

BERLINER THEATER (ZWEI MÄRCHEN)

Von Max Herrmann Neißé

Durch das Glück eigener Theaterbetätigung für einige Zeit (die leider unwiederholbar bleibt) in Anspruch genommen, muß ich mich vorübergehend damit begnügen, neue Werke Berliner Bühnen in den Generalproben kennen zu lernen. Ich glaube, daß dabei schon untrüglich der Wert des Geleisteten kontrollierbar ist, und was an Stimmungselementen der Probe im Verhältnis zur Abendaufführung abgeht, wird reichlich ersetzt durch das ihr eigene Fluidum des internen Theaterereignisses. Ich durfte so in den Reinhardt-Bühnen zwei Märchenspiele erleben, in Aufführungen, die bereits die Geschlossenheit der öffentlichen besaßen,

Gerhart Hauptmanns „Glashüttenmärchen „*Und Pippa tanzt*“, mir eine der liebsten Schöpfungen seines gütigen Genius, weil ich alle Sehnsüchte und Beglückungen dieser Symbolik mit meinem ganzen Leben erlebte und mit meiner ganzen Liebe wie mittendarin stehe, soll im „*Deutschen Theater*“ gegeben werden. Und wieder hörte ich, aus diesem Fachpublikum der Probe sogar, Ablehnung: man verstehe den Sinn nicht und so sehr reine Märchendichtung, daß man allein vom Gefühl mitgeführt werde, sei das auch nicht. Ich verstehe im Gegenteil solche Kritik nicht, denn ich verstehe mit meinem ganzen Wesen den Dichter, der diese Legende seines Dichtergeschickes erlitt. Und unwiderleglich ans Herz gewachsen bleibt mir trotz einzelner Einwandsmöglichkeiten die Vollkommenheit, mit der hier kaum zu greifende Schwingungen zwischen Künstler und Leben, zwischen dem Menschen und seinem Glück auf eine gültige transparente Art eingefangen sind. Wundervoll wölbt sich der Bogen des Ganzen von der erdenträchtigen Gebundenheit des Wirtshausaktes bis in die Eisgilde letzter geistiger Erlösungen hinauf. Und noch der Wann, der die meisten stört, ist nicht Verstandesregionen entsprossen, sondern silbernes Märchengeschöpf resignierender Sehnsucht nach endlicher Verklärung, nach überirdischer Unanfechtbarkeit, und wie auch ihn der Trieb dennoch wieder streift, ist er Fleisch und Blut wie je aus mitzitterndem Herzen geborene Wunschgestalt. Und umklingen nicht den Michel Hellriegel alle Zutraulichkeiten und Herzenshumore und Daseinsmelancholien der freundlichsten, verschwärmten sanftmütigen Märchenwanderer und Fabelbrüder? Und wenn zum Schluß der Geblendete hinauswankt auf seine Traumpilgerschaft, für diese Welt blind, nach innen hell, einsam und doch in sich mit innigster Verschwisterung die Traumgefährtin umfangend, — ich weiß nicht, was mit stärkerer Bildhaftigkeit mein Gefühl von der eignen Passion ahnungsvoll erschütterte. Die szenische Wiedergabe — unter Verantwortlichkeit von Felix Hollaender — hätte ich mir im Einzelnen unrealistischer, unstofflicher gedacht. Sehr gut war der Schänkenakt mit eindringlichen Bildkontrasten, auch das Dumpflastende von Huhns Hütte, aber Wanns Raum wollte ich irgendwie erdentrückter, kristallen, mythisch. Eine herrliche Urwaldfigur schuf Emil Jannings als Huhn, wirklich ein Fabelalb, von rührend unerlösbarer Ungeschlächtheit und Verbohrtheit schwer-

fälligen Tiertums. Hermann Thimig, im Beginn vielleicht ein wenig zu charmant, wurde immer zartliniger und reiner das harmlose, verstiegene Gotteskind, das lächelnd seinen Leidensweg wie eine selige Straße schreitet. Fräulein Eckersberg blieb der Pippa, wie sie in meiner Auffassung lebte, manches schuldig, vor allem das Venetianische, Gläsernranke, Windenschlanke, aber sie spielte mit sicherer Kunst, die Richtiges weiß, das Naive und animalisch Unschuldige dieses holdseligsten Mädchenflackers.

Einer der Pippagegner zog dem (seiner Meinung nach) rationalistischen Märchenstil Hauptmanns die (wie er sagte) ausschließlich im Gefühl verwurzelte Märchenhaftigkeit *Strindbergscher* Stücke vor, Die „Kammerspiele“ ermöglichen mit einer Aufführung von „Advent“ die Probe aufs Exempel. Ich für meinen Teil fand beide Male einen großen Dichter auf seine persönliche Weise seine Vision zwingend gestalten. Und ebenso wie Strindbergs Drama aus dem Strindbergleben aufglüht mit all seinen Pansfeuern und Höllenbränden und Himmelsgestirnen, so steigt die Hauptmannichtung aus des Schlesiens heimatlich versponnener und versonnener Milde: selbsterlebtes Sinnbild, Dichtung-Gewordenes aus dem Quell des Blutes hier wie dort! In der Echtheit des Dichtertums gleichen sich beide, aber Hauptmann stellt das Märchen in die Wirklichkeit, Strindberg erhebt die Wirklichkeit zum Märchen. Besser: die unheimlichen Untergründe alles Existierenden tun sich groß bei ihm auf, und das heimliche Gericht, das in unserm Leben verborgen ist, wird offenbar. Auch hier muß ich bekennen: wie mich dem Werke Hauptmanns das weichen Gefühlen geneigte Schlesiertum meiner Artung verbündet, bin ich der „Göttlichen Tragödie“ Strindbergs und seiner unweigerlichen Ethik mit jedem Lebenszeichen meines Hirnes, meines Herzens und meines Gewissens verbrüdet. Im Innersten überzeugt, das heißt nicht intellektuell, sondern durch meine Existenz überzeugt von der Schuld, die das Leben bedeutet, von der unerhörten Grausamkeit, die der Mensch dem Menschen mit der Liebe antun kann, von dem Golgatha, das als Geschlechtlichkeit in unser Sein gestellt ist, von der Aufgabe des Eros, den Erwählten Fegefeuer zu sein und Hölle den Verdammten, aufs innigste überzeugt von der unerschütterlichen Verkettung, mit der jedem von Urbeginn an sein Schicksal vorbestimmt ist, liebe ich Strindberg als den Dichter, der meiner Welt die erschütterndsten Wegzeichen gedichtet hat. Immer wieder wird in Strindbergs Dramen die Läuterung der Menschen vollzogen, Mensch mit Mensch geschlagen, bis aller Schmutz zerstäubte und die gereinigte Kreatur die andre umarmt oder das ohne guten Kern restlos Schlechte sich zu Nichts zerrieb. Auch „Advent“ peitscht aus einem Paar der Verdammnis den Sündenwahn, bis der Liebe Weihnachtsstern die bitter Entsühnten in seine seligen Schimmer nimmt. In Stationen von Dantescher Wucht, in seelischen Zerfleischungen von moralischem Hellblick, in Kinderszenen von einer schlichten Lichtheit wird ein Bühnenmysterium aufgebaut, das das hohe Ideal Kunst als Religion erfüllt. Unter der hingebenden, klug abstimmenden Leitung Ludwig Bergers ward es wundersam vermittelt. Es war einer meiner nachhaltigsten Theatereindrücke (und mehr als eindruckbleibendes Geschelnis) seit langem. Wie alles im Sprehton aufs unäußerlichste in den Strindbergschen Zucht-

rutenklängen abgetönt war, dafür gebührt ein aufrichtiger Dank. Die satanische Gespenstigkeit des Höllentanzbildes oder die zuschnürende Atmosphäre des Doppelgängergerichtes oder der Schuldauktion waren in vollendete Einheitlichkeit gebannt. Was noch imaginärer hätte sein mögen, ist der Unzulänglichkeit des Theaterraumes zuzuschreiben: im kleinen Bezirk des Kammer-spielhauses rücken die Vorgänge dem Zuschauer zu nah, für so ein Stück hätte ein größeres Haus eine stärkere Entrückung erlaubt, aber vielleicht könnten hier wenigstens die Geistererscheinungen des ersten Aktes (z. B. durch Verschleierung oder als Schattenbilder) entmaterialisiert sein. Die hervorragendste Leistung gab schauspielerisch Werner Krausz, der in Ton und Geste ganz ins Überreale gehoben war und in Abkürzungen, Aufbrüchen und Zusammenstürzen seines Spiels mit sanfter umflorter Farbigkeit Genialität phantastischer Mimenkunst bot. Mit den Mitteln der andern Schauspielkunst schaltete in ebenso höchster Vollendung Rosa Bertens und erwirkte ihrer Menschenformung eine Wahrheit, die in unsern aufgewühlten Herzen über die Gelegenheit dieser Mahnung hinaus arbeitet. Paul Wegener als Richter hatte auch konsequent den überrealistischen Stil in wuchtigem Format; ebenso mit bewußter Helligkeit Elsa Wagner und in lieblicher Musik hinströmend Gertrud Eysold. Phantastik flatterte aus dem buckligen Prinzen Paul Günthers, war beschwingt in der federnden Melodik von Aribert Wäschers Sprechkunst, und Peter Eysoldt gab seiner Kinderrolle eine über sein Alter hinaus verheißungsvolle Theaterintensität. Für den Nachbar hatte Max Gülstorff eine feinfühligke Zurückhaltung und Verinnerlichung.

MANNHEIMER THEATER STRINDBERGS „NACH DAMASKUS“

(Uraufführung in Mannheim: Die Trilogie an einem Abend.)

Von Paul Nikolaus

Von der Bühnenunwirksamkeit dieser stärksten religiösen Tragödie unserer Zeit überzeugte mich neben einer diesbezüglichen Bemerkung in Strindbergs Dramaturgie eine Aufführung des ersten Teiles, die ich 1915 am Münchener Schauspielhaus sah. Kayßler und die Fehdmer waren in des Werkes metaphysische Tiefe eingedrungen, während die Anderen (14 Bilder und über 4 Stunden) naturalistisch sich ergötzten. Ein begabter Regisseur schätzte die Tragik des Alltags (Der Brief!) komisch ein und markierte das ganze als Tragikomödie. Nun weiß man ungefähr, wie's war. —

Die Idee, die Trilogie auf einen Theaterabend zusammenzuziehen, bedeutet jedem Strindbergverehrer ein Sacrileg, und nur wer die ganze Schändlichkeit eines solchen rein theatergerechten Vergehens erfaßt, kann prüfend erkennen, welcher Liebe zu Strindberg die Idee Heinz W. Voigts entsprang, aus den dramatischen Faktoren der Damaskus-Trilogie, die im ganzen Werk verstreut liegen, das Damaskus-Drama neu zu suchen und zu zimmern. In Gemeinschaft mit dem Oberregisseur des Mannheimer Nationaltheaters, Fritz Wendhausen, ging er an die Bearbeitung des Werkes, von dem

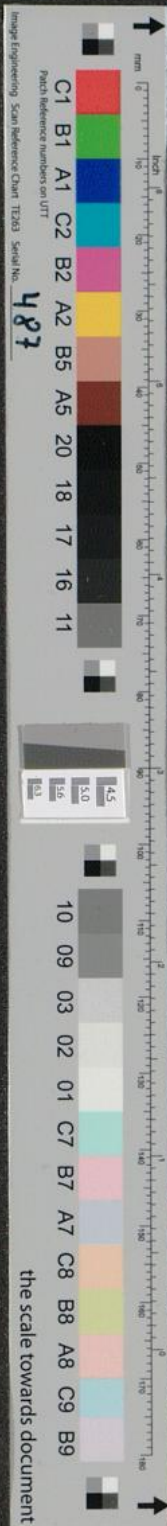
rutenklängen abgetönt war, dafür ge
Gespenstigkeit des Höllentanzbildes
Doppelgängergerichtes oder der Sc
lichkeit gebannt. Was noch imagin
lichkeit des Theaterraumes zuzusch
spielhauses rücken die Vorgänge
hätte ein größeres Haus eine stär
könnten hier wenigstens die Geis
durch Verschleierung oder als S
hervorragendste Leistung gab schau
und Geste ganz ins Überreale gehol
und Zusammenstürzen seines Spiels
phantastischer Mimenkunst bot. M
schaltete in ebenso höchster Vollen
Menschenformung eine Wahrheit,
die Gelegenheit dieser Mahnung
Richter hatte auch konsequent d
Format; ebenso mit bewußter Hel
Musik hinströmend Gertrud Eys
ligen Prinzen Paul Günthers, v
von Aribert Wäschers Sprech
Kinderrolle eine über sein Alter
Für den Nachbar hatte Max Güls
Verinnerlichung.

MANNHEIMER THEATER

(Uraufführung in Mannheim)

Von der Bühnenunwirksamk
unserer Zeit überzeugte mich neb
Strindbergs Dramaturgie eine Auff
Münchener Schauspielhaus sah. K
Werkes metaphysische Tiefe einged
und über 4 Stunden) naturalistisch
schätzte die Tragik des Alltags (D
ganze als Tragikomödie. Nun weiß

Die Idee, die Trilogie auf eine
deutet jedem Strindbergverehrer ein
lichkeit eines solchen rein theater
erkennen, welcher Liebe zu Strindbe
aus den dramatischen Faktoren der
verstreut liegen, das Damaskus-Dra
Gemeinschaft mit dem Oberregisseur
Fritz Wendhausen, ging er an



saales, ohne jede Hilfe durch Beleuchtungseffekte oder Wandverkleidung, erzeugte allein die Intensität der Sprachbeseelung einen erschütternden Eindruck. Im Rhythmus der Gesten und Worte wurde der Rhythmus der inneren Erregung, der Rhythmus der Handlung bezwingend übertragen. Alle Mitwirkenden hatten sich anonym in den Dienst des Werks gestellt und brachten ihre ganze Hingebung dar; die hervorragende Pathosprecherin Fränze Roloff möchte ich doch besonders nennen. Leider war ein unwürdiges Stück gewählt worden: „Freiheit“ von *Herbert Kranz*, eine handwerkliche Literatensache, die ins lähmend Triftige versiegt, die Massen hemmt, statt mit besinnungslosem Furor für die radikale Befreiungstat sie aufzuwiegeln.

Desselben *Karlheinz Martins* Inszenierung von *Sternheims „Hose“* (im „Kleinen Schauspielhaus“) versuchte die saftvoll, spontan Wirkliches packende Komödie ganz ins Exzentrisch-Karikaturistische zu bannen und konnte bei nicht einheitlichem Schauspielermaterial keinen einheitlichen Stil durchsetzen. Ich für meine Person bin auch nicht überzeugt davon, daß ein tatsächengeruhiges Hinmauern der Fakten (als Kostüm das übliche unauffällige Zivil von Heut) nicht noch viel lustiger die in ihnen verborgene Spaßigkeit herausgebracht, sich tödlicher selbst ad absurdum geführt hätte. *Hermann Vallentin* besaß in ganzer Süffigkeit sozusagen Potenz und Gehabe des Beamten Maske, das Plastische und das Inwendige solchen Kerls, wenn auch keine Beziehung zu Sternheims Sprachgliederung. *Frau Roma Bahn-Martin* hatte für Frau Maske zu wenig Gedrungenheit und zu viel Intelligenz, aber mit dieser Intelligenz mimte sie geschickt die stupide Verschlagenheit so eines Geschöpfs. *Frau Torning* als die lüsterne Freundin war vor allem in der Szene mit Maske köstlich, daß die Verlogenheit gangbarer Fassadenmoralen niederprasselte. Läßt man das Possenhaft-Karikierte gelten, so war *Georg Alexander* als Haarkräusler eine konsequent vollendete Sache, in skurrilsten *Wilhelm-Busch-Linien*, und auch der *Scarron Ferdinand von Altens* in sich geschlossen. Grade bei dieser Scarronrolle scheint mir der unübertrieben sachlichen Gestaltung Plus an Humorwirkung außer allem Zweifel.

Eine Eliteaufführung — vom Pack durch einen Skandal geehrt — bereitete eine ebenfalls höchst fähige Regie dem „*Wilhelm Tell*“ im Schauspielhause der Staatstheater. Mit *Leopold Jeßner* beginnt da ein neuer hoffnungsvoller Kurs. Das einzelne Szenenbild ist in die große Gebärde einer gleichbleibenden Rahmendekoration gefaßt und für das Ganze eine gewaltige heroische Grundzügigkeit erreicht, in die sich die herben oder bunten Details einheitlich einfügen. Die buntdruckübliche Teilausstattung mit ihrer genrehaften Ausführlichkeitsstaffage ist beseitigt, so daß die einfache Zielbewußtheit der szenischen Gliederung um so intensiver mit Sprechtechnik und Mimik den Geist der Dichtung ausstrahlt. Darstellerisch bildete *Bassermanns Tell* den Höhepunkt, die menschlich kongruenteste Verkörperung des Tells, die ich mir denken kann, getreulich, einhellig, wesentlich; sonst ragten aus viel altem (und jungem) Hoftheatervolk *Eduard von Wintersteins* Stauffacher, *Mathilde Sussins* Stauffacherin und *Artur Retzbach* —

Erasmusy Geßler (den gerühmten Geßler Kortners bekam ich leider nicht zu sehen).

Die „Tribüne“ veranstaltete als erstes Ereignis unter ihrem neuen Leiter Eugen Robert eine „*Franziska*“-Vorstellung von hohem Niveau. *Wedekind*, meinem Herzen immer einer der nächsten, weil er sein Kreuz im Geschlecht trug und den Schwindellarven der Gesellschaftsmoral in bunten farbigen Gebilden die eigne Sehnsucht entgegenhielt, mit seiner besonderen Sinnenmoral der Glorie einer endlich amoralischen Welt den Weg bereitend, malt hier des Weibes Schicksal in allen Möglichkeiten bis zum immer noch gangbarsten Trugschluß von der Mutterschaft, und im Labyrinth solchen Schicksals ist unnachahmlich wieder heraufbeschworen jenes Zwischendeck menschlicher Existenz, darin sich die Abseitigen, die Verlobten und die Bräute der hirnlischen und der gefühlszentrischen Preisgabe (Prostitution) ihr blutsverbundenes Stelldichlein geben. Die Regie ließ den inneren Brand des Mysteriums aufzucken (die Szenen der Zweifrauenhehe blieben leider weg) und vor vereinfachter, doch nicht allzu rudimentärer Kulisse die Dynamik der Auftritte arbeiten. In Albert Steinrück konzentrierte sich des Abends souveränste Wucht, ein Alp war er von einem Weibsdresseur, dennoch durchs Weib traktierten, etwas, was mit seinen Krämpfen und Wülsten und Grimassen im Gedächtnis spukt. Sitta Staub hatte für die Franziska die lockendste Anmut und eine Stimme voll kosenden Reizes, Ernst Gronau für den Freiherrn von Hohenkemmth eine morbide Versunkenheit und die Fata Morgana-Stimmung eines bizarren Jenseitigwerdens, und Valeska Gert tanzte unbändige Schrankenlosigkeit, ein ganz ekstatisches Stück in einer einzigen genial gekonnten Tanzstudie.

Auch das Lessingtheater bereitete *Shaws* „*Pygmalion*“ eine gute Aufführung, die das rechte Tempo und die rechte Temperatur hatte. Heinz Salfner entpuppte sich als der Shaw-Spieler besten Formates, verfügte über sämtliche Qualitäten so einer Rolle und blieb unverwüstlich. Eugen Klöpfer lieferte mit einer mehr süddeutsch derben Typenkomik, die alles mit sich riß, einen tollen Partner. Und die Durieux ließ ihre unbegrenzbare Meisterschaft spielen in Derbheit und Koketterie, in Sprödem und Zartem, in Um dunklung und in Ausgelassenheit, eine zauberkundige Fee des herzlichsten Spaßens.

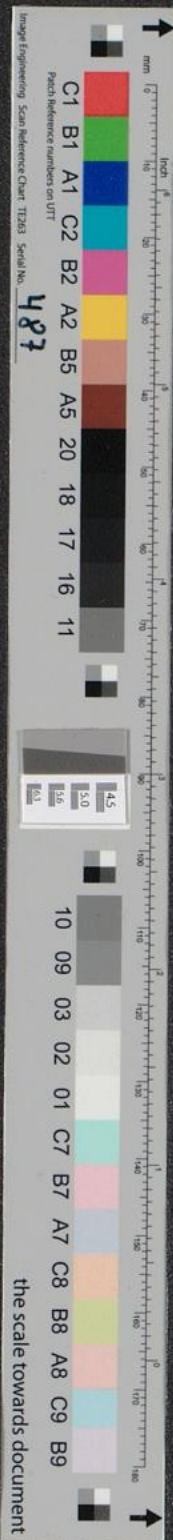
Gesegnet, wenn man beim Rühmen bleiben darf! *Lautensacks* „*Pfarrhauskomödie*“ wurde im „*Kleinen Theater*“ ausgezeichnet dargestellt. Diese solide Länglichkeit auf der Anzengruberlinie, in guter Volksstückmanier ausführend, a bissl Tragik und behagliche Geschlechtsulkerei ordentlich verteilend, dem (allzu gesunden) Trieb ohne viel Aufhebens gebend, was sein ist, fand unter Herrn Lichos Leitung eine brave Verkörperung, die in den Bahnen der Tradition sicher lief. Die Höflich lebte so eine ländliche Menschin, lebte sie als die geniale Humoristin, die die Höflich ist, — und hatte zum würdigen Gegenstück die Grüning, die ebenso echt war im Tragik- und im Humorstarken, in der Furcht und in der Energie.

Herr Licho selber war ein ergötzlicher operator von unverstellter Jungenhaft

Gesegnet, wer beim Rühmen bleibe
 „Königsfeier der Deutschen“
 Da gab es zwei Nullen von Stücke
Felsner „Gevatter Tod“. Deren V
 eine Festvorstellung zu Wachszieher
 schauer Biederkeit und kindlichen S
 Dann kam es noch schlimmer. „Das
 In der Revolutionszeit von 1848 vers
 bach erstens die Revolution, zwei
 flüchtende Schauspielerin. Als er e
 Gesellschaft im besagten Zustand su
 wieder zu, der Gewissenhafte. Ein
 Hosenträger ab wie die Lockungen
 und nicht in die Hosen fällt selbiges
 dar. Und die Verführerin, die ausge
 von Freund eilt mit besagtem Meul
 doch ein Lehrerwahn, als welche b
 lebt noch und der junge Körner au
 begab sich 1919 zu Berlin! In die
 Skala echten Frohsinns und donauli
 daß im schlechten Stück von Goet
vatter. Tod“ leisteten Guido Her
 Fräulein Nüesch vor allem Gutes
 mit Geschmack dafür, daß im Lege
 des Lächerlichen nicht hinabpurzeln
 schlichten Märchenillustrationen.

MINORER THEATER

Am Ende des 19. Jahrhunderts
 wurde die Theaterwelt in
 zwei Lager getrennt. Das eine
 war die große Bühne, die
 die Kunst des Schauspielers
 in den Vordergrund stellte.
 Das andere war das kleine
 Theater, das sich mehr
 auf die Unterhaltung des
 Publikums konzentrierte.
 In diesem Lager bewegte
 sich das Stück „Gevatter
 Tod“ von Guido Herberichs.
 Es war ein Stück, das
 die Grenzen zwischen
 Komik und Tragik verwischte.
 Die Hauptfiguren waren
 ein junger Mann, der
 in die Welt der großen
 Bühne wollte, und eine
 junge Frau, die ihn
 davon abhalten wollte.
 Die Handlung drehte sich
 um die Verweigerung
 der Liebe und die
 Folgen davon.



mehr mit altem, für ganz andre Verhältnisse geschriebenem Schmonzes sich und die Zuschauer quälen, sondern endlich neue Stücke zu erhalten trachten, die aus der Vision grade dieses Baues heraus entstehen und seinen Maßen mit dem ihrigen entgegenkommen.

Bühnenstilistisch Neues erprobte man mit höchstem Ernst am leider wertlosen Stoff im *Lessingtheater*, an *Georg Kaisers* Stück in drei Teilen „*Hölle, Weg, Erde*“. Auf seinem Fischzug nach der Mannigfaltigkeit der Geschmäcker ist Georg Kaiser jetzt an das geraten, was er sich unter extremstem Expressionismus vorstellen mag, und untersteht sich, Strindberg, Sternheim und die sozial-menschliche Aufmachung des gefragten Marktes zu einem absichtsvollen Bilderbogen zusammenzutuschen. Mit redlichstem Bemühen versuchte Viktor Barnowsky, diese Szenenfolge zu beleben, die doch in ihrer konstruierten Ethik unglaublich kalt läßt. Anders wie beim Stück war bei dieser Aufführung alles mit innerstem Anteil getan. César Kleins Bühnenbilder gaben intensiv Dringliches; Hafthaus, Anwaltsstube, Brücke waren die fruchtbarsten. Die szenische Ballung gelang vollkommen, am dichtesten wohl im zweiten Bilde, und mit sichrem Höhepunkt krönte die Chorführung, das Entrückt-Imaginäre des Schlußbildes den schwierigen Regiepart. Von den Schauspielern enthüllte Theodor Loos die Zweifelhaftigkeit der literarischen Vorlage, weil in seiner gesetzten Diktion das Unechte der Kaiserschen Phraseologie klar zutage trat. Eugen Klöpfer schenkte das Innigste seiner echten menschlichen Kunst im sechsten Bilde. Tilla Durieux war in dem Wenigen, was sie hier geben durfte, wie stets von edler Anmut und lebhafter Geistigkeit, Kurt Götz von einer seltsamen, fahlen, barocken Beschattung, Klein-Rogge treffend automatenhaft, und Ruth Nüesch bluthaft hinreißend in leidenschaftlicher Beseelung.

Expressionismus (sprich: Express-Zionismus!), dem ich nicht über den Weg traue, präsentiert sich auch in *Arnold Zweigs* jüdischer Tragödie „*Die Sendung Semaels*“, die man im „*Deutschen Theater*“ (zuerst für die Gesellschaft „*Das junge Deutschland*“, dann öffentlich) herausbrachte. Was früher offen und ehrlich derb gezimmertes Volksstück mit dick aufgetragener Tendenz geworden wäre, wird heutzutage durch großartig aufgepappte Dämonie als Dichtung „höherer Warte“ maskiert. Dabei wäre ein anspruchloses Thesenstück für die Menge ohne überirdisches Brimborium zehnmal sympathischer. So wird eine reichlich intrigante Ritualmordgeschichte, deren historische Verbürgtheit nicht ihre Eignung zum Tragödienstoff belegt, zum Himmlischen in fatale Beziehungen gebracht und in ermüdender Weitschweifigkeit hanebüchen bis zu allerhöchster Zionismuspropaganda gekurbelt. Unter der Regie von Heinz Herald wurden die einzelnen Buntdrucke solid einprägsam gestellt. Raoul Lange war ein klanggewaltiger Satan, Ernst Deutsch als der zur Lüge gequälte Judensohn rührend in seiner vorlauten Kinderunbefangenheit, rührend in der Verzerrung seiner Abtrünnigkeit. Emil Jannings machte aus dem borniert antisemitischen Juristen ein Kabinetstück glänzender Charakteristik, mit aller grausamen Jovialität, gefährlichen Glätte, zuletzt auch mit dem hilflosen Ausgespielthaben solcher Subjekte.

Noch einmal auf das Stück zurückzukommen: wenn schon ein Aufklärungsfilm, pardon: -drama, geschrieben sein soll, so erscheint mir heut notwendiger ein solches, das die gleichen tödlichen Praktiken aktueller „Spartakisten“-Fresser an den Pranger stellt und heutiger Märtyrer Leidensweg zeigt. Auch dazu böte Ungarn — und auch die nächste Nähe — unerschöpflichen Stoff.

Die zweite Besetzung von „*Und Pippa tanzt*“ scheint mir noch einer kurzen Würdigung wert, weil endlich mit Lia Rosen die Titelrolle richtig besetzt war. Nun fand alles Traumhafte, von Jenseitsgefilten Herüberklingende, nachwandlerisch Funkelnde dieser holdesten Märchengestalt seinen bezauberndsten Ausdruck. Den Hellriegel spielte jetzt Hans Schweikart, sehr überzeugend im Lebensdürftigen, Fantasiegesegneten, weniger aus schmunzelnden Wirklichkeiten, als aus dem Luftreich der Sehnsüchte hergeweht, und vielleicht nur um Nüancen zu süßlich.

Ein wenig phantastischer hätte manches sein dürfen in der Aufführung von Wedekinds „*Liebestrank*“, die aber sonst einen der erquicklichsten Abende in der Volksbühne abgab. Wedekinds unverwüstlicher Schwank, echtes Geniewerk, wenn man will, wahrhaftig expressionistische Komödie, weil ihr unübertreffliches Tempo aus der Sache selbst kommt und wirklichkeits- (bürger-) feindlicher Uebermut seine Sprünge durch die leichtfertigsten Unmöglichkeitssphären macht, erfordert einen Saltomortalestil, Artistengeschwindigkeit, Zirkus-, Varieterage aufs Theater übernommen, dazu die edle Dämlichkeit einer ins Russenkostüm gesteckten Clownerie. Manches davon, vor allem das richtige Tempo, wurde von der Regie (Edgar Klitsch) gut besorgt, bloß färbte, wie gesagt, von der sinngemäßen Exzentrizität des Bühnenbildes (das Karl Jakob Hirsch lieferte) nicht genügend auf die Darstellung ab. Doch gab es eine Cordelia, die schwerlich überholt werden kann. Meist enttäuscht mich Verkörperung im Geiste lang geliebter Dramenfiguren, hier ward noch mein kühnster Anspruch erfüllt. Adele Sandrock mimte die abgetakelte Zirkusdame mit so schlechthin genialischer Komik, in Aufmachung, im Würdeton, in der Etepetetegeste, in der Ranzigkeit derart vollkommen, daß sich Dichtung und Schauspielkunst hier einmal restlos deckten. Der Schwigerling war E. Stahl-Nachbaur's bisher gelungenste Schöpfung, famos in der falschen Chevalerie, im windig Gefühlvollen, mit rechtem Schmiß und unwiderstehlicher nasaler Nonchalance. In federndem Rhythmus peitschte auch die schneidige Katharina der Marion Regler über die Bühne. Julius Sachs verplumpte den Fürsten zu einem Kalauer im Genre von Verkleidungsscherzen Stettiner Sängers und Possenspaßmacher, und Richard Leopold hätte noch unentwegter gesalbt sein sollen.

DIE NEUE SCHAUBÜHNE

HERAUSGEBER: HUGO ZEHDER

3. HEFT DRESDEN, MÄRZ 1920 2. JAHRG.

DER ZIRKUS ALS THEATER ODER DAS THEATER ALS ZIRKUS

Von Max Herrmann-Neiße

Da das „Große Schauspielhaus“ als eine Errungenschaft ausposaunt wird und als etwas Epochemachendes, scheint es mir nötig, einmal geruhig festzustellen, wie es sich in Wahrheit damit verhält. Ausgehen will ich dabei — gewissermaßen ganz sachlich im Behördenstil — von der Bedürfnisfrage. Und diese Bedürfnisfrage wiederum zerfällt in zwei Unterabteilungen, je nach dem Standpunkte: Braucht die Kunst heut ein Massentheater? Braucht die Masse heut ein Massentheater?

Die Kunst braucht meines Erachtens heut kein Massentheater. Bühnendichtung ist — wie alle Dichtung — in ihren Mitteln so verfeinert, so diskret geworden, in ihren Stoffen immer eindringlicher aufs Seelische, aufs Einzelmenschliche gestellt, daß sie vielmehr des intimsten, kleinen Kreis schließenden Raumes bedarf. Man mißverstehe mich dabei nicht, wenn ich sage „aufs Einzelmenschliche gestellt“! Stofflich ist natürlich die große Predigt des Sozialen, des Allgemeinproblems da; aber grade sie auch erfordert den nicht zu großen, begrenzten Raum der Sonderaufmerksamkeit, weil sie sich an die einzelne menschliche Seele wendet — aus zwingenden Gründen der Zeit, wie wir noch sehen werden —, nicht der Wirkung einer Massengleichmütigkeit vertrauen kann. Man wird sagen, dies sei nur ein Zweig des dramatischen Schaffens, der andre, der immer bestand, das große heroische Schauspiel heische die Riesenarena. Wo besteht aber jenes heroische Drama heut noch? Des Waffenlärms sind wir nun hoffentlich doch auch auf der Szene satt; soll man mit alten Ritterstücken — deren Scharniere auf den Brettern des üblichen Theaters doch viel sympathischer knarrten — von neuem der Menge Barbarengesinnung einflößen? Wird nicht, was heut heroisches Drama sein könnte, das Drama jenes antikriegerischen, seelenheroischen, geistigen Märtyrertums

sein, jene Tragödie der Überzeugungen, die erst recht wieder die stille, eindringlicher Einwirkung zugängliche Geschlossenheit des gewöhnlichen Theaters will?

Man wird den „historischen Gesichtspunkt“ aufziehen, wird sagen, Dramen der Antike fürs Amphitheater gedacht, Dramen, die für ihre Zeit ihren bestimmten Wert hatten, neuzubeleben, sei ein Theater großer Dimensionen nötig. Man kann gar keine nur aktuellen Werte wiederbeleben. Dramen der Antike waren religiöses Gut, waren politische Propaganda des Tages, setzten jedenfalls voraus, daß ihr Stoffliches Allgemeinbesitz war, in das eingriff, was Alle bewegte. Heut setzt ihr Stoffliches Kenntnisse, Studien voraus, ihr Religiöses hat nur noch Kuriositätswert, ihr Politisches Forscherpreis, und um Mumien auszustellen, genügt schließlich der Hörsaal, der die knappe Gemeinde der Spezialisten faßt. Das Volk hat seine schwere Not zu begreifen, was in solchen Stücken vor sich geht, interessiert sich nicht dafür, langweilt sich tödlich und nimmt höchstens die Ueberzeugung mit heim, wie schwer es doch die Gebildeten haben.

Also wäre zu fordern: man gebe auf dem Massentheater Stücke, die der heutigen Menschheit geistiges oder gefühlsmäßiges Allgemeingut in ihre Handlung aufgenommen haben! Und damit gelangt man zur Grundabrechnung mit Frage Zwei. Es gibt heut bei uns gar kein Volk im Sinne einer geistigen oder gefühlsmäßigen Gemeinschaft. Es gibt nicht das, was man eine einige Kultusgemeinde nennen könnte; es gibt nicht die griechische Stadtgemeinde, es gibt nicht die mittelalterliche Gemeinschaft der Gläubigen — so gibt es auch kein geistiges oder gefühlsmäßiges Allgemeingut. Noch nicht einmal die politischen Parteien sind ja geistig oder gefühlsmäßig einheitliche Kristallisationen, und unter dem gleichen Begriff stellen sich zwei verschiedene Menschen mit dem gleichen Parteizettel verdammt entgegengesetzte Dinge vor. Was es freilich gibt, ist die unverbildete, unverdorbene Masse der Unterdrückten, jene Masse, die leider immer wieder noch an ihrer Stoßkraft zweifelt und die es erst gilt, mit dem Bewußtsein ihrer unbesieglich machenden Einigkeit zu erfüllen. Aber das geschieht nicht durch bunte Phantasmagorien oder noch so ehrlich erfüllte Deklamationen, sondern durch die Überredung von Mann zu Mann, durch den

antreibenden Einzelaufwurf und durch das unauslöschliche Vorbild des praktisch sich opfernden Wagemuts, durch die politische Tat, die sie alle zusammen- und mitreißt. Das aber ist eine Sache, höher, heiliger, als je von Theatern geleistet werden könnte.

Und der Mann aus dem Volke will das auch gar nicht vom Theater. Er will genau so gut wie die Bevorzugten einmal für ein, zwei Stunden entrückt, entspannt, ja erfreut sein. Jeder für sich, aus seiner speziellen Berufsmisere heraus und seiner speziellen Gemütsart gemäß, und auch das kann am besten das durchschnittliche Theater ihm antun.

Bleibe noch zu erwägen, ob die Massen das Massentheater benötigten aus finanziellen Gründen. Weil der Mann aus dem Volke (man gestatte mir diese saloppe Bezeichnung für die Riesenschar der Unbemittelten jeder Kategorie) nicht viel zahlen kann für Theaterbesuch, empfiehlt es sich vielleicht, Theater zu bauen, die Tausende fassen, damit der Preis des einzelnen Platzes desto niedriger sein darf. Aber ist dies nicht sehr von der Oekonomie des Theaterbesitzers gesehen? Sein Interesse nur bedingt eine gewisse Höhe der Einnahmen, ein gewisses Minimum der Spesen, so daß, weil er nicht zusetzen will, die minderbemittelten Massen sich die Minderwertigkeit eines Massenbetriebes gefallen lassen müßten. So daß nicht die Masse das Massentheater brauchte, sondern die Theaterdirektion, um auch mit den Massen noch Geschäfte zu machen.

Hiermit scheint mir die Bedürfnisfrage hinreichend gelöst. Nachdem also kein Bedürfnis für das Massentheater erspürt werden kann, kommen etliche und fabeln von unerhörten Perspektiven, die es der Entfaltung des Schauspielers eröffne. Nun hat, dünkt mich, der Schauspieler in erster Linie der Dichtung zur Gestalt zu verhelfen, und daß diese Dichtung aufs Seelische geht, sagte ich schon. Sprachlich kann das Riesentheater letztlich nur zum Brüllen erziehen, zum Unterstreichen, zum Faustdicken, Fuchtelnden, und was der Kientopp noch nicht an ihm verdorben hat, vollends aus dem Häuschen bringen. Wer sich am Klischee „monumentaler Stil“ berauscht, hat auch damit nichts besonderes bewiesen, denn monumental kann doch in der Schauspielkunst auch nur was Qualitatives sein, und fürs

Qualitative sind alle Grade im üblichen Theater gewährleistet, ja kommen dort zu höherer Geltung, und quantitativ Monumentales wäre ein Greuel. Bleibt fürs Mimische eine größere Bewegungsfreiheit, auch wieder rein räumlich, das heißt, der Monolog als Spaziergang oder die Entwicklung zum Kletteraffen. Und alles das könnte überhaupt bloß einen Sinn haben, wo das Massentheater als besonderes Institut für sich existierte. Aber daß derselbe Künstler heut zutiefst Verästeltes, Zartliniges, Siebenmalgesiebtes gibt, und morgen für Cyklopenmaßstäbe Berechnetes, Klumpenderbes, Hundertmalvergrößertes schaffen soll, das verdirbt den Menschen und die Kunst. Niemand kann zwei Herren dienen, entweder er wird heut heiser sein oder morgen sich über die Rampe verlaufen. Die griechischen Komödianten nämlich stilisierten sich für den offenen Raum durch Kothurn und Schalltrichter, aber heut will man den einen Stil ruhig auf den andern pfropfen und was einem billig ist, kann dem andern teuer zu stehen kommen, so daß die Erweiterung der Möglichkeiten in bezug auf den Mimen letzten Endes darin liegt, daß die Theaterleitung für das gleiche Geld heute noch eine intensivere Strapazierung der Lungenkraft ihrer Mitglieder verlangen darf und auch diese Ökonomie auf eine Begünstigung des direktorialen Standpunktes hinausläuft.

So erinnert man sich, wenn alle Stricke reißen, des Dichters. Wenn der Dichter sonst nichts braucht, das braucht er, er braucht es: das Massentheater! Nun braucht zwar der Dichter überhaupt nichts, das heißt, er baut seine Gebilde in den Raum der Fantasie und in die Wolken seiner tausend unfaßbaren Traumreiche. Und wenn er in riesigen Ausmaßen denkt und dichtet, meint ihr, die Ausmaße eures Riesentheaters seien ihm groß genug? Meint ihr, irgend ein Abgrund bliebe nicht da auch zwischen seinem Plane und eurer Ausführung? Und geht nicht sein Bestes, was auch im Werk ausschweifendster Dimension immer sein Wort sein wird, darin sein Herz schlägt, verloren in der Kuppel eures Protzenraumes? Wird es nicht um so machtvoller wirken auch mit seiner kühnsten Überschwenglichkeit, wenn im gewöhnlichen Saalgeviert es donnernd an die Wände prallt und mit übermenschlichem Flügelschlag das Gewölbe des Theaterchens bersten macht? Nein — wenn nicht

einer findigen Direktion Kassenführung — keine Menschenseele sonst braucht euer theatrales Barnum und Beilay.

Aber vielleicht braucht gerade diese Stadt Berlin mit ihrer ganz besonderen Atmosphäre der Lebensauffassung dieses Monstrum? Hier war man stets auf Hypertrophisches, Niedage-wesenes aus. Die Markthalle als Konzertsaalclou, warum nicht auch den Zirkus als Theater und gleich vom Wintergarten über-nommen der Sternhimmel, nur natürlicher, und heißt nicht jede nüchterne Kaschemme in neuer Häuserwüstenei, wo noch nicht drei Leute sich begegnen, „Internationale Bierhalle“? Aus jenen üppigen Zeiten muß der Plan wohl stammen. Ein imperiali-stisches Erbstück. Auch im Theater wollte man sich herrlicher zur Schau stellen. Der größte Dampfer und die größte sozia-listische Partei, und Aschinger und die größte Theaterschau. Nun ist auch diese Absicht nicht einmal mehr wahr. Der größte Dampfer ist dahin und alle Größe des Mundwerks und die ganze Herrlichkeit und Aschinger ein leerer Wahn. So daß heut nicht einmal mehr die Großmannssucht dieser Stadt und dieses Staates das Massentheater rechtfertigt. Und dennoch haben die Tatsachen ihre eigene Logik. Poelzig hat aus dem alten Zirkus genial einen großzügigen Höhlenbau gemacht, und Reinhardt gibt seine Vorstellungen darin. Und die Frage heißt jetzt: Was braucht der Bau? Denn man hat ja nicht abgewartet, ob und bis die Zeit und ihre Kunst einmal des Massentheaters bedürfte, sondern muß nun in das fertige Gebäude hinein einen angemessenen Bühnenstil suchen. Ich für meine Person glaube nicht, daß es auf die Dauer derart geht, daß ein Stil von Schauspielern erfunden und hernach ge-waltsam allerhand Dichtung mit ihm verrenkt wird, vielmehr an einer neuen Form dichterischer Gestaltung hat meines Er-achtens allmählich der Mime seine neue Form darstellerischer Gestaltung zu bilden und dem vorhandenen Stoff gemäß seine ihm eigenen Mittel zur Bewältigung dieses Stoffes zu entwickeln. Und nun könnte ich mir denken, daß aus der Vision des Riesen-raumes ein Dichter Anregung empfängt, daß bisher nicht für möglich gehaltene Exzentrizität ihm hier realisierbar dünkt und ein Werk entsteht, welches alle Fähigkeiten dieses neuen, durch den Raum gegebenen Apparates ausnützt. Aber diese Fähig-

keiten liegen in dem Zirkushaften des Raumes. Denn — man drehe sich, wie man wolle — ehrlich gesprochen, ist dies ja gar kein Theater geworden, sondern eben ein Zirkus geblieben, und die Zirkuseigenschaften des Baues sind auf die schönste Weise bis in ihre freiesten Selbständigkeiten gesteigert und bloßgelegt. So wird auch Dichtung, die aus dem Wesen des Raumes empfangen ist und ihm sich hingibt, mit allen Freiheiten des Zirkushaften schalten und walten. So ist dieses Zirkustheater im Grunde gar nicht für Ernstes bestimmt, sondern für die unbändigste, überirdische Heiterkeit, für die ganz schrankenlose Parodie, Satire, Grotteske. Ein Aristophanes, vor keiner sogenannten modernen Technik zurückschreckend, könnte hier für das große politische Kasperletheater schreiben, das mit Göttern und Altären ulkt, das Profitgezerre der Parteien unten durch den Sand der Manege jagt, Karriere-macher die Treppen hochklettern, auf der obersten Bühne vor falschem Säulenpomp die hohle Gespreiztheit der Regiererclique sich gehaben läßt, und zuhöchst oben in der Kuppel könnten mit kleinen Flugzeugen die Genien der Korruption, der nationalen Phrase, des Pseudosozialismusses schweben. Oder Einer, aus dem Blute Wedekinds geboren, Bruder aller Landfahrer und Gaukler, zauberte die große Walpurgisnacht vogelfreien Volkes, die überlebensgroße Schmiere allen Künstlertums, und alles Tohuwabohu amerikanischer Exzentriks würde von ihm in die großen Netze dieser Raummöglichkeiten eingespannt und zu einem gigantischen Sketch verdichtet, und nun tobte im Staub das Gebalge der Clowns, turnte Akrobatik auf schnell aufgeschlagenen Sonderpodien, schaukelten oben die Trapeze und die Drahtseile mit ihrem befliitterten Falterzeug, und eine ohrenzerreißende Blechmusik quirlte alles zu einer Pyramide des Lebens-Saltomortales. Oder jemand schriebe das große Tierdrama, in dem alle Kreatur krabbelt und oben von Baum zu Baum sich schwingt und zuhöchst in den Lüften die Vögel fliegen und auch die alte liebe Wasserpantomime seligen Zirkusgedenkens nicht vergessen ist. Als man den „Hamlet“ stellenweise burlesk nahm, schien man was von solchem Wege zu ahnen. Aber wozu diese halbe Arbeit und warum am alten Material, das uns nichts mehr angeht und für diese Zwecke

ganz untauglich ist? In einem Bau, der noch nicht einmal die Gegenwart, vielleicht höchstens eine Zukunft hat, Antiquitäten auflakieren, Vergangenheiten päppeln? Da man ja doch noch darin probieren muß, nehme man wenigstens Zeitgenössisches zum Versuchsobjekt! Und man versteife sich nicht auf Stücke, die völlig aufs Wort gestellt sind. Das Wortstück gehört ins Theater, in den Zirkus das Gestenstück. Auch diese Verlockung mündet nämlich letzten Endes im — Kino. Und der allerletzte Gewinn, auf den der Besitz des Massentheaters hinauskommt, betrifft zum dritten Male das Konto der Theater eigentümer: das Kino im eigenen Hause. Aber die Verquickung von Theaterkunst und Kinokunst soll ja gerade von Allen, die das Theater von Herzen in der ihm eigenen Gesetzmäßigkeit lieben, die das Kino um der nur ihm eigenen Überraschungsmöglichkeiten gelten lassen, bis zur Vernichtung bekämpft werden.

SCHAU-SPIELER MENSCH-SEIN von Hans Korte

„Jedem“ Schauspielers wurde mit Rechtigkeit wegen seiner Selbstverleugung das menschliche Element, als er sich bewußt, daß der Schauspielers wirklich nicht anders zu schilde wäre als wir selbst zu spielen. Überwacht und vergrößert durch seine Geschicklichkeit eines p. s. Publikum, sollte sich menschliche Freiheit abgrenzen, doch schließlich selbst Glück an — und Leben. Kunstler ist ein Kunstler, als er sich bewußt das Leben, das er besitzt, aber verachtet zu werden sollte. In dem von ihm begangenen Leben sich nicht mehr und gleichzeitig Mensch sein wie doch schließlich Künstler? in photographisch reproduzierte. Glück war, daß der Dinge, selbst er sich selbst auf der Bühne verlor, als er alle Bewußtsein und mit menschlicher Leidenschaft sich zeigen würde, während dem „Jedem“ Schauspielers lebende eine Kunst zu bringen.

Der Schauspielers Leben, in dessen Verleugung in seine Leben, was nicht in dem war. Und die er schließlich, während Dinge mit einer selbstverleugenden Verleugung und

zu machen, warum beschränkt man sich aufs Historische? Warum packt nicht einer aus dem gegenwärtigsten Geschehen, was als aktuellste Menschheitssache ans Herz geht, läßt statt der Danton, Robespierre, Saint-Just die Liebknecht, Luxemburg, Eisner wandeln und Ströme der revolutionären Entflammung von den Massen der Akteure auf die Zuschauermassen überspringen? Aber dazu müßte eine einigermaßen einheitliche Bereitschaft von Zuschauermassen vorhanden sein — während doch nur eine mehr oder minder reaktionäre, auf die eigne Profitruhe bedachte Bürgerclique dort herumsitzt. Immerhin: Eine ähnliche Wirkung, wie die von mir gewünschte, schwebte wohl Max Reinhardt vor bei der Entfaltung des dritten Dantonaktes, jener kolossalischen Tribunalszene, die er aus lauter Volksbewegung aufstellte und in der er sozusagen alle Räume des Hauses, auch das Zuschauer Viertel, in seine Schöpfung einbezog. Ja mehr die Schöpfung des Regisseurs, als des Dichters wurde der Akt, denn an sich verlangt auch dieses Stück nicht unbedingt den Riesenzirkus, im Gegenteil, die geistigen und seelischen Inhalte seiner ersten zwei Aufzüge, die mehr Erörterungs- als Bewegungsakte sind, wären im landläufigen Bühnenmaß deutlicher ausgeprägt und eingepreßt worden, und sogar den großen Kampf jenes Schlußaktes, Danton vor den Richtern, könnte die übliche Bühne nach ihren Gesetzen auch wirksam gestalten. Nun benutzte Reinhardt ihn zu einem Bombencoup. Er lebte seine Neigung, mit mehrstelligten Armeen schalten und walten zu können, großzügig aus — dies Gewimmel um die Gerichtsschranken und hinter den Saalfenstern, dies Auf und Nieder, dann das Einreißen aller Dämme und der Ansturm, im letzten Moment gebändigt: Es war in dem Allen ein sicherer Blick für Verteilung und Zusammenballung, ein besonderes Manövriertalent, und nur in dem Dazwischengetu vom Zuschauerbezirk her wurde auf die Dauer des Guten zuviel gemacht. Von den Einzelleistungen war diesmal die hervorstechendste Paul Wegeners Danton, urgewaltig wie eine Rabelaisfigur, von dampfender Triebkraft, im Berserkern, Sichwehren, Umsichschlagen der Gerichtsszene von ganz dem Raume entsprechendem Ausmaß. Werner Krauß als sein Gegenspieler Robespierre gab in konzentrierter Bildlichkeit die tragische Erscheinung eines Pflichtmartyrers, Ernst Deutsch mit klingender Schärfe, unheimlich in jugendlicher Richterstarrheit, den Saint-Just, Walther Janßen den Desmoulins mit einem jünglinghaften Feuer, das irgendwie schön und rein und echt anmutete.

Im Gegenpol des Amphitheaters, den Kammerspielen, versuchte man zu erheitern mit einem neuen Schwank *Hermann Bahrs*, „*Der Unmensch*“ betitelt, und wenn hierbei faktisch Erheiterung aufkam, war es den Darstellern zu danken. Das Stück ist so typisch wie möglich ein Gewächs jener Wiener Haltung, die Karl Kraus zu geißeln nicht müde wird. An der Schweinerei des Weltkriegs mit Lebensfreude Schwankmotive entdecken und das verflucht ernste Problem einer neuen, menschlicheren, weitherzigeren Sexualauffassung mit Biederlaune wohlgefällig abzutatschen, ist kein Zeichen gipfelüberlegener Humorweisheit, sondern heißt Wesentliches an jene

Stimmung der Bourgeoisie verraten, die nichts ernst nimmt und sich daher mit jedem momentan herrschenden Unrat unverbindlich abzufinden getraut. Unter der Regie Anna Bahr-Mildenburgs war die Aufführung fast so ergötzlich, wie ihr Anlaß ärgerlich. Sehenswert allein schon um der Bertens willen, die in einer kleinen Rolle ihre große Kunst aufs Lustigste leuchten ließ und ein Original hinstellte, von dem Heiterkeit ausging, wie sie große Humoristen nachhaltig erwecken. Dann war Hermann Thimig in der üblichen Possenfigur eines unbeholfenen Gutmütigkeitshascherls von Gelehrten, kein Witzblattklischee, sondern ein traulicher Mensch in aller Schwierigkeit vor den zweischneidigen Problemen des Daseins. Und Gustav Waldau ließ eine unverwüsthche Lebensfeschität moussieren und Meta Jaeger war keine Theaterschwester, sondern ein richtiges betuliches Geblüt und Johanna Terwin sehr spaßig in ihrem Weibchentum, Elsa Wagner besaß das rappelig Schwelende der gefährlichen Altersstufe, und Max Gülstorff konnte, mit der Meggendorferei, die er hatte, noch halbwegs diskret den spaßigen Kreis schließen.

Hier waren neue Sexualbegriffe mißbraucht zu schwankhafter Betrachtung, in Hebbels „*Gyges und sein Ring*“ wird die härteste und älteste Verquickung von Moral und Geschlechtlichkeit eigensinnig konservativ mit Blut unterschrieben. Beim Hebbel verwindet die Frau nicht, daß ein Anderer als der Gatte sie nackt sah, heut würde sie es nicht verwinden, daß kein Fremder sie in ihrer ganzen Glorie schauen dürfte. Und gleich blieb nur, daß heut wie dort zum Schluß der Gatte als schuldig geopfert wird. Bei Hebbel von einem seltsamen „Freund“, der zwar immer mit schönen Reden bei der Hand ist, sonst aber dennoch alle Möglichkeiten gern mitnimmt und die Alternative Freund oder Geliebte entschlossen zu ungunsten des Mannes entscheidet. Dieses Drama, in dessen Handlung mir alles widerstrebt und dessen blutrünstige Gesinnung ich aus ganzer Seele verabscheue, ist dennoch reich an allen Wundern dichterischer Diktion, und grade die kamen in der Aufführung der „Volksbühne“ weniger zur Geltung. Deren Besonderes war das Malerische, das Carl Jakob Hirsch besorgt hatte, der die seltsame Sphäre des Werkes in den rechten Rahmen setzte und eine sichtbare Welt schuf, in der man den gefährlichen Spuk dieses Märchens für erträumbar zu halten begann. Die fühllose Unbeugsamkeit des Kultortes für den letzten Akt zum Beispiel war Fluidum, der dichterischen Vorlage greifbar gemacht am bildnerischen Material, oder eine Kleinigkeit etwa: Das Kostüm der Rhodope deutete überzeugend ihre Abgeschlossenheit, das Unantastbare, Herbbewahrte an. Die Darstellung, unter Guido Herzfelds Regie, bot unterschiedlich Eigenes nicht. Mary Dietrich sprach natürlich die Verse maßvoll und ergriff durch die einfachste Offenbarung einer so seltsam bewegten Seele. E. Stahl-Nachbaur's Kandaules rang sich erst im letzten Teil zu schlichter Humanität durch, und der Gyges Günter Hadanks reichte in einer gewissen Kargheit aus.

Im „Deutschen Künstlertheater“ brachte Barnowsky *Sternheims Schauspiel nach Diderot „Die Marquise von Arcis“* heraus. Ein

richtiges gewolltes Theaterstück, mit äußerst gekonnter Steigerung theatralischer Wirkungen, ein Schachspiel, wo Zug auf Zug sitzt und schlagend Spannung um Spannung vorgetrieben und zurückgezogen wird, bis alles sich in der Harmonie eines schönsten Gewinnes an großmütiger Menschlichkeit ausgleicht. Die Sternheimsche Sprachökonomie, die das Nötige in den festen Rhythmus bündigt, läßt in so einem Intriguengefecht die einzelnen Gänge besonders schlagend niederfahren. Mit einer Sicherheit, die in Deutschland selten ist, wird mit ganz wenigen Figuren eine durch fünf Akte fesselnde, abwechslungsreiche Präzisionstechnik durchgeführt. Arthur Eloesser hatte das Stück in Szene gesetzt, und es war wieder einmal ein regelrechter Theater-Abend, mit allen Reizen des ohne Vorwand Theatralischen, wo es gar nicht so sehr auf Inhalte ankommt, als auf den Effekt des aus der Kulissenleidenschaft prallenden Spiels. In der Hauptsache paradierten dabei die Schauspielerinnen Leopoldine Konstantin und Dagny Servaes. Conradt Veidt kokettierte selbstgefällig. Hermine Straßmann-Witt gab einer Charge Rückgrat.

MANNHEIMER URAUFGABUNGEN AM NATIONALTHEATER

Von Paul Nibbeling

„Der Gott und die Gelehrten“, Dramma von Richard Wackerl
Musik von Leonard Bernstein (2. Akt)

In der Partitur des Gott und die Gelehrten will sich der Komponist nicht so sehr, sondern die Gelehrten will sich völlig in den selbstbestimmten Musik aus erschauen. In der Partitur des Gott und die Gelehrten will sich der Komponist nicht so sehr, sondern die Gelehrten will sich völlig in den selbstbestimmten Musik aus erschauen. In der Partitur des Gott und die Gelehrten will sich der Komponist nicht so sehr, sondern die Gelehrten will sich völlig in den selbstbestimmten Musik aus erschauen.

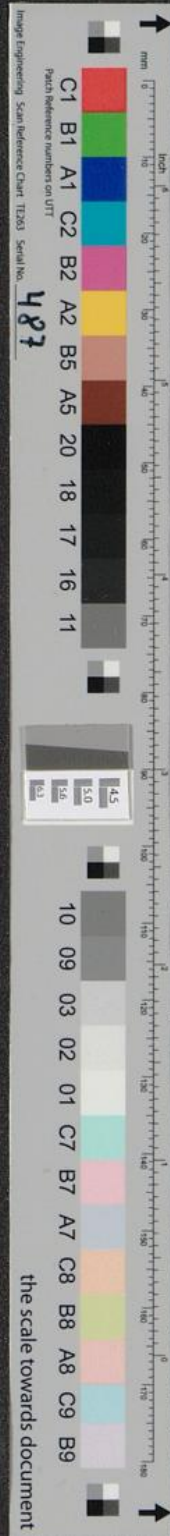
Das Drama von Gott und die Gelehrten will sich der Komponist nicht so sehr, sondern die Gelehrten will sich völlig in den selbstbestimmten Musik aus erschauen. In der Partitur des Gott und die Gelehrten will sich der Komponist nicht so sehr, sondern die Gelehrten will sich völlig in den selbstbestimmten Musik aus erschauen.

richtiges gewolltes Theaterstück, mit
Wirkungen, ein Schachspiel, wo
um Spannung vorgetrieben und
Harmonie eines schönsten Gew
gleich. Die Sternheimsche Spra
Rhythmus bändigt, läßt in so eine
sonders schlagend niederfahren.
selten ist, wird mit ganz weniger
abwechslungsreiche Präzisionstechn
das Stück in Szene gesetzt, un
Theater-Abend, mit allen Reizen
gar nicht so sehr auf Inhalte ankorf
leidenschaft prallenden Spiels.
Schauspielerinnen Leopoldine
Conradt Veidt kokettierte sell
gab einer Charge Rückgrat.

MANNHEIMER URAUFGABE NALTHEATER

...der Mann und die Frau
Macht im Leben

In der Geschichte der Menschheit
hat sich die Stellung der Frau
ständig verändert. In der Frühzeit
war sie der Mann gegenüber
ganz gleichberechtigt. Später
wurde sie dem Mann untergeordnet.
Heute ist sie wieder mehr
gleichberechtigt. Die Frau
hat heute eine große Rolle
zu spielen. Sie ist nicht mehr
nur Hausfrau und Mutter,
sondern auch Arbeiterin,
Lehrerin, Ingenieurin, etc.
Die Frau hat heute eine große
Bedeutung für die Menschheit.
Sie ist die Stütze des Hauses
und die Mutter der Zukunft.
Die Frau hat heute eine große
Bedeutung für die Menschheit.
Sie ist die Stütze des Hauses
und die Mutter der Zukunft.



I

Das schönste und ursprünglichste menschliche Empfinden erleidet Abschwächungen, wenn es durch den Mumienleib eines historischen Stoffes geleitet, an iquarisch eingekleidet oder in abstrakten Symbolen dargestellt wird. Es ist, als käme sein Herzblut über solche Umwege nur verblaßt zu uns. Alle geschichtlichen Kostümstücke haben vollends für mein Gefühl das halb Unheimliche, halb Muffige von Maskenverleihgarderoben, Panoptikums, Schreckenskammern. Überdies kommen sie meistens auf Rittertragödien hinaus, und deren barbarischem Getöse und Waffengelärme widerstrebt hartnäckig mein unbestechlich kriegsfeindlicher, säbelgegnerischer, unheroischer Sinn. Außer solchen Widerständen erhoben sich in mir gegen *Gerhart Hauptmanns* dramatische Phantasie „*Der weiße Heiland*“ andere, so daß schließlich von all meiner Liebe zu dem wesentlichen Dichter für den Augenblick nur eine schmerzliche Scham übrig blieb. Die Mißhandlung des vertrauenselig Gutgläubigen durch die Gewaltbestie wird verkörpert von der Vergewaltigung Montezumas durch Fernando Cortez, und wenn in mir immerzu die Frage aufschrie, warum Hauptmann das viel aktuellere Martyrium der Belgier unter den deutschen Eindringlingen nicht nur nicht gestalten, sondern nicht einmal sehen wollte, ist eine meiner leidvollsten Daseinsenttäuschungen wieder bitterlich aufgewühlt. Von Hauptmanns Künstlertum trifft mich außerdem die Enttäuschung, daß in der ganzen weitschweifigen Dichtung neben vielen leeren und manchen fahrlässig saloppen, brüchigen Stellen sich nur drei oder vier wirklich poetische Köstlichkeiten finden (und suchen) lassen und daß bloß die hoffnungslos verlorene Einsamkeitsstimmung um Montezuma und die Szene der Verspottung durch die Kriegsknechte faktisch gestaltet sind. Dieses epische (höflicherer Ausdruck für langweilige) Drama gab man im „Großen Schauspielhaus“, ohne daß das Gefüge des Stücks die Wahl des Riesenraumes erzwänge. Es war für den Regisseur Carlheinz Martin die erste Aufgabe innerhalb der Reinhardt Bühnen, und es war eine reichlich undankbare. Er transponierte, soweit es möglich, die langstilige Lesebuchbreite der Dichtung in die kurzgefasste Schaubühnenaktion, nutzte die räumlichen Verhältnisse des Gebäudes gut aus und stellte schöne farbige Kontraste, vom Maler Ernst Stern effektiv beliefert. Moissi als Montezuma betonte für meinen Geschmack zu stark das Ethnographische, hatte aber in dieser Verschalung aufs Rührendste die Zutraulicheit, die Tiertreue und hilflose Enttäuschtheit im weltverlassenen Schmerzensblick und einen zu Herzen gehenden Klage- und Anklagetönen. Die andern Darsteller kamen (aus Gründen des Stücks) wenig zur Geltung, zu nennen wären noch Hans Schweikart, Hanna Ralph, Aribert Wäscher und Raoul Lange, und wie sehr die Anstrengung, sich in diesen Dimensionen verständlich zu machen, die Stimmen schädigt, schien schon bemerkbar. Eine Begleitmusik von Max Marschalk hatte ihre exotischen Reize.

Im Staatstheater: „*Marquis von Keith*“. Dieses dramatischen Feuerwerks Entzündungen sind unverwüstlich und so lebendig erregend für mich heute und morgen, wie sie es vor zwölf, dreizehn Jahren waren, da ich Wedekind mit einem Schulgefährten fiebernd erlebte. Die Aufführung war Leopold Jessners zweite Regieleistung im Staatstheater und eine ganz brillante Leistung. Es war Expressionismus, Herausdrängen des Kerns, in der beherrschtesten Form, Abrichtung bis ins Kleinste, nein, Richtung bis ins Kleinste, vollkommen ausbalancierte Kräfteverteilung, und ich fand, daß bei dieser Art nicht nur die Leidenschaften des Werks am pfeilgeradesten herauskamen, sondern auch das tragisch Absichtsvolle seiner dramatischen Bilderpredigt gegen den Irrtum vom Humoristen Wedekind plastisch verfochten wurde — siegreicher so, als von ihm selbst in eben jenem „König Nicolo“ geschehen. Ich kann auch nicht zugestehen, daß das Sinnliche bei dieser Aufführung zu schlecht bedacht wäre, da ja Kortner als Keith blutvolle, dampfende Vitalität besaß, die sich eben nur ins Geistige entlud. In ihm wirkt eine echte Gewalt, sich in die letzte Ballung zu kriegen, er gestaltet vor unsern Augen gewissermaßen die Sentenzen Wedekinds zu Erfahrungsresultaten, die ins Herz treffen, zu etwas körperhaft Geistigem, und dann wieder läßt er den Engpaß der Umflortheit schlicht sich schließen und die Gewitter der Verzweiflung sich ohne Prahlerei ausschütten. Ihm sekundierte mit scharfgeschliffenstem Instinkt Tilla Durieux, bewußt konzentrierte Persönlichkeit von starkem erotischem Fluidum, stets in der höchsten Spannung ihres Triebs, von geschlossener Disziplin des Raffinements. Lothar Müthel ließ seinen Ernst Scholz sich in Ekstase ausbluten, Curt Vespermann machte aus dem Raspe einen scharfgeschnittenen Kristall, Else Schreiber als Simba und Jakob Tiedke als Kunstmaler hatten Saft und Kraft, und bis in die kleinsten Rollen funktionierte das Instrument der Aufführung exakt. Der Wirbel der Abenteuerei war in einen Wirbel des Bühnengeschehens aufgenommen, und die Schieberaufmachung dieses Münchenschwindels durch Getrommel, Scheinwerfergeblitz, Eindeutigkeitsrequisiten signalisiert. Die szenische und kostümliche Ausstattung, die Emil Pirchan entworfen hatte, hob alles aus blöder Realität in eine Sphäre, wo die sinnlich-geistigen Energien der Fantasie Wedekinds Recht behalten, und, aller Kulissenaufrichtigkeit entledigt, zeigte grade dieses Wedekindstück das wahre Wesen seiner tragisch moralischen Dulder- und Kämpferposition. Wer dabei die übliche Theaterei vermißt, als jenen Schuß echten Theaters, der in Wedekinds besten Werken steckt, hatte nur noch kein Organ für die neue Form von Theater, die dieses Element grade in Reinkultur bergen kann. Daß es in anspruchsloser Theatralik auch reelle Ware gab, beweist ein altes Stück von *Heijermans*, mit dem in der Köpenicker Straße von den Direktoren Emil Berisch und Heinz Goldberg ein Neues Volkstheater eröffnet wurde. Heijermans gibt mit künstlerisch anständigen Mitteln, was Sudermann mit mehr als unanständigen braute. Dies Schauspiel „*Die Hoffnung auf Segen*“ eignet sich gut für ein Theater der unteren Schichten, weil es ehrlich und eindringlich ist und fruchtbare Empörung stiften

kann. Es hat neben viel naturalistisch ausgemaltem Kleinkram, der Fachleute heut so antiquiert anmutet, den unbefangenen Gemütern aber noch manche Beseeltheit ihrer alltäglichen Verrichtung zu vermitteln hat, starke anspornende Situationen, die stärkste, wenn der Sohn von der gedankenlosen Armutshärte der Mutter und dem gedankenlosen Mutkult der Andern in den todbringenden Seemannsberuf gezwungen wird. Die Nutzanwendung auf den Zwang zum Soldatwerden zieht sich wohl jeder selbst, und der Bruder Matrose ruft ja auch seine so gesinnten Marineerfahrungen deutlich genug hinaus, dennoch möchte ich, daß ein Stück ganz unzweideutig den mörderischen Unfug des Mutwahnes bekämpfte und noch einmal ganz grell alles brandmarkte, was militärischer Dienstpflicht ähnelt. Und das Stück des Holländers hätte man in Deutschland schon immerzu geben sollen, als die Kriegszensur die Propaganda des Guten nur in solcher Verkleidung zuließ. Heinz Goldberg setzte das Drama geschickt in Szene, milderte die Längen, suchte durch eine zweigeteilte Bühne einerseits die notwendige Enge für die Stube, andererseits eine gewisse einprägsame Bilderbuchbuntheit zu erreichen. Das Kolorit der ganzen Vorstellung war sehr gefällig. Kräftige schauspielerische Talente bestehen hier in Paul Herms und Rose Liechtenstein, und verheißungsvoll bewährten sich auch Ernst Laskowski, Hertha von Steuben und Martha Altenberg. Hier, wo es gar nicht hingepaßt hätte, war auch erst kein Experimentieren mit expressionistischem Apparat probiert, aber im Lessingtheater widerfuhr mir das Seltsame, daß bei einem Werk von expressionistischem Gehalt an Zusammendrängung und Innengebälltheit eine expressionistische Anfmachung störte. Es handelt sich um die unbändigste Tragödie der Armut, Büchners „Wozzeck“, für mich eines der aufreizendsten Dokumente, das ganz unbeschönigend die Vogelfreiheit der besitzlosen, ewig unterdrückten Kreatur malt, ein Notturmo, das mit Fäusten an die verhärtete Kruste um die Herzgegend der Menschenverbraucher hämmert. In der von besten Absichten beseelten Aufführung erschien nun der expressionistische Behang der Arztszene zum Beispiel wie eine Ablenkung, eine Verminderung, und ich glaube, je rudimentärer man hätte einzig die Blutstöße der Dichtung arbeiten lassen, um so unwiderstehlicher hätte sich ihre düstre Glut der Seelen bemächtigt. Eugen Klöpfer war Wozzeck, der Ausgestoßene, Gehetzte, den immer sein Jämmerlichkeitsgeschick in der Kehle würgt, und das ganze Elend solcher Lumpenhaftigkeit, Materialeisens für die Glücklichen, preßte aus diesem wehrlos Gebundenen seine Galle. Dagny Servaes wirkte als Marie nicht ganz echt, nicht wie eine Elendsdirne, sondern wie ein gelecktes Genrebild optimistisch gesehener, „gesunder“ Armut. Als Zugabe wurde an dem Abend dem dunklen „Wozzeck“ die burleske Plautusnachdichtung des J. M. R. Lenz „Die Buhlschwester“ beigefügt, ein Scherz, der ein bißchen länglich geraten ist und seine Spaßhaftigkeiten, statt zu steigern, in gleichen Stärkegraden nebeneinander reiht. So konnte auch die Aufführung keine Verstärkung der Eindrücke erzielen, und doch gelang es der Regie Victor Barnowskys, in einen Strudel von Lustigkeit hineinzureißen. Sehr hübsch war das ganze eingewoben in eine launige

Musik, ein spielzeugheitres Bühnenbild (von César Klein) bildete den Tummelplatz, und die Schauspieler amüsierten sich vortrefflich an der Clownhatz. Hier war Klöpfer ein Bramarbasußknacker von vehementem Ulk, Dagny Servaes ein allerliebstes, hemmungsloses Neppflittchen, Theodor Loos von wirklich lustiger Naivität und Verlegenheit, Alice Torning munter und adrett.

Im „Kleinen Schauspielhaus“ bringt Direktor Altman den Berlinern *Sternheims* überlegene politische Komödie „1913“, die über den Vorkriegsdeutschen — der heut wieder oder immer noch der aktuelle Deutsche ist — ihre Scheinwerfer ohne Sentiment und Ressentiment spielen läßt. Im „Snob“ Christian Maske, dem Macht gewordenen Gewehrkapitalisten, ist die Schicht gezeichnet, die uns heut mehr denn je tatsächlich beherrscht — die nominellen Führer sind nur ihre Vollstrecker —, und im nicht sehr taktfesten Schwärmer Wilhelm Krey die Sorte umzublasender Aufrührer, die heut noch mehr denn je den ungefährlichen offiziellen Gegenspieler macht. Der dient mit heimlichem Vorbehalt dem Mächtigen und fällt allmählich der dekorativen Lockung des Bezirks anheim, der Waffenmillionär siegt sich mit all seiner genialen Schwindelstrategie zu Tode, und einsam trägt ein reiner Menschheitskämpfer seinen unbestechlichen Willen aus der Stickluft dieses Milieus in die Aufnahmebereitschaft einer unverdorbenen Welt. Sternheim, den auch das übliche „Künstlervölkchen“ haßt, weil er außerhalb ihres Klüngels seinen Weg geht, sich von ihnen nicht fassen läßt und jene sich immer irgendwie durch ihn getroffen fühlen, bedeutet mit seinem ganzen unerbittlichen, von Geist gesegneten Schaffen einen Richter germanischer Hochstapelei. Mit „1913“ ist ihm ein großartiges Gedicht und ein patenter Theaterschlagler in Einem gelungen — unverzeihliche Sünde wider den approbierten Normalstiefel deutschen Schrifttums. Diesem verdächtigen Explosionskörper bereite Direktor Altman eine brillante Wirkungsmöglichkeit. Was mit dem Schauspielermaterial des speziellen Ensembles erreicht werden konnte, ist in dieser Aufführung erreicht. Als Christian Maske gastiert Bassermann und ist ein Sturm, der immer noch an sich selber wächst. In ihm rumort ein dem Sternheim adäquates artistisches Genie, mit aller Geladenheit, Sprühhust und Lichtschärfe. Else Bassermann sucht mit Robustheit die eigenwillige Kapitalistentochter zu markieren; Roma Bahn-Martin gelingt mit der andern, nach allen Gefühlssensationen kalt lüsternen, ein brillantes Kabinettstück aparter Nüancierungen; Georg Alexander verläßt sich zu ausgiebig auf die erprobte Wirkung seines Lachtricks, hat aber auch sonst noch komische Qualitäten, Willy Kayser muß seiner Natur gemäß den Idealismus des Sekretärs zu gediegen nehmen, ist dann nach diesem Plan aus einem Guß und nächst Bassermann von packendster schauspielerischer Intensität. Hubert von Meyerinck macht einen Trottelelegant zu einer glänzenden Exzentrikerin, die in Geste und Bewegung als besondere fabelhafte Partie dem Auge bleibt. Herr Rodegg ist herzhaft, männlich, durch und durch echt der in sich bewahrte Idealist.

II

In unsrer Atmosphäre macht sich wieder der konsolidierte Bürgerblock breit. Der Besitz fühlt sich wieder obenauf, Herkunft des Besitzes: Nebensache, man nennt das demokratisch, gleiches Recht für alle, die Geld haben. Häufung der Symptome für den Glauben an ihre Sattelfestigkeit: richterliches Benehmen in den letzten markanten Prozessen; Ablehnung der Maifeier; Weigerung, die Generalstreiktage zu bezahlen; alles, was man täglich so und so oft bis ins Blut aufreizend von dieser Sippe im Straßenverkehr zu hören bekommt. Bei solchem Zustand ist es nicht möglich, den Bühnenergebnissen Berlins irgendeine allgemeine geistige Linie nachzuweisen. So wäre nur der einzelnen Theater Schaffensgebiet nach ihren diesmaligen Leistungen zu registrieren.

Im „Deutschen Theater“ ergab *Calderons „Dame Kobold“* (in der Hofmannsthalschen Uebertragung) einen Abend voller Reiz. Die Stimmung dieses Lustspiels, in dem Situationskomik und Requisitenspaß immer auf der schmalen Kante gefährlicher Todesnähe balanzieren und altspanische Grandezza mit knapper Not Spaß verstehen lernt, ist entzückend, und Max Reinhardt spannt sie entzückend aus zu einem graziösen Gaukeln, mit der Anregung verbindender Musik und delikater Aufmachung. Der eindringlichste Faktor der Aufführung war Hermann Thimig, der die Lustigkeiten seiner Kasperlrolle mit einer nirgends leeren Lebensdrolligkeit komplett machte. Else Heims, ein bißchen nüchtern, hatte in ihrer Art was sympathisch Urwüchsiges, und alles war erfreulicherweise keine historische Angelegenheit, sondern ein Spiel der stets aktuellen guten Laune. In den Kammerspielen bringt Reinhardt „*Stella*“, eine von denjenigen Goethedichtungen, die mir früh vertraut wurden, weil sie ziemlich offenherzig über Männersehnsüchte und -Bedürfnisse die Wahrheit zu sagen sucht und die dogmatische Gewißheit vom Segen der Einfrauehe ein bißchen erschüttert, also an den ganzen Schwindel der hartnäckigen Verknüpfung von Moral und sexueller Veranlagung rührt. Es ist der Entschluß angekündigt, abwechselnd beide Fassungen zu spielen, was ich für ein verfehltes Experiment halte, da man ja doch bei gleichbleibender Besetzung und Gesamteinstellung nur einmal diesen, das andermal jenen Schluß drappappen dürfte. Ich sah gottseidank eine Aufführung mit dem für mich konsequenten versöhnlichen Schluß, und diese sehr gute Aufführung war fein auf eine gehobene Zivilität abgetönt. Die herbe Poesie dieser sozusagen dramatischen Novelle übertrug sich vorzüglich. Herrlich blühte die Stella der Thimig in allen Ekstasen einer bis zum Ueberquellen mit Hingabe gefüllten Inbrunstseele; herrlich durchlitt die Caecilie der Agnes Straub alle Passionsschmerzen des Verlassenseins und Wiederfindens und Wiederverlassenseins und erstarkte rührend zur ganz großen Liebesbereitschaft des Teilens. Für den Mann in allen Zwängen seines polygam drängenden Triebes stellte Raoul Aslan Weiche, Liebenswürdigkeit und eine Dosis von Verspieltheit. Von zeitgenössischer Literatur wählten die Reinhardt Bühnen Kornfeld und Hasenclever. *Kornfelds „Himmel und Hölle“* formte im „Deutschen Theater“ Ludwig Berger auf zauberhaft durchempfundene,

tief mit Klang gesättigte Weise. Ich finde nämlich — im Gegensatz zu manchem Kunstgenossen —, daß das Stück wohl Riesenperspektiven auf Menschenprobleme eröffnen möchte, aber doch im Redselig-Schwelgerischen stecken bleibt und die gewollte Kolportage-Abenteuerlichkeit seiner stofflichen Unterlage nicht ins Gefecht der über den Wassern schwebenden Geister aufzulösen vermag. Das Chaos einer Vorschöpfungsperiode guckt noch durch. Ein etwas verwölkt Brauen in weltanschaulichem Material, als ob — grob gesprochen — Strindberg durch Eulenbergromantik filtriert würde, manchmal auch so etwas wie eine expressionistische Oper, wo eine Arie nicht von sich selbst losgeist werden kann. Mehr Spintisieren, als in Gestaltungen erleben! So war für mich hier wieder einmal der Regisseur der größere Dichter. Ueber Einzelheiten seiner Tätigkeit kann man rechten, etwa über die Hinrichtungsszene, doch die magische Einheit des Gesamten und das unsagbare Schwingen von etwas mit Liebe Erlebtem war überall spürbar. Glänzend war wieder Werner Krauß, von Gewittern durchzucktes Notturmo des phantastischen Rätsels Mensch; himmlische Schicksalsdulderin an seiner Seite in der schmerzverklärten Aureole ihres Wesens Lina Lossen. Fulminant prangte Agnes Straub stets in der ganzen Glut der Leidenschaften und die Pünckösdy riß eine Unbandfigur zu einem prächtig erfüllten Menschengebild zusammen. Eine einmalige Mittagsaufführung stellte das „Große Schauspielhaus“ für *Hasenclevers* „*Antigone*“ zur Verfügung. Der Regisseur Carlheinz Martin ließ die Vielfalt der Arenamöglichkeiten auf die Zuschauer los und machte aus lebenden Bildern, Angriffen, Reigen und Einzelpathos eine Symphonie, zu der die Begleitmusik den passenden Unterton schuf. Emil Jannings verkörperte die ganze Fratzenhaftigkeit der Machtanmaßung in seinem Kreon, der sich wie ein wüster japanischer Dämon gab. (Und unerklärlich blieb mir im Stück, wie in Wirklichkeit, warum nicht einer von den ohnehin Zermarterten, Todgeweihten diesem Scheusal den Garaus macht, nicht lieber, wenn schon zum Morden gezwungen, seinen eigenen Peiniger abtut, als den unschuldigen Zufalls-„Feind“!) Das echte tragische Pathos besaß die Eysoldt, sie bestand als die verleblichte unzerstörbare Empörung wider jegliche Unrechtszumutung und Unterdrückung.

Die „Tribüne“ unterbrach die Serie ihrer Franziska-Aufführungen an einem Sonntagvormittag (und nun noch an einem Wochentagsabend) mit *Hanns Johsts* ekstatischem Szenarium „*Der junge Mensch*“. Unwesentlich, überholt, vergriffen mutet heut schon die ganze Berserkerei nichtgestillter Gymnasiastentriebe an. Gar wenn sie so poltronhaft und von Wedekinds „Frühlingserwachen“ zehrend herumfuhrwerkt. Alle diese Sohnesaufstände sind im Grunde gar nicht fruchtbar revolutionär, sondern bloß in eigenster Sache puttschen, frech für sich, nicht radikal für Alle, und ihr ewiges unartikulierte Geschrei mißkreditiert schon beinah die wirklichen Werte dieser Ideale. Die Aufführung, unter *Franz Wenzler*, hielt sich nicht orthodox an die Prinzipien der Andeutungsbühne und besaß eine Erregtheit im Ton, die echt wirkte. *Franz Wenzler* spielte auch selbst die Hauptfigur mit überzeugendem Aufbegehren und einer gerafften, kernigen Entschlossenheit. Seine besten Helfer waren *Ernst Gronau*, *Fränze Roloff* und (in drei Rollen) *Manfred Fürst*.

Das „Kleine Theater“ ist bei seiner uneigennütigen, verdienstvollen Arbeit, dem *Sternheim*-Zyklus. Ich sah jetzt den „*Snob*“, diese lustigste Spiegung des deutschen Schwindelaufstiegs, die in sattesten Farben prangt und das beste Beispiel einer in jeder Beziehung ersprießlichen Komödie neuer geistiger Art darstellt. Sie beherrscht alle Skalen einer abwürgenden, phantasiereichen Komik und weiß mit Situationen und Pointen ein folgerechtes, klares und scharfes Werk sicher und wohlverteilt zu bauen. Ich kenne keine zeitgenössischen Komödien von annähernder Einheit des menschlichen und technischen Werts, keine, die in solcher Intensität gleichmäßig dem Herzen und dem Kunstverstande Freude bereiten. Die Aufführung, für die Richard Eivenack verantwortlich zeichnete, hatte mit Recht einen großen Erfolg. Albert Bassermann als der Christian Maske dieses Stadiums zeigte einen Gipfel seines genialen Könnens mit feinsten, bis aufs Tüpfelchen ausgeglichenen Nuancierungen, die gar nicht genug gewürdigt wurden. Hermann Vallentin mimte drastisch den alten Maske, Alice Torning sehr ulkig die zugehörige Frau.

Das Lessingtheater, das immer mit respektabler Dichtung und wertvollen Experimenten ein schönes Niveau hält, holte wieder *Shaws* grollende Komödie von „*Frau Warrens Gewerbe*“ hervor, die die Sittlichkeitslügen der kapitalistischen „Ordnung“ schon unter recht grausame Blitzlichter rückt, aber doch keine überlegene Swiftsche Jenseitsbetrachtung aufbringt, sondern in mehrheitssozialistischer Fühlungnahme mit den „Gegebenheiten“ operiert und mehr reformatorisch, als revolutionär bleibt. Das Stück war von Victor Barnowsky in Szene gesetzt und ging mit ausreichendem Tempo zwischen heiterbunten Bühnenbildern des Michael Rachlis vor sich. Das Gelingenste war der Sir Crofts Albert Steinrucks, schon rein äußerlich die genaue Verkörperung des von Shaw Gewollten und alles in allem das probate Muster so eines wüsten Kavaliere. Claire Wallentin als Frau Warren drängte sich zu grell auf, Dagny Servaes blieb hinter ihrer Fassadenherbigkeit zu leer.

Das „Neue Volkstheater“ (Direktion Emil Berisch und Heinz Goldberg) verwandte viel künstlerische Qualität an zwei Uraufführungen, deren literarische Qualität leider zweifelhaft, oder im zweiten Falle sogar unzweifelhaft nicht vorhanden war. *Hans J. Rehfishs* Tragödie „*Das Paradies*“ behandelt das heilige Thema Kommunismus, das innerlich erlebt und mit dem Opfer einer ganzen Lebensführung bewiesen sein will, (so wie Marienspiele nur der gläubige Katholik schreiben darf!), diskussionskühl und ohne jene dichterische Leidenschaft, die auch den Widerwilligen mitreißt. Zudem leidet sein Opus an mancherlei Anklängen, an einem gewissen Eigensinn der betont unbeholfenen, primitiven Symbolaufmachung und läßt, im Grunde genommen, den Gemeinschaftswillen von fünf Männern sich an einem zweifelhaften Tanzweibchen verflüchtigen. Die Aufführung war ganz interessant, mit der holden Erscheinung der Ida Orloff, den guten Leistungen der Schauspieler Pabst, Herms, Fricke, Beierle, Otto und der phantastischen Gestaltung Hans Heinrich von Twardowskis. Mit dem Schauspiel „*Die Brüder*

Karamasow“ eines *Wilhelm Kaselowsky* vermeinte man dann wohl, eine Ahnung vom Werk Dostojewskis ins Breitere vermitteln zu können. Die vier Akte, die einem nichts an grobem Schauereffekte ersparen, mißbrauchen aber schändlich das Gerüst von Dostojewskis weltumfassender Mysteriendichtung zu einer bummsigen Kriminalkolportage. Auch an diese Sünde wider den heiligen Geist war viel schauspielerische Befähigung gesetzt. Der Dimitrij des Gerd Fricke war ein erschütterndes schauspielerisches Ereignis, Hertha Hambach rassig, überzeugend in Lockung und Leiden, Rosa Liechtenstein sehr stark im Explosiven. Aber nicht nur die wohlbestellte Aufführung (wie die „Paradies“-Aufführung von Heinz Goldberg geleitet), sondern auch das Stück an sich, dieser gottverlassene Sensationsklamauk, empfing ganze Sturzbäche von Begeisterung. Denn: in unsrer Atmosphäre festigt sich wieder der konsolidierte Bürgerblock.

FRANKFURTER THEATER Von Paul Hans Hartog

Erkrankte Mütter im „Neuen Theater“. Ungeheure Wagnisse haben in den vier Akten unternommen. Diese Karamasow von Gerd Fricke ist nicht nur ein Meister im Schauspiel, sondern auch ein Meister im Leben. Er ist ein Mann, der die Welt um sich herum mit sich herumführt. Er ist ein Mann, der die Welt um sich herum mit sich herumführt.

Wunderbar ist die Art der Arbeit. — Wie ein Licht — So ist es auch die Arbeit der Mütter im neuen Theater. — Wie ein Licht — So ist es auch die Arbeit der Mütter im neuen Theater. — Wie ein Licht — So ist es auch die Arbeit der Mütter im neuen Theater.

Im „Neu“ werden sich in gewöhnlicher Weise die Gesetze der Natur der Welt durchsetzen und nicht ungewöhnliche Phänomene. So ist es auch die Arbeit der Mütter im neuen Theater. — Wie ein Licht — So ist es auch die Arbeit der Mütter im neuen Theater. — Wie ein Licht — So ist es auch die Arbeit der Mütter im neuen Theater.

und, während, besonders dort, wo die Welt nicht der Welt der Welt der Welt ist, ...

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Das wichtigste Ereignis der letzten Berliner Theaterwochen war wohl die Wiedergabe von *Ludwig Rubiners* Glaubenswerk „*Die Gewaltlosen*“, die dem „Neuen Volkstheater“ für immer zur Ehre gereichen wird. Es ist nicht der Anspruch dieses Stückes, ein gutgemanagtes Unterhaltungsspiel zu sein, vielmehr nach einem ersten Akt voll wirksamer Vehemenz geht es in die Länge und Breite, aber Unterstreichung und Wiederholung kommen aus einem Bekehrungswillen, der die notwendigen Erkenntnisse ganz dauerhaft einhämmern möchte, und die unantastbare Reinheit einer glühenden Gesinnung, das heißt eines ganzen sich opfernden Lebens, verklärt jedes Wort zum Evangelium einer Blutzugsenschaft. Zu restloser Bewältigung reichte das Material des „Neuen Volkstheaters“ nicht aus, aber der Spielleiter Heinz Goldberg hatte mit Hingabe dem Werk eine Möglichkeit der Verkörperung ausgebaut. Die tat nicht so unrecht damit, den Grundmotor in der Ekstase einer alles durchdringenden Überzeugung zu sehen, setzte jedoch gleich von Anfang an das Ekstatische in seiner höchsten Potenz ein, so daß eine Steigerung ausgeschlossen und die Allmählichkeit des Auf und Ab und der Wechsel der Nuancen versäumt war. Im Bühnenbild traf Robert Neppach gut das Unreale, Mehrdimensionale dieser Sphäre geistigen Dramas. Vorher hatte das gleiche „Neue Volkstheater“ eine kompromißlos einheitliche Aufführung von *Strindbergs* „*Ostern*“ geschaffen. Wie im schlichtesten Kreis noch die Menschenseele immer wieder durch des Daseins Martern zur Erlösung geläutert wird, und nur dem, der auch bis ins banalste Alltagsding das Tragische des Lebenmüssens durchmacht, Auferstehungen geschenkt sind, ist

meiner Daseinsgestimmtheit stets adäquates Erlebnis. Der Regisseur Hans Brahm brachte wundersam die Bewölktheit, dieses Vor-Sonnenaufgang der Atmosphäre des Dramas heraus und den gedrückten Ton für diese Lage der Lebenserfahrung, die man besitzen muß, um erschüttert zu wissen, daß jedes Glück — weil nur mit Anderer Unglück erkäuflich — Schuld ist. Sehr gut hatte im Äußeren, im Klanglichen und im Seelischen der Schauspieler Erich Pabst die Märtyrerstruktur der Strindbergmensen, Ida Orloff etwas Jenseitiges im Fremdfernen ihres Blickes. Verfehlt fand ich den Lindkvist, der wie ein peinlicher Polterer wirkte, statt daß etwas in ihm gewesen wäre von der befreienden Heiterkeit des göttlich Überlegenen, dem Dunkel und Licht nur zwei verschiedene Formen ein und derselben Menschengebrechlichkeit, Strafe und Lohn nur zwei verschiedene Formen ein und derselben Gewissensmacht sind.

Das „Theater in der Königgrätzer Straße“ gab von *Strindberg* die einaktige Komödie „*Mit dem Feuer spielen*“, die so vollkommen das Schillern des Sündenfalls malt, in dem unser Zustand Welt sich permanent befindet, und genial den obligatorisch frivolen Ton trifft, der für die Kleinsten dieser Teufelei Gegenwart, eine gewisse hysterisch dreiste „Boheme“-Schicht, üblich ist. Zugefügt war *Shaws* geschichtliche Exzentrikernummer von der „*Großen Katharina*“, und *Rudolf Bernauer* legte den *Strindberg* auf fast gallisches Florettstück, den *Shaw* auf richtigen derben Ulk an. Die *Orska* hatte fürs erste Stück sehr echt die naive Frechheit eines als Künstlergattin legitimierten Flittchens, im zweiten die Souveränität ihrer im sinnlichen Fluidum liegenden Waffen. Urwüchsige Burleske meisterte in der „*Großen Katharina*“ *Ludwig Hartau*. *Alfred Abel*, der hier farblos blieb, war im *Strindberg*stück sehr fein und *Johannes Riemann* ebenda ein entzückend jungenhafter Leichtsinnszyniker.

Die Originalausgabe von *Shaws* Komikseite und ironisch witzigem Bereich lernt man in *Oskar Wildes* „*Bunbury*“ kennen, einer ungehemmt satirischen, in geistiger Beweglichkeit graziengesegneten Entlarvung, die dem Schwindelgetu unnachsichtiger zu Leibe geht, als der letzten Endes doch begrenzte *Shaw*. In der „*Tribüne*“ machte *Eugen Robert* daraus einen der ergötzlichsten Abende. Das hatte eine gute Manier, heut derartiges zu vermitteln, nirgends eine Lücke, nirgends eine Leere oder ein Hängenbleiben, elastisch federnd lief die Aufführung gleichmäßig angenehm ab. *Kurt Götz* besaß die passende Trockenheit und zähe Unerschütterlichkeit für solche Rolle; *Adele Sandrock* fügte ihrer Fürstin im „*Liebestrank*“ einen zweiten Grotteske-Gipfel hinzu; *Paul Otto*, *Ernst Gronau*, *Sitta Staub*, *Else Ehser*, *Marta Angerstein* schlossen den Reigen des in seiner Art Untadligen.

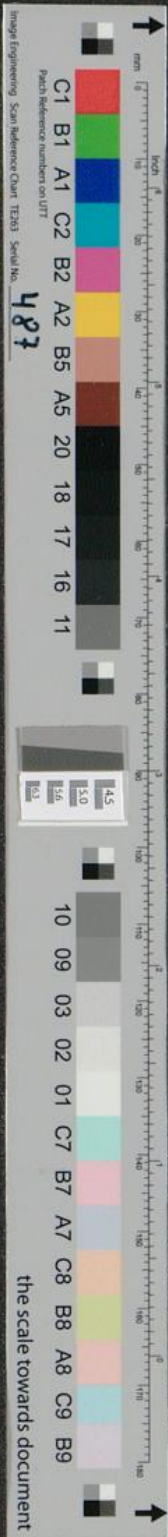
Das „*Große Schauspielhaus*“ bemächtigte sich nun der Volksszenen des „*Julius Caesar*“, jenes Shakespearstückes, das mit gelegentlichem Mengenauftrieb und im Grunde volksverachtender Tendenz dem Rollandschen „*Danton*“ nahesteht. Wieder war vor allem eine ungeheure Inanspruchnahme der Geräuschstärke zu konstatieren, wobei viele weniger robuste Stimmittel schon ins Überkippen kamen und mitleidserregend verröchelten. Dann klappte natürlich fehlerlos die Verteilung der Monstreszenen, in der beweglichen Gruppierung und Auflösung der Haufen hat *Reinhardt* selber bei weitem

das größere Geschick, von ihm geleitet ist das nicht so zu Plastiken erstarrt, viel flüssiger, leichter, lebendiger als bei andern. Aber nachdem gleich im Anfang der Effekt des großen Umzugs in voller Glorie abgekurbelt worden war, blieb in dieser Gattung nichts zu übertrumpfen, hernach kam noch der tolle Coup mit der stufenweisen Erdolchung, dann die massenumwogte übliche Tribunalszene mit Antonius-Moissis Glanzarie, und dann hätte es eigentlich aus sein können. Denn alles Übrige versank im Unwesentlichen, nicht nur durch die Schuld eines unwesentlichen Brutusdarstellers, sondern „aus Gründen des Theaterbaus.“ Zuletzt ließ noch einmal der Reiz des Bühnenbildes, ein Wirklichkeit vortäuschender Panoptikumsreiz — aber diese kristallne Weite des Horizonts war wirklich sehr schön —, die teilnahmslos gewordenen Sinne aufwachen. Krauß faßte Cäsars Wesen in markanter Bildhaftigkeit zusammen, Moissi setzte für den Antonius all seine kultivierte Liebenswürdigkeit und Musikalität ein. Trefflich ausgesucht waren von der Regie die Physiognomien in der Wortführung des Volkes.

Was für fabelhafte, unverwüstliche theatralische Energien in *Calderons* Dramatik stecken, zeigt eine Aufführung des „*Richters von Zalamea*“, die die „Volksbühne“ unter Guido Herzfelds Regie recht ordentlich hinstellte. Ist mir diese ganze spanische Gesinnung des Stückes auch noch so zuwider mit der Heiligsprechung des tödlichen Wahnes „Ehre“, mit brutalem Kommt und Bauernstolz vor Königsthronen, — obgleich der Stoff des Dramas immer noch antimilitaristisch verstanden werden könnte —, mich zwingt die dramatische Zauberkräft, die den Apparat von Wirkung und Gegenwirkung, mit komischen und blutigen Situationen, Wort- und Temperamentsduellen, Spannungen, Blitzen, Genreepisoden, die ganze Leidenschaft des Theatralischen grandios spielen läßt. Von den intensiven Bühnenbildern des Carl Jacob Hirsch waren die bunte spanische Ortschaft und die Weltverlorenheit der Baumszene die tiefsten Eindrücke. Eine repräsentable, gewichtige Leistung war der Crespo Heinz Salfners, in sich beschlossen, ganz ohne Drücker, köstlich in geruhigem Widerpart, etwas ohne Mache und Aufdringlichkeit Imposantes. Charlotte Schultz hatte die ehrliche Herbeheit des in Zucht gehaltenen Bauernkindes, Leo Viktor unverniedlicht die franke Beherztheit, Stahl-Nachbaur die gemütlichere, Hans Halden die gefährliche Anmaßlichkeit der Kriegsherren.

das größere Geschick, von ihm geleitet viel flüssiger, leichter, lebendiger als b Anfang der Effekt des großen Umzugs war, blieb in dieser Gattung nichts zu tolle Coup mit der stufenweisen Erdolcht Tribunalszene mit Antonius-Moissis Gla aus sein können. Denn alles übrige v durch die Schuld eines unwesentlichen Br des Theaterbaus." Zuletzt ließ noch e Wirklichkeit vortäuschender Panoptikum des Horizonts war wirklich sehr schön aufwachen. Krauß faßte Cäsars Wesen Moissi setzte für den Antonius all sei Musikalität ein. Trefflich ausgesucht wa in der Wortführung des Volkes.

Was für fabelhafte, unverwüstliche t Dramatik stecken, zeigt eine Aufführ die „Volksbühne“ unter Guido He stellte. Ist mir diese ganze spanische C zuwider mit der Heiligensprechung des tö Komment und Bauernstolz vor König Dramas immer noch antimilitaristisch ve zwingt die dramatische Zauberkraft, die wirkung, mit komischen und blutigen Si duellen, Spannungen, Blitzen, Genreep Theatralischen grandios spielen läßt. V Carl Jacob Hirsch waren die bun verlorenheit der Baumszene die tiefsten wichtige Leistung war der Crespo Hei ganz ohne Drücker, köstlich in geruhige Aufdringlichkeit Imposantes. Charlott heit des in Zucht gehaltenen Bauernkind franke Beherztheit, Stahl-Nachbau die gefährliche Anmaßlichkeit der Kriegs



BERLINER THEATER (SOMMERFREIHEIT)

Von Max Herrmann-Neiße

Natürlich nimmt das Sommerprogramm auf die abgespannten Nerven des einheimischen und auf den Durchschnittsgusto des zureisenden Publikums Rücksicht und pflegt deshalb die leichtere Ware, dennoch ist es auch, als ob die schauspielerischen Kräfte nach so langer, schwerer Winterhaft in den Verließen des ernstesten Genres sich mit Freude aller Fesseln enttrafften. Die Schwänke und Possen der Sommerspielzeit vertragen ja jede Ausschweifung und beanspruchen nicht die streng sich ans Material haltende Selbstbeschränkung, so kann der Darsteller einmal seine Eigenheit in den unbestrittenen Mittelpunkt der Ereignisse stellen und darf ohne Scheu alle Übermutsmöglichkeiten ausnutzen und weiterspinnen, die immer er der Andeutung seines Parts abzugewinnen vermag. Ich finde es jedesmal ergötzlich, wie in dieser Jahreszeit die literarische Behinderung, das Kulturaffektieren plötzlich nicht mehr gilt und das reine Belustigungstheater, die schiere Gaukelei zum Durchbruch kommt, erfreulich ohne jede Bildungstendenz dem Spieltrieb, der Leidenschaft des Mimen bis zur Stegreifwollust hingegeben. Man kann endlich einmal Theater erleben, statt der feierlichen Zelebrierung dramatischer „Dichtung“ ebenso feierlich beiwohnen zu müssen.

Im „Großen Schauspielhaus“ bleibt die Lustigkeit immerhin noch literarhistorisch gerechtfertigt, indem man sich an des *Aristophanes* grandiose politische Sexuatsatire „*Lysistrata*“ hielt. Leider servierte man sie in einer verbiederten Fassung (von Leo Greiner), die des Originals überlebensgroßes Belachen der geschlechtlichen Bezirke bürgerangenehm in die übliche, im Zeichen des Storchs zwinkernde Stammtischfidelität transponierte. Glücklicherweise war die Aufführung (unter Max Reinhardts Leitung) besser, weil sie vieles wieder herausließ, was die Textbearbeitung sorglichst unter Verschuß gehalten wissen wollte. Und überhaupt ergab es den bisher schönsten Abend in der Arena, weil seine Reize dort wurzelten, wo allein nach den Bedingungen des Baus starke Wirkungen hervorgeholt zu werden vermögen: im gradezu Zirkushaften. Das waren die holden Balletteffekte des hin und her flatternden Schwarms buntgewandeter Mädchenscharen und der derbe Clownsspaß, den die Schauspieler Jannings, Gülstorff, Graetz und die Schauspielerin Lotte Stein anstellten. Die goldne, aus innerster Überlegenheit quellende Schalkhaftigkeit der Else Heims hatte sogar etwas von der Unerschütterlichkeit der mythologischen Farce, während Else Eckersberg sehr drollig in koketter Frozzelei plätscherte.

Das „Neue Volkstheater“ erholt sich von seiner gewichtigeren Kost beim Schwank „*Die drei Zwillinge*“, der leider nicht eben zu den harmlosen gehört, insofern er letzten Endes doch den moralischen Qualitäten der bevorrechteten Adelssippe das Wort redet und das aufhaltende: „Schuster, bleib bei deinem Leisten“ sehr zugunsten der erbeingesessenen Vorteilskafe demonstriert. In der Darstellung hatte Josefine Dora schmunzelnde Robustheit, Georg

Basel das Quecksilbrige der traditionellen Situationskomiker, und Friedrich Lobe produzierte sich als Imitator des oben erwähnten Schauspielers Gülstorff.

Einen Hauptteil des Bedarfs an Erholung im Komischen deckt natürlich wieder Max Pallenberg: die Sommerdirektion Sladek stellt ihn im „Theater des Westens“ heraus, und man geht immer wieder hin, sich an dem unerschöpflichen Improvisationsgenie dieses brillanten Spaßmachers zu erfrischen. Ob die altbewährte „Familie Schimeck“ ob eine lendenlahme Travestie „Die goldne Ritterzeit“ ihm den nebensächlichen Rahmen für seine Leistung leihen, immer bedeutet es ein erlesenes Vergnügen, zu sehen, wie in ihm der Trieb unaufhörlich arbeitet, in Bewegung bleibt und kaum verfolgbare einen bizarren Einfall aus dem andern schnell, die Weite des Sprunges unberechenbar nehmend. Das Geheimnis Komödiantentum ist in diesem Manne so naiv Selbstzweck, daß er fast nicht mehr der genau bezeichneten Vorlage bedarf, daß es in unaufhaltsamer Laune aus ihm spielt und einmal der Versuch gemacht werden sollte, seinem Improvisationsgenie Platz zu schaffen, und nur eine ungefähre in Grundzügen vorhandene Situationsübereinkunft das Schema anzugeben hätte, innerhalb dessen er souverän phantasieren dürfte. Aber zu solcher Wiedererweckung der Stegreifkomödie möchte es wohl an Partnern fehlen. Eine Gegenspielerin wüßte ich, die ihm ebenbürtig an Können ist und gleichzeitig genug selbständige Kraft besitzt: Gisela Werbezirk. Das ist eine Humoristin, wie ich noch keiner begegnete, ganz urwüchsig und aus dem Vollen schöpfend. Ich sah sie in der Komödie „Die Moral der Frau Dulaska“, dem erträglichsten mir bekannten Stück Gabriele Zapolskas, das — bei erheblich falschen sentimental Tönen zwar — doch ein bißchen von Tünche entblößter Sittenzuständlichkeit malt. Und nun wurde durch die Ulkwucht des Spiels auch noch die Sentimentalität so abgeschliffen, daß ein ärgerlos fesselndes Gebild Kaltschnäuzigkeit übrigblieb. Wie die Werbezirk so ein dickfälliges Weibstück hinstellte, das allem gewachsen ist, wie sie herumschlampte, schnoddrig drei nredete, das Kommando fuhrwerkte und immer wieder hochkam, wird mir unvergeßlich sein. Die ganze Aufführung (im „Kleinen Schauspielhaus“, unter Lichos Regie. Alle diese Theater leitet im Sommer Maximilian Sladek.) überhaupt hatte nicht eine leere Stelle, Hertha Hambach und Paul Günther waren auf ihre Art abgestimmt bildhaft, Helene Rosner traf das Verderbte einer bestimmten Sorte Bürgergattin, Lydia Potozkaja war echt im Durchbruch des Leidenschaftlichen, Maria Burke, John Cottowt, Yo Hegyi hatten treffend die Umrisse ihrer Genrerollen, und bei Hertha Felden kamen die soubrettig burschikosen Momente aus unverfälschtem Boden.

Eine Aufführung von hoher Qualität macht auch den alten Molnár-Reißer und Verwandlungsscherz vom „Leibgardisten“ (Kammerspiele) erwähnenswert. Käte Dorsch kann den ganzen Bogen ihrer Künstlerschaft ausschreiten, daß das schon Virtuose mit dem frei Erblühten sich zusammenschließt und verführerisch im Echten und Unechten typisch Weibchenhaftes über den Rahmen des Stückes hinaus einen Spiegel erhält. Alfred Abel kostet es aus, an einem Mimenporträt seinen Jux sich zu machen, Paula Eberty und Hugo Döblin holen sich aus Chargen ihre Erfolge.

Das „Deutsche Theater
 einem aufreizenden Kitsch („Das
 mimische Vitalität aus, die im Re
 ist. Der erotische Reiz jeder sich
 Kunst besonders betont, aber es b
 der in der Hauptsache (nicht weg
 ist, doch etwas Nachhaltigeres dur
 kalt Boshafte vorzüglich, wenn
 Illusion zerfetzen darf. Dort spü
 Blut aus Gekonntes. Außerdem
 hemmt im Komödiantischen, das j
 wird, ist ohne Beeinträchtigung
 allenthalben beweist die Schauspi
 sich, herauszuholen ist. Ein gute
 den Dienst der mehr oder mind
 dieses Fleisch hat seinen eignen G
 Pausen. Endlich gibt ihm der So

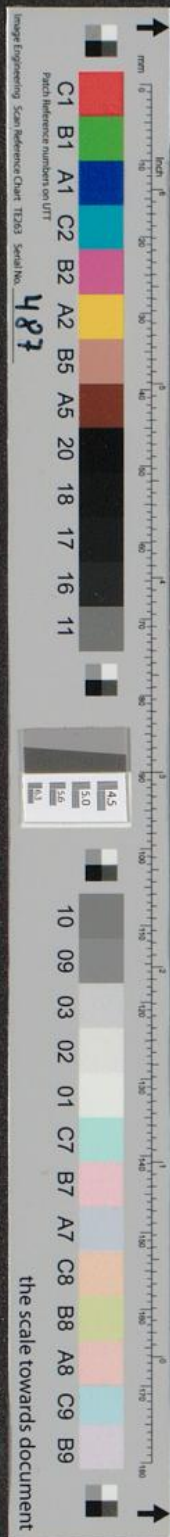
MANNHEIMER THEAT

Theater der Mannheimer
 Komödie, die sich durch
 ihre lebendige Darstellung
 auszeichnet. Die Schauspieler
 sind von hohem Niveau und
 bringen die Rollen mit
 großer Sicherheit und
 Verständnis zum Ausdruck.

Das Programm ist
 sehr abwechslungsreich
 und umfasst sowohl
 klassische Stücke als
 auch moderne Dramen.
 Die Inszenierungen sind
 von hoher Qualität und
 zeigen die Kreativität
 der Regisseure.

Die Mannheimer
 Komödie ist ein
 unverzichtbares
 Element der
 kulturellen
 Landschaft der
 Stadt.

Die Mannheimer
 Komödie ist ein
 unverzichtbares
 Element der
 kulturellen
 Landschaft der
 Stadt.



von einer leicht wegzublasenden, dünnen Staubschicht bedeckt, aber mit den Reizen einer Kultur der leichten Geste noch jung, wurde von Rudolf Bernauer zu etwas Gefälligem und Anregendem gemacht. Dieses Stück, von dem seither manche grobkörnigere Ware ihre Pfunde bezog, ist wirklich ganz und gar ohne Nebenabsicht Lust-Spiel, hat Sinn für bühngemäße Situationen, wird nur zu rasch mit sich selbst zufrieden und verflacht, wenn die Kunst der Darstellung es nicht sehr unterstützt. Froh, dankbare Rollen auszuformen und mit Figur zu füllen, gewährten hier die Schauspieler diese Unterstützung, vor allem Else Heims mit der eigenen, standfest überlegenen Sachlichkeitsschelmerei, und Heinz Salfner in kernsicherer, geräuschvoller Gedrungenheit, auf gute Ausarbeitung auch des Kleinsten bedacht. Beide sind dabei ein wenig trocken, so geriet die Aufführung als Ganzes nicht so flüssig, wie es im Temperament des Werkes liegt. Die Mimik eines Dieners (Ernst Behmer) hatte das Kasperlformat für derlei Regionen. Als, endlich einmal, eine adäquate Aufgabe hatte Carl Meinhard dem Genie Pallenbergs DREI EINAKTER COURTELINES eingerichtet (— wann gibt er ihm den Gipfel „Bourbourouche“?). Courteline, Meister des Sketch, selbst beim Bau gewesen, hat in solchen Skizzen Stoff geliefert, aus dem Komödianten nichts oder alles hexen mögen. Pallenberg ließ noch das Sprödeste herrlich Blüten treiben, gab als „unerbittlicher Schutzmännchen“ eine erstklassige Zeichnungskarikatur etwa im Stile Caran d'Aches, eine diskret durchgeführte Charakterstudie in den „KOMÖDIANTENSIEGEN“ und eine ganze tragikomische Skala der Stimmungen als „gemütlicher Kommissar“.

Im Lessingtheater führt Victor Barnowsky LAUTENSACKS Schauspiel „DAS GELÜBDE“ auf. Lautensack hatte eine Witterung im Blut für das, was die Szene verlangt, nur hielt ihn dann meist das Behagen an den Schnörkeln seiner ihm vertrauten bayrischen Umwelt zu lange auf einem Punkte fest, der für ihn selber mit dem Zauber des Erlebnisses beschenkt war, einem indisponierten Publikum aber gleichgültig ist. So hat auch „Das Gelübde“ glänzende Genrezüge einer Art sympathischerer Heimatkunst, malt mit Zuneigung zu den intimen Absonderlichkeiten des Lebens resolut Licht- und Schattenseiten modernen Klosterbetriebes, weiß auch daß, was an einer nicht unebnen Schicht bierseligen Wohllebens Lockendes ist, zu fühlen und fühlbar zu machen und wird mit Ausbrüchen und Kontrasten dem auf den Brettern Erfolgreichen oft gerecht. In der abenteuerlichen Fabel und ihrer Verquickung mit moderner Daseinsgegenständlichkeit blitzt etwas Shawsches auf, wenn Haremsorient und Bajuwarenkloster, Zeitung, Telefon und Mönchszeremoniell sich verknüpfen und einer sein „Lieber Mönch als Gatte“ durchficht. Leider brachte die sonst tüchtige Aufführung statt vier Akten nur drei, daß der Schluß Hals über Kopf erstürmt schien, und behandelte die lebenskomischen Bestandteile des Stückes zu stiefmütterlich. Schlichtere Töne als sonst und im dritten Aufzug große Theatermomente hatte Leopoldine Konstantin,

Theodor Loos für den Mönchsgrafen zu wenig von jener tragikomischen Zwischenlage, die die Figur für mein Gefühl haben müßte, dieses Besondere seltsam unwitterter Wedekindgestalten fehlte ihm (er hätte z. B. verwandt sein dürfen mit dem Ernst Scholz aus dem „Keith“, zugleich real, zugleich monoman phantastisch, nur nicht pathetisch!); prächtig lebensvolle, in schauspielerischer Abrundung gediegene Schöpfung bedeutete Klöpfers Guardian.

Ist Lautensacks Drama Entwurf eines im Kern anständigen, weil dichterisch wahren Bodenständigkeitstheaters, so haut SCHÖNHERR Exempel auf den bösesten Ungeschmack spekulierender Volksstückmache hin. Seine „KINDERTRAGÖDIE“ (im „Kleinen Schauspielhaus“) ist technisches Bravourstück schlimmster Sorte, in dem die Verlogenheit der Primitivität Orgien feiert. Zugegeben, daß hier mit drei Personen ein ganzer Abend bestritten und solche Vereinfachung heute wieder aus finanziellen Gründen nötig wird, so ermangelt hier diese äußere Vereinfachung jedes inneren Aequivalents und wirkt als aufdringlicher Artistenclou. Wie drei Kinder auf den Ehebruch ihrer Mutter reagieren, ist so plump auf Salven gezimmert, im Grund verschmiert, mit Rührseligkeit und „Kernhaftigkeit“ gemästet, daß einem übel wird. Selbst wenn ich den mehrheitsbürgerlichen Moralschwindel acceptieren würde, bliebe noch alles falsch, mit Schminke zurechtgemacht, knallig, knifflisch und aus Kunstmoral abstoßend. Von solchen Fällen kann auch die beste Bühnenkunst die Peinlichkeit nicht restlos nehmen. Hedwig Keller, an sich die stärkste schauspielerische Leistung des Abends, sprach den Dialekt des Stücks für hiesige Verhältnisse allzu echt, so daß man mehr durch das bloße ZUSCHAUEN den Gehalt ihrer Arbeit erfuhr. Hans Thimig besaß etwas Jugendsympathisches, ob er, und auch der derbe Fritz Kampers, schon nicht immer der Verleitung zur falschen Emphase Trotz bot. Das Äußere der Aufführung (Regie Maximilian Sladek) war mit mehr Sorgfalt bedacht, als der grobe Schmarren verdiente.

FRANKFURTER THEATER

Von Carl Zuckmayer

Die Frankfurter Theater sind in diesem Jahre durch die Aufführung von „Die Kindertragedie“ von Theodor Loos in das Bewußtsein der Öffentlichkeit gekommen. Diese Aufführung ist eine sehr interessante und wichtige, die man nicht übersehen darf. Sie zeigt die Entwicklung des Dramas in der Gegenwart und die Rolle des Schauspielers in der modernen Theaterkunst. Die Aufführung ist eine sehr gelungene und verdient die Aufmerksamkeit der Theaterkritik.

Die Aufführung von „Die Kindertragedie“ ist eine sehr interessante und wichtige, die man nicht übersehen darf. Sie zeigt die Entwicklung des Dramas in der Gegenwart und die Rolle des Schauspielers in der modernen Theaterkunst. Die Aufführung ist eine sehr gelungene und verdient die Aufmerksamkeit der Theaterkritik.

