

auf die Bühne stellen, die er von der Menge abheben und auf den Vornehmsten setzen kann, wie ich jetzt die Zuschauer betrachte: welche gestiegene Arbeit ... und schmerzliche Fleiß sehr Arbeit, die nicht Vergütung ist ... dieses Lebens? Er sah ein Licht hinter der Kasse der Dunkel abspinnen und lag sich hinter die Dunkelheit seiner Fäden. „Welche Arbeit? Die Arbeit ist die geistige, aber vergebliche und wertlose Arbeit: Dunkelheit die gleich über die verbotenen Schritte gestreut verstreut, zu verstreuen, um Wirkung erzeugen zu können! O Glück, gibt es noch ein so altes Wort wie Dunkelheit? Die Dunkelheit der Verborgenen, und die schließliche Vergessenheit ist es, schmerzliche.

Die ganze Welt war der Verborgenen, daß es die Tragik die nicht die Kunst die schließt, auch die Kunst die nicht auf, wie es wenig trüben oder trüben wird. Die Kunst ist geistig, dass das Schauspiel liegt die Tragik auf dem Fuß, um seinen Fleiß, zwischen demselben Prozess. Und es nicht ohne jede Kunst, während es gepunktet wird, eigentlich trüben ... aber doch trüben oder trüben ... nicht, das ist nicht die eine Frage eines Mannes, eines Entschlossenen.

Kein geistiger Bestand die der in der Augen „nicht und kein von Zuschauer“ angebracht ... und kein schmerzliche! Was für eine Wirkung gelte dem, die es begreife ... und schmerzliche zu machen, wie nicht der Schauspieler nicht nur schließt, sondern gemacht von Zuschauer, wie nicht der Mensch von Mensch!

Es gibt Schauspieler, in denen die Kunst, der einen Menschen besteht, selbst. Diese stehen auf der Bühne mit unendlicher Vollkommenheit: das liegt daran, daß sie von Menschen dargestellt werden.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Kunst und Leben geben sich gegenseitig Balance, Bedingung oder Hemmnis. Auch die Dramatik bestätigt das äußere Leben oder protestiert gegen seine Erscheinungen. War also der Impuls revolutionärer Bewegung in dem, was Berliner Bühnen eben zur Aufführung brachten, latent oder augenscheinlich vorhanden? Ich sah bei Reinhardt „Clavigo“, und es hatte dieses Stück den frischen Reiz des Gegenwärtigen. Belichtung von seelischen Parzellen blitzte auf, die heut noch den Zauber der aktuellen Entdeckung besitzt. Dabei hat das Ganze eine gewisse unentwegte Nüchternheit, etwas Ibsen-ähnliches, das die fatalen Imponderabilien des Schaukelwahnens von Liebesbeziehungen in geradezu rechnende Bühnenarithmetik umsetzt. Die Zweideutigkeit aller Lebenseinstellung hat da längst ihren halbwegs ehrlichen

Puppenbekenner gefunden, und was Körperhaftes an Entscheidung über die endgültige Bereitschaft zweier Kreaturen zu einander verhängt wird, schwindelfrei bloßgelegt. Eine neue geschmeidige Energie sucht ihr Recht gegen die in alten diplomatischen Künsten gewandte, und wenn die zwei Kreise in den hellsten Kampf auf Leben und Tod geraten, ist der menschliche Zentralwert dieses Kampfes längst vernichtet. Die Thimig bedeutete des Abends höchsten Gewinn. Ganz zeretztes Stück inniger Bedeutungslosigkeit, um das das Hin und Her der Männerethik geht. Im Ausdruck des Körperhaften wie ein anhänglicher Krankheitsalp, der nie aus dem Traumbild weicht. Den Clavigo gab Moissi: gut im Höfischen und im halb-garen Charakterformat. Decarli ließ sein Pathos, von sich selbst überzeugt, weit ausgreifen, daß es manchmal nicht mehr zur rechten Zeit zurückfand. Wegner spielte mit kalter Geschäftigkeit den überzeugten Zyniker, und sein Zynismus überzeugte. — Diese Revolution war eine Intrigenangelegenheit, bei Tolstoi wird eine unbedingte bis an die Mauer des Fragwürdigen geführt. Jene im „Clavigo“ ging aus den Forderungen der Familie hervor, die Tolstoische sucht sich gegen die Familie durchzusetzen. Ein Nihilismus, der in Wirklichkeit sich zur vorbildhaften Entschlossenheit abklärte, findet in diesem Fragment „Das Licht scheint in der Finsternis“ die letzte Starrköpfigkeit der Entscheidung noch nicht. Und hat sie dennoch im radikalen Stachel seiner Forderung. Eindringlicher als die Pathosvorgänge von Ibsens „Brand“ verlangen die einfachen Lebensszenen Tolstois ihr „Alles oder Nichts“. Hier ist auf eine erhabene Art der Begriff „Tendenztheater“ geheiligt. Und so stark kommt im Schauspiel aus den zwingenden Verantwortlichkeiten des selbstverständlich hingebachten Daseins der Schrei des Gewissens heraus, so jäh folgerecht wird in ernster Erprobung die Rechtfertigung jeder Übereinkunft unsres Existierens versucht, daß ein tieferbefestigter Fonds umstürzlerischer Überzeugungheit von den Bildern dieses Dramas gegründet ist als von den überschweblich hingebreiteten Thesen aufgetragenen revolutionärer Tumultstücke. Die Aufführung im „Deutschen Theater“ schwankte zwischen Konversation und Expression — wobei die Konversation besser abschnitt. Hier leistete die Bertens etwas in seiner Art Vollkommenes, wirkliche Komödie von einer unerschöpflichen Gewandtheit des Artistischen. Und Diegelmanns Bonhomie unterstützte sie ebenso zweckmäßig wie die phlegmatische Noblesse der Hermine Körner. Die schleppende Weichlichkeit, in die sich Moissi seine Rolle hineinstilisierte, verdarb den Hauptzweck des ganzen Abends, unterschlug die Gluten des auf den Kern gehenden Protestes. Und da die höchste Beglückung ausging von der Höflich, die den ganzen Gefühlskomplex der tragischen Sendung: Menschsein ausschöpfte und die grenzenlose Qual der Hilflosigkeit vor einem kompromißlosen Leben durchrang, wurde schließlich die Problemstellung überhaupt in ihr Gegenteil verkehrt, und es siegte das Prinzip der Konvention auf der ganzen Linie. Dabei ist die Wucht unbedingten Heischens in dem Tolstoi von einer nicht zu bändigenden Umfänglichkeit, und wie echt sein Bekenntnis ist, erhellt aus dem Kontrast zu Hasenclevers „Sohn“. Man gab den gewissermaßen als offizielles Programmwerk unsrer Situation in den Kammerspielen, und die Schwäche seiner Position schält sich nun doch immer deutlicher heraus. Verdächtig bleibt der Revolteinstinkt eines vom Ausnahmefall Überwältigten, und vor dem rücksichtslosen Schritt ins Irreparable der Tat biegt ein plötzlicher Zufallschluß aus. So jung, wie er sich gibt, ist dieser Ton nicht und auch nicht so unvergleichlich. Auch scheint mir der expressionistische Stil noch nicht rein durchgeführt, solange lyrische Ergüsse

schlechthin das Aufheben der bloß realen Verhältnisse bewerkstelligen müssen. Ohne solchen Notbehelf wäre von vornherein die Welt des Stückes als eine mit eigenen Gesetzen und eigenen Wahrscheinlichkeiten abscheiden und ihr die besondere „ideelle“ Atmosphäre zu schaffen. Hier war die Schauspielkunst schon weiter als der Dichter, indem sie aus den Kräften ihrer Darstellung heraus einen eigenen Raum der Bezüge aufbaute und den Vernichtungswillen eines schroff aufstrahlenden Jugendangriffs durch den Furor ihrer leidenschaftlichen Seelengestaltung zum ewigen Zwiestreit der Prinzipien erhöhte. Der Schauspieler Deutsch verleiblichte die ganze aufgewühlte Jugend einer Umsturzzeit. Er stand immer in einer kalten qualenreichen Glorie, und das Herbe seines Trotzschicksals war in einem durch so viel Unterdrückung schwergemachten Blute verwurzelt. Mehr als im Stück selbst trat in dieser schauspielerischen Leistung das Doppelgewichtige solcher scheinbaren Daseinsbagatellen hervor: wurde ein Examensfiasko zum verhängnisvollen Daseinsgericht, eine Gouvernante zum Engel an der Welt Pforte und ein literarisch-politischer Spektakel zum Inferno, darin sich Sein oder Nichtsein beweist. Tief aus den unennbaren Gefilden der Ideenschau kam auch der Freund und Aufpeitscher, den der Schauspieler Krauß mit dem Brio der Gestähltheit wie einen Ruf von draußen aufklingen, seine Wirkung tun und ins Reich der Mütter und Wegweisenden zurück-schnellen ließ. Wegner war der Vater, in sich beschlossenes Uhrwerk, das kein Appell des Überschwangs über sich hinaus zu treiben vermag. Wegner und Deutsch standen sich dann wieder in Hauptmanns „*Michael Kramer*“ als Vater und Sohn gegenüber und versagten für dies Mysterienspiel der ewigen Liebe. Den alten und den jungen Kramer trennt ja nicht der äußerlich bestimmte Gegensatz zweier Weltanschauungen, sondern das Einsamkeitsgeschick aller Menschheit läßt sie nicht zueinander kommen, und das Schwermütigste bricht auf: daß noch vom liebwilligsten Menschen zum andern keine Brücke führt. Dieser Passion Kreuzweg mündet im Religiösen, nicht im Politischen. Und diese Dichtung der Erlösung aus Güte tut sich mit den Räumen der realen Sichtbarkeit genug, verlangt den schlichten Umkreis des alltäglich diesseitigen Geschehens, aus dem dann um so erschütternder das Evangelium emporwächst. Alles, was in Hauptmanns Drama so wundersam schlesisch ist — ich meine schlesisch im Seelischen — ging in der Aufführung unter. Diese Aufführung war in ihrem Sinn vollständig einheitlich und durchgearbeitet, aber es war, als sähe man etwa ein deutsches Stück von (erstklassigen) japanischen Mimen dargestellt: das Spezifische dieses Werks war in eine fremde Gefühlssphäre transponiert. Die eisige, aufgestörte Physiognomie der Gegenwart paßt nicht zur durchwärmten, noch im Schmerz beruhigten Gestimmtheit der vorigen Generation. Der ganze Klang des Dramas ward unterdrückt, diese besondere dunkel hinströmende, weich ans Herz rührende Musikalität wurde in rauhe Scherben zerbrochen. Wegner war kein Gefühlsmensch, sondern ein Intellekt mit feierlichen Neigungen. Sein Michael Kramer hatte wohl alle Abstufungen eines exakt ausgeführten Porträts, aber er überzeugte eben mit Logik, nicht mit Liebe. Und Deutsch übersetzte sich den Arnold in den Aufruhrkanon der mechanistischen Ära, erzielte, statt eines Breslauer Maljünglings, einen Berliner Thesenkämpfer, dessen herausforderndes Ekeln nicht umgeschlagener gequälter Liebeswille, sondern zielbewußter Individualitätsfanatismus, kein Bann, sondern ein Grundsatz war. Näher kam dem Dichter die Michaline der Fein, die ein ziviles Märtyrertum in holden Schlichtheiten der Tapferkeit und Resignation vibrieren ließ. Und Goetzkes Lachmann-Maler hatte allein etwas vom Hauptmann-

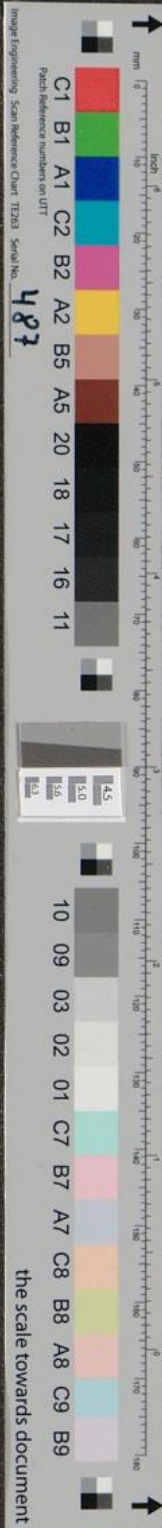
Ton — ein abgerissenes Stück Menschenlos, ohne Programm und Signal, eine Durchschnittlichkeit, genug verklärt vom Leide ihrer Durchschnittlichkeit, daß die effektvolleren Schmerzen eines weltpolitischen Agitationshelden ihn nicht zu kümmern brauchen. Und auch die Schauspielerin Welcker und ein paar Kneipenchargen schufen einen Bezirk von unverfälscht Irdischem in einer (an sich vortrefflichen) Demonstration von Masken. Derartiges Versagen kennzeichnet die definitive Ablösung der bürgerlichen Epoche auf allen Gebieten. Haben nicht die Dichtungen Hauptmanns bereits den kulturhistorischen Reiz von Klassischem? Fühlen wir nicht — je nach Veranlagung mit Trauer oder Genugtuung —, daß ihre Haltung in dieser nächsten Gegenwart nicht mehr gut möglich ist? Daß eine neue Schicht herandrängt, mit der Brutalität und Unsentimentalität einer Klasse, die noch keine Zeit hatte, gegen sich und ihre Stimmungen nachgiebig, gegen die Mitlebenden gerecht und ideal nur im Maße eigener Vermöglichkeit zu sein, die das Unerhörte fordert, rücksichtslos alle Einlenkung oder Verklärung überrennt und verwegen die Abstraktheit utopischer Süchte in die Stofflichkeit ihres momentanen Tages zu reißen trachtet? Als ein Übergang vom Vergangenen zum Künftigen ergreifen vielmehr die Werke Wedekinds. Deren Sinn kann vor dem umwirbelnden Sturm der Entwicklung nicht perplex werden, sondern nimmt ihren vulkanischen Kritizismus in vielen Ahnungen voraus. Wedekinds Schöpfung entzieht sich bereits nachdrücklich der Kontrolle des Abgekarteten, erobert Verworfenem, Entrechtetem seine Atem- und Redefreiheit. Irgend etwas Un- und Anti-Bürgerliches, ja etwas Apokalyptisches webt um diese Dramen, die das direkt unmittelbare zum Ausdruck bringen, aus Ursprünglichem Visionen aufzucken lassen und im Instinkt vorurteilslos sind, das unverbrauchteste Material sich zu ihrer Formung holen und sich an keiner landläufigen Prinzipien- grenze ein Ziel setzen. Vorbereitung der Revolution im Moralischen können sie heut in einem sehr eindringlichen Grade bleiben und urtümliche Kräfte spenden für den Prozeß des ethischen Aufräumens und Neuerstehlassens. Man darf in Reinhardts Filialbühne, dem „Kleinen Schauspielhaus“, in einer saloppen Neueinstudierung, die manchmal wie eine Vereinsfete wirkt, zunächst einmal „Frühlings- erwachen“ sehen, auf eine dritte Weise also den Austrag des zwischen Alten und Jungen unendlich schwebenden Verfahrens. Die kleinzülig bequeme Schweigetaktik der Alten, die auch im Sexuellen mit egoistischer Andacht vor dem Eigentums- begriff ihre Reservatrechte für sich selber abzäunen, peitscht hilflos alleingelassene und schuldig unschuldige Jugend in die höllische Alternative: Sterben oder Kompromiß. Die Schauspielerin Kupfer hatte in einer schlecht behandelten Aufführung den tief erlebten Menschenlaut, so daß durch ihre schauspielerische Sonderschöpfung das Mütterliche irgendwie mit dem Eroswesen seines Geborenen unlöslich innig — inniger als alles Väterliche — verflochten ward. Im Lessingtheater bemühte man sich mit schönem Erfolge um den „Marquis Keith“. Die apodiktische Härte von Wedekinds Tonfall traf annähernd der Darsteller des Keith, Herr Salfnar, wenn er auch — um bloß nicht in eine inadäquate Zone zu geraten — zum Deklamatorischen neigte. Loos führte den Gegenpart zu bewußt aus, wo er hätte mit Hiebstrichen skizzieren müssen. Die Frauenrollen waren alle — bis zur Hosenrolle — erstklassig besetzt, und der Hauch des Unterfangens, den ganzen Lügenboden einer falschen Ideologie wegzuziehen und zum wahren Fundament einer rein rechnerisch auf Egoismus basierten Geschäftlichkeit jазusagen, wehte aus dem im Willen starken Abend. Ein entscheidend hochwertiges Ausführen ließ schließlich in Reinhardts

„Kleinem Schauspielhaus“ Wedekinds steilsten Gipfel, „Die Büchse der Pandora“, wuchten. Ich kenne kein Werk der Dramatik unsrer letzten Generation, das so tatsächlich freien Geist und urtümliches Genie in sich trüge. Kein Drama, das so weltenfern allem Üblichen stünde, mit so souveräner Selbstverständlichkeit in Sprache und Vorgang ohne Vergleich aus der Notwendigkeit der eignen Idee schöpfte und einen unvergleichlich eigenen Kosmos mit dem Absolutismus der unbestechlichen Forderung schmiedete. Die Tragödie der gegen eine ganze sexuelle Welt und ihr brutales Einverständnis benachteiligten Kreatur, die ihre außenseiterische Erkenntnis mit außenseiterischer Welteinsamkeit büßt und in vulgärer Lächerlichkeit um den Nimbus ihres letzten Golgathas gebracht wird, hat in unsrer bis jetzt bekannten dramatischen Literatur keinen Nachbar. Um die zu kurz Gekommene geht das Auf und Ab der natürlichen Gemeinheit, ihr Schicksal steht mitten drin, aber vom Anteil an der schmutzigsten Erniedrigung noch dieser Sphäre ist sie definitiv ausgeschlossen und ihr verbiestertes Sterben bleibt geschieden von der Lustqual sexuellen Abgemurkstseins. An diesem Drama rehabilitierte Reinhardts Kunst ihr Niveau. Mag im Tempo auszusetzen sein, mag ein unfähiger Alwadarsteller eine Lücke geschaffen, mag die ganz eigenwüchsige Wedekindinstrumentierung keinen einheitlichen Dirigenten gefunden haben — die Gesamtfigur dieses Bühnenerignisses hatte unaufhebbliche Eindruckskraft. Die Geschwitz wurde durch Hermine Körner eine Schicksalsverdammte und Ausgesetzte antiker Statur. Die Eysoldt machte die Lulu endlich wieder aus dem Modezwitler gefälliger Anreizung zu einem blind sein Flittergeschick abflirrenden Elementargebilde, und der Schauspieler Krauß ließ den Schigolch aus den Irrlichtschungeln des Unheimlichen heraufschlurfen. Die unfäßbare Dämonie dieser Demi-Unterwelt zog die phosphoreszierenden Zauberkreise ihres Spuks um dieser elbischen Gestalten Tonfall, Gestus und Verglühen. Stiere Massigkeit und echte Naivität des Gemeinen brachte Emil Jannings seinem Rodrigo zu und für Jack the ripper die mechanische Selbstverständlichkeit der notwendigen Exekution. Die Kupfer hatte auch für eine Mutterkokotte die echte Brutalität und ein Fräulein Hambach für das zugehörige Kokottenkälbchen die blutfrische Lockung. Aber dieses Werkes urfreiheitlicher Trieb, der keinem bürgerlichen Einlenken und keiner vertuschenden Tendenz mehr zu Willen ist, fand im Gros des Publikums bornierten Widerstand, und die Sippe, die sich sonst doch manchen Puff zu vertragen brüestet, lehnte die Einsicht ab, daß das Laster ein Fatum von katastrophalen Dimensionen und keine gefällig anregende Philisterverbotenheit ist. Der Impuls der Revolution ward also in der Schauspielkunst Berlins eher leibhaftig als im Gewissen seines Publikums, und das Theater hätte nun sich zu beweisen, indem es seine neuschöpferischen Potenzen faktisch übertrüge in die Temperamente seiner Zuschauer hinein und diese so zu einem gleichgestimmten Kreise von innerlich Mitwirkenden sich anschlosse. So begänne die Bühne, ihre Aufgabe als moralische Anstalt mit neuer Bedeutsamkeit wieder aufzunehmen. Ob auch dies nur ein Wunsch bleibt oder zweckmäßige Bewußtheit werden kann, wird der Fortgang zeigen.

Verlag Neue Schaubühne, Geschäftsstelle bei Emil Richter, Dresden, Prager Str. 13.
Für die Schriftleitung verantwortlich: Hugo Zehder, Dresden, Prager Straße 13.
Druck: F. Emil Boden, G. m. b. H., Dresden, Pirnaische Straße 41.

„Kleinem Schauspielhaus“ Wedekinds steilste wuchten. Ich kenne kein Werk der Drama tatsächlich freien Geist und urtümliches Gen weltenfern allem Üblichen stünde, mit so sou und Vorgang ohne Vergleich aus der Notwe einen unvergleichlich eigenen Kosmos mit Forderung schmiedete. Die Tragödie der g brutales Einverständnis benachteiligten Kreat mit außenseiterischer Welteinsamkeit büßt u Nimbus ihres letzten Golgathas gebracht wi dramatischen Literatur keinen Nachbar. Um und Ab der natürlichen Gemeinheit, ihr Sch teil an der schmutzigsten Erniedrigung noc geschlossen und ihr verbiestertes Sterben bl ellen Abgemurkstseins. An diesem Dram Niveau. Mag im Tempo auszusetzen sein, Lücke geschaffen, mag die ganz eigenwüch einheitlichen Dirigenten gefunden haben — di hatte unaufhebliche Eindruckskraft. Die Gesc eine Schicksalsverdammte und Ausgesetzte ar Lulu endlich wieder aus dem Modezwitter g Flittergeschick abflirrenden Elementargebilde, Schigolch aus den Irrlichtdschungeln des Un bare Dämonie dieser Demi-Unterwelt zog ihres Spuks um dieser elbischen Gestalten Massigkeit und echte Naivität des Gemeinen zu und für Jack the ripper die mechanische Exekution. Die Kupfer hatte auch für eine ein Fräulein Hambach für das zugehörige Ko Aber dieses Werkes urfreiheitlicher Trieb, der k vertuschenden Tendenz mehr zu Willen ist, f Widerstand, und die Sippe, die sich sonst do lehnte die Einsicht ab, daß das Laster ein F und keine gefällig anregende Philisterverbote ward also in der Schauspielkunst Berlins e Publikums, und das Theater hätte nun sic schöpferischen Potenzen faktisch übertrüge hinein und diese so zu einem gleichgestimmt sich anschlosse. So begänne die Bühne, ihr neuer Bedeutsamkeit wieder aufzunehmen. oder zweckmäßige Bewußtheit werden kann,

Verlag Neue Schaubühne, Geschäftsstelle bei
Für die Schriftleitung verantwortlich: Hugo
Druck: F. Emil Boden, G. m. b. H.,



BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Die halsstarrig naturalistische Beschränkung des Theaters hatte aus einer Kunstgattung von unbegrenzter Dynamik eine einseitig auf das nachrechenbare Kräftespiel bezogene Angelegenheit gemacht. Das ergab eine Atmosphäre, die sich im Erklärlichen genützte und in höchstmöglicher Ausbildung des verstandesmäßigen Aufnahmeapparates ihre ganze Leistung erschöpfte. Freilich stand — wie stets so auch damals —, was tiefer Dichterisches war, im Reiche seiner eigenen Freiheiten. Und eben die wirklichen Dichter, die es aus dem Blut und dem Schicksal heraus sind, bewahrten noch in oberflächlicherer Epoche

einen Fundus von vorurteilslos über kunstdogmatische Schranken schweifender Schöpfergesinnung und ließen die zaubermächtige Tradition einer allbereiten Dramatik nicht ausgehen. Dorthier stammt, was damals am fessellosesten das Theater als eine eigenmächtige Welt der Phantasie erhalten wollte: beschwingtes Fabulieren in den luftigen Bezirken wunderhafter Traumerfüllung. Und solche Märchendichtung bestätigte zuerst wieder der Bühne ihre Souveränität, Übersinnliches, Vieldimensionales, Gaukelndes und Lockendes aus Jenseitszirkeln zu seinem eigenen Leben zu erwecken.

Carl Hauptmann, in dem der Poet als der entrückte Seher in ursprünglicher Reinheit und unmittelbarer Inbrunst seiner Berufung der Generation zu einem vorbildlichen Meister geschenkt ward, schuf Dramen, die so sicher vom hinter der Tatsachenerde strömenden Elementaren wissen und in menschlicher wie künstlerischer Freiheit die glühende Fülle seiner inneren Gesichte liebevoll beschwören. Da leitet durch das Labyrinth der Visionen der Stern der gütigen Gewißheit, und das Vernichtende wie das Erlösende hat sein vom schlichtesten Liebesherzen bestätigtes Symbol. Kayßlers Volksbühne versuchte sich an Carl Hauptmanns „*altem Märchen von den armseligen Besenbindern*“, das Zartes und Derbes, Ergriffenheiten und Humore, Trotziges und Demütiges, Barockes und Kirchenschlichtes in einem Gleichnis von melodischer Innigkeit eint. Einer für die durchschnittlichen Augen bösen und verfehnten Niederung ist das unvergängliche Mirakel der Sehnsucht entungen, denn Diebsnot und schmerzliche Verwahrlosung konnten den Seelen nichts antun, die der himmelwärts leitenden Musik ihrer Glückshoffnung bis in den Tod getreu blieben. Die holdgleitende Verschlungenheit dieser Lyrik, die Groteskes und Tragisches, Rasendes und Gelindes in einen traulich-absonderlichen Reigen komponiert, war am schönsten vorhanden in dem von der Regie taktvoll beherrschten Szenenablauf und in dem von Karl Jakob Hirsch geschaffenen Bildhaften der Aufführung. Vor allem fehlte der Darstellung das Schlesische, das als Sprach- und Gefühlspezialität doch der Dichtung milde Sonne bleibt. Und dann war das Ganze nicht genug in die Sphäre des Ahnungsvollen und Geheimnishaften entrückt, hatte alles noch zu sehr im Greifbaren der Bretter, statt im zerstäubenden Schimmer einer himmlischen Gaukelei, seine Heimat. Guido Herzfeld gab dem alten Raschke wenn auch kein schlesisches, so doch ein zureichend menschliches Format und mehr plastische als sprachliche Einprägsamkeit. Lucie Mannheims Rapunzel kam aus den echtsten Volksgründen, hatte etwas entzückend Naturhaftes, Unverdorbenes, Kulissenfernes. Den Johannes Habundus Eduard Rothausers umklang Romantik, ohne daß dem bizarren Taschenspielerertum, das die Figur so köstlich beim Dichter besitzt, restlos genügt war. Hertha Wolff und Hans Felix machten die jungen Raschkes zu wirksam menschenwahren Physiognomien, Julius Sachs und Harry Berber den Amtssekretär und den Polizist zu wirksamen Belustigungen, wobei sie manchmal Komik zu sehr fabrizierten. Die Befähigung einer freier erlebten Bühnenkunst, grade den überraschenden Eröffnungen ungebundner Märchendichtung überallhin folgen zu können, war bei gutem Willen nicht ausgeschöpft.

Märchenhaft in einem anderen Betracht ist die Welt der Dichtungen Frank Wedekinds. Da langt der stets verkannte, enttäuschte, gehetzte Trieb aus zweifelhafter Bürgerkonstellation nach ewig unerreichbar hängenden Gärten, und das Leiden an verquerten Lügenzonen flüchtet sich in die fabelhaften Moralitäten einer vor dem Gewissen bestehenden Nacktheit. Er wollte märchenhafte Selbstverständlichkeit alles Erotischen auf diese Welt herniederbeten und um jeden Preis die Ängste überwältigen, in die die erzwungene Verleugnung unsrer wertvollsten Unersättlichkeit und die sündhafte Resignation im bewußt Unzulänglichen, Kompromißlichen, Bescheidenen uns peitscht. Einen Teil dieser Herkulesarbeit um hoffnungslos verschütteten Unband stellt das Schauspiel „Musik“ dar, wie es in genialem Schlag auf Schlag die Stationen eines Kreuzwegs, den Männersatzung über die Freiheit des Mädchenleibes verhängt, blitzhaft beleuchtet. Hier wird mit dem grellen, vor nichts zurückschreckenden Fanatismus, der in unsrer Seelenabstumpfung für solche Propaganda nötig ist, der Kampf geführt gegen die stiere Qual, daß weibliche Sinne der bösen Hörigkeit vor geschütztem Mannesegoismus verfallen. Diese Schicksalstragödie einer Musikschülerin, wo Musik immer wieder nur einer der sicheren Zutreiber vogelfreimachenden Herrentums bleibt, hat wie kaum eine andre für heutige spürbare Wucht, nämlich Wucht, die mit heutigen Mitteln erzeugt ist: indem die banale Lächerlichkeit der kleinen Alltagskalamitäten verzerrend sich in die unerbittlichste Tragik flicht, wird das Gewicht des zu ertragenden Leids bis zur menschenmöglichen Schwere an Einsamkeit und Hilflosigkeit gesteigert. Das Theater in der Königgrätzer Straße stiftete diesem aufetzenden J'accuse eine Aufführung, die von allen hiesigen Wedekindabenden am schneidigsten das rapide Tempo des Wedekindstiles traf. Hastige Kasperle des schäbigen Lebensgolgathas, an ihrer unterirdischen echolosen Qual schluckend, im Wundkrampf nutzlos um sich fuchtelnd, in leerer Behaglichkeit ihre Selbstbeschwichtigung abschnurrend oder, mit zugeschnürter Kehle vom brutalen Dasein sinnlos kaputt gemacht, in den Abraum purzelnd: jeder auf denselben Momentrhythmus eingestellt! Die Orska paßte so mit automatenhafter Lust- und Leidäußerung in das Puppenspiel, und die blöde Gefangenheit der Sinne Klara Hühnerwadels gestaltete sie zu einer dumpfen Käfigirre von packender Vehemenz. Köstlich schaukelte sich Hartau auf dem Geplätscher einer qualligen Nonchalance, nur daß er vielleicht zu triftig um seine Bonhomie wußte. Auch der Lindekuh Ferdinand von Altens hatte eine Lächerlichkeit mehr von der Art der Biederschwänke als jene infernalische, die eine Kreuzigung bedeutet. Den rechten Oberflächenton brachte für die Frau Musiklehrer die Schauspielerin Jenny Marba auf, und eine vollkommen umrißscharfe Type war die Gefängniswärterin Frieda Richards.

Schließlich muß für ein dramatisches Gericht über die Entfehlung der Bestie der Rahmen der bloß spiegelnden Tatsachentechnik durchbrochen, muß bis in die Höhlen der vulkanischen Urtriebe hinab gegraben werden. Unruhs Mysterienspiel „Ein Geschlecht“ scheint von solchem Willen auszugehn, aber dort zu landen, wo megaphonisches Bardentum oder Schillersches Pathos-

schwelgen wütet. Er schafft zwar den Raum, in dem die elementarsten Leidenschaften und Dränge sich zu ihrem schrankenlosen Impuls bekennen müssen, aber er baut zuletzt diesen Raum doch nur zu einer besseren Oratorienhalle des Gegenwartshistorischen aus. Die Getragenheit seiner Diktion schwillt ins Bombastische, und die ganze Radikalität gipfelt letzten Endes in einem sozusagen fortgeschrittenen Ewigkeitspatriotismus. Welche Förderung für die Reinlichkeit des neuen Stilwillens darf man sich versprechen von einem Uding an Lärmhaftigkeit, wo das Laute schließlich sich selber überschreit und der Wille, der sich darin entladen soll, ein kunstschwacher und seines Weges nicht grade sichrer Eintagswille ist? Dabei wühlt das Werk zuerst ganz achtbare Schätze aus dem Chaos der Süchte und Passionen empor und läßt den Rausch der Instinkte zur überlebensgroßen Orgie geilen, die dann mit einem Mal schwach wird und sich fruchtlos, allzu langsam, bis zu einem mäßigen Endemblem quält. Am stachelndsten ist noch die Entzündung der Seelen, wenn alle Wunden der Kreatürlichkeit offenliegen, die Glieder desselben Geschlechts zuckend gegeneinander gieren, nach einander in Wollust lechzen und sich in ihre gemeinsame große, große Einsamkeit betten! Die letzte Erkenntnis aber sickert matt heraus, und die Hoffnung ins Jenseits dieses Wahns hinüber hat keine so eherne Pforte wie der Weg, der zuerst durch Wüstes stürmte. In der Aufführung der Kammerspiele wurde das Stück fast nur deklamiert, ihm eine besondere Infernosphäre zu wölben, daß das vom Dichter nicht bewältigte Antikische durch die Darstellung geleistet worden wäre, war nicht erstrebt. Des Abends hoher Gehalt war hauptsächlich Rosa Bertens, aus der blutrot die Flamme schlug in tiefste Weltendunkelheiten. Bei ihr wurde das Metrische makellos ins Menschlicherlebte mit einer klassischen Selbstverständlichkeit aufgenommen. An dessen Glut entbrannte sich das töchterliche Gestirn: Maria Ljeiko, in Linie und Ausdruck von wehender Herbheit. Sonst erging sich Fanfarenlust im Auf und Nieder des erprobten Nachdruckes im Akzentuieren und verließ sich ganz darauf, daß des Dichters Schuld an dem Schwulste auch ein Mehr aus dem Konto der Mimen wohl noch auf seine Rechnung übernehmen könnte.

Aber auch das dramatische Gericht über Probleme der Gegenwart, nicht unter überirdischen Aspekten, sondern auf dem bodenständigen Forum selbst abgehalten, ist aus antinaturalistisch eingestellter Kunst durchaus nicht ausgeschaltet. Vielmehr besitzt nun erst wieder das wahrhaft politische Manifest in Dramenform die gründlichere Erhärtung — weil bis in den politischen Instinkt hinein —, und die robustere Stoßkraft — weil mit den elementaren Gluten der Temperamente — angetrieben. Als ein überlegenes Beispiel dieser in Deutschland bislang so vernachlässigten, nicht gekonnten Spezies — nicht gekonnt, weil sie Idee und Leidenschaft verlangt und beides hierzulande unerstellbar blieb — kann Sternheims Schauspiel „*Tabula rasa*“ gelten. Es entblößt den deutschen Typ „Sozialdemokrat“ und damit den Kasus Deutschland überhaupt. Es demaskiert den deutschen Opponenten als den durch Opposition gewinnenden Bourgeois. Sternheim zeigt den Sozi, der der Antiproletarier ist, aber mit den Phrasen des Proletarierfanges den Schwindel so lange

dirigiert, bis er für seine Person sich unzerstörbare Unabhängigkeit sicherte. Er zeigt den ganzen Handel mit den scharfen Thesen, an deren konsequente Befolgung keiner von den Wortführern mehr glaubt, ja, vor deren eventueller Verwirklichung ihnen angst und bange wird. Zeigt die Ausbeutung, die sich der sozialen Vorspiegelungen zu glänzenderem Erfolge bedient; zeigt Revolutionäre, die wirklich Revolutionäres verabscheuen, die schon so innig selber mit Kapitalistischem liiert sind, daß der ruhige und geschützte Fortbestand der ihnen günstigen Verhältnisse diesen Fischern im Trüben höchste Notwendigkeit dünkt. Er zeigt, wie auch furiosere Genossen für die Drahtzieher des Betriebes nur geschickt verwandte Erpressungsmittel zu ihren eigensüchtigen Zwecken abgeben, womit je nach Bedarf die Situation verschärft oder entspannt wird. Er zeigt, wie das Problem Deutschland im Sinne einer effektiven revolutionären Erhebung, im Sinne einer opferwillig endgültigen, unbedingten Befreiung, ewig zweifelhaft bleibt. Er schrieb also eine Brandmarkung von intensivster Aktualität, die aufreizt durch mit kalter Genialität die nötigen operativen Schnitte blitzschnell ausführenden Geist, die bis zum Exzeß Nerven erregt, daß sie unter jedem andern Himmelsstrich bei gleichen aktuellen Umständen Stürme der Teilnahme, des Für oder Wider, entfesselt hätte. Und ihre Uraufführung im „Kleinen Theater“ wurde am Tage des Liebknechtbegräbnisses hingenommen wie jede andere literarische Neuheit mit ein bißchen Gezisch und überwiegendem, doch unfanatischem Applaus und schließlich üblich gemessenem Auseinandergehn. Zum Teil mag freilich auch die Aufführung schuld gewesen sein, die vom fetzenden Elan Sternheimischer Florettkunst wenig besaß und das Tempo nicht genug draufgängerisch nahm. Hermann Vallentin gab dabei dem Hauptmatador des Gefechts außer einer höchst passend zeitgemäßen Maske die rechten grellen Lichter und auch Lupu Pick setzte alle Humore seiner Rolle in die sprühendste Zündkraft um. Desgleichen spickte Abel den arrivierten Schippel mit entzückenden Lokaltönen. Aber Rudolf Klein-Rhoden nahm den Agitatorischen in eine falsche Zucht und irgendwie stimmte auch die Komik der Damen Zimmermann und Törning nicht zu der europäischen, unbehaglichen, tödlichen Schwankhaftigkeit Sternheimischen Durchschauens. (Denn das mündet bei den Einsamkeiten des faktisch Illusionslosen, wo nicht ein zaghaftester Optimismus oder Selbstbetrug mehr als Stütze benötigt wird). Davon abgesehen, erschütterte die Schauspielerin Törning durch Aussehen und mancherlei spaßig Gesprochenes. Gustav Rodegg hätte die Figur eines zahmen sozialistischen Intellektuellen noch mit deutlicheren Konturen umreißen müssen.

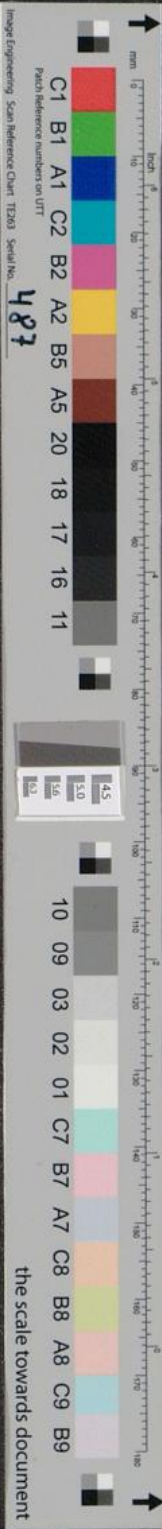
MÜNCHNER THEATER

Das Kleine Theater

Die Nacht und die Morgenstunden durch den Vorhang und nach der
 Hand ... und die Hand ... und die Hand ... und die Hand ...
 ... und die Hand ... und die Hand ... und die Hand ...
 ... und die Hand ... und die Hand ... und die Hand ...

dirigiert, bis er für seine Person sich
Er zeigt den ganzen Handel mit den
Befolgung keiner von den Wortführer
Verwirklichung ihnen angst und bang
der sozialen Vorspiegelungen zu glänz
tionäre, die wirklich Revolutionäres
mit Kapitalistischem liiert sind, daß
der ihnen günstigen Verhältnisse die
wendigkeit dünkt. Er zeigt, wie auch
des Betriebes nur geschickt verwan
süchtigen Zwecken abgeben, womit
oder entspannt wird. Er zeigt, wie
effektiven revolutionären Erhebung,
unbedingten Befreiung, ewig zweifelhaft
von intensivster Aktualität, die aufreiz
operativen Schnitte blitzschnell ausfüh
erregt, daß sie unter jedem andern H
ständen Stürme der Teilnahme, des
ihre Uraufführung im „Kleinen The
begräbnisses hingenommen wie jede an
Gezisch und überwiegendem, doch unf
gemessenem Auseinandergehn. Zum
schuld gewesen sein, die vom fetze
wenig besaß und das Tempo nicht g
Vallentin gab dabei dem Hauptma
passend zeitgemäßen Maske die recht
setzte alle Humore seiner Rolle in die
spickte Abel den arrivierten Schipp
Rudolf Klein-Rhoden nahm den
irgendwie stimmte auch die Komik d
nicht zu der europäischen, unbehaglic
heimischen Durchschauens. (Denn d
faktisch Illusionslosen, wo nicht ein z
mehr als Stütze benötigt wird). Da
spielerin Torning durch Aussehen
Gustav Rodegg hätte die Figur ein
noch mit deutlicheren Konturen umr

MÜNCHNER THEATER
...



DIE NEUE SCHAUBÜHNE

SCHRIFTFLEITER: HUGO ZEHDER

2. HEFT DRESDEN, 15. FEBRUAR 1919 1. JAHRG.

ENTZWEIUNG UND MAGIE *Von Max Herrmann-Neiße*

Überdenk ich ehrlich meine letzten Eindrücke in Theatern, so muß ich feststellen, daß jedesmal irgendwie Entzweiung auch von den in ihrer Art vollkommenen Bühnenerlebnissen übrigblieb. Dabei erinnere ich mich an Vorstellungen, die ich vor Jahren sah, noch mit der ganzen Befriedigung glücklichen Besitzes. Der Grund dafür scheint mir in der besonderen geistigen Verfassung der Generation überhaupt zu liegen.

Während der „impressionistischen“ Ära und vor allem auf ihrem Höhepunkte war Kunstübung etwas, was aus dem Raum des übrigen Existierens nicht herausragte. Kunst war gesteigertes Leben. Ein Gedicht etwa hob vom Leidens- oder Freudenkomples des Lyrikers ein speziell eindringlich empfundenes Stück ins Rhythmische, ein Roman komponierte Vorhandenes zu wirksam aufgebauter Geschlossenheit, und das Drama suchte für irdische Ereignisse die kraftvolle Bestätigung folgerechten Ablaufs. Ich behaupte nicht, daß es damals keine Dichtungen gab, die darüber hinausgegangen wären; aber das empfangende Publikum sah in sie nichts anderes hinein und las sich aus ihnen nichts mehr heraus und hatte kein Organ für das Höhere, was vielleicht schon in den üblichen Mechanismus hineinzulangen begann. Wir waren beruhigte, in unserm Gleichgewicht befindliche Menschen und hatten die Kunst in unsere Balance miteinbezogen, wir erlebten die Kunst als mit uns im Einklang. Damals erlebte auch der Darsteller die Bühnendichtung als ihm irgendwie adäquates Material, oft sehr schwierig zu bewältigendes, doch ihm angemessenes Material. Und selbst wenn er sie als Feind sah, dann als einen sich auf derselben Ebene stellenden Gegner, dem also mit dem geläufigen Arsenal beizukommen blieb. Es umschlang Dichter, Schauspieler und Zuschauer eine ungestörte Eintracht, und erbaulich ließ Tragödie oder Komödie sich mit den im eigenen Habitus vorhandenen Elementen von Tragik oder Komik be-

gleichen. Stets gibt es freilich Kunstwerke überzeitlichen Gehaltes, aber für die betreffende Gegenwart bedeuten sie doch immer nur so viel, wie die Gegenwart sie bedeuten lassen will, das heißt, bedeuten lassen kann. Unser Aufnahmeapparat reagierte nur auf denjenigen Inhalt einer Dichtung, der mit seiner Aufnahmefähigkeit übereinstimmte und beschwichtigte jegliche transzendente Ahnung mit der Übersetzung in den Materialismus gewohnter Dinglichkeit. Alles Göttliche, was nicht nach dem Bilde des Menschen zu schaffen war, wurde ausgeschaltet und alles Übersinnliche vom Selbstvertrauen einer Pantomimik, die ihre Begrenztheit nicht wußte oder gar als Vollständigkeit bejahte, leichtfertig geleistet.

Aber den Menschen begann wieder ein höher Göttliches zu bedrängen, und die Einheitlichkeit seiner Welt geriet ins Wanken. Ein Jenseits trennte sich immer sichtbarer wieder vom Diesseits, eine metaphysische Macht erhob sich, vor der Menschenwerk nicht mehr seine sichere Rechtfertigung finden konnte. Spürbar wurde ein Gewissen, das allmählich die ganze bequeme und behagliche Bejahung der eignen Lebensführung erschütterte, und das Fragwürdige des gesamten Zustandes, der so schnell und so gern mit sich zufrieden gewesen war, enthüllte sich mehr und mehr. Jede Individualität fühlte sich mit einem Male aus der schützenden Gleichgestimmtheit herausgerissen und vor die Notwendigkeit gezwungen, ihre äußerste Eigenwilligkeit zu bestehen. Das Überirdische tat sich vor unsern Blicken auf als das Chaos der unzähligen Möglichkeiten, und Ungebundenheit ließ uns nun die ziellose Hast des vielfältigen Versuchs erleiden. Nichts war mehr vorher zu bestimmen oder eindeutig zu erkennen, jeder irdische Wert wechselte unter dem Scheinwerfer des überirdisch Idealen, statt erprobter Funktionen waren die Ereignisse des Lebens nun phantastische Geschehnisse geworden, die jedesmal wieder völlig zu Ende erduldet sein wollten und deren Endergebnis, nicht vorherzusagen, irgendwo im Unerfüllbaren liegt. Dieser Lebensstimmung geistiger Unruhe entspricht ein Unbefriedigtbleiben in der Kunst. Kunst ist nämlich nun etwas Apokalyptisches, seine spezifische Sphäre sich Bewahrendes. Ein Gedicht überströmt als das Außersichsein einer Seele den Zirkel aller Konstatierung; ein Roman löst

die Objektivität, die Vergewaltigung ist, auf, jagt dem Sturz der Visionen nach und holt aus Urgründen den Hintersinn herauf, der, unabhängig von der äußeren Erscheinung und Fixierung, die Leidenschaften bestimmt. Das Drama endlich sucht aus der bedingungslosen Preisgabe der gesamten widerstrebenden Bewegtheit von seelischen Triebkräften und Süchten sich den Weg zu Gott zu erkämpfen, stachelt in einer Fülle von Gesichtern aus jeder errungenen Station in die nächsthöhere und verschiebt ewig ungenügsam die himmlische Synthese. Der Heutigen Sehnsucht ist zu groß für eine Erfüllung. Sie verwinden die Kunst nicht, sie sind mit ihr als dem Gleichnis, das nie Ereignis werden kann, im Zwiespalt. Die hohe Intuition entzieht der Alltagsordnung den Boden. So reicht auch der Darsteller aus seiner Alltagshaltung und mit seinen Alltagsenergien nicht an ihre Phänomene heran. Er wird also das Geistige durch Geistiges auszudrücken bestrebt sein, das übersinnliche, zwiespältige Mysterium des Dichters mit seinem übersinnlichen Teil zu durchdringen trachten. Aber dieses gespenstische Ringen zwischen zwei ganz verschiedenen Wallungen mündet in keinem Ausgleich. Wenn wir das Werk lasen, fand in unsrer Phantasie die Phantasie seiner Welt eine Art Mitschwingen; der Bühnenraum ist zu eng und zu sehr Materie. Und nicht nur die Unruhe der Dichtung sprengt die Ruhe des Bühnenraums, die Marken der Bühnentechnik; die Unruhe des Schauspielers, in beständiger unerlöster Reibung an der Unruhe des Dramas, hat keinen Kontakt mit unsrer eignen Unruhe, die die Wirkung längst in überflügelnder Mitschöpfung vorwegnahm.

Und so wäre denn in dem Stadium unsrer gegenwärtigen Geistes- und Kunstverfassung ein Theatererlebnis ohne Entzweiung unmöglich? Vielleicht doch nicht. Wenn erst einmal die Spannung zwischen Physischem und Metaphysischem so stark geworden sein wird, daß die Enden des Bruchs schon wieder zum Ringe zusammenschließen. Wenn die Schauspielkunst sich diejenige Souveränität über Sprache und Gestikulation erwarb, welche, in keiner Einzelphase lokalisiert, mit dem Dämon des Werkes ins All hinüberströmt. Wenn der gleiche Bezirk machtvollkommener Geistigkeit Dichter, Komödiant, Publikum umfaßt, wenn des Dichters erhobene Selbständigkeit mit der zauber-

kundigen Selbständigkeit des Mimen und der glaubenswilligen Selbständigkeit des Zuschauers ein Ganzes bildet. Der Zuschauer ist dann mehr als das, ist ein durch seine erregte Teilnahme Mitwirkender, und des Bühnenabends fruchtbarere Einmütigkeit wird nicht durch eine Lässigkeit erreicht, sondern durch das freie Zusammenarbeiten dreier ganz eigenwertiger Kräfte in der einen wesentlichen Bereitschaft. Solche Bühnenabende werden dann wieder Kultabende sein, wo sich eine Gemeinde zu kunstfrommem Brauche mit Dichter und Darsteller entrücken läßt in Sphären, die mit dem Hauch des Ewigen reinigend Gedanken, Herz und Willen besser machen. Dann engen wir das Grenzenlose nicht mehr in dürftig-konventionelle Ausdrucksmöglichkeiten ein, sondern wir erleben es. Und das Theater ist wieder eine Form unsres — magischen — Daseins.

AUFGABE

von Wilhelm Fuchs

Der erste Blick des überaus feinen Philosophen und Poeten Jakob Böhme zeigt die Welt. Kommen oder Regenerieren im Anfang. Und was nicht besteht von der Geburt eines Menschen an sich.

Nach Böhmeschen Ideen ist es nötig, von dieser Geburt noch etwas zu sehen, nämlich unter dem Zeichen eines anderen Daseins von sich selbst, was es werden soll.

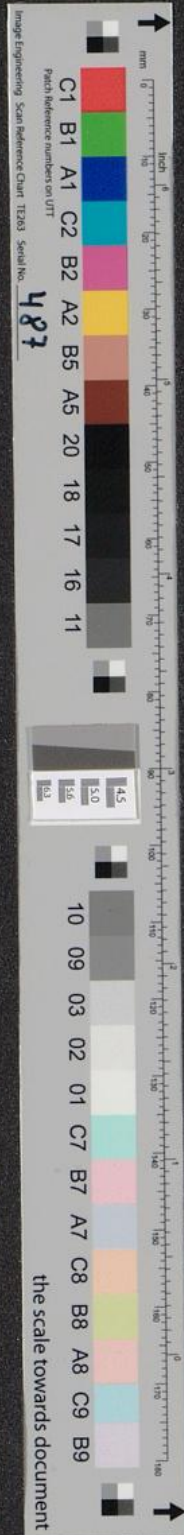
Was ist der Mensch in der Welt? — Nicht die gute Selbstbestimmung seiner Geschicklichkeit oder die sehr wenig, sondern die Welt und Grund eines selbstbestimmten Daseins. — Was ist die Welt, die von Christus überkommen, durch Tugend und Danksagung wieder hervorgebracht wurde. Die letzte menschliche Schicksal. Die Arbeit, welche die Schwerkraft von der Welt abhebt, wie in einem Korbchen ist. Die Welt, welche in sich selbst nicht, sondern die Welt der Welt ist.

Nicht ist selbst ein mögliches Wesen. Nicht selbst in Form und selbst in sich. Nicht selbst in sich. Nicht selbst in Form. Nicht selbst. — von Wilhelm.

Der zweite Part beginnt in. Auch verstanden Gottes, Mensch, Mensch und Mensch. — Was ist selbst selbst. Was ist selbst selbst. Und die Welt ist selbst.

kundigen Selbständigkeit
 Selbständigkeit des Zuschauer ist dann mehr als
 nahme Mitwirkender, und
 mütigkeit wird nicht durch
 durch das freie Zusammen
 Kräfte in der einen wesent
 abende werden dann wie
 Gemeinde zu kunstfromm
 entrücken läßt in Sphäre
 reinigend Gedanken, Her
 engen wir das Grenzenlos
 Ausdrucksmöglichkeiten e
 Theater ist wieder eine Fo

AUFGABE
 Die erste Aufgabe der
 Schauspieler ist es, die
 Rolle zu verstehen und
 sie zu verkörpern. Dies
 erfordert eine tiefere
 Einsicht in das Leben
 und die menschlichen
 Beziehungen. Der
 Schauspieler muss
 die Fähigkeit haben,
 sich in die Gedanken
 und Gefühle anderer
 Menschen zu versetzen
 und diese in seiner
 Darstellung wiederzugeben.
 Dies ist die Kunst der
 Empathie. Nur durch
 diese Empathie kann
 der Schauspieler die
 Seele der Rolle fassen
 und sie lebendig auf
 die Bühne bringen.
 Die zweite Aufgabe ist
 die des Schauspielers,
 die Rolle nicht nur zu
 verstehen, sondern sie
 auch zu lieben. Nur
 wenn er die Rolle liebt,
 kann er sie mit
 Leidenschaft und
 Hingabe darstellen.
 Die dritte Aufgabe ist
 die des Schauspielers,
 die Rolle nicht nur zu
 verstehen und zu lieben,
 sondern sie auch zu
 beherrschen. Dies
 erfordert eine
 gründliche Ausbildung
 in den verschiedenen
 Techniken des
 Schauspielens.
 Die vierte Aufgabe ist
 die des Schauspielers,
 die Rolle nicht nur zu
 verstehen, zu lieben und
 zu beherrschen, sondern
 sie auch zu genießen.
 Nur wenn er die Rolle
 genießt, kann er sie
 mit Freude und
 Begeisterung
 darstellen.



Das rechte Bettler

Da hat der wirklich keine Dink unter diesem Bettler-
 Leide verfangen . . .

Das rechte Tier

Nein . . . die Gewalt gegen Menschen habe ich abge-
 schoren . . . nur Trug nicht weiter . . . weshalb die
 rief die Nacht im Feldschnee, wenn die heilige Lute
 und . . . auch nicht die Neugierde doch jetzt auf die Spur
 des neuen Tages . . . ich will jetzt in die alte Zerstört
 sein . . . so nicht mit weißen Springen soll

Achtes Drama

Das linke Bettler

Der wäre geworden ist, ist auch nicht weiter geworden . . .
 der Entzug der hat auch nicht entzogen . . . nicht, Gott . . .
 er nicht hat . . . Geduld wenn die Gottesdienst mit
 sich . . . will sich gar in diesem Gottesdienst helfen . . .
 nicht . . . was den alten Menschen ich verachtet . . . Vater
 . . . wagt denn . . . die wissen nicht, was sie ist . . .

Das rechte Bettler

Es nicht nicht nicht . . . die Leidenschaft der Zerstört
 nicht die so sich wie der Meer der Lening . . . er nicht,
 die Letzte so verpasst . . . alle was er . . . die können
 nicht schnell genug die Wege der Lening geben . . .

Das linke Bettler

Vater . . . wagt . . . ich schenken schon . . . die heilige
 Weg war weit . . . aber Entfernung ist wenig . . .

Das rechte Bettler

Die Menschliche ist nicht . . . und Mensch doch . . . wie
 die Erde Menschheit unter den Menschen Menschen schenken
 . . . schenken und die weißen Fäden . . . auch ich schenken
 die Augen . . . über uns und um uns ist weißes Licht durch
 die Hände ergreifen . . . der Vorhang fällt

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Daß historische Dramen alten Stils fast alle für uns unerträglich sind, liegt
 an der üblichen Stellung zum Begriff Geschichte überhaupt. Langweilig, weil
 für künstlerische und menschliche Wertung unfruchtbar, muß eine Überlieferung

bleiben, die den Stoff des Geschehenen als unantastbar, gerade in seiner Erstarrung zu respektierend, spiegelt. Das ergibt dann in Wissenschaft wie in Kunst solche von Anfang an toten Gebilde, Einbalsamiertes, Abhandlungen von stocksteifer Gefrorenheit und säuberlich geschiente, verstaubende Literatur. Die Möglichkeiten dieses Gebietes aber beginnen, wenn die Dinge als ständig im Fluß befindlich erkannt, wenn die Fakten nicht als Bestätigung, sondern als Antrieb genommen werden. Wo vom historischen Drama alten Stils Nichtvergängliches geleistet ist, gründet sich die Leistung auf der stets lebenskräftigen, immer wieder in neuem Blut pulsenden Potenz ihres Gehalts an Beschwingung, so daß sich Vergangenheit nicht antiquarisch konserviert, sondern ein bestimmtes Exempel von allgemeiner Geltung Leuchtkraft behält. Der Götz, Büchners „Danton“, der „Florian Geyer“ etwa fassen so Gegenwart und Zukunft in sich. Und das historische Drama neuen Stils müßte nur mit den neu errungenen Mitteln diese Konsequenzen weiter fördern, noch entschiedener und unmittelbarer die Triebe und Motive der historischen Ereignisse herausdrängen, den Schwindel des äußeren Zeremoniells der Vorgänge und die dogmatische Anmaßung seiner Institutionen noch grundsätzlicher vernichten und mit sicherem Instinkt das Stück Gott oder Teufel, das in jedem „Welt-historischen Moment“ steckt, zu rückhaltloser, direkter Offenbarung zwingen.

Strindbergs *Luther-Werk* hat solche unbedingte Freiheit nicht. Was dem Sachverhalt Luther anhaftet, daß er nämlich ein typisch deutsches Versagen im Revolutionären bedeutet, das Verdampfen eines hoffnungsjächeren Auffahrens im Beruhigt-Bürgersamen, Angepaßten, Konzessionierten und vor allem das plumpe Vorgreifen einer Situation gegenüber, die zur universaleren geistigen Welt-Revolution reifte, — dieses Negative bemächtigte sich auch Strindbergs Neuschöpfung Lutherscher Kampfkomplexe. Seine Szenenreihe setzt mit einem starken Bilde ein: der junge Luther wird in den Vergewaltigungen elterlicher Zucht gleichsam gewürdigt eines Zeichens seines unendlichen Schicksals, da die Mächte der Zeit ihm leibhaftig nah sind und der Knabe die Weihe des Wahrheitsmartyriums empfängt. Dieser Auftakt besitzt die schwere Glut erlebter Geisteseinsamkeit, des eignen Ringens und Sichbehauptens Schmerz und Glorie, und wenn da die Mutter in der stieren Grobschlächtigkeit unbewußten Widerstandes sich rächt für des Kindes unwegsame Überlegenheit, hat Strindbergs Erfahrung im Psychologischen ein erschütternd schlichtestes Manifest. Aber dann geht das Überzeitlich-Konstante immer mehr im Tagesgebundenen, das Seelische immer mehr im Buntdruck unter; der Faust, der zuerst als elementarer Dämon einer Zeitstimmung apokalyptisch aufgeisterte, verblaßt zum banalen Stichwortfaktotum, und die Katakombenluft des Panoptikums maukt um Szenen, die schließlich die handgreiflichen Lebende-Bild-Apotheosen wagen. Und dort, wo der umwertende Empörer Strindberg hätte erst recht beginnen können, wo Luther den wirklich revolutionären radikalen „Bilderstürmern“ in den Rücken fällt, wo er in ehelicher Verbiederung zu einem Familienideal sich degradiert, dort hört Strindbergs Dichtung vom Luther leider auf. Zwischendurch freilich gibt es Lichtblicke: Berserkern eines Unbands, Vaternotz und Sohnennotz aufeinanderprallend und der

eine im andern gleichen Blutes Wildnis ehrend, des verseuchten Ulrich von Hutten aufbegehrende Melancholei, und die derben Striche einer nur die Quintessenz aufpressenden Malerei sind geeignet für die Propaganda eines bestimmten historischen Willens. Diesen tatsachenfesten Stil hatte die Aufführung der Volksbühne mit einer im guten Sinn volkstümlichen Geradheit und Kompaktheit. Kayßlers Luther war im Ton ein wenig getragen, im ganzen aber von rechtem Guß und glaubwürdig der Schwerblütige, hartnäckig seine Sach' Durchtreibende und zuverlässig Treuherzige. Rudolf Lettinger machte aus dem Vater Luther einen erdechten Typ, Adele Sandrock ebenso kernig die Mutter, einfältig, störrisch und rauh. Guido Herzfelds Faust schlurft aus unterirdischen Moderreichen herauf, unwittert von pergamentner Zähigkeit des Elbischen. Den jungen Luther Erhard Siedels wappnete unverstellt jugendliche Herbigkeit, Hans Brahms Spalatin hatte etwas höfisch Kluges, sympathisch Feines, Franz Wenzlers Ulrich von Hutten ergreifend Verurteiltsein und Todesschwermut. Insonderheit zeichnete den Abend Einigkeit in allem Unverfälschten aus, etwas erfreulich Gesundes, Gedrungenes, durch und durch Reelles.

Mit dem Reellen zu hapern scheint es mir in den Dichtungen zweier Premierenabende: in Kaisers „*Von Morgens bis Mitternachts*“ und in Rolf Lauckners „*Der Sturz des Apostel Paulus*“. Georg Kaiser gilt bei vielen als ein wesentlicher Dichter des neuen Dramas. Nach ehrlicher Prüfung seines umfangreichen Dramenbestandes ergibt sich für mein Gefühl als ihr Verfasser ein technisch versierter Mischer aller willigen Effekte des gedrängteren Stiles. Zwanglos läßt sich die Fülle seiner Stücke in zwei Stimmungskategorien unterbringen: die einen zeigen vorzugsweise eine balladeske, mit kulturhistorischen oder romantischen Reizen wirkende Note, die andern bringen Soziales, Intellektuelles, Tendenzhaftes und Weltanschauliches zum Austrag. Beiden Arten gemeinsam aber finde ich eine Unbeteiligtheit wärmerer seelischer Regionen, eine Fertigkeit der kalten Hand. „*Von Morgens bis Mitternachts*“ gehört zur zweiten Gattung. Es tummelt sich darin eine hervorragende Kenntnis der schlagkräftigsten Theatermaschinerie, eine Virtuosität in ihrer Forcierung und ein übertrumpfendes Ausmünzen jener Möglichkeiten, die in der Haltung der Generation zu lancieren sind. Was Wedekind aus der Dämonenwelt seines blutpeitschenden Erlebens heraufzwang, das Bewußtwerden vom Abenteuer-schicksal des auf seine ertümlichsten Triebe gestellten Menschen, was Sternheim mit der Leidenschaftlichkeit seines Hirns erlebt, daß der Mensch sich endlich zum Eigensten seines Selbst wider alle Verstellung der Massenformen und der Konventionen zu entfesseln hat, das braut Kaiser zur Farce eines „modernen“ Bekehrungsstückes. Mannigfaltig sind die Zutaten: Satirisches und Zirkuswitziges, vertrackte Familienmisere und süße Lockung, Symbolik, der ganze Apparat vorgeblich extravaganten Großstadtbetriebs und zuletzt Filmtrick mit tieferer Bedeutung. Mag sein, daß heut Distanz zu diesem Blendwerk leichter fällt, weil der Stolz auf die billige Errungenschaft mechanistischen Wahns teilweise bereits überwunden scheint, daß eine so mißverstehende Oberflächlichkeit fast historisch anmutet, aber die Werbefähigkeit des kapitalistischen Rhythmusses auch als wahr unterstellt, läßt das Unterstreichen

der Meisterschaft der einzelnen Fechtgänge das Vertrauen auf den im Stücke geführten Kampf kaum aufkommen. Einer wird aus gewohnter Kümmerlichkeit und Bescheidenheit geschleudert, gibt sich an alle Genußmöglichkeiten hin, erkennt ihrer aller Lüge, erkennt auch den Glauben an den Menschen und an die Liebe als Lüge in einer kapitalistisch, also ungöttlich und unmenschlich, orientierten Welt und schlägt sich ans Kreuz seiner eigenen letzten bittererkauften Einsamkeit. Das könnte ein herrliches, rasendes, wahrhaftiges Inferno Menschenläuterung sein, wie einer durch sinnlose Umwege der „Kultur“-Täuschung und der Unzulänglichkeit: Reichtum zu seiner Entlassung in die Ewigkeit dringt, aber die Raserei dieses Stücks ist einem unbeteiligten Temperament künstlich angeheizt, die Läuterung nicht aus dem Zentrum der Seele, sondern in der Peripherie des technischen Kreises gewonnen. Und wenn in dem Stück raffiniert die Mittel der technischen Epoche benutzt sind, wenn mit Reklamestil und Tatsachenexzentrik gearbeitet wird, so wäre das schon berechtigt und könnte ein adäquates Instrument für eine Musik sein, die die Zeit und ihre Dynamik auszudrücken imstande wäre. Aber da ich empfinde, daß der Benutzer dieser Mittel im Augenblicke der Benutzung weder mit ihrer Vehemenz, noch mit ihrer Strategie, noch mit ihrem Bluff Ernst macht, ist nicht einzu- sehen, weshalb eine raffiniert elektrisch betriebene Kunst-Falschheit besser sein soll als die, welche etwa in der „Ehre“ so hausbacken bieder im Grund die gleiche Taschenspielererei mit marktgängigen „Symbolen“ übte. Und wenn Kaiser sich keiner Riesenerfolge erfreuen darf, liegt es vielleicht nur daran, daß ein Teil unsres Publikums schon über die eigne Lüge hinaus ist, ein anderer noch bei der von Gestern hält und ein dritter sich selber kompromittiert fühlen mag. Kommt hinzu, daß die Aufführung in den Kammer- spielen nicht gut war. Ein Stück, das Blitztempo, unerhörtes Moment- Manövrieren, Absurren verlangt, wurde in retardierendem Langziehen ver- schleppt. Der Spuk des Irrealen wurde vergrößert zu greifbarem Requisit, der Fata morgana entkleidet, daß ein nur scheinbares Totengeripp eindeutig plastisch wie Wolfsschluchthokuspokus dahing. Am besten waren die Renn- fahrerszene, die wirklich den übertriebenen Klamauk solchen Spektakels herunterflitzte, und die Heilsarmeeversammlung, bei der das Kleinhöckrige ganz richtig getroffen war, das Zweifelhafte ihres Publikums und die in Gewohnheit routinierte Theaterei des Bekehrungsrummels. Pallenberg hatte typisch Aussehen eines hinter Kleinstadtschaltern verkäfigten Mittelmäßigen und auch die in Reaktion auf soviel Versagtes geschärfte glückhungrige Rabiathheit. Aber er löste Text und Gestaltung seiner Rolle in lauter tüchtige Charakterepisoden auf, statt sie mit einheitlichem Schmiß zur fabelhaften Augenblicksvision zu ballen. Aufwühlendes geschah durch Elsa Wagner, aus der für eine Sekunde von aufbrechender Not ihres stärksten, des Weib-Gefühles Schrei revoltierte. Gülstorffs Bankdirektor besaß gelungen schmierige Jovialität der Kleinstadt- honoratioren, Voelcker ließ einen Familienvater durchdringend schlicht auf- tun das Bekenntnis seiner „Gemütlichkeits“-Hölle. Und Margarete Kupfer erschöpfte die Skala von Menschlichem und Unmenschlichem, mit der die schnöde Grotesketragik der Daseinshysterie eine Dirne umschauert.

Vom ähnlichen Schläge unechten Mischertums ist Rolf Lauckner in seiner Szenenfolge „*Der Sturz des Apostels Paulus*“, die in geschickter Dosierung Mache, Detailmalerei, Religiöses, Ehepsychologisches mengt. Diese Buntscheckigkeit liebäugelt mit jedem, was gefällt, daß man ihrem Autor eine perfekte Publikumsache für bald zutrauen könnte. Dabei glücken ihm Kleinkramepisoden mit tragikomischem Einschlag, bis höhere Ansprüche Längeweile heraufphilosophieren. Und faustdicke Szenenschlüsse schinden mit Genrehaftigkeit Stimmung, und szenische Epigramme stellen sich übersichtlich in Positur. Etwas, was im kleinen Bezirk seiner anspruchslosen Liebertheit sich gute Erinnerung geschaffen, ein anständiges Volksdramolett gegeben hätte, verquickt sich mit großen prinzipiellen Auseinandersetzungen und übernimmt sich an höheren Regionen. Zwei Hälften entspringen so eitlen Streben: eine groteske, harmlose Angelegenheit, eines Friseurgehilfen Theosophenwahn, und wie aus einem Punkte zu kurierende Weiblichkeit ihren Pseudopropheten umschwärmt; und eine schroff tragische Entzweiung: der seine Heilandssendung bluternst nimmt, kämpft den Kampf gegen das eigene und gegen der Welt Gewissen und landet über Tod und Liebe in die Entrücktheit uneigennütziger Menschengüte. Der humorhafte Teil ist erträglich, der tragische durch Wohlgefallen an etlicher Rührseligkeit, Ausschlachtung jeder falschen Stimmung, Verwendung jedes „besseren Problems“ — so daß Björnsons „Über unsre Kraft“, Ibsens „Alles oder Nichts“ Kontrastierung von freimütiger Religiosität und listiger Kirchlichkeit, ehelicher Bindung Wirrsal und das Auf und Ab der Frauensehnsucht gekoppelt ist — verärgernd. An diese nicht sehr wertvolle Gelegenheit war eine gute Aufführung gewandt. Moissi hatte wichtige Momente, wenn er auch, statt des Halblächerlichen einer gutgemeinten Hochstapelei Gefangener zu werden, das Ganztragische einer echten Inbrunst der Enttäuschungen durchlitt. Er hatte manchmal etwas Rührendes wie hilflose Tierblicke und dann wieder eine Flamme, die aus den hartnäckig lodernden Gluten einer von Gott schlecht ausgestatteten Berufung schlug. Wundersam war die Thimig als Bürgerfrau, in der Benachteiligung dem nüchternen Gatten gegenüber, im auftauenden Glück des Schwarmerlebnisses, im nicht aus den Grenzen ihres Wesens Herauskönnen einer zerkrümelten Schwäche, die scheu aus Opferaugen um Nachsicht bat. Friedrich Kühne gab dem getreuen Hundefängerkameraden eine drollige, trockne Zutraulichkeit, das ahnungslose Hintappen und Herumprudeln und tolpatschig Zärtlichsein. Erfüllungen im Kleinen waren die charakteristischen Komikzeichnungen, die Paula Eberty als süßliche Friseurin, Sophie Pagay als Frau Kallbach, Valeska Gert als schwerhörige Hecheljungfer, Nunberg als Koppel lieferten. Magnus Stifter brachte zivile Durchschnittlichkeit richtig heraus.

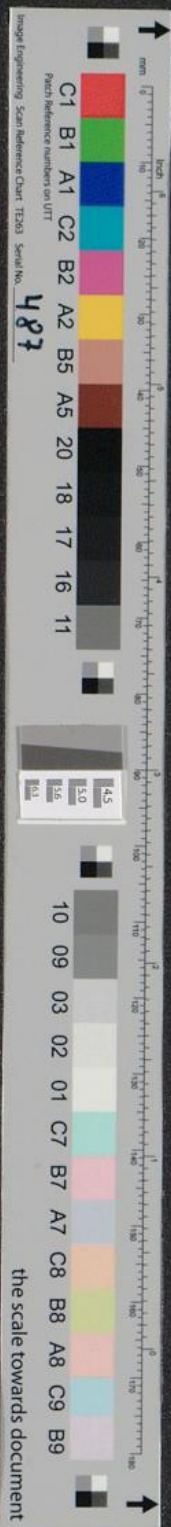
DRUSINKA THEATRE

Vol. 11.2

Das ist ein sehr schönes, in England schon lange bekanntes Theater, das sich in London befindet. Es hat eine sehr gute Ausstattung und eine sehr gute Besetzung. Die Vorstellungen sind sehr interessant und die Preise sind sehr niedrig. Ich habe mich sehr gut amüsiert und würde es jedem empfehlen, es zu besuchen.

Vom ähnlichen Schläge unechten seiner Szenenfolge „Der Sturz des Apostel Maché, Detailmalerei, Religiöses, Etscheckigkeit liebäugelt mit jedem, was perfekte Publikumssache für bald zutraukramepisoden mit tragikomischem Einsweile heraufphilosophieren. Und fau Genrehaftigkeit Stimmung, und szenische in Positur. Etwas, was im kleinen Beziehung sich gute Erinnerung geschaffen, ein ansverquickt sich mit großen prinzipiellen sich an höheren Regionen. Zwei Hälfte groteske, harmlose Angelegenheit, eines wie aus einem Punkte zu kurierende umschwärmt; und eine schroff tragische bluternst nimmt, kämpft den Kampf gegen Gewissen und landet über Tod und Lieb Menschengüte. Der humorhafte Teil ist gefallen an etlicher Rührseligkeit, Aus Verwendung jedes „besseren Problems Kraft“, Ibsens „Alles oder Nichts“ Kontund listiger Kirchlichkeit, ehelicher BindFrauensehnsucht gekoppelt ist — verär Gelegenheit war eine gute Aufführung Momente, wenn er auch, statt des Halbstapelei Gefangener zu werden, das Ganttäuschungen durchläßt. Er hatte ma Tierblicke und dann wieder eine Flam Gluten einer von Gott schlecht ausges war die Thimig als Bürgerfrau, in Gatten gegenüber, im auftauenden Gl aus den Grenzen ihres Wesens Heraus die scheu aus Opferaugen um Nachsietreuen Hundefängerkameraden eine ahnungslose Hintappen und Herumpruefüllungen im Kleinen waren die charakter Eberty als süßliche Friseuruse, Sophie Gert als schwerhörige Hecheljungfer, N Stifter brachte zivile Durchschnittlich

BRUNNEN THEATER
Theater der Stadt
Theater der Stadt
Theater der Stadt



eine grundsätzlich neue erlösende Freiheit. Aus der Reformation wird die Revolution, aus dem Lohnstreik die Machtmittelprobe um Abhängigkeit oder Unabhängigkeit, aus dem Aufbesserung heischenden Angestellten der Gleichheit fordernde Mensch. Und die Konzessionen, die ein wankender Kapitalismus in letzter Stunde freiwillig anbietet, werden ein Spott vor der radikalen Besinnung seiner Opfer, die endlich den Sturz einer so unnatürlich güterverteilenden Gesellschafts-„Ordnung“ betreiben. Ahnung und Bewußtheit solchen Aufeinanderpralls der Gesinnungen und Bekenntnisse muß auch die Schau-bühne aufnehmen. Wie in ihrer Leistung die erste Phase des Umschwungs sich zu spiegeln schien, sahen wir; wie sie vom Zündstoff der neuen Phase sich berühren ließ, zeige ein Fall.

Die Freie Volksbühne wollte mit der Wahl von Kaisers „Gas“ das Rechte, denn des Stückes Problem ist dem Geiste der Zeit nahe, seine Sache ist Sache der Volksbühngäste und seine Welt ist ihre Welt. Das Thema: Eine gleichberechtigte Arbeitsgemeinschaft, der kapitalistischen Organisation entwachsen, entpuppt sich als selbstgewollter Sklaverei ausgeliefert, als der Arbeitswut und Schaffensgier industrieller Betriebsamkeit verfallen. Das könnte auch ein eindringliches Mysterium, ein Volksschauspiel von reinigender Inbrunst ergeben, aber wie Kaiser es handhabt, dekouviert es nur abermals die schlagfertige Resoluteheit seines kalt manövrierenden, zweifellos kundigen Bühnentalents. In der sozialisierten Fabrikgenossenschaft zur Erzeugung der Universalkraft „Gas“ demonstriert eine Explosionskatastrophe die unberechenbare Tyrannei eben dieses fabelhaften Elementes. Konsequenz: den tödlichen Möglichkeiten alles Industriellen ist nur zu entgehen, wenn man Industrie überhaupt beseitigt, wenn man zur verzichtenden Freiheit naturgemäßen Lebens umkehrt. Ein Rousseausches Ziel wird als Fortschritt zum Wesentlichen verkündet, nicht in der Formel „Zurück zur Natur!“, sondern als „Aufschwung, der den Menschen erzielt,“ immerhin bleibt die Tendenz wohl die gleiche. Doch der neuen Parole verweigern die Arbeiter ihre Gefolgschaft, da die Fron längst die ihnen eigentümliche Machtform wurde, mit der sie sich verwachsen fühlen. Fatales hat das Stück schon bis hierher: die handgreifliche Symbolik; die Zwitterstellung des sozialistischen Milliardärssohnes, indem er Gleicher unter Gleichen und doch in einer Art Dirigent der Ereignisse bleibt. Schlimm vollends dokumentiert der resultatlose Schluß Mangel an Verantwortung und Überzeugtheit: indem nicht etwa ein Fragezeichen die Sache als vor sich selbst noch unentschieden jedem Herzen zur Diskussion stellt, sondern eine durch nichts begründete Vertröstung auf die Zukunft leichtfertig Messias Hoffnungen erweckt. Und was an aufreizendem Material in dem Drama keimt und zu tatkräftiger Bemühung um ein Besseres stacheln müßte, wird resigniert beiseite gelegt: wie der Zwang mechanistischer Klasseneinteilung aus dem Menschen das Berufstier macht, das seinen Göpelgang für seine einzig mögliche Existenzform hält; wie der Industrialismus sich seine Opfer zu zuverlässigsten Wachhunden seines Ausbeutungssystems dressiert, wie der Bann der Gewohnheit, nicht zu durchbrechen fast, beliebte Ketten schmiedet und das Blendwerk der Maschinenherrschaft die Befreiung zu einem entlasteten reinen Leben von Mensch zu

Mensch vereitelt. Solange der Arbeiter noch eine Bestätigung seiner selbst durch eben seine Arbeit, seine kleine scheinbare Macht über Instrument und Arbeitsstoff braucht, kann er zur letzten Lösung in die ungebundene Menschengemeinschaft sich nicht erheben. Motor zu technischem Effekt bleiben bei Kaiser die klügsten Erhellungen, und der Antrieb, der aus derlei Einsichten peitschen kann, wächst nicht zum unaufhörlich verwundenden Empörungsdrang, sondern bürgerlich beruhigt sich am Ende das Gewissen mit jener vagen Phantasmagorie eines eventuellen Heilandswunders.

Was im Stück fehlt: echten aufwühlenden Impuls, gab die bewegte Darstellung dazu. In der Volksbühne hatte man für Kaisers Stil den richtigen Schwung und steigerte die mathematisch virtuos, eisigen Geschicklichkeiten seiner Prägnanz zu blutvollen Schlägen. Da ward aus Schwall Herzlichkeit, aus Zweckhaftigkeit Glaubensglut. Paul Legbands Regie ließ die Schnellkraft der rhythmischen Spannung sieghaft federn und hatte einen mit ehrlichen Mitteln erwirkten Gipfel in der großzügigen Massenszene des vierten Aktes. Dort war auch jeder einzelne Typ ein machtvoll herausgearbeitetes Motiv, und wenn ich von den durchwegs guten Figuren dieses Ausbruchs die Käthe Kollwitz-Gestalt der Agathe Bergsma besonders namhaft mache, soll damit das Allgemeinlob für alle andern nicht eingeschränkt werden. E. Stahl-Nachbaur benutzte für den Milliardärssohn große gehaltene Linien, stilisierte auf seine Weise durch pathetische Ansprache und bekundete Intensität des geistigen Durchleidens in umflorter Standhaftigkeit. Rudolf Lettinger setzte ihm die markante Energie entgegen, die der handliche Ingenieur des Stückes haben muß. Jürgen Fehling drückte den kleinen Erlebnisbezirk einer unheilbaren Schreiberseligkeit durch Gehetztheit und Nervenunrast ergreifend aus.

Gewonnen wird der Kampf um absolute Erfüllung des Willens zur Menschenfreiheit durch den unerschütterlichen Glauben an das einmal erkannte Ideal. Und vielleicht kann irgendeine ganz losgelöste Märchenhaftigkeit reindichterischer Phantasie solche Gestimmtheit besser beseelen und erhalten als die Aktualität rechnerischer Thesenstücke. Daß der primitive Reiz zeitloser Fabeldramen über die Jahrhunderte hin, über alle Abschlagsveränderung, besteht, kann eine Stärkung im Verheißenen, ein Erholen zu neuer Wappnung, einen fröhlich machenden Hinweis auf die Unverwüstlichkeit in sich strahlenden Schwärmens und Sehnsuchtunbands bedeuten. Im „Deutschen Theater“ ist dergleichen Wohltat aus einer etwas feierlichen, sonst genügend unbeschwerten Gestaltung von Shakespeares „*Wie es euch gefällt*“ zu holen; oder nur zweckgenesen unterzutauchen in die zarten Lockungen dieser Gaukelei, die, ein bißchen dünn und salopp zwar, die sinnenberückende Spielfreiheit auskostet. Alle Tyrannei launenhaften Herrscherwahnes, die so arglos als selbstverständliche Schickung vorausgesetzt und höfisch gutgeheißen wird, ist da nur ein Zauberkreis um die Labyrinth des Abenteuerlichen, dessen Gesetz am Ende sich in der Wendung zum Besten zerflattern läßt. Tragisches wird Würze, und daß über Menschen wie über Schachfiguren leichtfertig verfügt wird, schafft jene Puppenspiel-Gleichgültigkeit, die jenseits von Gut und Böse nur mit den süßesten Vogelfreinerven ertastbar ist. Eine Lust blüht auf, ohne die

Qual der Absicht aus Ursprünglichkeit, Festlichkeit, Innigkeit des Herzens und des Geistes frei gewachsen; der Ernst darf necken und der Übermut weise werden, und über eine leere Partie tanzt gleich immer die Musik gutmütiger Freundschaft oder Liebschaft mit dem glücklichsten Sterne des Traummhimmels hinweg. Es existiert in dem Lustspiel eine Mädchenrolle, umflimmert von verwegenen erotischen Heimlichkeiten und ganz auf eine selbstverständliche, unmittelbare Lustigkeit gestellt, die Herzogstochter Rosalinde, die als Jüngling verkleidet den Kreisel der Wirrungen mit witzigflinkem Händchen dreht. Die Thimig gab ihr soviel Burschikosität und Beherztheit mit, als sie zu vergeben hat, aber die verkrampfte Melancholie, die ihr im Blut zu liegen scheint, konnte sie doch nicht völlig verbergen. Die Gestalt muß sozusagen alle Zügel schießen lassen und wie Frühlingswind dahinfegen, während der Thimig ein wenig Scham stets und Haltung zuviel blieb. Aber als die große menscheninnige Schauspielerin, die sie ist, hatte sie wundersam instinktive Offenbarungen des Mädchenhaften: rührend leise Humore des um die Liebesflamme Herumdalberns der erstmalig Gebrannten und das Verschmitzte, Geweckte der allerletzten Abwehr. Ihre Gefährtin war Johanna Terwin, die genoß sich selbst und gab sich helläugig einer Soubrettenpossierlichkeit und Koboldskoketterie hin. Unwiderstehliche Komik sprang aus dem Narrenporträt Wassmanns, der die Verschlingungen spitzfindiger Wortvolten mit Jongleurfixigkeit überwand und die ewige Aufgelegtheit zur Hänselei, die so einem reifen Schalk zur zweiten Natur ward, mit Behagen ausschürfte. Wie eine groteske Ungeschlachtheit aus Rabelais-Doré-Bezirken wirkte Diegelmanns Ringer, die richtige flache Geschmeidigkeit maß Wilhelm Voelker dem Höfling Le Beau zu. Moissi ließ sich in der Melancholie des Jacques ganz aufgehen, brachte eifernd, die Stumpfheit des Durchschnitts attackierend, heraus, was an gütigerem Weltgefühl in diesem sanften Ritter schon pulst, und hatte in ein paar Momenten des umschleierten, wehmütig überlegenen Scherzens eine holdselige Natürlichkeit. Schweikart machte den Jakob sympathisch durch Typik des Jugendlichen; das Strahlende und das Liebhaberhafte, die Torheit und Befangenheit und der Historienedelmüt schien echt, weil sie Äußerungen eines überschüssigen Jünglingstemperamentes waren. Für den älteren Bruder war Deutsch eigentlich zu knabenhaft im Äußeren, erreichte aber Herbheit und Härte durch eine gelassene Stilisierung.

HÄHNCHENS „ANTIGONE“ Von Carl Marenholtz

Antigone ist eine der schönsten Rollen im Drama. Sie ist die Tochter des Königs von Theben, die sich weigert, die Leiche ihres Bruders zu bestatten, weil er nicht nach dem Gesetz, sondern nach dem Willen der Götter bestattet werden sollte.

Antigone ist eine der schönsten Rollen im Drama. Sie ist die Tochter des Königs von Theben, die sich weigert, die Leiche ihres Bruders zu bestatten, weil er nicht nach dem Gesetz, sondern nach dem Willen der Götter bestattet werden sollte.

letzten Flammenstoß drängt, nach welchem der fruchtbare Prozeß des Neubaus beginnen kann. Ahnung des Einzigbewegenden, auf das es jetzt ankommt, pulst in jedem Ausdruck menschlicher Existenz, und so stark erfüllt die Notwendigkeit politischer Götterdämmerung alle Bezirke des Lebens, daß nicht die bisher unpolitische Artung sich politisiert, vielmehr Politik selbstverständlich auch die privateste Veranlagung als einen ihrer Teile in sich begreift. Nicht die Welt wurde sozialistisch, sondern der Sozialismus ist heut unsre Welt. Und wir übersehen nun, wie die Wilhelminische Aera schon hintrieb auf diese Losung, wie in ihr sich andeutete und ausbildete der Aufstieg der versklavten Schichten, der des Kapitals und der soldatisch-bureaokratischen Obrigkeit blenderische Organisation zu vernichten hat.

Als ein Dokument der kaiserlichen Verfallszeit wurde mit richtigem Instinkt vom Lessingtheater Gerhart Hauptmanns menschlich-politische Tragikomödie „Der rote Hahn“ hervorgeholt. Die ganze Unnatürlichkeit der heut im Abbruch befindlichen Situation ist in diesem genialen Gemälde der Lex-Heinze-Epoche gespiegelt, so daß zum „Untertan“-Roman Heinrich Manns hier die dramatische Ergänzung in mehr als einer Beziehung existiert. Denn nicht nur ist gezeigt, wie die herrschenden Cliques von ihrer Gottesgnadschaft bis zur stupidesten Verbohrtheit überzeugt waren und mit den gemeinsten, nur Unschuldige treffenden und darum untauglichen Mitteln sich behaupteten, das widerwärtigste Material zu ihrem Werkzeug machten, sondern tieferblickend wird die notwendige Verworfenheit einer Welt gewiesen, in der auch die Unteren zu den beschmutzenden, zerfetzenden Praktiken des Kleinkriegs gezwungen, in die Verdampfung und Verdreckung des puren Kampfes um materielle Verbesserung gebannt sind und alles notwendigerweise brutal, egoistisch, schindludrig sein muß. Diese Welt läßt das Gute nicht zu, und als ihre schwerste Schuld steht enthüllt, daß, was leben wollte, in ihr verdammt war, gewissenlos zu werden, daß der für sie mögliche Empörer der um den Preis des Glückes der anderen Aufsässige ist, daß der Bruderbund gegen die Unterdrücker in ihr eine Gaunerinnung unterirdisch schachernder Biederheuchelei bleibt. „Tummheit regiert de Welt“, diese Welt, oben Beschränktheit feudalen Selbstgefühls, unten die Blindheit noch nicht geweckten Ehrgefühls. Diese Unterschichten begreifen noch nicht, daß es gilt, aus der eignen Not sich eigne Tugenden zu setzen, statt mit schlimmen Mitteln nach dem schlimmen Glanz der Oberen zu trachten, die Sünde des Besitzegoismus zu durchschauen und, in Verzicht auf Besitz und Macht, dem Ideal einer allgemeinen Menschenbeglücktheit im offenen, ehrlichen, reinen Kampfe die Wirklichkeit zu erobern. Hauptmann hat, ohne diese Folgerung zu ziehen, mit der allumfassenden Güte des Besten in seinem Schöpferherzen den Befund an ein paar Zeugen für die Regierenden und Regierten beweiskräftig festgelegt und das bleibende Beispiel der Seltenheit: politische Komödie — geschaffen. In sich geschlossen besteht seine Dichtung von der durch ihre Zeit verderbten Proletarierin, die vom Ringen um ein Phantom des Freiwerdens ramponiert und vor dem Betreten ihres scheinbar „gelobten Landes“ banal abgeschoben wird. Ich kenne kaum ein Stück, das so echt den Alltag, die faktische Würgerei, das Hin- und Her-

gezieh des Gewöhnlichen, den Mischmasch von nicht aufkommender Tragik und Verzweiflung, von prallen Atempausen der Sinnlichkeiten und des Rummels Dichtung werden ließ. Jeder Akt hat seinen ganz speziellen, vollwertigen Stimmungsgehalt, der ihn wie eine Kugel umschließt: der erste die Geladenheit der privaten Triebe, der zweite eine unvergeßliche Freiluftjovialität, der dritte die Unterkötigkeit einer komödiantischen Amtsstubenfarce, der letzte die Blaue Montags-Luft einer Extrafete. Die Aufführung offenbarte vor allem eine solide Hingabe an den künstlerischen Dienst, die auch nicht gelungene Kleinigkeiten durch die Dichtigkeit des Ganzen absolvierte. Ilka Grüning war, obwohl sie den Dialekt falsch behandelte, eine Wolfen von eigener Wesenhaftigkeit, in den Blicken die Unrast der Nichtganzgefeiten, steigerte die Abrechnung mit sich und der Welt im letzten Akt wirklich zum eisernen, heroischen Radikalismus, wie zuzeiten aus geduckter Kreatur sich stachlige Weisheit bekennt. Max Adalbert als Fielitz gab eine tadellose, einhellige Leistung, komplette Zeichnung eines cholерischen Schluckers, das Letzte an Einfachheit der Bewältigung herausholend in der Szene des Aufbegehrens und doch Kirrwerdens oder wenn das fachliche Vergnügen des Bastelns ihn zum Intresse an Brandstiftvorkehrungen verleitet oder in der Justamentspose des Reüssierten. Kurt Götz präsentierte den Wehrhahn ganz ohne jegliche Unterstreichung, höchste Humoreffekte mit diskreter Edelblödigkeit und belegtem Schneid erzielend. Hermann Vallentins Rauchhaupt besaß Schlichtheit, Glaubwürdigkeit, das undefinierbar richtige Maß von Lebenstreue, jene Mischung aus gutmütigen und jachrohen Zügen und alle Eigenheiten, die so eine Pensioniertenverquertheit haben muß. Charlotte Schulz machte aus der Leontine im Äußeren, in prächtiger Flätzigkeit von Geste und Wort, eine Glanznummer, Heinrich Schroth einen Schmiedemeister von Gedrungenheit und Forsche. Der Ede des Hans Sternberg aber mimte zu fanfarend fidel, zu sehr als Operschmied, nur im letzten Akt mit Mäßigung auf dem richtigen Weg. Emil Lind als Doktor Boxer verzettelte sich bläßlich, unpersönlich, und Hubert Heinrich spielte den Schmarowski als durchschnittlichen Renommagewitz, statt eine von Lebenshumoren umblitzte Selfmaderealität zu verleiblichen.

In aktuellste politische Probleme langt Wilhelm Speyers Drama „*Der Revolutionär*“ und zimmert minderwertiges Kulissenzeug ohne Wahrheit des Lebens und der Idee. Angedeutet ist die Gegenüberstellung von fanatischer Rücksichtslosigkeit, Revolte der Tat, und geruhigem, ordnungsbeflissenem Revisionismus, Evolution durch erzieherische Arbeit. Vorhanden ist ein Schauerstück, darin ein russischer Student, verbannter Adliger, mit aller pseudo-russischen Kolportagezeigunerei behaftet, schwankt zwischen einer deutschen Geheimratstochter, die ihn heiraten und zum Bürger machen will, und einer russischen Kameradin, die die unbedingte Parteidisziplin und Opferbereitschaft von ihm fordert. Dabei ist die Germanin typisch mit Verwerflichem beladen, ohne daß ihre Mankos als solche gegeißelt sind; sie dekretiert ewige Besitzrechte aus dem einmaligen Fall ihrer Hingabe, versucht mit abgefeymten Berausungspraktiken den Mann zu einer Schuftigkeit zu umnebeln, eskamotiert mit laxer Dialektik den Makel des Verrates, weil besagter Verrat wahr-

scheinlich den Verratenen nicht mehr schaden könne, beharrt auf der Anmaßung ihrer Kuttен- und Kastenengherzigkeit und verschwindet indigniert, als ihr Opfer sich den Bekehrungsversuchen endgültig durch das Sterben in den Armen einer verachteten, aber in dumpfer Trieblicbe aufrichtigen Kreatur entzog. Dies ist hanebüchen ungeschickt und im Zeitungszuschnitt fabriziert, daß die solide Tüchtigkeit, mit der das Kleine Theater sich des Stückes annahm, erfolglos blieb. Da hatte Abel die geeigneten Töne für das bei-läufige Abtun von Unliebsamem, für das Entgleiten des Unsichren, für trunkne Nonchalance; da setzte Leonore Ehn ihre strenge Künstlerschaft ein, spendete mit Herbigkeit und kaltem Feuer dem Preußenmädchen der papiernen Vorlage Gestalt; da war Irmela von Dulong eindringlich im Schritt, im bebenden Protest, in der schmerzhaften Starre und beunruhigenden Zähigkeit des Willens, Alice Torning in Maske, in schäbiger Hingebung, Gustav Rodegg in sympathischer Zurückhaltung. Aber eine Verdächtigung heißester Impulse, die Angst vor der Zerstörung von Zerstörungswürdigem verbreiten könnte, ärgerte aus der Haltung des Stückes wie jene Plakate, die sich um die gewissenhaft gründliche Auseinandersetzung mit Ideales bergenden Tendenzen durch eine Art moderner Hexendenunziation zu schwindeln trachten.

Ahnung von unverstelltem Russenwesen stieg auf aus einer mit Sorgfalt und Freude betreuten Aufführung von Gogols „Die Heirat“ in Kayßlers Freier Volksbühne. Scheinbar eine banale Anekdote von heiratslustiger Jungfer und heiratsängstlichem Hagestolz wird zum Gefäß für die Wahrheit von allerlei Menschlichem. Wenn das begüterte Mädchen von einem ganzen Pracherchor von gehappigem abgetakeltem Mannszeug umschnüffelt wird, daß sie sich vor Bedrängtheit keinen Rat weiß und ihres Fleisches Sucht sich doch von jedem aus der Meute das brauchbarste Teil zu behalten züngelt, oder wenn der von Freund und Kuppelmittel mit den üblichen Argumenten bis zur Bräutigamschaft Gepreßte vor der endgültigen Entscheidung doch noch entflieht, sind stärkste Daseintragiken unscheinbarer Schicksale zur Rechenschaft gezogen. Die Verurteilung zur Einsichtigkeit, da ein ehrliches Gewissen die unendliche Schwere der Verpflichtung, die jedes Sichgesellen übernimmt, sich nicht zumuten darf und dem nie ganz zu verwindenden Erinnerungsbann der eigenen Vergangenheit, statt ihn versteckt in ein fremdes vertrauensseliges Dasein mit hinüberzuschmuggeln, lieber die ganze Treue wahrt, bekommt auch einmal ein heiteres, sinnfälliges Symbol. Und da die bittere Wahrheit so unwiderstehlich in der Schalks- und Tölpelmaske serviert wird, hat sie aus dem Kontrast zwischen Schmerzhaftigkeit und Possenhaftigkeit sich um so dauerhafteres Gewicht erworben. Im Ganzen ist hier schlicht und entgegenkommend ein Ironiewerk mit mannigfach zärtlichen und kratzbürstigen Einzelzügen, und der Explosivstoff der gefährlichsten, sonst vorsichtig verleugneten Desillusionierung knallt seine Entladung in die derblaunigsten Quodlibets. Bildhaft war die Aufführung sehr spaßig auf ein stilisiertes Exempelußland, eine Art märchenhaften Lebkuchenmoskowitzertums gebracht, die Schmuttel- und Faulenzertimmung, dieses fatalistische Sichgehnlassen eines Oblomowvorläufers, in der Junggesellenbude war überwältigend getroffen. Guido Herzfeld als der

Aufgescuchte ergriff durch eine gemütliche, das vom Dichter Gegebene gleichgestimmt nachschaffenden Tragikomik. Scheu und leis aufdämmernde herausgekitzelte Verliebtheit, Nichtanderskönnen, letzte Glücksangst, Resignation, Aufschwung und Rückfall, alle Nüancen so einer herzenslieben Einspannerseele besaß er, und in der Szene, da die beiden schüchternen Leutchen ihr dürftiges, für sie doch so inhaltvolles einziges Liebesgespräch haben, schuf er mit einfachen, kunstehrlichen Gaben das Gleichnishafte einer ganzen Veranlagung. Julius Sachs war der Anstifter und Verführer, unverwüsthlich bei guter Laune, quicklebendig, mit einem Augenzwinkern und Behagen an sich selbst, das hier am Platze war. Harry Berber hatte sänftiglich Verschüchterung und Ratlosigkeit, die um einen zum siebzehnten Male Abgeblitzten ihre Flore legen, die erbarmungswürdige Bettelbetroffenheit so eines armen Luders; sonst war der Reigen der Freier zu wenig in Buntdruck, zu verschwommen, schablonenhaft, frostig, Stahl-Nachbaur als kaltrechnerisches Koloß zu sehr mit dem Grammophonpathos in der Kehle, und auch Lucie Mannheim als der weibliche Köder ohne Mannigfaltigkeit der Ulklinie, eintönig. Mit herzhaft rundlicher Ulktypik stattete Margarete Albrecht eine Vermittlerin aus, reich an Zungenschlag und Mienengeläufigkeit, eine spinöse Grotteske schuf Maria Weißleder, und noch Magd (Luise Weißberg) und Diener (Alexander Kardan) waren ergötzlich durch ein gutes Quantum Trottelei.

Einen puren Ulkabend ohne literarische Allüren brachte das „Kleine Theater“ mit Paul Rosenhayns kriminalistischer Einaktertrilogie „*Salto mortale*“. So was müßte ganz reizvoll sein als mit Geist gemanageter Variététrick, wie es die Franzosen zu klassischer Eigenheit graziöser und verblüffender Momentfrozeleien, Blitzsatiren, hingeflitzter Sexualpässe konzentrierten, und wurde in dem schwerblütig deutschen Fall interessant genug durch die Gelegenheit zu guter schauspielerischer Exzentrikleistung. Hermann Vallentin lieferte im ersten Dialog als sentimentaler Berufseinbrecher die richtige Dosis von Kontrasttreuherzigkeit, Gutmütigkeit, Selbstverständlichkeit, im zweiten Stück als Filmmatador den umwerfenden Gentschmiß, prachtvoll die Schnuppigkeit, diesen hundeschnäuzigen, kategorischen Schieberjargon, Lupu Pick im dritten Sketch eine vorzügliche Maske und den unwiderstehlich stieren, gekränkten Alkoholton.

In eine Wüste von Gleichgültigkeit und Aushöhlung verurteilten mich zwei Dichtungen, deren Verfehltes in der Hauptsache aus einer gewissen inneren Leere zu fließen scheint. Thaddäus Rittner bewegt sich in seinem Drama „*Unterwegs*“ in der Region Molnar, durch Schnitzlerklänge gemildert. Wie Brods universaler „*Nornepygge*“-Roman den Don Juan wiederverkörpert sein ließ in einem politischen Tat-Abenteurer unsrer Zeit, beschwört Rittner Don Juans Seele in einem zeitgenössischen Baron, dessen Glut schließlich der Frau seines Leporello-Freundes gilt und den ebendieser Leporello demgemäß erdolcht. Motive von menschlicher Bedeutsamkeit klingen an: Der Don Juan als der nur mit der Liebe Beschäftigte, als der Mann, dem die Frau und ihre Welt: also die Sinnlichkeit — das Einzige und das All ist, im Gegensatz zu den Geistes- und Arbeitsmenschen, die einen Abfall ihres Hauptinteresses nur,

bloß ihrer Werkseligkeit abgesparte oder gestohlene Momenträusche, mit mehr oder weniger schlechtem Gewissen der holden Störung widmen. Der Partner, ganz bewundernde Verzückung, selber korrekt ehelich, als ästhetischer Teilnehmer an den Abenteuern des Angebeteten in geistiger Nachschöpfung Don Juans Leben mitlebend, wenn er dem Unersättlichen die erinnernde Nachbildung seiner Episoden entlockt und genießerisch jeden neuen Reiz nachschlürft, bis sein Standpunkt zuletzt vor der praktischen Bestätigung des ins eigene Herz geführten Streiches versagt und in die konventionellste Art des Reagierens umschlägt. Aber es kommt aus dem vielen geistreichelnden, selbstgefälligen und nur gefälligen Plauschen nicht markant genug heraus und ist schließlich nicht unwiderleglich gelöst, sondern mit einer Pointe umgebracht, und statt einer überzeitlichen Daseinsdichtung, die jedes Don Juan-Gedicht werden müßte, erscheint eine zweifelhafte Gesellschafts- und Noblessereizung, ein Salonstück mit ausgewalzten Erlesenheiten und romantischen Allüren, das einen unangenehm erzwungenen, ausdruckslosen, fast snobistischen Habitus aufweist. Die Kammerspiele gaben Rittners Drama einen aparten Rahmen und ein zu langsames Tempo. Moissi konnte alles Lockende leuchten lassen, und das Naive, Selbstverständliche, Naturgemäße Donjuanischer Weltanschauung war ebenso fein in ihm wirksam wie das Jungenhaft-Übermütige und das Katzenjämmerlich-Bewölkte, die heiße Berückung und der verwehende Abschied. Werner Krauß kristallisierte die bizarren Schnörkel seines in Bewegungen und Untertönen phosphoreszierenden Gelegenheitsporträts zur umrißsicheren Einheit. Maria Fein erfüllte in einer kurzen Szene eine ganze Schicksalstragödie des weiblichen Sexus mit scharfen, entschiedenen Akkorden. Erika March war eine stille, bescheidene Allgemeingültigkeit von Frauchen und besaß jene gespielte Konventionsentrüstung, die schon das völlige Kapitulieren enthält, Ferdinand Gregori schilderte einen onkelhaft gesetzten, dozierenden Pedanten mit kennzeichnender Trockenheit.

Die „Dramatische Gesellschaft“ widmete ihre erste öffentliche Veranstaltung dem Einakter „Die Vorhölle“ von Rudolf Leonhard. Vielleicht war ich von vornherein für dieses Stück ein schwieriges oder ungeeignetes Medium, weil ich der Echtheit kriegsanklagender Gesinnung dort nicht zu vertrauen vermag, wo zuerst der Schrei nach der Russengurgel nicht eben mit Mißbilligung in getragener Redeweise konserviert wurde. Aber zugegeben, daß Kriegsbezügliches in dem Stück nur die Staffage abgibt für Variationen über das Thema: Schmerz — bleibt zu konstatieren ein endloses Verhandeln, das keine zwingende Suggestion in mir erwirkte und in dem ich bei all seiner beabsichtigten Grelle und Maßlosigkeit die wirkliche Intensität unbändiger Eruption nicht empfand. Ein Soldat, zermartert, bäumt sich auf; die Krankenschwester schenkt seinem Leiden ihr ganzes Mitgefühl; der Arzt fordert das unbeteiligte, pflichtgemäße Funktionieren des amtlichen Hilfeleistens; schließlich stirbt das Objekt ihres Streitfalls. So nüchtern, wie diese Aussagen hier stehen, geben sie genau meinen Eindruck. Es wird diskutiert und diskutiert, wie in Konventikeln gewisser Literaten das unpraktische Diskutieren Selbstzweck ist. Nicht, daß das Drama ein Redenspiel und kein Schauspiel ist,

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Im Grunde ist alle Kunst idealistisch, denn alle Kunst will den Sieg ihrer Idee. Und auch, was man Naturalismus nannte, empfing seine Haltung aus einer Idee, als welche der Kampf gegen die damals herrschende Form geistiger Verlogenheit war. Jede Kunstepoche ist nur immer eine Variation des allgemeinen, ewig gleichwertigen Begriffes. Hat die betreffende Idee sich durchgesetzt, so ist ihre Zeit abgelaufen, und der Sinn der Entwicklung verlangt eine neue Tendenz. Je nach dem Maße, in dem diese besondere Absicht sich auf einen auserlesenen Kreis bezieht oder eine ganze Generation umfaßt, ist ihre Bedeutung für den großen Bau alles Geistes gesichert. Die wahren Kunstschöpfer jeder Phase reichen über den Horizont aktuellen Reizes hinaus, weil sie im Ausdruck ihres Kulturmomentes überzeitlich Giltiges offenbaren. In ihren Werken wird sichtbar, daß jede zeitliche Idee nur immer eine Variation, ein Abglanz der allgemeinen, ewigen Idee ist. Formeln verwehen — die Einheit mit allem Leben besteht! Es ist ein schönes Gefühl, sich einmal fern von den Wirbeln der Mordserien, von Massakersozialismus und Handgranatenfreiheit einer Kunst hinzugeben, die ihren Himmelsbogen über den Wüsten des Hier und Heut vom Vergangenen zum Morgen und Allzeit wölbt.

Gerhart Hauptmanns unzweifelhaftes Dichtertum, einst immer bereit zu jedem wirklichen Gefühlsecho, mochte mit dem festen Glanz bodenständiger Meisterschaft die Sehnsucht von vielerlei Zeitstimmung wirksam besprechen. Auch sein Sagenstück vom „Armen Heinrich“ hat einst einen Strom von Zuneigung ausgelöst, da es selbstsüchtigen Schwermütigkeiten und Erosträumen einer (im Guten wie im Bösen) noch unbefangenen Gemütsverfassung schmeichelhaft genugtuende Figur gab. Jetzt wirkte es — in der Neueinstudierung des „*Deutschen Theaters*“ — auf eine schmerzliche Art gleichgiltig, lange Strecken lullen in peinliche Ermüdung, die behaglich ausgemalte patriarchalische Ordnung erbittert heute das empfindlicher gewordene Gewissen, all die Selbstverständlichkeit, mit der das Leben des Herren als besonders wertvoll proklamiert wird. Einleuchtend und eindrucklich ist nun grade das, was einst der Allgemeinheit störend schien: das Erlösungswunder findet unsern Glauben willig und jene Stellen, wo intensivste Spannung der Leidenschaft sich in einer Kurzschrift von Interjektionen und Ballungen entlädt, geht nahe wie gegenwärtiger Äußerungsform Vorläuferschaft. Die Aufführung half ihrerseits dem Drama nicht mit einem besonderen Elan. Der Ottegebe eines Fräulein Erika Unruh fehlte das ätherisch Sichverblutende, stimmliche Kultur und mimische Selbstständigkeit, nur das Jungmädeltapsige, undefinierbar Kitzlige, wenn sich alles in so einem Menschlein der Pubertät unbegreiflich gruselt, war ihr gegeben. Paul Hartmann war ein ergeifender Schmerzensmann, der Verbannungsleid, Trotz, Verzweiflung, Todesangst und Glückseligkeit mit angenehmem Pathos vortrug. Gediogenes im kleinen leisteten aus zuverlässigem Können Else Wagner und Diegelmann.

Formeln verwehn — — Wer die Besonderheiten einer Zeitstimmung sich rein äußerlich als Effekte erschleicht, ohne sie mit der eignen Bereitschaft

auch nur im Traume erlebt zu haben, dessen Gemache hält nicht einmal für den Augenblick. Ein zusammengeklebtes Zerrbild ist die Tragödie „*Dies irae*“ von *Anton Wildgans*. Und hätte er schon nichts als anderswo Gewachsenes sich errafft, wenn er sichs nur wirklich angeeignet und irgendwie mit Wahrheit zu füllen vermocht hätte. Aber unerträglich schwelt im Mysterium vom lustlos gezeugten Sohne falsches Pathos einer Nutz-Geschlechtlichkeit mit freireligiösem Brimborium, eines Bölsche auf der Orgel, und der ganze faule Zauber des Drum und Dran von sozialer Anklage und symbolischem Getu und Bußgottesdienst für Rassenwahn. Statt konsequent die Bitternis aufdröhnen zu lassen bis zum unbedingten Protest gegen das Unrecht des Zwanges zum Leben überhaupt, statt die Gewissenlosigkeit zu brandmarken, die über andre Kreaturen Not und Unheil, Zweifelhaftigkeit des Daseins und Sterbenmüssen verhängt, statt unbeirrbar in allgütigem Nihilismus zu gipfeln, biegt die Erkenntnis auf rechtem Wege um in die lächerliche Forderung: auch in der Zeugung ist „Bei der Sache sein“ die erste Bürgerpflicht! In bekannter Paradigmenreihe fehlt eine Strophe noch, die etwa so anheben müßte: Frau Wirtin hat 'nen Studienrat, der es mit Ernst und Würde tat! Und die Kuriosität ist überdies vorgetragen in einer Prosa, die Wochenblatt und Abiturientenekstase, und in einem Vers, der Annoncenreimerei und Kanzelschwulst abwechslungsreich benutzt. Das *Lessingtheater* vertat an diese hohle Sache eine Aufführung, die Wert an sich behält, mit geschmackvoll gestimmter Szenenhaltung. Ilka Grüning härtete sich als kampfgeübte Mutter mit allen Unversöhnlichkeiten der Frauennotwehr, Eugen Klöpfer ließ nach und nach aus knorpeliger Rauheit des lustkargen Vaters herzhaftige Figur sich ringen. Hans Heinrich von Twardowski hauchte Leben in die Unglücksgestalt einer Sohnesnull, daß es sich übertrug, wie so ein Schwachmatikus vom Bewußtsein schicksalhafter Nichtigkeit beeinträchtigt wird und in verzweifelter Lebensimpotenz seinen Selbstmord vollzieht. Conradt Veidt hatte die schwere Aufgabe, die unechte Deklamation von (an sich berechtigten) Aufsässigkeitstiraden genießbar zu machen, und er bewältigte sie soweit als möglich, indem er seiner Rede die Intensität einer Pariaexistenz in Fanatismus, Dulderinbrunst, Mitleidsmut zum Fundament gab. Charlotte Schulz wob um eine Aschenbrödelfigur den melancholischen Zauber der für ewig mit Enttäuschung Gezeichneten.

Den barocken Furor aller Geschlechtsausbrüche peitscht *Kleists* „*Penthesilea*“ aufeinander, hitzt jäh die Opfer zu einer einzigen Flamme, reißt jäh sie in die eisigen Schauer tödlicher Erstarrung. Dieses Pathos ist echt bis ins Blut der Selbstzerfleischung hinein, echt in der gefährlichen Tollheit, mit der es sich selber übernimmt, und übernatürlich wahr im Sterben seiner Heldin, das durch des eignen Schuldgefühls und Sühnwillens Schwere ohne äußeren Eingriff geschieht. Bedauerlich, daß die schroffe Explosion dieser Dichtung einer Anschauung zugute kommt, die im tiefsten schuld ist an der im Weltkrieg bestätigten Barbarei. Denn hier ward ein dämonisches Symbol gewonnen für einen entschiedensten Macht- und Ich-Standpunkt bis in den Kern aller Beziehung von Geschlecht zu Geschlecht, von Mensch zu Mensch: Erotik noch nach dem Schema Über- und Unterordnung, als brutaler Wille zur Herrschaft,

zum Gewaltkult, zur absoluten Besitzgier. Typisch deutsch scheint mir, daß diese Überspitzung überhaupt in ernsthafter Dichtung verklärt werden konnte — in andrer Kulturzone etwa Stoff zur Operette! —, und ich halte es für höchst notwendig, auch in der höchsten Kunstform solche Verbreitung böser Instinkte abzulehnen und eine gemeine Gesinnung nicht durch den Nimbus klassischen Dichtwerks rechtfertigen zu lassen. Die „Freie Volksbühne“ wagte sich in einer Aufführung guten Willens an dies Gewaltdrama. Carl Jakob Hirsch schuf ihm den angemessenen Raum: mythischer Felsblock, Weite; Paul Legbands Regie den angemessenen Sturz der Szenen. Die Leuchtkraft des Abends konzentrierte sich in Mary Dietrichs Amazonenkönigin, einem großzügigen darstellerischen Monument von beherrschter Kraft des Wohllauts, der körperhaften Haltung in jedem Moment seines Äußeren und Seelischen gewiß. E. Stahl-Nachbaur als Achill tat, was er konnte, ohne sie zu erreichen, doch hielt er löblich an sich und war überzeugend in zarten Episoden der Liebesversklavung und des überlegenen Glücksscherzens. Das Unbeteiligte einer merkwürdig lächelnden Miene beeinträchtigte manchmal das mit wärmerer Anteilnahme Gesprochene. Adele Sandrocks kundige Sprachdisziplin, Rudolf Lettingers männliche Gedrungenheit, Cläre Kollmanns innige Melodik seien aus der Fülle redlich bemühter Mitarbeit hervorgehoben.

Auch wird noch Theater gespielt, um des puren Gaukelns willen, daß die Vorlage dabei ganz nebensächlich und der souveränen Freude des Mimen ein Fest des Sichselbstgenießens gestattet wird. So etwa servierte man in den „Kammerspielen“ Bahrs alten Schmarren „Der Star“, eine Fadheit aufgemachter Rührsal, an der kein reeller Zipfel ist. Aber das Thema Komödiantenschicksal, wenn schon kitschig gesehen und zurecht frisiert, gibt Gelegenheit, sein Schauspielerindasein so zu spielen, wie man es gern romantisiert sehn möchte und eben einmal allen Instinkten seines Berufs den Tanz zu gönnen. Das ging in einem geleckten Milieu vor sich als anregende Kostümschau, und Leopoldine Konstantin, ihres Sieges sicher, erledigte leichtiglich den Reigen der Sinnlichkeiten, alle Finessen der Virtuosität, bewahrte stets die besten Manieren und die vorteilhafteste Geste, mondän im Intimen und Sentimentalen noch. Hermann Thimig entwickelte dazu den natürlichsten, köstlich-naiven Komödienhumor, ließ Tapsigkeit entzückend tollpatschen: amouröse Kleinbürgerlichkeit und Hunger nach ein bißchen Abenteuerlichkeit, der man dann doch nicht gewachsen ist, kam alles so frisch und nett und possierlich heraus, daß mitten in einem blöden Machwerk ein lebendiger Mensch sein Wesen trieb. Rosa Bertens ließ ihr Können ergreifend Spaß werden, deklamierte ein Komödiantinwrack mit rollendem Ulkpathos, Gustav Czimeg war leibhaftig schwerenöterisch österreichischer Galan, Friedrich Kühne ein Claquechef von stoischer Unbeirrbarkeit. Das dumme Zeug, das als Text untergelegt werden mußte, blieb schließlich nur Nebengeräusch, und übrig blieb das Amüsement eines Abends, der ohne Vorwand Theater schlechthin hieß.

Wenn aber die speziellen Reize des Theaters enthalten sind im Wunder einer poetischen Schöpfung, die mit vielfältig zauberischer Macht alle Sinne, solange sie will, in ihren Bann zwingen kann, ist wieder einmal schönste Er-

fällung des Theatergenusses da. Ein solches Ereignis brachte mir die Uraufführung von *Else Lasker-Schülers* „Wupper“ im „Deutschen Theater“ (zuerst für die Gesellschaft „Das junge Deutschland“, jetzt in den richtigen Spielplan aufgenommen). Das liebesinnige Genie einer Dichterin schaute die magischen Zwänge und Süchte ihrer Heimat und webte aus Tag- und Nachtvisionen die seltsamlich geisternde Weise. Der dunkle Fabrikbezirk pfercht die Menschen in seinen auf vielerlei Art rebellisch machenden Dunst zusammen, wo geheimnisvolle Verworfenheit irrlichtert und eine holdselige Lasterblume in ihre Verderbnis hineinblüht. In hellerem, lockendem Raume sind die vom Glück Bevorzugten, auch dort aber rumort der unentrinnbare Taumel der Leidenschaften und fordert seine Opfer; was sich ihm rückhaltlos hingibt, ist verloren, die andern kaufen sich los mit Lüge und Feigheit, ein Heiliger schreitet mit dem Todeskeim der Enttäuschung im Herzen in die kahle Zelle seiner Reinheit, die Unteren verkommen wieder ins fragwürdige Gezottel ihrer Triebe, und in letzter Freiheit spuken ein paar Galgenvögel dahin, die jeder Bindung durch Sitte oder Glück ihr fahles unterirdisches Nachtgeschick entgegensetzen. Dieses Werk ist eine Dichtung, kein Literatenplan, formt seine vollkommen in sich beruhende und beschlossene Sphäre, und — weil in dieser auch die paar Realitäten des vorhandenen Realen mit entsprechenden Mitteln gefaßt sind — von Realistik zu reden, wäre kurzsichtig; die naive Genialität eines Dichters arbeitet nicht nach Dogmen, und neben der Dinglichkeit der Welt prangt in gleicher Farbkraft das abseitige Dasein dunkler Zwänge, Panisches und Fieberndes und ungewiß aus nicht zu greifenden Dämmernissen Tappendes, Bedrücktheiten aus der lautlosen Schwüle der Nacht würgend, aufrührerisch ins Blut sickern, Zerstiebendes im Geflacker der Seelen und der Sinne. Mit unwillkürlicher Meisterschaft ist ein farbiger Erinnerungston neben einen andersfarbigen gebracht und ohne Affektiertheit, Schwindel oder Aktualität mit dem reinen Talent des Sinn und Seele Fesseln jeder Moment des Werkes so bestrickend gestaltet, daß man noch immerzu weiter im Reichtum dieser Dichterschaft bleiben möchte. Nach allen den Hirn- und Thesenstücken des Markts macht eine so bunte, so innige Herzens- und Lebensdichtung glücklich, und man zürnt dem Geschick, weil es erst so spät einem Werke zur Verkörperung verhalf, das, zur Zeit der Entstehung aufgeführt, eine Sensation im besten Sinne gewesen wäre. Dabei muß jede Aufführung dieser Dichtung irgend etwas schuldig bleiben, weil sich feinste, spinnwebarteste Tönungen ihres Gewebes auf dem heutigen Theater noch gar nicht und die Schatten des Imaginären, die sie überhuschen, nur andeutungsweise wiedergeben lassen. Ernst Stern hatte Kulissen dafür gemalt und leider grade dieses so unexaltierte Stück dazu benutzt, Reformen nach einem extremen Richtungsbekennnis auszuprobieren. Nun erdrosselte die Grelle des Rahmens die linde Menschlichkeit mancher Szene, befremdete in ihm alles einfach Sachliche der Dichtung, und noch, wo der Trubel der Staffage einigermaßen einem Trubel der Handlung entsprach wie im Jahrmaktsakt, hätte etwa ein rechtschaffen alltägliches Karussell mit Geglitzer und schäbiger Eleganz näher an die Stimmung des Gedichteten geleitet. Darstellerisch ward viel Schönes getan. Margarethe Schlegel lebte

etwas vor, das für lange in der Erinnerung und in der Sehnsucht haftet, eine frühe Verführtheit, von packendstem Unband, mit irrer Umneblung, girrender, zitternder, nicht zu vergessender Entzündlichkeit und Hingabe und zierlichster Verderbtheit. Suggestiv in matter Glorie und gespenstiger Zuchtlosigkeit schwälte das Vagantentrio der Herren Kühne, Voelcker, Günther, in zynischer Hexenhaftigkeit und Verschlampung das Duo Else Wagner und Paula Eberty. Paul Graetz stellte wirksam am Großvater das Mummlig-Kauzige heraus, Hermann Thimig das Elegisch-Noble an einem feinnervigen und seelenfrommen Todeskandidaten, Josef Ewald an einem jungen Empor-dringling das Verhaltene der Leidenschaft. Johannes Riemann drängte in seine paar Auftritte blutecht die ganze Art eines schon umflorten Lebens-draufgängers zusammen. Die Regie Heinz Heralds baute die Einzelheiten bewegungsfroh auf und hatte in der Abgestimmtheit des Mondwandler-mysteriums, im rüden Rummel des dritten Aktes, im Zusammenspiel von Mutter Pius und Amanda und im Rhythmus von des Schlußbilds Verdammnis besonders gelungene Exponenten. Das Ganze hatte Friedrich Holländer mit einer gefällig anregenden Musik umklungen, die die lyrischen Refrains der Dichtung leis unterspielte und mit ihren herzhaften, aus einer gesunden Menschlichkeit strahlenden Humoren sich anfreundete.

Nicht alles, was Ideale hat, ist Kunst. Das *Rosetheater* setzte sich für *Dietzschmids Tragikomödie „Kleine Sklavin“* ein, ein unbeholfenes Tendenzstück aus Mädchenhandelsphären. Persönliches Erlebnis darin zu erschütternder Dichtung umzuglühn, gelang dem Verfasser nicht, langwierig ziehn sich die Akte hin, faustdick ist alles unterhauen und hanebüchen pointiert. Unwahrscheinlichkeiten stören, die ein Stück, das mit Spiegelung von Realitäten real bessernd wirken will, nicht zeigen darf. Daß ein Mädchen, welches zu Haus an weitgehend ungenierte Umgangsart gewöhnt war, derartig ahnungslos sein sollte, bleibt vor allem unbegründet. Und abgesehen davon, daß ich an die Existenz eines Mädchenhandels in der hier gebrandmarkten primitiven Form nicht glaube — daß ein Mädchen gegen ihren Willen und ihr Bewußtsein verkuppelt wird, halte ich für einen Ausnahmefall —, hätte sich die Anklage konsequent bis an die Quellen graben sollen: bis zum Besitzegoismus und der bürgerlich äußerlichen Moralheuchelei, die solches Ausgeliefertsein erst ermöglichen, bis zum kapitalistischen Wahn, von dessen Ausbeuterpraktik die hier gegeißelten Verhältnisse ja nur ein Teilergebnis bedeuten würden. Von keinerlei bühnentechnischem Instinkt geleitet und ohne jeden Willen zu strafferer Zusammenfassung, ergehen sich die Szenen in einer Weitläufigkeit des Hin- und Herredens, der erste und der dritte Akt sind darin besonders schlimm, der zweite ist ein bißchen geführter, der letzte nicht bloß im Stoff, sondern auch in der Behandlung von freierem Wurf. In ein paar konventionslosen Kinderszenen, dem gutgetroffenen Bonvivantton gewisser durchschnittlicher Zimmerherrngalanterie und sonstigem Kleinkram verrät sich so etwas wie Beobachtungsfähigkeit; doch ist von künstlerischer oder auch nur rein theatermäßiger Begabung nicht die Spur. Man kann nach Wedekinds „Musik“ die Gattung, die ich durchaus bejahe und in der sicherlich eine sehr nützliche und wertvolle

Möglichkeit, in die weiten Massen zu wirken, existiert, nicht mehr so roh zurückschrauben, und grade sie verlangt die knappen, inhaltsgeladenen, schlagenden Momentbilder. Die Darstellung wandte ihre redliche Hingabe an die immerhin ernste Sache. Ida Orloff, Gast dieses Theaters, lebte sich in das stumpfe Opferhühnchen der Ereignisse mit lückenloser Inbrunst ein, daß aus der hilflosen Blödigkeit der Verschacherten Ergriffenheit auführte und die Verführungsszene mit echtsten Tönen an die Nerven tastete. Vorzüglich in zynischer Geruhsamkeit war die „Madame“ der Schauspielerin Rosa Schäffel; Paul Rose ließ sich zu tief in krankhafte Ekstasik verstricken; Heinz Goldberg sprach und agierte gehalten mit rechtem Maße einen rührselig drapierten Entjungfrer; einprägsam, eine Art weiblicher Diegelmann, blieb der brutale Trampel einer Hansi Banzer, überzeugend tummelten sich die Kinderdarsteller, echt war auch die Bordellwirtschafterin, und der ganze Bordellbetrieb wurde so trefflich unsentimental gespielt, daß der durch das Stück verlorene Abend durch schauspielerische Leistung annehmbar ausklang.

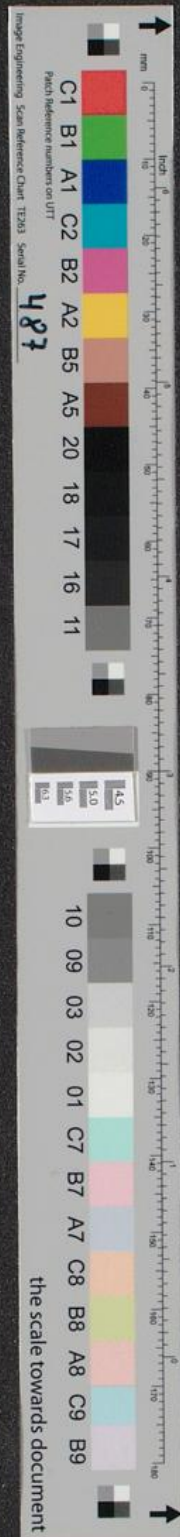
BERICHTIGUNG ZU HEFT VIER: Das in der Besprechung der Aufführung von „*Wie es euch gefällt*“ von Schweikart als dem Darsteller des Jakob Gesagte gilt für den Schauspieler Brockmann als Darsteller des Orlando.

Verlag Neue Schaubühne, Dresden-A. 20, Robert-Koch-Straße 9.
Für die Schriftleitung verantwortlich: Hugo Zehder, Dresden, Prager Straße 13.
Druck: F. Emil Boden, G. m. b. H., Dresden, Pirnaische Straße 41.

Möglichkeit, in die weiten Masse
 rückschrauben, und grade sie verla
 Momentbilder. Die Darstellung
 hin ernste Sache. Ida Orloff, C
 Opferhühnchen der Ereignisse mi
 losen Blödigkeit der Verschacherte
 szene mit echten Tönen an d
 Geruhsamkeit war die „Madam
 Paul Rose ließ sich zu tief in krank
 sprach und agierte gehalten mit r
 jungfrer; einprägsam, eine Art wei
 einer Hansi Banzer, überzeug
 war auch die Bordellwirtschafter
 trefflich unsentimental gespielt, d
 durch schauspielerische Leistung

BERICHTIGUNG ZU HEFT VIER: Das in
 fällt“ von Schweikart als dem Darsteller
 mann als Darsteller des Orlando.

Verlag Neue Schaubühne, Dr
 Für die Schriftleitung verantwortlic
 Druck: F. Emil Boden, G. m.



Das Gedicht über Grotto, nach einer unvollständigen griechischen Fabel, ist schön und dem lang verheirateten „Mann“ von Kopenhagen kein Paß ist und überhaupt ungenügend. Das Gedicht von der „Jede der seine Christus von Wagners“ ist ein „Schöner“, um die viel dichterische Kunst eines Dichters in dem Alter zu zeigen. —

Das Gedicht von Kopenhagen und Kopenhagen ist ein sehr schön und schön, um dem Poeten zu zeigen, wie schön und schön, die Lyriker werden. — Das Gedicht — Ludwig Heine — ist ein schönes, und das Gedicht ist ein sehr schön.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Mechtilde Lichnowskys Schauspiel „Der Kinderfreund“ erweckt herzliche Teilnahme, weil es aus erlebter Überzeugung kommt. Es scheidet sich ehrlich auf seine schlichte Region und verbreitet mit sympathischen Mitteln gütige, freie Gesinnung. Weil der Dichterin ihr Thema Herzenssache ist, gibt sie sich ihm unbedingt hin und behandelt es möglichst ausführlich. Auf einem kleinen Bezirk zu erkennender Menschlichkeit zu bekehren und die Wandlung zum Besseren zu bewirken, scheint mir bisweilen wertvoller, als die Fülle universaler Forderungen loszulassen ohne jede Bereitschaft, sie auch nur im geringsten durch vorbildliches Verhalten zu besiegeln. Im „Kinderfreund“ ist alles nicht neu und auch nicht radikal umstürzlerisch, aber da die Wirklichkeit bei uns noch so weit auch nur von diesem Zustand zivilerer und verständigerer Haltung entfernt ist, bleibt seine wohlfundierte Humanität dankbar zu begrüßen. Für Pädagogik der Freundschaft, nicht überheblicher Befehlshaberei, für Kindererziehung durch Liebe, nicht durch tyrannische Brutalität, nicht durch Zweckmäßigkeitshuchelei, sondern durch restlose Offenheit, tritt ein Stück ein, das ein wenig lang ist und mancher Rührung zu sehr nachgibt, aber das bester Wille zur Daseinsverschönerung segnet. Die Unmündigen geleitet einer zu einsichtiger Güte, indem er ihnen kein Gebot auferlegt, sondern eine Erkenntnis erschließt, und so beglückt er sich selbst; und die Verstoßenen und Verfemten nimmt er heilandssanft in seinen Schutz und macht ihr Sterben ohne Schuld und Schwere, er selber ein Ausgestoßener und Verfemter der offiziellen Lügen- und Titelsippschaft. Eine schöne Resoluteit des geraden, ohne Zieren gesagten Wortes ist in dem Schauspiel, ein humorhaftes Entblättern der Eitelkeiten und Verknöcherungen und viel dichterisches Verstehen, dessen stärkstes Zeugnis die Absage des wesentlich und opferwillig die Menschen Liebenden an ein banal egoistisch in den schönen Kerl verliebtes Schulweibchen ist. Man führte das freundliche Werk in den „Kammerspielen“ mit Sorgfalt und Zuneigung auf. Die Kinderszenen wirkten vorzüglich,

ohne Verniedlichung und falsche Burschikosität; vor allem war Blandine Ebinger ein echter Bub, in jeder Regung der guten und der schlimmen Instinkte lebenswahr. Helene Thimig welkte erschütternd als zerzaustes Opfer hämischer Gesellschaftsmoral dahin. Raoul Aslan hatte die geruhige Güte des „Kinderfreundes“, mit rührender Hilflosigkeit bösem Willen gegenüber und mit flammendem Ausbruch als letzter Zuflucht. Friedrich Kühne machte aus einem verärgerten Hämorrhoiden-Schulwurm eine Type von einprägsamer Gefährlichkeit, Johanna Terwin die mannstolle Lehrerin glaubhaft in der Rastlosigkeit des unbefriedigten Blutes.

Die „Freie Volksbühne“ brachte die Uraufführung einer dreiaktigen Komödie „Der Umzug“ von R. Bauer-Greeff, die allzu harmlos den alten Kontrast zwischen eines Dichters dornenvoller Lebenszeit und dem Ruhmesgetu, das man um den Toten anstellt, aufwärmt. Ein paar gute Stimmungen stecken darin und allerlei Ansätze zur Tragiburleske, das meiste jedoch hält sich auf üblichem Gefälligkeitsniveau, die Späße baun sich auf den bekannten Pointen auf, ein bißchen Tränenseligkeit sickert hinein und der große Überlegenheitshumor, der aus den Vorgängen erwachsen könnte, ist schuldig geblieben. Das Theater machte mehr aus dem vom Verfasser zur Verfügung gestellten Material, brachte einen ganz lustigen, guter Meinung zugänglichen Volksstückabend. Lucie Mannheim besaß richtigen Kinderton, entzückend wurschtige Offenheit und ungeschminktes Geradezu. Jeanette Bethge und Maria Weißleder waren, jede in ihrer Art, komische Alte von wirklicher komischer Qualität. Jürgen Fehling traf gut die nachsichtige Jenseitsironie, das melancholische Lächeln des toten Dichters, und die Denkmalsenthöhung wurde kraft der Regie, die offiziellen und musikalischen Klamauk solcher Festivität kleinstadtgetreu nachschuf, zu einem erschütternden Ulk-gipfel.

Publikumbenehmen lebendem Genie gegenüber war gleich in der Praxis zu konstatieren bei der Kokoschka-Aufführung, die für die „Gesellschaft Das junge Deutschland“ im „Deutschen Theater“ stattfand. Die kompakte Mehrheit aus Kapitalistenanmaßung und zugehörigem Aufklärerlicht tobte barbarisch wider die Eigenheit eines künstlerischen Werks, dessen Dimension dem stereotypen Gefrage nach evidenter Nutzbarkeit unerreicher überlegen bleibt. Solche Querulanten werden nie dahin gelangen können, wo Kokoschkas hellseherisches Schöpferium, dem ihr Gejohle nichts anzuhaben vermag, seine Welten baut. Kokoschkas Dichtungen besitzen nämlich ihre besondere reine Atmosphäre, und die ist wahrhaftig erlitten. In den Labyrinth des Magischen führen die Schicksalsmächte unsrer Lüste und Leiden ihren heimlichen Entscheidungskampf widereinander, umarmt der Sieger den Besiegten, küßt der Besiegte den Sieger mit vergiftendem Judaskuß. Kokoschka beschwört die Dämonen zu monumentaler urbildlicher Daseinsschau und durchstrahlt bis in die letzten Nervenlinien das dunkle Flattern der Begierden und Nöte. Aus dem Tiefenreiche der Vision sind seine Dramen emporgeholt und ringen mit Inbrunstrhythmen das Mysterium in den Block ihrer Bildkraft hinein. Da sind Klänge von Ewigkeit zu Ewigkeit,

da sind Gebärden, unvergeßlich wie verhängnissschwerer Träume Zeichen. Zeitlos und raumlos ist der Sturz dieser Gesichte, ein Umsturz aller zeit- und raumgenügsamen Blickbeschränkung und Seelenseßhaftigkeit. Bürger beharren gern in mühsam genug erworbener Benennungsruhe; Kokoschkas Drang spürt immer wieder sich erneuernde Fragen auf — Grund umso mehr zu instinktiv unversöhnlicher Feindschaft: — durch Chaos der Schöpfung mit großen Schwingen gleitet sein Stern. So wurde die Aufführung zum Symbol steten Kampfes zwischen der Wirklichkeitsversklavung und dem grenzenlosen utopischen Wunder der Poesie. Gegeben wurde das Schauspiel „*Der brennende Dornbusch*“, diese durchblutete Legende vom grausamen Geschlechtsgeheimnis zwischen Mann und Weib, und die diabolische Farce dazu: „*Hiob*“, darin des Mannes Kopf in anrühigem Spiel auf Tod und Leben verfallen ist in der leckren Fraue Schoß und gestachelter Humor sich von vornherein auf die mythologische Perspektive einrichtet und mit bezwingender Intensität und Leichtigkeit eine bunte Burleske über einen ominösen Zwiespalt wirbelt. Hier wird unerschütterlich künstlerische Revolution gemacht, neues Land erschlossen, Satyrdichtung von großer Spannung und Weltenweite ermöglicht. Kokoschka führte selbst die Regie, und für beide Stücke wurde die rechte Stimmungssphäre gestaltet: im ersten ergriff vor allem Alpempfindung taumelnder Schatten, im zweiten der grelle Dreh des tödlichen Kobolzens. Vielleicht hätte alles noch eine kleine Verschleierung mehr ins Imaginäre hinein vertragen; auch die Dekorationen von Stern, an sich reizvoll, waren zu glatt und handgreiflich. Im Schauspiel schimmerte Käthe Richter, die der Dichtung Traumweben ekstatisch durchfühlte, und Ernst Deutsch, der hart, metallenen, Triebkräfte der Männlichkeit, die Geste des Werkes geistig sich ballen ließ. Im zweiten Stück nahm Paul Graetz immer gesteigert alle Kurven der Niederlage, durch die den Gehörnten sein Verhängnis boxt, war Friedrich Kühnes Kautschukmann verblüffend schwungvolle Exzentrik, ließ Valeska Gert ihr Papageiencapriccio in raffiniert bizarren Linien laufen. Maria Fein glänzte mittendrin in der verführerischen Grazie unergründlicher, unbeteiligter Sinnlichkeit.

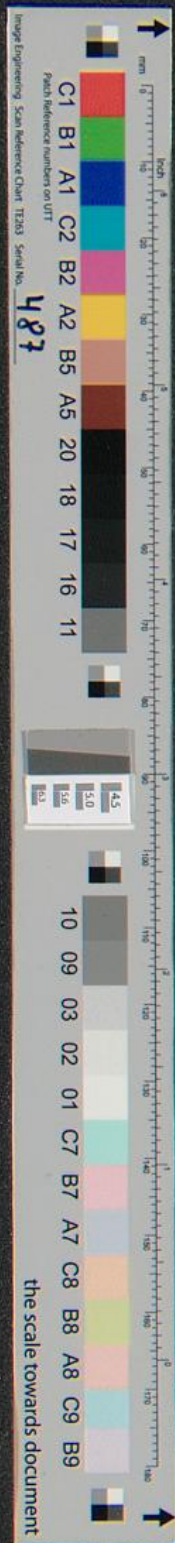
LEIPZIGER SCHAUSPIELHAUS
VON HERMANN UND GERTRUD KAUTSCH

Von Robert Lehmann

Das Schauspiel von Hermann und Gertrud Kautsch ist ein Werk, das die Kunst der neuen Schauspielerei in Leipzig darstellt. Durch seine neue Methode hat es die Kunst der Schauspielerei in Leipzig ganz neu in die Welt eingeführt. In der ersten Hälfte des Stückes wird die Geschichte von der Verführung der Frau durch den Mann erzählt. In der zweiten Hälfte wird die Geschichte von der Verführung des Mannes durch die Frau erzählt. Die Geschichte ist in zwei Akte unterteilt. Der erste Akt ist die Verführung der Frau durch den Mann. Der zweite Akt ist die Verführung des Mannes durch die Frau. Die Geschichte ist in zwei Akte unterteilt. Der erste Akt ist die Verführung der Frau durch den Mann. Der zweite Akt ist die Verführung des Mannes durch die Frau.

da sind Gebärden, unversehlich wie
Zeitlos und raumlos ist der Sturz diese
raumgenügsamen Blickbeschränkung un-
gern in mühsam genug erworbener
spürt immer wieder sich erneuernde Fe-
stinktiv unversöhnlicher Feindschaft:
großen Schwingen gleitet sein Stern.
steten Kampfes zwischen der Wirklichk-
utopischen Wunder der Poesie. Gege-
brennende Dornbusch", diese durch
schlechtsgeheimnis zwischen Mann und
zu: „*Hiob*“, darin des Mannes Kopf in-
verfallen ist in der leckren Fraue Sch-
vornherein auf die mythologische Pers-
Intensität und Leichtigkeit eine bunte
spalt wirbelt. Hier wird unerschütterli-
neues Land erschlossen, Satyrdichtung
ermöglicht. Kokoschka führte selbst d-
die rechte Stimmungssphäre gestaltet
empfindung taumelnder Schatten, im z-
Kobolzens. Vielleicht hätte alles noch
Imaginäre hinein vertragen; auch die D-
waren zu glatt und handgreiflich.
Richter, die der Dichtung Traumweb-
Deutsch, der hart, metallenen, Triebkr-
Werkes geistig sich ballen ließ. Im z-
immer gesteigerter alle Kurven der Nie-
Verhängnis boxt, war Friedrich I-
schwungvolle Exzentrik, ließ Vales
raffiniert bizarren Linien laufen. Mar-
verführerischen Grazie unergründlicher,

LEIPZIGER SCHULSP...
VON WILHELM...
...



BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Der Fall Arno Holz erschien mir immer ziemlich einfach. Ein trockner Geist müht sich Lyrisches ab, ein mit glänzenden Nachahmungsgaben Ausgestatteter will um jeden Preis Originalgenie sein. Und sein unheilbarstes Leiden ist eine Manie der Endlosigkeit, ein unglückseliger Wahn, daß die Quantität irgendwie wertschaffend sei. Solche hartnäckige Inanspruchnahme von Zeit feiert auch in dem Stück „Sonnenfinsternis“ Orgien, das man im Schauspielhaus gab. Im übrigen ist dessen Sphäre Felix Philippi. Daß ein Schlüsseldrama eine Genieleistung sein kann, beweist beispielsweise Wedekinds „Oaha“. Holzens Tragödie wurde nur eine aufgeplusterte naturalistische Monumentalkolportage, in der etliche akkurat ausgestrichelte Kleinzüge und Humorhaftigkeiten gekonnt sind und das Falsche, Gartenlaubige der meisten Töne durch seine unglaublichen Dimensionen Kuriositätsreiz besitzt. Es handelt sich in „Sonnenfinsternis“ einmal um eine Art Parallelthema von „Wenn wir Toten erwachen“, den Widerstreit des Künstlers zwischen Werkeinsamkeit und Lebensgier, dann um das klassische Thema Inzest, das hauptsächlich noch unter der befangenen Lasterperspektive gesehen wird, obwohl es sich der ganzen Konstellation des vorliegenden Falles nach um die freie Tat nach jeder Richtung hin freier Menschen handelt. Umflackert soll die Tragödie sein von der materialistischen Luft weltstädtisch großzügiger Manager- und Lancierungs-Geschäftlichkeit, aber der larmoyante Stil der Deklamationen kontrastiert seltsam damit. Ein intrigierender Bohèmeschmierant, Schmarotzer nicht nur in Genußmitteln, sondern auch in künstlerischen Ideen und ebenso alkoholisch wie pathologisch, verursacht zwischentragend die unheilvollsten Katastrophen, und der Fraue Sprung vom Balkon straft weitschweifige Pinselmännlichkeit, die über die allzu handgreiflich betätigte Kindesliebe nicht „hinwegkann“. Diese Harmonika-Angelegenheit reichte man in reizvoll dekorativem Rahmen mit jenem antiquierten Salonbretterton, der in gewichster Kurve Wort und Geste pathetisch aus den Gründen kurbelt. Ein paar bessere Momente des seelisch Herben hatte zwischendurch der Schauspieler Gerhardt-Schröder, und in Episodenrollen gaben interessantes Genre Max Pohl und sehr isoliert Paul Biensfeldt.

Eine der Holzschen Anlagen im Bastlig-Probiererischen und in einer gewissen Nüchternheit nahe Erscheinung, doch frei von den Präntionen und dem Entdeckerehrgeiz, war Emil Gött. Die Voksbühne brachte sein hausbackenes Lustspiel „Der Schwarzkünstler“ heraus, eins von den harmlosen Versstücken etwa auf der Linie Heyse-Wilbrandt, das mit naiven Situationen und klugen Wechselreden sachte ein wenig Lebensnachsicht lehrt. Die in Bild und Kostüm aparte Aufführung hatte in Erhard Siedel, Johanna Zimmermann und Ida Liebisch ihre hauptsächlichsten Stützen.

Dieselbe Volksbühne setzte in der schwachen Anzengruberkomödie „S' Jungferngift“ noch simplere Kost vor. So ein Schwank kann höchstens noch getragen werden durch richtiges animalisches Komödienspielen mit sorglos hingelegerter Dalberei, Singerei, Drastik, Herztausigkeit, und obwohl sich die Darsteller im Bauerntheaterspaß heimisch zu werden bemühten, blieb die

peinliche Empfindung des Zwanges, dümmer zu tun als man in Wirklichkeit ist. Guido Herzfeld baute sich dabei ein behagliches Kabinettstück zurecht, und Ida Liebisch, Hans Felix, Erhard Siedel, Maria Weißleder steuerten soviel Lustigkeit als möglich bei.

Und mit Harmlosigkeit, Spaßen, unverhohlner Theaterei gleiten Berlins Bühnen durch den Sommer dahin. Im Wallnertheater konnte man wirklich lustige Stunden erleben durch die gediegene Leistung eines kleinen Elite-Ensembles. Macchiavellis resolute „Mandragola“-Komödie blieb auch in der grobschlächtigeren Verreimung durch Paul Eger unverwüstlich mit der freimütigen Bejahung sentimentloser Erotik. Von allen sieben Darstellern wurde ein gutes Niveau gehalten; vor allem hatte Lupu Pick echten, innerlichen, unaufdringlich geruhigen Humor und Brillanz im Versesprechen, entzückte Johanna Terwin durch schlagfertige Rassigkeit, Hans Schweikart durch Jugend, Anmut und jene leuchtende Musik der Verinnerlichung von Gebärde und Wort, die die Melodramenbegleitung unten im Orchester trotz starker Anleihen schuldig blieb, — besaß Julius E. Herrmann mit Bitterkeit gemengte Drolerie und Rose Steuermann die spröde Gloria.

Ganz ohne jede literarische Ambition ist die Sommerspielzeit des „Deutschen Theaters“ dem Possengenie Max Pallenbergs gewidmet. Wieder macht seine unbegrenzte Komiksouveränität den üblichen Schwank von der „Familie Schimeck“ zu einem meschuggenen Zauber, der alle Daseinsnöte in seinen unsterblichen Gelächern vergräbt. Dies Spaßen geht nicht sehr ins Innere, aber wie es aus einem Wort, einem Laut die verblüffende Wirrnis vielfältigster Anspielung und Verzerrung hext und aus der unscheinbarsten Situation eine umwerfende Schindluderei spuken läßt, kobolzt es „über alle Trauerspiele und Trauer-Ernste“. Der sicherste Ulkinstinkt wirbelt jede Logik auf ihre kitschigste Stelle, hat in einem Wink, einem Huch seiner Geste, seines Glotzens, Züngelns, Tapsens, Marschierens die Unanfechtbarkeit eines Saltomortalewitzes, dem nichts heilig bleibt. Wie Pallenberg mit ausgefallensten Kalauerpointen jongliert, taktfest unerschütterlich in skurrilen Linien abenteuert, ist auf ihre Art eine Lust am grotesken Schöpfertum Radikalismus seiner Eigenheit, am Werke, die unser Leben für lange auf den Kopf zu stellen, in Lachströmen die so verhängnisvolle Würde und Vonsichüberzeugtheit des Menschen zu ersäufen vermag und also fruchtbarer revoltiert wie matte Agitationen steifleinener Tragödienempörer.

Kurzweil wohltrainierter Virtuosität und nach allen Schikanen arrangierter Eleganz lockt in die Sommersaison der „Kammerspiele“, die sich um Leopoldine Konstantin dreht. Der gibt ein gleichgültiges Flimmerstück von Artybaschew, „Eifersucht“ betitelt, Gelegenheit, alle Spiegelungen flirtlustigen Weibtums zu mimen. Sie macht eine Art „Lulu“-Natur und wirkt am echtesten dort, wo sie das Naivsinnliche, Unbewußtgefährliche malt und den Eigensinn der Flunker-tollheit. Von ihren Partnern kamen besonders zur Geltung Stahl-Nachbaur, der ränkevolle Mißtrauensqual zurückhaltend gestaltete, John Gottowt in der Verkörperung melancholisch nachsichtiger Weichheit und Hermann Thimigs jugendliches Verlorensein.

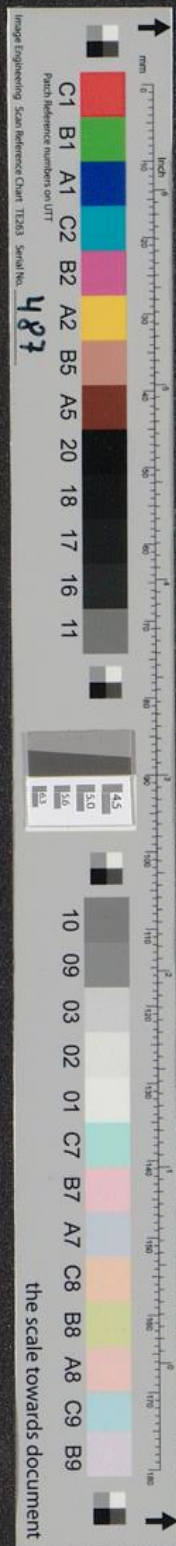
peinliche Empfindung des Zwanges, ist. Guido Herzfeld baute sich d und Ida Liebisch, Hans Felix steuerten soviel Lustigkeit als mögli

Und mit Harmlosigkeit, Späße Bühnen durch den Sommer dahin. lich lustige Stunden verleben durch Elite-Ensembles. Macchiavellis re in der grobschlächtigeren Verreimung freimütigen Bejahung sentimentloser L ein gutes Niveau gehalten; vor alle unaufdringlich geruhigen Humor un Johanna Terwin durch schlagfertige Jugend, Anmut und jene leuchtende und Wort, die die Melodramenbegl Anleihen schuldig blieb, — besaß Jul Drolerie und Rose Steuermann d

Ganz ohne jede literarische „Deutschen Theaters“ dem Pos Wieder macht seine unbegrenzte Kom der „*Familie Schimeck*“ zu einem m in seinen unsterblichen Gelächtern ins Innere, aber wie es aus einem W vielfältigster Anspielung und Verzer Situation eine umwerfende Schindlu Trauerspiele und Trauer-Ernste“.

Logik auf ihre kitschigste Stelle, ha Geste, seines Glotzens, Züngelns, Tap eines Saltomortalewitzes, dem nicht gefallensten Kalauerpointen jongliert Linien abenteuer, ist auf ihre Art Radikalismus seiner Eigenheit, am W Kopf zu stellen, in Lachströmen die überzeugtheit des Menschen zu ersäu wie matte Agitationen steifleinener T

Kurzweil wohltrainierter Virtuosi Eleganz lockt in die Sommersaison Leopoldine Konstantin dreht. Der Artyzbaschew, „*Eifersucht*“ betitelt, Weibtums zu mimen. Sie macht eine Art wo sie das Naivsinnliche, Unbewußtgefä tollheit. Von ihren Partnern kamen be der ränkevolle Mißtrauensqual zurück der Verkörperung melancholisch nach Thimigs jugendliches Verlorensein.



BERLINER THEATER / PRÄLUDIUM

Von Max Herrmann-Neiße

Beim Beginn der neuen Spielzeit fängt wieder mein theatersüchtiges Blut an zu fiebern, wie es in allen Jahren geistiger Bewußtheit den Bühnenergebnissen entgegenzubegeben pflegte, und macht sich mit bestem Willen bereit zur dankbaren Aufnahme alles dessen, was da kommen soll. Wie sehr mich stets befremdet, von literarisch oder geistig interessierten Leuten geäußert zu hören, sie ertrügen nicht mehr, in Theatern zu sein, erhellt aus dem Enthusiasmus, mit dem ich Bühnendarbietungen jeder Art beiwohne. Noch der dümmste Schwank und die übelste Aufmachung kann mir irgend etwas geben, und die bloße Tatsache des Im-Theater-Seins, das Fluidum jener Sphäre an sich schon versetzt meine Nerven in die fruchtbarsten Schwingungen. Noch mißtrauischer und verständnisloser bin ich gegenüber Theaterkritikern, die solche Abneigung, ja Feindschaft wider die Welt der Bühne bekunden und ihre Antipathie dennoch mit ihrem Amt glauben vereinen zu können. Was für eine Berichterstattung freilich eine Stellungnahme ergibt, der das zu behandelnde Gebiet fremd oder gar zuwider ist, scheint für mich von vornherein klar, und es ergibt sich ja auch zumeist das Dementsprechende. Bei vielen Fällen ist solches Bekenntnis nur eine vor sich selbst verteidigte Unfähigkeit, bei den anständigsten eine falsche Scham oder die unbewußte Abwehr einer Neigung, vor der man seine Persönlichkeit schützen zu müssen meint. In andern Lebensbezirken würde man jedenfalls einen ähnlichen Widerspruch zwischen Wertung und Wahl des Berufsgegenstandes für — gelinde gesagt — fahrlässig erachten. Demgegenüber geht meine nie verleugnete Leidenschaft für das Theater und alles, was mit ihm zusammenhängt, so weit ins andre Extrem, daß ich meine Kritikertätigkeit auffasse als einen Teil des Komplexes Theater und mich vor allem solidarisch fühle mit dessen Künstlern. Es gibt in Provinzstädten — und nicht nur in Provinzstädten — Theaterkritiker, die sich ausschließlich eins fühlen (und Wert auf dieses Fühlen legen) mit dem Publikum und aus dem Anspruch des Publikums heraus die Leistungen beurteilen. Ich behaupte, man soll die Aufführungen aus den Forderungen der Dichtung und der Bühne heraus bewerten, und wie ich mich als einen am Theater Beteiligten sehe, empfinde ich meine Aufgabe darin, durch Feststellung von Vorzug und Mangel einer Darbietung anzuregen zu immer weiterer Vervollkommnung, mitzuhelfen an der Ermöglichung des ausgeglichener Kunstwerks. Daran mitzuwirken durch meine Eindrucks wiedergabe an den Bühnendichter und die Schauspieler, und durch Anlockung, Erziehung, Zurechtweisung und Geißelung des Publikums! Und da ich weiß, wieviel ehrliche und anstrengende Arbeit fast in jeder und noch in der verfehltesten Aufführung sich birgt, steigert sich meine Situation den Künstlern und dem Publikum gegenüber beinahe in die Zuspitzung, die radikal ausgesprochen etwa lauten würde: Auch das Mißlungenste ist, weil irgendwie dennoch eine bemühte künstlerische Leistung, für die eben recht unbrauchbare Mehrzahl der Zuhörerschaft noch ausreichend, und da jene „drüben“ stehn und wir hier,

so gilt es, gegen den gemeinsamen Feind einig zu bleiben. Was ich etwa an euch Schauspielern und eurer Arbeit heut auszusetzen habe, das wollen wir unter uns abmachen, das ist ein sehr großer Ärger für mich, weil ich euch liebe und eure Leistung immer möglichst makellos wünsche, also geschieht mein Tadel nicht etwa um jener Fremden, Außenseitigen willen, sondern um unsre und der gemeinsamen Sache innere Befriedigung. Darum will ich, was ich tadelnd zu sagen habe, so sagen, daß ihr es — da wir uns doch verstehen — wohl scharf genug spürt, unser Niveau gegen jene aber abgegrenzt bleibt und ihrem Gelüst nach Unehrebarkeit der Kunst gegenüber kein Vorschub geleistet sei. Dies mag die Gefahr ergeben, daß meine Kritik häufig zu nachsichtig, zu kritiklos erscheint, aber diese Gefahr sieht mir weniger schlimm aus als die entgegengesetzte: den Barbaren unterm Publikum Stützen zu bieten und der Theaterflucht der Intellektuellen Begründung und Förderung zu verschaffen. Und außerdem, wer die Voraussetzung meiner Art erfährt, wird auch die Abstufungen meiner Urteile herauszuhören vermögen, da ja des Leisen mäßig erhobene Stimme als Kontrast vernommen wird, wo ein Schreier zur Nuancierung sich zu überbrüllen gezwungen ist.

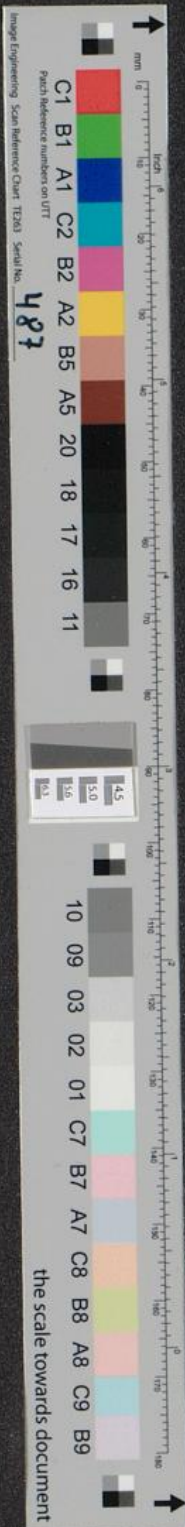
Nach so grundsätzlichem Bekenntnis also ist man zum Sprung in die neue Umdrehung dieser herzlich geliebten Kulissenwelt gerüstet. Die alten Theater beginnen allmählich, mit dem im Vorjahr Bewährten der kommenden Ära die glückliche Grundlage zu geben, neue Unternehmen stellen sich mit Programmen, Thesen, Verkündigungen vor, eine Fülle frischen Mutes, besonderer Grundsätzlichkeit, erfreulicher Experimentierlust und üblichen Geschäftssinns ist im Aufbruch.

Das „Phantastische Theater“ des Herrn Dr. Wilhelm Borchard, das sich zuerst präsentierte, ist bis jetzt weder phantastisch, noch Theater. Man erwartete sich exzentrische Bizarrerien oder Schrecklichkeiten im Stile der Romantiker, Poes, mancher Gallier, und fand eine zahme Snob- und Kabarett-Angelegenheit, etwa Nelsons Künstlerspiele mit Luxusausgabenehrgeiz. Der blasphemische Rahmen ist alter Zauber und Wedekind mit Weihrauch geschmacklos. Hardekopfs Dialog „Der Abend“, an sich ganz apart, hatte eine unfähige Damenbesetzung. Wedekinds „Überfürchtenichts“ wurde von Resi Langer vor allem und von Heinz Goldberg pointiert behandelt und war in dieser Zusammenstellung das Beste, weil Genie auch im Kleinsten unverwüstlich bleibt. Schnitzlers „Hochzeitsmorgen“, ganz real und durchaus bekannt, rechtfertigte sich durch keine besonders originale Schauspielleistung, obwohl Hans Schlettow darin famose Augenblicke hatte und das graziöse Fräulein Hambach eine Ursprünglichkeit des Bühnentemperamentes bewies, die zwar nicht der Sphäre Wiener Flitscherls nahe kam, aber doch in sich eine abgeschlossene, kapriziöse Erscheinung schuf.

so gilt es, gegen den gemeinsamen Feind an euch Schauspielern und eurer Arbeit wir unter uns abmachen, das ist ein schied euch liebe und eure Leistung immer r schiebt mein Tadel nicht etwa um sondern um unsre und der gemeinsam will ich, was ich tadelnd zu sagen hab doch verstehen — wohl scharf genug abgegrenzt bleibt und ihrem Gelüsten gegenüber kein Vorschub geleistet sei. meine Kritik häufig zu nachsichtig, zu sieht mir weniger schlimm aus als die Publikum Stützen zu bieten und der gründung und Förderung zu verschaffen setzung meiner Art erfährt, wird auch zuhören vermögen, da ja des Leisen vernommen wird, wo ein Schreier zur zwingen ist.

Nach so grundsätzlichem Bekenntnis neue Umdrehung dieser herzlich geliebten Theater beginnen allmählich, mit dem 19. Ära die glückliche Grundlage zu geben Programmen, Thesen, Verkündigungen besonderer Grundsätzlichkeit, erfreulicher Geschäftssinns ist im Aufbruch.

Das „Phantastische Theater“ das sich zuerst präsentierte, ist bis jetzt Man erwartete sich exzentrische Bizarre der Romantiker, Poes, mancher Gallier, Kabarett-Angelegenheit, etwa Nelsons Ehrgeiz. Der blasphemische Rahmen in Weihrauch geschmacklos. Hardekopf apart, hatte eine unfähige Damenbesetzung wurde von Resi Langer vor allem unbehandelt und war in dieser Zusammensetzung Kleinsten unverwüstlich bleibt. Schnitz durchaus bekannt, rechtfertigte sich durch leistung, obwohl Hans Schlettow das das graziöse Fräulein Hambach eine Umentes bewies, die zwar nicht der Sphäre doch in sich eine abgeschlossene, kapriz



BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

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

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

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

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

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

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

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

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Wie weit entfernt man von jener Menschlichkeitsgesinnung blieb, die den Wahn des Herrentums als das Grundübel verabscheut, beweist *Wilhelm Speyers* Lustspiel „*Er kann nicht befehlen*“, das den Idealtyp des kommando-unfähigen Menschen schwankbehaftet den Bürgern preisgibt. Schon ging der gegenrevolutionäre Geist (Ungeist), mit dem, wie gesagt, allenthalben wieder die Literatenschaft sich leise anzubiedern beginnt, in die marktgängigste Ware: die platte Biederposse von Familiengeschmack ein. Daß das Stück sich allerlei Hintertüren offenhält, einen unmöglichen Terror mißgünstiger Genossen in der üblichen Rentnerentrüstung geißelt, andererseits aber alle Gemüter zum Schlusse versöhnt, belastet es noch mehr. Natürlich ist es auch technisch spottschlecht, mit dicken Unwahrscheinlichkeiten, faden Verwechslungstricks, einem langweiligen Einleitungsakt und einer im Sinne sämtlicher Sonntags-nachmittagsstammtische geregelten Charakterverteilung. In der Aufführung im „Kleinen Schauspielhaus“ machte Otto Gebühr aus der Rolle eines kurios bürgerfreundlichen „Proletariers“, der einmal den Herren spielen darf, eine Studie von vielseitiger Humoristik, spendete ihr mit Nachdrücklichkeit eine knapp umschattete Vitalität. Georg Alexander tönnte den „Amerikaner“ diskret ab, Regula Keller hatte Frische und Natürlichkeit, Aribert Wäscher gab einer Arbeitercharge reelle Gedrungenheit.

Revolutionärer Instinkt pulst eher noch in manchen Stücken der vorigen Generation, und so holte das Lessingtheater *Strindbergs* „*Fräulein Julia*“ und *Schnitzlers* „*Grünen Kakadu*“ hervor. Der glänzend geführte, unbarmherzige Strindbergakt, dessen Dialog in wedekindnahe Groteskeruhe wechselt, läßt die unbedenkliche Lebensfähigkeit der Unterschicht über die fallreife Vorrechtskaste beharren und schlachtet sein Weibopfer mit unerschütterlichem Gleichmut; der Schnitzlerakt macht aus verspielter Weltuntergangs-Blasphemie den unbändigen Sturm elementaren Umsturzes platzen. Atmosphäre und Zusammenhalt war in beiden Stücken der Regie gut gelungen. Tilla Durieux schuf als Fräulein Julie eine beschwingte, herrlich akzentuierte, mit Äußerlichem und Innerlichem bannende Gestalt, die im Blick die Unentrinnbarkeit ihres tödlichen Malheurs trug, und hatte im Schnitzlerstück entzückend die Borniertheit so einer sensationslüsternen Adelspute. Eugen Klöpfer blieb des Strindberg-Dieners frauenbezwingenden Reiz schuldig, aber er besaß überzeugend das Schäßige, Verstockte, Egoistisch-Wüste des Parias und in der Schnitzlergroteske rührend Humorhaftes.

Das „Theater in der Königgrätzer Straße“ führte — was längst in Berlin hätte geschehen sollen — *Wedekinds* „*Schloß Wetterstein*“ auf; leider höchst unzulänglich, matt, belanglos. Die Geladenheit dieser drei Akte, in die bis zum Bersten alle Brutalität des sprengenden Triebes gebannt ist und die voll radikaler Sinnenrevolution moralisch jenseits jeder vertuschenden Lügenseligkeit gewittern, war zur mittleren Temperatur etwa Sardouscher Theatralik immunisiert. Ich erinnere mich, daß an einem Vortragsabend Gertrud Eysoldt und Ernst Deutsch den Dialog des ersten Aktes

lasen und aus diesem bloßen Vorlesen seine glühende Intensität unentrinnbar bezwangen. Jetzt hatte nur Ludwig Hartau solch mörderische Wucht. Johannes Riemanns Bemühen ward bei mangelndem Format eine schwache Kopie. Herta von Hagen hatte zwar annähernd Haltung, blieb doch um vieles zu nüchtern. Die Orska war wie immer das eigenwillige Gewächs, aber aus dem schicksalskrausen Boden Wedekindscher Geniegefilde war sie nicht gewachsen. Und wie die Vogelfreiheit des dritten Aktes zu einer mißlichen Philisterpension degradiert ward, das klagt die Regie grober Fahrlässigkeit an.

Demselben Theater gelang mit der Neueinstudierung von *Strindbergs* „Traumspiel“ eine Leistung von edler Reinheit. Mag man an technischen Einzelheiten zu tadeln finden, das Ganze war in überirdische Feierlichkeit entrückt. Andacht errang sich die erschütternde Größe von Irene Trieschs Passionsgestaltung, von Ludwig Hartaus hinter Märchenschleiern aufklingendem Herzenslaut, von Alfred Abel, der den ganzen Jammer eines von Tragik Gezeichneten ausstrahlte, und auch die übrigen Darsteller fügten sich harmonisch in die Weihe des Mysteriums ein.

Im „Deutschen Theater“ wurde *Shakespeares* „Cymbelin“ von Ludwig Berger zu wirklichem Leben erweckt. Bergers Übersetzung, die das Ganze auf die Einheit lautlicher Musik bringt, und seine Inszenierung, die den Märchenumriß durch eine Grunddekoration mit andeutenden Nüancierungen erzielt, ergeben zusammen eine reizvolle Geschlossenheit. Diese Selbsteinschränkung ist sicher eine triftige Möglichkeit, Shakespeare zu spielen, und sie liegt wahrscheinlich nahe beim historischen Shakespeare. Nur hätte Berger noch konsequent weitergehen und überall in der Kostümierung beim Phantastischen bleiben oder Kampfszenen und dergleichen durch knappe Pantomime versinnbildeln können. Auch durfte ein Besetzungsirrtum wie Decarli als König nicht vorkommen. Mit diesen Einschränkungen bleibt das Ganze als eine gediegene Arbeit bestehen. Helene Thimig war eine Imogen von makelloser Herbigkeit und keuscher Süße, Paul Hartmann ein Posthumus von kraftvoller Lyrik, Paul Wegener ein scharf markierter Jachimo. Hermann Thimig baute als Pisanio wieder eine durchgebildet saubere und vornehme schauspielerische Leistung. Sitta Staub machte aus der unergiebigsten Figur der bösbösen Königin etwas geschmackvoll Diskretes und Anmutiges, Hans Wassmann aus dem närrischen Nichtsnutz Cloten eine bizarre Geschwindnummer. Eduard von Winterstein hatte markante Gravität, Paul Lange und Hans Schweikart waren mit Inbrunst Söhne der Wildnis, der erste dumpf dahintappend, urig, der andre voll auflodernden, schlanken Drängens. Und dieses Dramas schon so unbegrenzte Liebeseinsicht, die in umfassendster Verzeihung mündet („Knie nicht vor mir! Die Macht heißt Schonung, die ich üben will, und meine Rache heißt Verzeihung! Lebe und tu an andren besser!“) macht die Auf-führung zu einer ethischen Verkündigung, die bitternot zu uns und unsrer Zukunft hinüberschlägt.

Menschlichkeit, anders ausgedrückt und ins urtümlichste Bekenntnis aufgelöst, ist auch die Glorie aller slawischen Dichtung. In so einem unansehn-

lichen Frühdrama von *Tschechow* lichkeit in der ohne Verklärung und che und Menschengebrechlichkeit, in trüben Kleinkram des Gewöhnliche Pein des Gefühllosen auferlegt bek Alltagstragödie beschlossen — wenn Dämon ihn wider eignes Wissen t aussprechen läßt, wenn er in anfec tüttern und Verdächtigungen widersta gewachsen ist — wie schließlich übe brochner Kreatürlichkeiten das „Du bedeutet es eine wesentliche Einleit Tragödie der heimlichen Daseinsfrag nur stellenweise um die Aufführung um die Verlassenheitsstimmung am hemmungslosen Galgenhumor einer von Innen heraus aufbrechend war j aus der Maria Fein ans Herz grei Enttäuschten und Benachteiligten n Maske und Gestus zeichnete Wern geflüchtet ins Alkoholische, von un krampfhaft erhaltener, umflorter Bo stenz maskierend. Max Gülstorff ten Witwer die stille Ramponierthe sentierte nur ein bißchen zu gefällig der Moissi hatte für die Titelfigur a Thea Karsten für das Mädchen unverdorbene Resolutheit. Elsa V malten in kleinen Rollen Genre vom betonte an einem schäbigen Schwere dieser Menschensorte. Die Rolle ei wurden unentschuldbar talentlos trak

MAX HERMANN ALF
...

