals. Zauber der Heimat wölbt seine seltsame Sphäre, in der die vergaukelnde Unheimlichkeit vogelfrei Schweifender, die unbedenkliche Gelegenheitsmacherei einer verpowerten Mittelschicht, das unsichere Glück der Oberen und der Unteren umdämmerte Aufsässigkeit sich absonderlich verflechten. Der Urtrieb des Geschlechts steht als brandroter Bann über ihnen allen, und die Geladenheit der Industriehölle ballt die Leidenschaften zum schrankenlos flammenden Fieber. Bürgerliches geht zugrunde oder wirkt mit seiner bürgerlich unzureichenden Gesetzlichkeit Vernichtung; was sich erheben wollte, sinkt in den Urschlamm seiner Herkunft zurück; und Lust wie Leid, Gottes Findlinge und Schmerzenskinder: alles rinnt wieder mit dem dunklen Strom, in dem das himmlische Gestirn seine menschenferne ewige Unschuld spiegelt. Die Magie der Welt ist dieses Dramas Zentrum, und von ihr aus bekommt sein ganzes Geschehen Drang und Farbe: was Soziales in dem Werk pulst, ist nicht nur Zustandsmalerei zweckhafter Naturalistik, Oben und Unten nicht wie Vorder- und Hinterhaus bekannter Muster effektbewußt kontrastiert, sondern Kraft und Gegenkraft des unfaßbaren Verhängnisses, in das alles Irdische gestoßen, ringen bis ins Kleinste ihren Gang zu Ende. Noch jener prächtig freie, die kleinen Barockheiten des Daseins mit derbem Handschlag treffende Humor, der die ursprüngliche Dichtermenschheit der Lasker-Schüler auf andre Art beweist, knüpft sich in das Gespinst als bunte Tupfen, und mit der Sicherheit der Berufenen wird ein Buntfleck hier, ein Buntfleck da aufgesetzt, aus denen zuletzt die wundersame Harmonie mystisch bewegter Farbmasse sich ergibt. Die Gesellschaft „Das junge Deutschland“ eröffnete jetzt endlich, um Jahre verspätet (nie zu spät!), diesem Lebensmärchen die Bühne. Sein Stil ist die Einfachheit der Genialität, aber im Theater behalf man sich mit einer Mischung, die keine Erfüllung bedeutet. Die von Ernst Stern gemalten Kulissen stellten einen interessanten Versuch zu nicht geeigneter Gelegenheit dar, zwangen dem Ganzen eine Exzentrizität auf, die doch von den einzelnen Teilen der Darstellung nicht aufrecht erhalten wurde: im zweiten Akt so zu spielen, wie gespielt wurde, ausführlich naturalistisch, noch dazu im schleppenden Tempo, ist vor solcher Staffage unmöglich; originell an sich waren die Dekorationen des Jahrmarktsaktes, wo ja auch das beständige Im-Fluß-sein des Tumultes keine so spürbare Divergenz zwischen Rahmen und Inhalt aufkommen ließ. Prinzipiell wäre der Weg, den solche

Bühnenbilder anregen, weiter gangbar, Kulissen von koloristischer Intensität könnten das Grundgerüst bilden für die Beziehungen, die in einer Dichtung entwickelt sind, und immer schmuckloser müßten sie sich entfalten zum reinen Ausdruck der farbigen Tendenz, des inneren malerischen Klanges, bis einmal ein Bühnenbild die in Farbe umgesetzte Logik, den Lichtwirkung gewordnen Gehalt ihrer Melodie zu leisten vermöchte. Die Darstellung erschöpfte die Stimmungen des Werkes dort am eindringlichsten, wo sie den phantastischen Gesichten unbedingt Entfaltung gewährte: im Mysterium der Mondwandlerszene, in der apokalyptischen Gruppe der drei Herumtreiber (Kühne, Voelcker, Günther), dem Aufzug der Vagabunden, im Duo wüster Weibsbilder (Elsa Wagner, Paula Eberty), und die Schauspielerin Margarethe Schlegel war der leibhaftige Ausbund aller Geister, die in der frühreifen Weibsnatur des Lieschens glühn und spuken. Friedrich Holländer ließ das Ganze verklärt sein von einer Musik, die zärtlich in das Fabulieren der Dichtung hineinsang und aus ihrem verwunschnen Paradiesgärtlein herausklang.

Max Herrmann-Neiße.

Notizen.

Ein Kandinsky-Heft hat das Kommissariat für Volksaufklärung in Rußland herausgegeben. Das gut ausgestattete Heft enthält 19 Schwarz-Weiß- und eine farbige Abbildung; der Text ist von Kandinsky selbst geschrieben.

Die Weimarer Akademie soll unter der Leitung des Architekten Walter Gropius reformiert werden. Sie soll nicht mehr Akademie, sondern „Bauhaus" heißen und auf handwerklicher Grundlage — die übrigens von van de Velde noch schon vorgeübt wurde — organisiert werden. Feininger, Itten und Gerh. Marcks sind bereits nach Weimar berufen worden; weitere Berufungen stehen bevor.

An die von Endell geleitete Breslauer Akademie ist nach Oscar Moll jetzt Otto Mueller berufen worden.

Bücher.

Bei Diederichs in Jena ist vom Bruno Taut (mit Beiträgen von Scheerbart, Baron und Behne) ein Buch: Die Stadtkrone, erschienen. Der Studium alter Stadtbilder, etwa Rüdesheim, Salzburg, Mont-Saint-Michel, Köln oder Danzig, mit deren aufragenden Pagoden und Domen führt Taut zu der Forderung, den Städten wieder ein einheitliches, monumentales Zentrum: eine Stadtkrone gewissermaßen zu geben. Ein bildender Einfall und eine sehr einleuchtende Forderung. Im Anspruchsgrade aber etwas wie die Kultverbrämte Bücher von Schultze-Naumburg. Taut ergänzt seine Betrachtungen noch nach der Art der vom Barock beliebten Idealkonstruktionen mit dem Projekt einer Idealstadtanlage, die von einem Glasturm als Stadtkrone beherrscht wird. In der Monotonie Taute und vielleicht auch in dem aus dem Gelesne gewonnenen Zeitgeist liegt es, daß aus solch einleuchtender Ausgang Programm, Manifest, vielleicht gar Glaubensdogma werden wollte. Zweifellos hat Taut, den wir schätzen und, wie die Leser des „Kunstblatts" wissen, auch als Schriftsteller schätzen, hier die Tendenzen zu bunt gegriffen und sich in der Fabelei verstiegen. Die Folge ist eine gewisse Schwerverständlichkeit, wie sie bereits bestimmtlich war in dem Buch von Valentiner über die „Umgestaltung der Menschen", das ja in dem Verdienst gipfelt, die deutschen Städte durch bestimmte Kunstbauten zu bereichern und irgendwo im Untersuchungswald ein Kunst-Bayreuth zu gründen. Das alles hat etwas Prärafaelitisches, etwas im Instinkt Faustisches, das trotz dauernder Berufung auf Sozialismus und Radikalismus doch im Widerspruch zu dem Stil dieser Zeit zu stehen scheint.

Die in Dresden von gegründete Secession Gruppe 1919 gibt im Verlag Emil Rohmer ein Werkchen heraus, das durch die so weit gehende Beschränkung auf Oberlichtzeichnungen doch wohl kein untrügliches Bild von den eigentlichen Anlagen der hier vereinigten Künstler gibt. Bordeauxrot, der, wenn überhaupt, durch

Bühnenbilder anregen, weiter gangbar, Kulissen von koloristischer Intensität könnten das Grundgerüst bilden für die Beziehungen, die in einer Dichtung entwickelt sind, und immer schmuckloser müßten sie sich entfalten zum reinen Ausdruck der farbigen Tendenz, des inneren malerischen Klanges, bis einmal ein Bühnenbild die in Farbe umgesetzte Logik, den Lichtwirkung gewordnen Gehalt ihrer Melodie zu leisten vermöchte. Die Darstellung erschöpfte die Stimmungen des Werkes dort am eindringlichsten, wo sie den phantastischen Gesichten unbedingt Entfaltung gewährte: im Mysterium der Mondwandlerszene, in der apokalyptischen Gruppe der drei Herumtreiber (Kühne, Voelcker, Günther), dem Aufzug der Vagabunden, im Duo wüster Weibsbilder (Elsa Wagner, Paula Eberty), und die Schauspielerin Margarethe Schlegel war der leibhaftige Ausbund aller Geister, die in der frühreifen Weibsnatur des Lieschens glühn und spuken. Friedrich Holländer ließ das Ganze verklärt sein von einer Musik, die zärtlich in das Fabulieren der Dichtung hineinsang und aus ihrem verwunschnen Paradiesgärtlein herausklang.

Max Herrmann-Neiße.

Berliner Kokoschka-Aufführung.

Oskar Kokoschkas Kunst gibt mit allen ihren Äußerungen in Bild und Dichtung eigene Welt. Nicht begnügt sich da normales gutes Auge damit, das oberflächlich Sichtbare getreulich zu überliefern, sondern schöpferische Kraft gräbt das Wesentliche des Schicksals Mensch herauf, und ein mit dem Sturm der Gesichte Begnadeter läßt der Süchte verhängnisvolles Spiel auf Tod und Leben urbildlich Erscheinung werden. Zwei seiner hellseherischen Stücke wurden für die Gesellschaft „Das junge Deutschland“ aufgeführt: „Der Brennende Dornbusch“, Mysterienspiel von strenger unheimlicher Glut, neuer entflammender Mythos von der ewigen Feindschaft zwischen Mann und Weib und ihrer Einsamkeiten ewiger Erlösung, und „Hiob“, Zeugnis einer ganz raren überlegenen dämonischen Art Satyrspiels, salto mortale, wo Galgenhumor wirklich die Dimension des tödlich Scherzens, sich um den eignen Kopf Scherzens besitzt und fast noch vergleichsloser wie im ersten Stück Erlebnis unentrinnbarer Sexualjustiz sich in mörderischen Zuckungen entlädt. Die Aufführung (unter Kokoschkas Leitung) hatte den besonderen Stil im Klanglichen und in der vehementen Herausarbeitung der Akkorde und Dissonanzen des Stimmungsablaufs. Die Bühnenbilder von Ernst Stern wirkten manchmal ausführlicher als nötig, im „Brennenden Dornbusch“ hätte vielleicht der zu weite Raum enger genommen, auf irgendeine Weise die Vorgänge in dämmerhafte Sphäre entrückt, die Lichtsymbole schärfer betont werden müssen, im „Hiob“ war die höhnende Vertracktheit der Badekammer besonders gelungen. Im ersten Stück erschütterte Käthe Richter durch eine Inbrunst, die aus unbedingtem Sicheinsetzen für die Sache der Dichtung strömte, Ernst Deutsch durch eine Geschlossenheit und Sicherheit männlicher Gestaltung, deren entschiedene Flamme steil aus wirklichem Bewußtsein um den Willen neuer Kunst wuchs. Im zweiten bannte Paul Graetz in seinen Hiob alles Verteufelte eines henkerhaften Daseinsfiaskos und gab burleske Melancholie in abenteuerlicher Großzügigkeit. Maria Fein flimmerte in holder Lockung der unbeteiligt sieghaften Sinnlichkeit. Die übliche Publikumsmehrheit bestätigte dem Schaffen Oskar Kokoschkas das aufwühlend Ursprüngliche und Eigene, indem sie sich für ein herrliches Attentat auf die Handgreiflichkeit und Beschränktheit ihrer eigenen Umpfahlung durch barbarisches Randalieren rächte.

Max Herrmann-Neiße.

DAS KUNSTBLATT, III. JAHRGANG 1919, HEFT 7.
Verlag GUSTAV KIEPENHEUER, Potsdam-Berlin. Gedruckt bei A. WOHLFELD in Magdeburg.
Für die Redaktion verantwortlich: PAUL WESTHEIM, Berlin-Steglitz.

wirklich die Dimension des tödlich Scherzens, sich um den eignen Kopf Scherzens besitzt und fast noch vergleichsloser wie im ersten Stück Erlebnis unentrinnbarer Sexualjustiz sich in mörderischen Zuckungen entlädt. Die Aufführung (unter Kokoschkas Leitung) hatte den besonderen Stil im Klanglichen und in der vehementen Herausarbeitung der Akkorde und Dissonanzen des Stimmungsablaufs. Die Bühnenbilder von Ernst Stern wirkten manchmal ausführlicher als nötig, im „Brennenden Dornbusch“ hätte vielleicht der zu weite Raum enger genommen, auf irgendeine Weise die Vorgänge in dämmerhafte Sphäre entrückt, die Lichtsymbole schärfer betont werden müssen, im „Hiob“ war die höhnende Vertracktheit der Badekammer besonders gelungen. Im ersten Stück erschütterte Käthe Richter durch eine Inbrunst, die aus unbedingtem Sicheinsetzen für die Sache der Dichtung strömte, Ernst Deutsch durch eine Geschlossenheit und Sicherheit männlicher Gestaltung, deren entschiedene Flamme steil aus wirklichem Bewußtsein um den Willen neuer Kunst wuchs. Im zweiten bannte Paul Graetz in seinen Hiob alles Verteufelte eines henkerhaften Daseinsfiaskos und gab burleske Melancholie in abenteuerlicher Großzügigkeit. Maria Fein flimmerte in holder Lockung der unbeteiligt sieghaften Sinnlichkeit. Die übliche Publikumsmehrheit bestätigte dem Schaffen Oskar Kokoschkas das aufwühlend Ursprüngliche und Eigene, indem sie sich für ein herrliches Attentat auf die Handgreiflichkeit und Beschränktheit ihrer eigenen Umpfahlung durch barbarisches Randalieren rächte.

Max Herrmann-Neiße.

T, III. JAHRGANG 1919, HEFT 7.
am-Berlin. Gedruckt bei A. WOHLFELD in Magdeburg.
rtlich: PAUL WESTHEIM, Berlin-Steglitz.

[illegible] deutsche Bodenständ des Mittelalters auf-[illegible] hat. —

Es überrascht zunächst, daß gerade Wölffin sich der Aufgabe unterzogen hat, in die Schicksalbahn der so lange verkannten mittelalterlichen Kunst einzuführen. Aber mit um so größerer Freude sieht man bei, mit wie feinem Verständnis der Verfasser der „Klassischen Kunst" eine ganz andere geartete Kunstwelt für die, wie er meint, gerade unsere Zeit ein ganz besonderes Interesse haben müssen, zu erschließen versteht.

Es wäre zu wünschen, daß dieses ausgezeichnete Buch, die Verbreitung finde, die ihm seiner hohen kulturellen Bedeutung wegen zukommt. W. Lek.

Ausblick nach dem Theater.

Die Winterspielzeit des Berliner Theaters brachte in ihrem Beginn nichts unvergleichlich Erschütterndes, sondern bewies im nüchternen Mittelmaß ihrer Leistungen die Fortdauer jenes Zustandes einer Stagnation, einer gewissen durchschnittlichen Temperiertheit, die die dramatische Produktion (und die ganze seelische Haltung) dieses Zeitabschnittes kennzeichnet. Das neue Theater „Die Tribüne", das seinem Programm nach eine Stätte des Dienstes am Wort und Geist der Dichtung, eine Stätte der Gesinnung und ihrer wirksamsten Verkündigung sein wollte — und nun doch, scheints, bald gar in den allgemeinen Konzern münden mag, ließ sich an seinen beiden ersten Früchten noch nicht endgültig erkennen. Die Eröffnung mit zwei schlechten Hasencleverstücken war ein Mißgriff; der zweite Abend, mit Tollers „Wandlung", wurde durch Carlheinz Martins intensive Regieführung zu einem starken Erlebnis. Das Nurandeutende der Szenerie, wo keine äußerliche Aufmachung ablenken darf, sondern der Gehalt des Werkes in der klanglichen Beseelung des Darstellers rein herausgebracht werden soll, war durch die Kurzschrift der Neppachschen Hintergrundbilder gut vollbracht und die Stoßkraft an sich dilettantischer Episoden durch sicher abgestimmte Rhythmisierung des Vortrags in mitzwingende Leidenschaftlichkeit geballt. Vereinfachung und Wesentlichkeit suchte auf andere Weise eine „Cymbelin"-Aufführung des „Deutschen Theaters", die Ludwig Berger interessant ordnete. Vor einer gleichbleibenden Grunddekoration ließ er auf vorgelegter Bühne die simple Mathematik Shakespearescher Gegensatz-Gliederung Figur werden und betonte so die Märchenhaftigkeit der Sphäre, da ja gewissermaßen die Phantasie des Zuschauers sich als vielfältiger Raum um die Vorgänge faltete, die eben diesen Zuschauer in ihr Geheimnis miteinbezogen. Er hätte noch die letzte Konsequenz wagen und auch der kleinsten Annäherung an Wirklichkeit sich entschlagen, überall in der Kostümierung eine Fabelwelt voraussetzen und Kampfgetümmel und ähnliches bloß auf eine knappe mimische Vertretung reduzieren sollen. Schauspielerisch stand die Passionsgestalt der Thimig im Gipfelpunkt des Abends, neben der Sitta Staubs kultivierte Beherrschtheit, Hermann Thimigs innige Durchmenschlichung, Paul Hartmanns jugendliches Glänzen und Wegeners zeichnerische Gewandtheit sich besonders hervortaten. Im bewährten Rahmen historischer Stilistik ward Bewegung der Massen und Stufung des Chores erreicht bei der Aufführung von Georg Kaisers „Bürgern von Calais", um die sich die Volksbühne ehrlich bemüht hatte. Die knallige Theatralik dieses Rechenexempels, das — von einem kalten, aber bühnenklugen Kopfe ausgeknobelt — doch nur ein langwieriges patriotisches Festspiel ergab, erzeugte ein paar Stunden voller Lärm, der den gefestigt-biedren Eustache Stahl-Nachbaurs umtoste. Carl Jakob Hirsch, dessen Inszenierungen immer mit sicherem Instinkt an den Bedingungen der Bühnenoptik orientiert sind, hatte Monumentalität und konstante Größe des Räumlichen erwirkt. Für Rolf Lauckners tragikomische Charakterstudie „Christa die Tante", die grundlos Strindbergvaleurs für eine schlichte Idylle bemüht und symbolisches Brimborium der geschickten Kleinmalerei gutbeobachtenden Genres aufklebt, ließ das Lessingtheater César Klein die Bühnenbilder entwerfen. Die setzten den einzelnen Stationen, in die das Stück sein Thema auflöst, die passende Bewegungsfreiheit und hielten die Harmonie des betreffenden Abschnittes in ihrer besonderen Stimmung fest. Die ganze Aufführung blieb bis ins Einzelne voll Takt, blieb Erfüllung vor allem im unmittelbaren Leben einer Liebesszene und eines Altjungfernreigens gespenstischer Vision. Ilka Grünings unvergeßliche Schöpfung der Hauptfigur besaß jene echte Wahrheit höherer Art, die über die augenblickliche Zufallsäußerung hinaus erschüttert als Gleichnis jedes bitteren Selbst. Das „Kleine Theater" stellte zuerst Hermann Kessers politische Diskussion „Summa summarum", die nicht ohne gute Witterung und Geschick, doch mit mehr Leitartikel- als dichterischer Begabung und fern von eindeutigem Umsturzgeist wirtschaftet, mit unzulänglicher Hauptbesetzung heraus. Hernach in einer Neueinstudierung von Shaws „Helden" wurde diese heut strafwürdig nachsichtige Verulkung eines

mörderischen Begriffes zum behaglichen Lustspiel gemacht, in dem Hans Junckermann, Alice Torning und Willi Kaiser handliche Komik lieferten. In der Filialbühne: dem „Kleinen Schauspielhaus", fand Harry Kahns Schlüsselkomödie „Krach", die literatenhaft kleinlich eine fatale Verdächtigung zu fünf langstieligen Akten einer sogenannten Satire breit tritt, ein Obdach. Unter ganz unzureichenden Vertretern ragten die Schauspieler Vallentin und Lupu Pick durch Schwung und Intensität ihrer Typisierung hervor. Abgelöst wurde Kahns talentmagre Attacke durch Speyers Lustspiel „Er kann nicht befehlen", das schwerwiegende soziale und menschliche Probleme zu einem Schwank platten Niveaus verarbeitet und bösartigen Herrenwahn in fadenscheinigen Possentricks dem Bürger rehabilitiert. Wenigstens gab es dem Schauspieler Gebühr Gelegenheit zu einem lustigen Wechselspiel versierter Humorkraft. Die Zartheit von Ossip Dymows unheroischer Alltagstragödie „Nju" unterschlugen die „Kammerspiele" in ihrer Neueinstudierung. Da vibrierte kein Hauch slawischer Artung, war Johanna Terwin am falschen Orte, ließ Moissi sich zerflackern und hatte sogar ein so genialer Künstler wie Werner Krauß die Physiognomie seiner Rolle verändert. *Max Herrmann-Neiße.*

mörderischen Begriffes zum behaglichen Lustspiel gemacht, in dem Hans Junckermann, Alice Torning und Willi Kaiser handliche Komik lieferten. In der Filialbühne: dem „Kleinen Schauspielhaus", fand Harry Kahns Schlüsselkomödie „Krach", die literatenhaft kleinlich eine fatale Verdächtigung zu fünf langstieligen Akten einer sogenannten Satire breit tritt, ein Obdach. Unter ganz unzureichenden Vertretern ragten die Schauspieler Vallentin und Lupu Pick durch Schwung und Intensität ihrer Typisierung hervor. Abgelöst wurde Kahns talentmagre Attacke durch Speyers Lustspiel „Er kann nicht befehlen", das schwerwiegende soziale und menschliche Probleme zu einem Schwank platten Niveaus verarbeitet und bösartigen Herrenwahn in fadenscheinigen Possentricks dem Bürger rehabilitiert. Wenigstens gab es dem Schauspieler Gebühr Gelegenheit zu einem lustigen Wechselspiel versierter Humorkraft. Die Zartheit von Ossip Dymows unheroischer Alltagstragödie „Nju" unterschlugen die „Kammerspiele" in ihrer Neueinstudierung. Da vibrierte kein Hauch slawischer Artung, war Johanna Terwin am falschen Orte, ließ Moissi sich zerflackern und hatte sogar ein so genialer Künstler wie Werner Krauß die Physiognomie seiner Rolle verändert. *Max Herrmann-Neiße.*