

4. HEFT

2. JAHRG.

DIE NEUE SCHAUBÜHNE

Monatshefte für Bühne, Drama und Film
HERAUSGEBER: HUGO ZEHNDER.

Aus dem Inhalt:

Ernst Grünthal: Der Tanz als Kunstwerk

Oswald Pander: Barlachs Dramen

Kurt Heynicke: Der Spieler

Raoul Hausmann: Tolstoi, Dostojewski

Hans Natonek: Ernst des Lebens

Ernst Angel: Ein „expressionistischer“ Film

Max Herrmann-Neiße: Berliner Theater

Paul Nikolaus: Mannheimer Uraufführungen am Nationaltheater

Iwan Goll: Pariser Theater

**Carl Jakob Hirsch: Bühnenentwürfe
„Gyges und sein Ring“, „Die Bürger
von Calais“, Freie Volksbühne, Berlin**

Einzelheft: 1.80 Mk.

Halbjährlich 9.— Mk.

RUDOLF KAEMMERER, VERLAG, DRESDEN.

INHALT DES VIERTEN HEFTES:

Ernst Grünthal: Der Tanz als Kunstwerk	85
Oswald Pander: Barlachs Dramen	90
Kurt Heynicke: Der Spieler	93
Raoul Hausmann: Tolstoi, Dostojewski	94
Hans Natonek: Ernst des Lebens	101
Ernst Angel: Ein „expressionistischer“ Film	103
Max Herrmann-Neiße: Berliner Theater	105
Paul Nikolaus: Mannheimer Uraufführungen am Nationaltheater	108
Iwan Goll: Pariser Theater	110
Karl Jakob Hirsch: Vier Bühnenentwürfe zu „Gyges und sein Ring“ und „Die Bürger von Calais“ in der Inszenierung an der Freien Volksbühne, Berlin	

AUS DEM LETZTEN HEFT:

Max Herrmann-Neiße: Der Zirkus als Theater oder das Theater als Zirkus /
Heinz Kenter: Schau-Spieler — Mensch-Sein / Paul Nikolaus: Gedanken
über Theaterkritik / Friedrich Wolf: „Der Unbedingte“, 1. Akt / Max
Herrmann-Neiße: Berliner Theater / Alfred Günther: Eine Hamsun-
Aufführung / Hans Blanke: Bühnenentwürfe zu Friedrich Wolfs Drama
„Der Unbedingte“

Redaktionelle Zuschriften und Einsendungen sind zu richten: An die Schrift-
leitung: „Die Neue Schaubühne“, Dresden-A., Prager Straße 13. Unverlangten
Einsendungen ist Rückporto beizufügen. Alle sonstigen Zuschriften und An-
fragen an: Rudolf Kaemmerer Verlag, Dresden, Prager Straße 13, I.

Preis der Monatsschrift: Das Halbjahr M. 9.—, das Einzelheft M. 1.80.
Der erste Jahrgang vollst. M. 20.—, geb. M. 28.—; lose Einbanddecke dazu M. 8.—.

RUDOLF KAEMMERER VERLAG DRESDEN

Zur Versendung an die Bühnen liegt bereit:

MILAN FÜST: DER REBELL

Aus dem Ungarischen übersetzt von
Stefan J. Klein

Zur Uraufführung am Nationaltheater in Mannheim
wurde angenommen:

KLABUND DER TOTENGRÄBER

Ein Akt

Preis der Buchausgabe Mk. 4.—

RUDOLF KAEMMERER VERLAG DRESDEN



DIE NEUE SCHAUBÜHNE

HERAUSGEBER: HUGO ZEHDER

4. HEFT

DRESDEN, APRIL 1920

2. JAHRG.

DER TANZ ALS KUNSTWERK *Von Ernst Grünthal*

DIE FORM

Tanz ist rhythmisch im Raum bewegte Plastik. Zugleich aber reziprok: im plastischen Geschehen sich auswirkender Rhythmus. Das Tanzkunstwerk ist also in zwei Kategorien gestaltet, in Zeit und Raum. Es deutet sie beide aus.

Tanzen, d. h. den Raum im Hintereinander, in der Folge zu entwickeln, zu gestalten durch Plastik, die eine von innen her getriebene Bewegung sich wölben und aufwellen läßt. Im Gleichen aber ist mit der Bewegung urelementar die Zeit erlebt. Aus dem inkarnierten, in vollster Körperlichkeit lebenden Rhythmus gebiert sich die Zeit selbst, springt sie lebhaftig lebend gewissermaßen hervor. Denn Rhythmus ist ihr Element, und hier ist Rhythmus nicht mehr Akzidenz, hier ist er substantziell geworden: Um seinetwillen allein entstehen Formungen. Er ist verkörpert im Tanzenden, der Tanzende lebt durch ihn.

Mit dieser Zweiheit sind durchaus neue Schauungsmöglichkeiten geweckt, denn der Tanz ist kein kombinierendes Verflechten nur jener beiden Gegebenheiten, sondern etwas „Unerhörtes“, anders gar nicht Erlebbares: Man begreift den Raum in der Zeit, die Zeit durch das Räumliche als qualitativ neue Einheit des Erlebens.

DER GEHALT

Während diese formalen Grundlagen das Zustandekommen des Tanzes als besondere Kunstart überhaupt fordern, die Berechtigung seiner Abgrenzung bedingen, seine Selbständigkeit gegen die anderen Künste klar proklamieren, ist ohne dazukommenden Gehalt als eigentliche, individualisierende Gegenständlichkeit keine wesenhafte Darstellung möglich. Sie bliebe leeres Gehäuse, Formschema.

Bewegungen der Tänzerin aber sind an sich schon das Kunstwerk, sie braucht sich nur ihrem Erleben hinzugeben, um es dann in reinster Form, im vollendetsten Ausdruck körperlich sichtbar zu machen. Der Mann formt Überorganisches, läßt blitzartig Geistiges aus der Bewegung aufleuchten. Die tanzende Frau wirkt durch ihre bloße Existenz, der tanzende Mann durch die von innen her produktive Energie.

Vollkommenen Tanz schafft deshalb das Weib. Männlicher Tanz ist nicht abgesättigt, wirkt immer über sich hinausweisend. Der Mann erstrebt überall das Werk: Die vergänglich lebende Formung des Körpers will sich nicht imprägnieren mit der ganz anderen Qualität und der auf ganz anderes abzielenden Gestaltung des abstrakt Geistigen. Aus diesem nicht überbrückten Dualismus resultiert die immer wieder zu beobachtende besondere Wirkung tanzender Männer, die „theoretisch“ über das eigentliche Wesen des Tanzes schon hinausgreift. Es ist jene Verquickung der auf organisch gerundete Schönheit ihrer Natur nach berechneten Körperbewegung mit dem rein geistig Bedingten körperlich abrupten, ausfahrenden, erschütternd ausdrucksvollen und eindrucklichen Gestus: Das, was mit dem Begriff grotesk bezeichnet ist. Für die Richtigkeit der Behauptung könnte man die jetzt sich mehrende Zahl grotesk tanzender Frauen anführen. Deren Kunst wäre aus der Einwirkung unseres ja als geistig expressiv bezeichneten Zeitalters, unseres besonderen Lebensrhythmus zu verstehen, berechtigt und notwendig. Tiefste Begründung aber hat dieses Grotteske im Wesen der Kunst überhaupt. Es besteht unabhängig von Stofflichem. Es ist Erlebnisform der abrupten, unerwarteten Aneinanderfesselung, der unorganischen Verlötung von an sich organischen aber fremden, einander gänzlich abgewandten Elementen, ist rein formales Bindeglied einer solchen Verkettung. Es ist die Art, solchermaßen zusammengestellte Inhalte im Erleben zu vereinigen; keine Eigenschaft der Dinge, sondern Form des Erlebens von Heterogenem. Stofflich ist von vorneherein nichts grotesk. Das Grotteske ist immanente Kategorie des Erlebens. Wohl zu scheiden davon ist das Karikierte, das immer nur Wertung, im Vergleich, nach Kenntnis des Gewerteten erst verständlich, nichts an sich ist. Wenn nicht nebenbei ihm Grotteskes anhaftet.

Im Kunstwerk, das ja, zentral gewertet, dargestellte Erkenntnis bedeutet, kann das Grotteske deshalb eine wesentliche Gestaltungsgrundlage sein: Es bietet unmittelbar anschauend erlebende Einsicht in Zusammenhänge bestimmter Art. Das Karikierte als relative Wertung wirkt diesem letzten Ziele der Kunst entgegen. Es ist nur eine von vielen möglichen Arten des Wertens. Das Grotteske aber eine kategoriale Art des Erlebens.

Selbstverständlich ist mit dem Künstlerischen nur eine, dazu die am meisten theoretische, Betrachtungsmöglichkeit des Phänomens „Tanz“ erschöpft. Entscheidend greifen zugleich metaphysische, religiöse, soziologische, erotische, ethnologische Momente ein; ferner die Frage der Körperkultur. Für sich endlich als grundlegend Erkennendes, nicht weiter Zurückführbares steht jene dem schauenden Mitfühlen freientfalteter Gymnastik unmittelbar entsteigende seelische Lösung, jene innere Aktivität da, die an keinen Inhalt gebunden in sich selbst lebt.

Für uns hier handelte es sich klar umschrieben darum: Die den Tanz als Kunst konstituierenden, synthetisierenden Elemente bloßzulegen. Solche Abspaltungen sind nötig, wo begriffliche Erkenntnis das Ziel ist. Denn grundsätzlich muß man erwägen: Von innen heraus organisch gewachsenes Leben mit seinen unentwirrbaren verschmolzenen Beziehungen ist dem Verstande stets nur mechanisch analysierend zugänglich. Es werden gewissermaßen Schnittflächen durch ein Objekt in verschiedenen Ebenen gelegt. Was intuitiv wohl als Ganzes erfaßbar ist, muß begrifflich nach Gesichtspunkten geschieden gesehen werden.

BARLACHS DRAMEN

Von Oswald Pander

Alle Theorie des Dramas zerschellt an einem urwüchsig neuen Drama. Daß sie nicht standhält, ist gerade das Kennzeichen des gewachsenen Dramas gegen das, obschon künstlerisch, gemachte. Ein bloßes Andersmachen, ein Ausbiegen und Abbiegen, ein gesteigertes und verfeinertes Können, ein Zusammenpressen, Eigenschaften, wie Georg Kaiser sie zeigt, erhellen diesen Gegensatz. Bei Barlach fließt uns der Strom aus der Quelle; das Meer ahnen wir dumpf, aber die Mündung sehen wir noch nicht.

Faßt man die Theorie des Dramas weit — zu weit, als daß sie brauchbar wäre —: Drama ist Schicksal, dann umspannt sie freilich Barlachs Werk. Aber schon der nächste Schritt, um diese Formel in gewohnt dramatischen Bezirk zu treiben: ist Schicksal zwischen Menschen oder gar: Schicksal im Menschen, Kampf des Menschen mit sich selbst, der stärkste Kampf, der schwerste, also dramatisch, — wäre mindestens ein Umweg. Denn Barlachs Gestalten sind mythisch, also mehr als Menschen, aber sie sind auch weniger als Menschen, sind eine Vorstufe, Gnomen, Nachtgestalten, sagen- und märchenhaft. Vergleichen wir die Welt der Edda mit dem Weltbild des deutschen Volksmärchens (Grimm, Wisser), sehen wir gleich, außer der Verwandtschaft, beider Ureigenes. Kulturkreise, das genügt nicht. Es kommt als Wesentliches die Konzentration einer persönlichen Anschauung hinzu, des Erzählers, eines, der diese Dinge, geistige, körperliche und ihre Einheit, geschaut hat. Ebenso ist es mit der russischen Märchenwelt. Gerade die, als Beispiele zunächst, genannten Kulturkreise sind in Barlachs Vorstellungswelt eingegangen. Aber in eine solche, die mit der ganzen Problematik heutigen Menschseins ringt. Es ist merkwürdig, daß in unserer geistigen Entwicklung irgendwann, wahrscheinlich mit der Neuzeit, mit dem Siege der Vernunft, die nur noch zum Hohn als Göttin vor- oder richtiger dargestellt werden konnte, Märchen, Sage, Mythos wie ausgerodet sind. Sie werden von Zeit zu Zeit als Antiquitäten liebevoll oder geizig gesammelt, aber sie sind tot, sie sind nicht mit uns gewachsen, und das wirkt, als ob ein lebenswichtiges Organ im Menschheitskörper verkalkt oder gar verfault wäre.

Die ganze Welt der Nachtgeschöpfe schreit nach Erlösung. Nicht bloß um ihrer selbst willen, von denen wir wenig wissen, sondern weil sie in unserem Nachtleben nicht zur Ruhe gekommen sind. Freud und seine Schüler würden an Barlachs Traumdeutung wenig Gefallen finden, doch er noch weniger an ihrer. Barlachs Alb im Drama „Der tote Tag“, zweiter Akt, zeigt mit überwältigender Eindringlichkeit, wie eine alte, volkstümliche Märchengestalt, im Wesen und in den, wenn man so will, naturalistischen Ausstrahlungen ihres Wesens unverändert, durch Dichterkraft mit einem Male mitten in unserem Kulturkreis auftaucht als nicht wegzudenkender oder gar wegzuleugnender Bestandteil. Alle Mühsal eines noch verborgenen Zieles, alle Qual schlechten, das heißt noch unvollkommenen, noch nicht gekonnten, noch nicht verstandenen Tuns, Gift und Schmutz, die der Lebensvorgang absondert, Leid, das Menschen aus Torheit sich antun, wälzt der Alb nächtlich auf den Menschen, nur: damit der Mensch ihn töte! Nächtlich: das ist die Nacht, in der wir alle immer leben. Denn auch erwachend, erwachst Du täglich zu einem toten Tag. Aber das soll kein karger Versuch einer Deutung sein. Weder allegorisch, noch symbolisch spricht Barlachs Drama sich aus. So wenig, wie das aus dem Mythos erwachsene Märchen deutbar, so unzulänglich wäre hier das Herausschälen einer Moral. Der Gnom Steißbart spricht am Ende: „Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“ Dieser Gedanke klingt, hundertfach verschlungen, durch das Werk, und es ist klar, daß alle ungelösten Zweifel und Bedrängnisse, die ganze unendlich reiche Welt des Innenlebens, des eigentlichen Lebens, das der Tag verdunkelt, in ihn münden. So ist denn, wie in tiefster Dichtung stets, das Unausprechliche Material, Werkzeug, Form, ist das wirkende Wesen des Gestaltens. „Sprichwörter der Ewigkeit. Man kann sie nicht widersagen, sie verklingen im Ohr, aber sie bleiben unverhüllt im Herzen.“

Das Erdgebundene, dem Alltag, dem toten Tag, dem Dampftriebhaften, dem Ziellostätigen Verschwisterte ist in diesem Drama die Mutter: „Der Riese Tag? Ich lache über solche Riesen. Kinder bringen solche Riesen um, spiel, Junge, spiel! . . . Und dann, wenn du Hunger hast, komm zu mir und iß

dich satt.“ Der Sohn will sich losreißen, den Alb umbringen, den Vater suchen. Göttersohn? Kule, ein Blinder, der schaut, ewiger Wanderer zu ungekanntem Ziele, weist ihm das seine: „Die Furcht verwinden, heißt alles überwinden.“ Die Gestalten verknüpfen sich in einem dumpfen, engen Geschick, aus dem auch der „Held“, der Sohn, nicht heraus kann. Blut verbindet sie, so nahe oft, daß eine in die andere überzugehen scheint. Vom Urmenschen, der noch Mensch nicht ist, zum Göttersohn, der als Ahnung erst aufdämmert, bindet Blut sie, wie nur je ein Geschlecht. Frei werden, ein Eigener, und doch nur, um das Geschlecht zu adeln, das geht wie ein Schrei, Blutschrei, hindurch, den der Tod erstickt, — ohne doch ihn zu töten.

Das zweite Drama, Der arme Vetter, — schon der Titel deutet auf ein ähnliches „Motiv“ — rückt deutbarer, dafür weniger allumfassend, solches Geschehen in engeren und helleren Kreis. Hier wird ein robuster, ein fest den Boden Wirklichkeit stampfender Mann durch den armen Vetter, einen Unbekannten, den es, wie dort, zum nur geahnten Ziele treibt, enturzelt, wird ihm Kraft und Sicherheit genommen — und die Braut, die vom „toten Leben“, wie er spöttisch sagt, „in den höheren Tod“ will. Auch hier dreht es sich um „Anfang“ und „Ende“, die unlösbar verklammert sind; wird durchsichtig, — nicht beschwätzt, — daß der Einzelne nur Durchgangspunkt einer seelischen Entwicklung, aber als solcher auch gleichzeitig das ganze, das ungeteilte Mysterium des Seins ist. Hier wechselt die innere Beleuchtung gespenstisch, oft grausig, vom Alltag zu den letzten Ausblicken des Unendlichen.

Es ist sehr kennzeichnend für den Gestalter, daß er für Ungesagtes und im Grunde Unsagbares nicht nur die volle, strotzende und atmende Gestalt, sondern auch einen sprachlichen Ausdruck gefunden hat, der im edlen Sinne volkstümlich ist. Es wird die Zeit kommen, wo diese wuchtigen Bilder, voller Anschauung und Erlebnis, knapp und voll Melodie, dem echten Volksgut der Sage und des Märchens ebenbürtig, Gemeingut wie dieses sein werden. Denn so abgesondert und eigenmächtig heute das dramatische Werk Barlachs dazustehen, so jung, in jedem Sinne, der Dramatiker Barlach aus der Kette deutschen Dramas herauszuspringen scheint, so sehr weist die

Art seines Schaffens nicht nur dem Drama, der Dichtung einen Weg in Fernen, sondern geht ihn jener kulturellen Entwicklung voran, die fortführt, wo jäh Abbruch sich schon allzu bitter gerächt hat, und die unsere ziellose Zerstretheit, die verhängnisvolle „Arbeitsteilung“, wieder in eine Volksgemeinschaft, ein Beisammen von Wissen und Wollen, Erkennen und Tun, Sehen und Schauen leiten kann. —

Beide Dramen sind bei Paul Cassirer, Berlin, erschienen.

DER SPIELER

Von Kurt Heynicke

Für Karl Hannemann

Du, Spieler,
 Wenn Du die Erde aufwühlst mit dem Gewitter Deiner Stimme,
 Spieler des Lebens in uns, —
 Klagt ein Vogel schluchzend im Winter-Wald,
 Im Gebirge eine Kirche läutet einsam das Ave?
 Kommen Vögel im März,
 Bricht Frühling die Scholle klirrenden Eises?

Brülle, Spieler,
 Gott ins Angesicht den zuckenden Schmerz dieser Zeit,
 Schluchze den Menschen verkrampft Dein eigenes Leid ins Gesicht,
 Brennend vor Liebe!

Glocke über den taumelnden Straßen —
 Keine Seele kennt Deinen Namen,
 Nie ein Auge faßt die Gestalt,
 Nur die Stimme aufhüllt über die Ebene der Menschen,
 Berg über den rauchenden Tälern der Zeit.

O, und sieh!
 Da blühen Seelen auf in dem Ährenfeld Menschheit,
 Wind weht befruchtend wellend über die beugenden Halme,
 Da schreit eine Hand,
 Eine Gebärde flackert, —
 Wir — o wir Menschen!

Du bist Gott, Spieler,
 Wenn Du grau Deine Worte stampfest von der Tribüne der Geister,

Taumle Deiner Gebärde Gewalt
 Über die schlafende Stadt —
 Peitsche mit dem Hammer des Schreis die Schläfer empor,
 Die nicht begreifen die neue Sonne der Welt!

O und mein Bruder Spieler,
 Wir sind alle ein lachender Tanz —
 Ach, und tragen alle das Schwert
 Der neuen
 Gotterfüllten
 Blühenden Hoffnung!

TOLSTOI, DOSTOJEWSKI

Von Raoul Hausmann

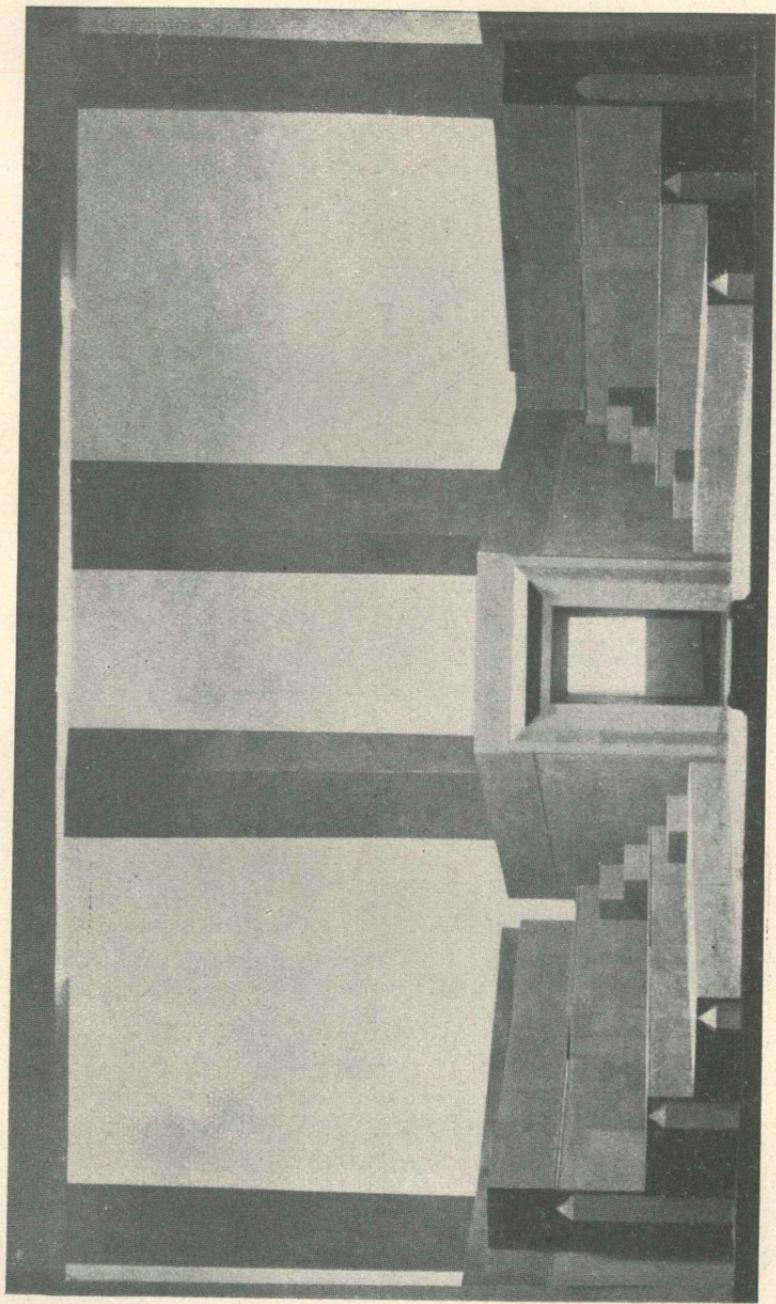
Irgendwelche vagen Erinnerungen steigen dem Einzelnen bei diesen zwei Namen auf, ohne die Bewußtwerdung ihres Unliterarischen — Tolstoi und Dostojewski. Einen bestimmten „russischen Typ“ bildeten die an diese Namen geknüpften Assoziationen heraus; Güte, Dämonie, Artistik, Religiosität verschmierten sich dem West-Europäer sensationell, unwirklich, parallel dem eigenen mehr weniger romantischen Auffassungsdwang, büßten Lücken seines Erlebens. Er erblickte die Sherlock-Holmes-Spannung ihm fremder großer Gesten, die ihm Gesten blieben bis ins Politische, Allgemeine — wenn es in Europa Pazifisten gibt, die auf die Güte, Gewaltlosigkeit Tolstois schwören, so darf andererseits nicht übersehen werden, daß der Weltkrieg durchsetzt war von politischen (und für den Einzelnen ethischen) Gedanken Dostojewskis. Doch war für Tolstoi sowohl wie für Dostojewski der zentrale Gedanke der nämliche: der vom Ich, der eigenen Autorität, und von der Notwendigkeit des Mordes; die Äußerungsformen der Angst vor diesem abgründigsten Gedanken, die Selbstsicherungen sind bei Beiden verschieden. Dieser Gedanke lautet etwa: Das Prinzip der Existenz ist der Mord. Der Ursprung aller Religion, alles Glaubens an einen Gott außer uns,

geht aus von einem Schuldgefühl, von der Ermordung eines Ur-Vaters; im Grunde eine Täuschung über das eigne Ich, die eigne Autorität als Welt, im Unbewußten schlummernd. Die Brücke der (symbolischen) Versöhnung über dem Abgrund des Eigenen und Fremden stürzt in jeder Sekunde wieder ein; als der Mensch balancierend den Ur-Vater als eigne Göttlichkeit versuchte, zerrann ihm diese in Abstraktion — er war beim Selbstmord angelangt. Aber Mord, als ethische Freiheit oder als Imperativ, oder als Auflösung oder Knüpfung von Beziehungen, oder als Schutz vor Ausbeutung oder als Besitz, Diebstahl, als Wille zur Macht oder als Selbstüberwindung, als Persönlichkeit oder Auflösung, Autokratie oder Anarchie, Krieg oder Frieden ist ein unvergänglich bewegendes, bewegliches Erleben — und das Ich sei stark genug, dieser Überwältigung oder Unterordnung als Not des Erlebens nicht zu erliegen. Unglück ist haltbarer als Glück, und der Mord in jeder Form ist notwendiger Leben, als Sanftheit oder Güte. Der Mord als Erkenntnis, ohne Moral, ohne Entwertung des Da-Seins; ohne heiliges Blut der Versöhnung: der Mord ist Da-Sein!

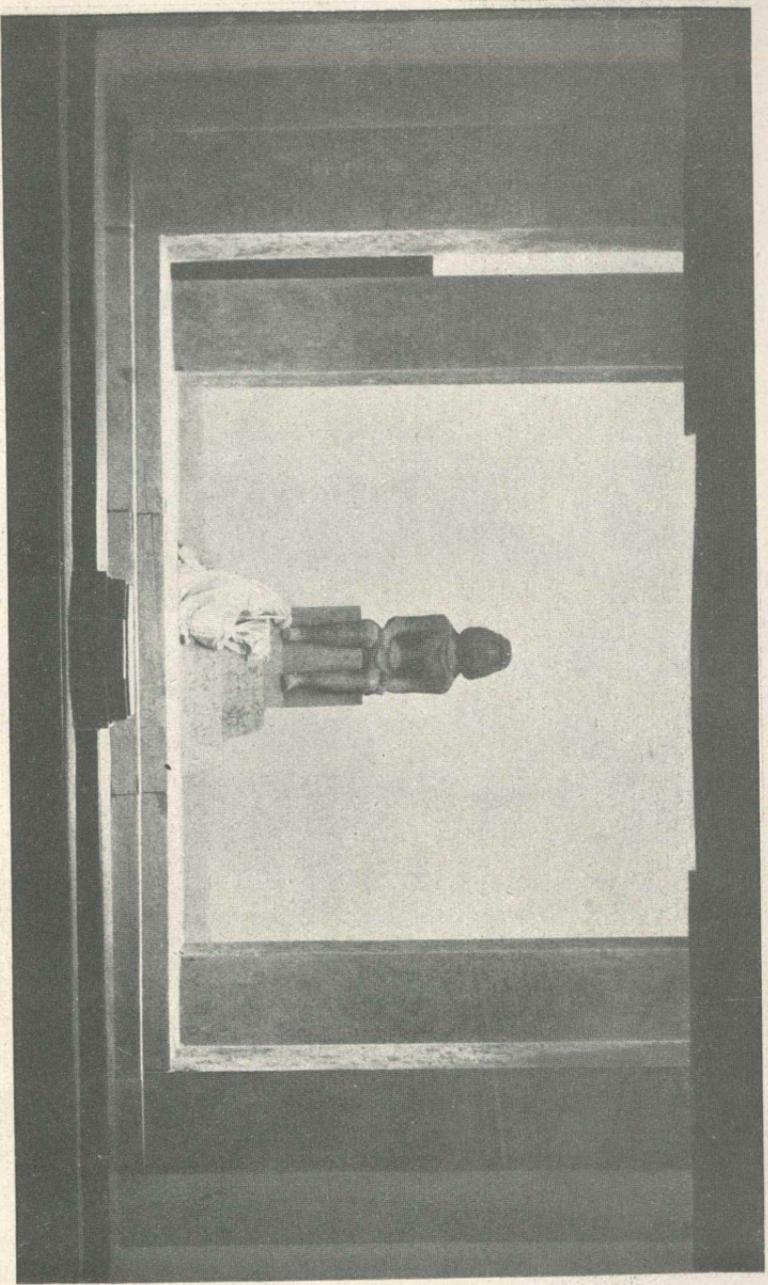
Jener letzte Protest des Menschen gegen den Mord am Vater, der am Kreuze endete, um von den Erlösten als Erhöhung des Menschen, des Sohnes an Gottes Stelle gedeutet zu werden; jener Protest Christi gegen den Mord hat Tolstoi und Dostojewski gegen eine letzte Kühnheit, Befreiung des Menschen vom Mitleidsethos und Schuldbewußtsein verblendet. Und ihr eigenes Erleben des Verbrechens an Gott — als am eigentlichen Ur-Ich — verkehrte sich in ein Erleiden, aus dem die Entzückungen der christlichen Moral, Güte, die einzige Rettung boten. Die Rettung wieder vor dem Selbst; aus einem Mißverstehen des innerst Eignen und des gleichzeitig — gegenläufigen Fremden, — Ambivalenz der Eignen Göttlichkeit, des Ich als Wir — in einem Verbrecher und seine Erlösung; den Gott am Kreuze in der Menschenseele. „Wo immer ein Mensch seine Gedanken ausspricht, ist Golgatha“ — diesen geheimsten Wunsch zum Selbstmord, diesen männlichen Verdrängungswillen überwandern auch Tolstoi und Dostojewski nicht. Napoleon contra Christus — der Vergewaltiger gegen den Erlöser, die Geister Europas haben keine andere Wahl. Tolstoi und Dosto-

jewski aber blieben Raskolnikoffs — wurden Sossimas, Akims; sie verleugneten sich selbst, diese Menschen des Gedankens, die keine Menschen der Tat waren.

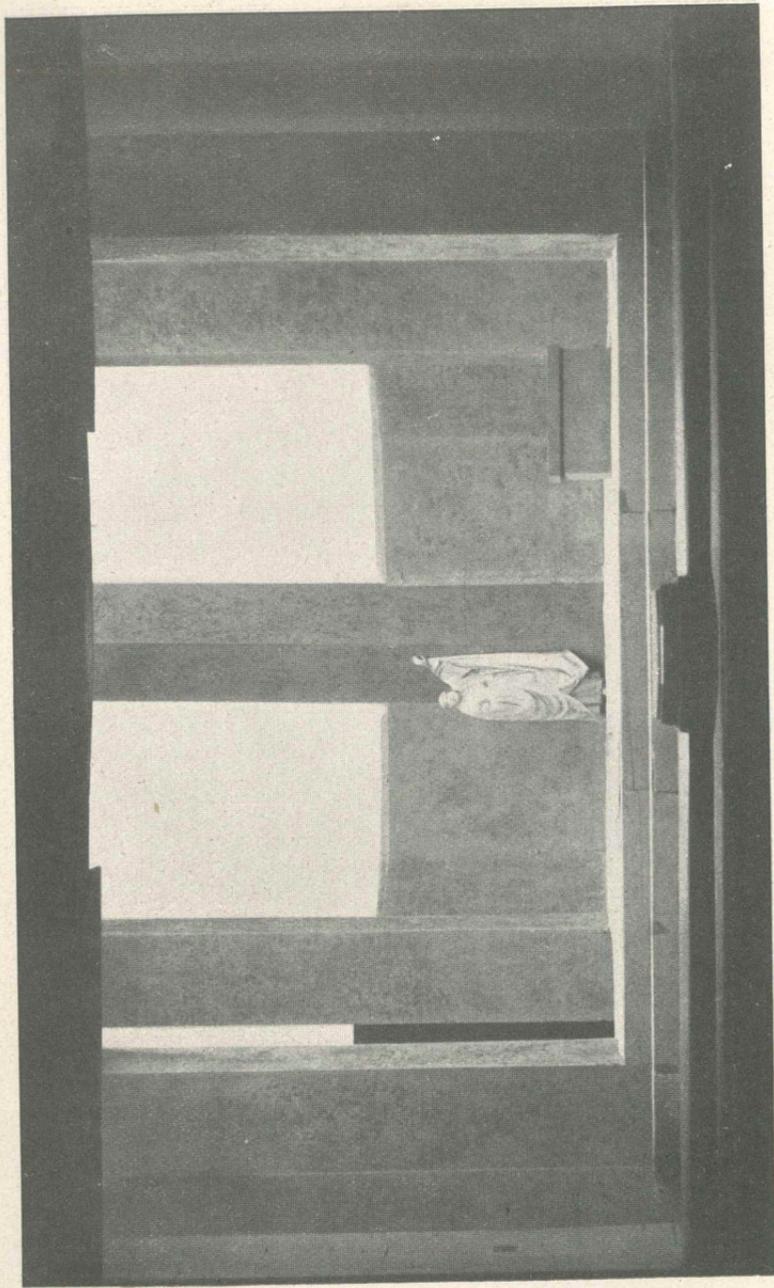
Aber neben dem abgründigsten Gedanken des Mannes, neben der Antithese Napoleon — Christus droht noch die Gegenüberstellung Mann — Weib. Ohne Aufrichtung oder Wiederkunft aus den Zusammenbrüchen dieses Abgrunds ist der Mensch, der Lebendige, verloren. Tolstoi und Dostojewski gingen beide blind, dogmatisch befangen durch diese Widersprüche. Tolstoi sah im Weib das Tierische, Dostojewski als der Zerklüftete, damit umfassendere Geist ahnte von ferne die Geburt des Erlebens aus dem Hinleben, aber er „kam eine Minute zu spät“. Tolstoi trat praktisch — gesetzgebersich der Frau gegenüber; was Tolstoi asketisch — pessimistisch im Grunde meinte, zeigte klarer Weininger auf, dem der Mann der Überwert ist — aber aus Angst vor der Frau, aus Schwäche. Er nennt konsequenterweise den Mann das absolute Etwas, die Frau das absolute Nichts, das erst existent wird am Manne. Die letzte Logik ist eine Verneinung der Zeugung. Dies war auch die letzte Konsequenz Tolstois — das, was er später Poetogamie nannte, die an Stelle der Polygamie und der Monogamie treten werde, ist genau das, was Weininger mit der Vermännlichung der Frau beabsichtigt. Ein asketischer Romantismus, der sich seiner physiologischen Schwäche nicht bewußt werden will, der überdies indischer, ja sogar katholischer ist als er glaubt: siehe die heilige Jungfrau Maria, die ihr Kind empfängt ohne vom Manne zu wissen, und darum geheiligt wird, über ihn hinweggehoben ist — dies in allem und jedem Betracht verstanden, sowohl physiologisch als psychologisch, als auch metaphysisch ist eigentlich die Feindschaft gegen das Leben selbst — aber Poetogamie! Hierher gehört auch das katholische: das Weib wird der Schlange den Kopf zertreten — man verstehe diese Mystik besser als Tolstoi und Weininger, die nicht das Weib wollten, sondern die Jungfrau, gerade die Heilige, die es nach eben ihrer Meinung nicht und nie gab — die eben aus diesem geheimsten Willen zum Nichts die „Schlange zertrat“! Die Parthenogenese ist hier die einzig mögliche Zeugung. Aber die Frau ist (böse) um des Lebens willen — der Grundhaß der Geschlechter mehr ein



CARL JAKOB HIRSCH: Bühnenentwurf zu „Die Bürger von Calais“ in der Inszenierung an der Freien Volksbühne,
Berlin (phot. Atelier Jessen, Ch'burg)

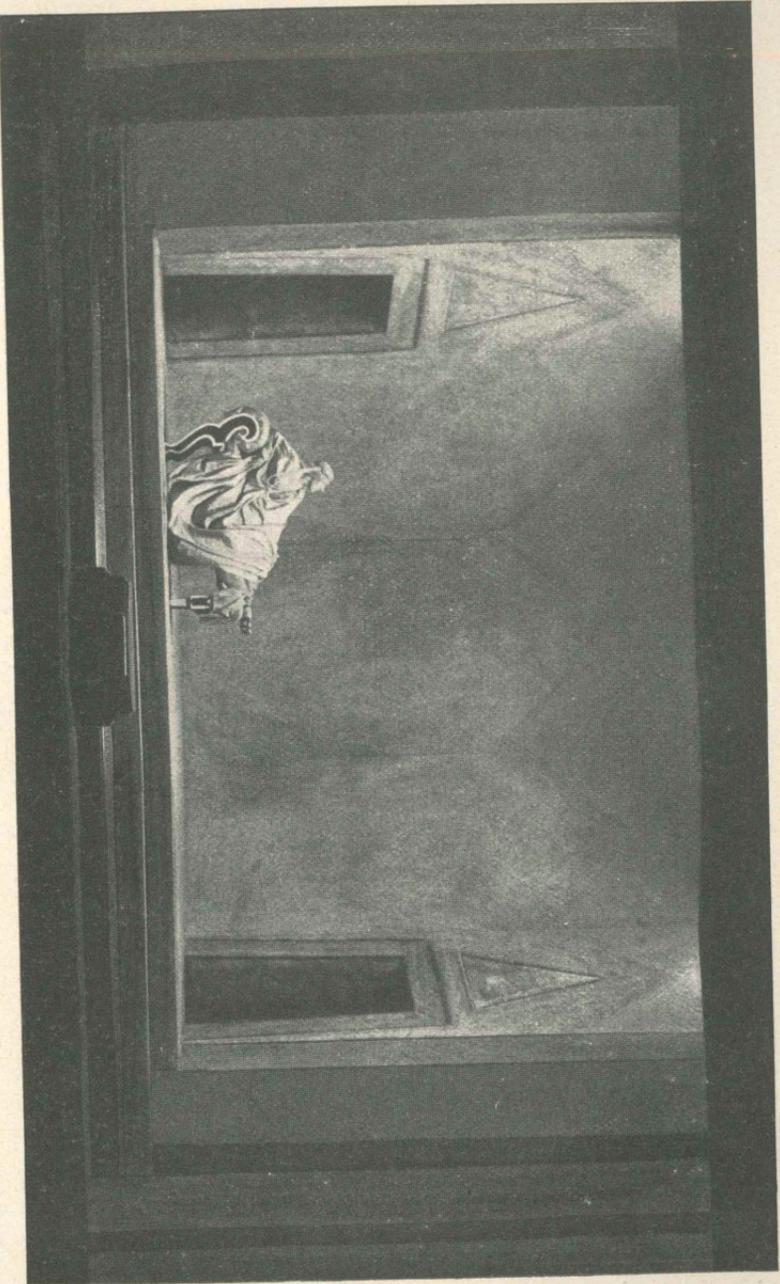


CARL JAKOB HIRSCH: Bühnendesign zu „Gyges und sein Ring“ in der Inszenierung an der Freien Volksbühne.
Berlin (phot. Atelier Jessen, Ch'burg)



CARL JAKOB HIRSCH: Bühnendesign zu „Gyges und sein Ring“ in der Inszenierung an der Freien Volksbühne, Berlin (phot. Atelier Jessen, Ch'burg)

CARL JAKOB HIRSCH: Bühnendesign zu „Gyges und sein Ring“ in der Inszenierung an der Freien Volksbühne,
Berlin (phot. Atelier Jessen, Ch. burg)



Protest des Mannes, des Mediums der Generation, gegen die Frau, die Gebärerin, die das physiologische Leben beherrscht bis zum Tode. Der Sterbende ruft nach dem Ur-Weib, der Mutter, weil seine Individualisierungsgeste, die Überwertigkeit des Intellekts endlich versagt. Aus einer Selbststretungsabsicht, Gefühlsambivalenz, schuf sich das Männchen die Überlegenheitsethik, Minderwertigkeitstradition der Frau — um nur selbst gelten und von da aus verehren, anbeten zu können. Hier setzt die Haßstellung gegen den Vater als Nebenbuhler ein — im Grunde resultierend aus einer Ur-Angst vor der Frau, als überragendem Sexus, aus Besitzgelüsten der Mord an einem Ur-Vater. Die Frau, als eigentliches Lebe-Wesen, herrscht im Unbewußten über die Geburt, den Sohn, der durch den Vatermord zum Sexual-Partner wird.

ERNST DES LEBENS

Von Hans Natonek

Sie sagen es alle anders, mit verschiedener Betonung und verschiedenen Mienen, dieses: Ernst ist das Leben, heiter die Kunst; und meinen doch alle den gleichen Dreck.

Der Künstler sagt: Heiter (unwirklich) ist das Leben, ernst (wirklich) die Kunst.

Der Erotiker sagt: Heiter ist das Leben, ernst die Liebe.

Der religiöse Mensch sagt: Heiter ist das Leben, ernst die Ewigkeit.

Der ehrliche Geschäftsmann sagt: Nach Geschäftsschluß will ich mich amüsieren.

Der von Gott und Geist verlassene Banause sagt: Ernst ist das Leben, heiter die Kunst.

Der Ernst des Lebens trat an mich heran. Es war ein älterer, kleiner Herr mit einem runden Bäuchlein, Vollbart und einer dick aufgemalten Sorgenfalte. Die erste Begegnung mit ihm — er klopfte mir, indem er sich auf die Fußspitzen stellte, drei-, viermal wohlwollend auf die Schulter — ist mir unvergeßlich in ihrer furchtbaren Symbolik.

„Die Ewigkeit kann mir gestohlen werden. Was kauf ich mir für die Ewigkeit“ — Deine Irdischkeit mit allem Komfort der Neuzeit, schallt hohnlachend die Antwort durch die Welt.

Zum Leben, das ernst ist, gehört die bekannte heitere Kunst, — von der Ewigkeit gar nicht zu reden.

„Todesfälle“. „Mittwoch, den 5. d. starb hier der Großindustrielle Hermann Sternschuß, ein in den weitesten Kreisen überaus geschätzter Kaufmann, der sich durch . . . eine hochgeachtete Position errungen . . . In Anerkennung seiner Verdienste . . . Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens . . . Gestern starb hier Herr Robert Hackmüller, öffentlicher Gesellschafter in der Firma . . . Er war Vorstandsmitglied des Edelstein-Klubs und erfreute sich . . . geschätzte Persönlichkeit . . . Das Leichenbegängnis fand heute unter reger Beteiligung statt . . .“ Und so sterben sie alle Tage. Ob der Journalist dieser großen Strazza weint, und ob ihn der Hauch der Ewigkeit furchtbar anweht aus dieser dahingegangenen Zeitlichkeit? Ich, für mein armes Teil, muß weinen. Es erschüttert mich, daß selbst Großindustrielle und stille Gesellschafter das Metaphysische nicht von sich fernhalten können; und daß sie, da es sie zum erstenmal berührt, zerfallen.

Der Mensch lebt, wenn's hoch geht, achtzig Jahre; aber tot ist er dann sein ganzes übriges Leben lang. Und lebt und treibt doch durch seine Zeitlichkeit, als ginge sie nie zu Ende, und als gäbe es keinen Tod. Das versteh ich nicht.

Die geringste Meinung vom Leben haben und doch ernsthaft mittun; immer die ungeheuren, unsäglich süßen Schatten der Ewigkeit auf allem Dasein fühlen und dennoch tätig, wirkend und gütig durch die Zeitlichkeit gehen, aber immer in verstohlenem, lächelndem, sehnsüchtigem Emporblick zu dem großen Zuschauer, der will, daß wir das Spiel unseres Lebens ernsthaft spielen: so — so stelle ich mir den Ernst des Lebens vor.

„Zeitvertreib“ — dieses Wort, das die Sprache direkt von Gott hat, haben die Menschen greulich mißverstanden. Sie beziehen diesen Ausdruck nur auf die heiteren Dinge des Lebens, während er doch gleichermaßen für die ernstesten Dinge Geltung hat. (Übrigens ist alle Dinglichkeit, wenn man sie vom Hintergrund der Ewigkeit sich abheben sieht, gleich heiter und unwirklich). Und aller Dinge innerster Zweck ist Zeitvertreib.

Abends manchmal wird der Sinn des Lebens so wundervoll klar: sich müde arbeiten und schlafen gehen.

EIN „EXPRESSIONISTISCHER“ FILM*)

Von Ernst Angel

Die „Decla“ hat ihn angekündigt, seine Programmatik stellt ihn in Frage: Expressionismus, der sich selbst beim Namen nennt, hat wenig Hoffnung, es zu sein. Und kaum kommt er im Bild zu Wort, straft er sich auch schon Lügen: die Bildschriften treten unmotiviert aus ihrem Glied, sind unleserlich auf ein zerzacktes Bandornament gestreut. Dieser Expressionismus riecht nach Kunstgewerbe.

Ihn sucht des Weiteren eine ahnungslose Regie in Dekorationen und Versatzstücken zu beweisen. Ist er doch im Bau einer Filmfabel, in der Bewegung der Leiber problematisch; aber erkennt ihn nicht jedes Kind in schiefen Wänden? Verwackelten Türen? Verquollenen Möbeln? Sitzengebliebenen Häusern? — Man macht das Symptom selbständig, dessen Erreger man niemals kannte.

Solche Ausstattung läuft leer neben konventioneller Aktion und Geste und erntet selbst dort, wo sie Stofflichem begegnet, bestenfalls stilisierte Bühnenbilder, die den Film in ein „entworfenen“ Milieu bis zur Atembeklemmung einpressen. Das Atelier sperrt die Türe hinter ihm ab und öffnet ihm nur selten

*) Wir lassen diesem Aufsatz im nächsten Heft einen Film-Bericht unseres Berliner Referenten, Dr. A. Beßmertny, folgen, der infolge der Postschwierigkeiten zu spät einging.
Die Schriftleitung.

auf sorgsam präparierten Streifen Bodens (jeder Quadratmeter frißt Honorar!) die Welt. Der Gefangene aber krepitiert zwischen seinen entworfenen Möbeln.

Will die künstlich-künstlerische Filmbühne die Natur wieder einbeziehen, so wächst ihre Wirkung im umgekehrten Verhältnis zu der Weite ihres Schauplatzes: ein Dachfirst, ein Gewölbe, eine Treppe mögen gelingen; eine Stadt im Hintergrunde wirkt als flächiges Liliput.

Nun ist aber der Film angewiesen, durch Tiefe seines Schauplatzes die Fläche der Leinwand zu überwinden, durch Spannweite und Simultanität seiner Aktionen deren Metaphysik zu ersetzen. Die von Natur plastische, von Wort und Atmosphäre genährte Bühne läßt durch ihre drei Zimmerwände Welt hereinstürzen: mit ihren Mitteln arbeitend, verliert der Film seine eigenen aus der Hand und muß doch Abklatsch bleiben.

Mystik und Grotteske sind Wirkungserscheinungen expressionistischen Ausdruckswillens, ohne ihm im Geringsten stoffliche Voraussetzung zu sein. „Das Cabinet des Dr. Caligari“ setzt mit mystisch-grotesken Begebnissen ein, stellt also anstatt innerer Übereinstimmung eine mißverständliche Gemeinsamkeit her. Und wenn diese Mystik nach einigen Kopsprüngen durch die Serpentinien eines „Doppeldreh“ unversehens in protestantisch-moralischer Aufklärung landet, so ist ihr „Expressionismus“ weit hinter dem eines amerikanischen Exzentrik-Films zurückgeblieben, der sich seine Uebersteigerungen aus dem täglichsten Leben sucht, ohne sie rationalistisch zu rechtfertigen.

Dr. Caligari, dämonischer Arzt und Mörder, ungreifbar dem Arm der Gerechtigkeit (er bedient sich eines Somnambulen als Werkzeug), wird von seinem Gegenspieler, dem er Freund und Geliebte raubte, im Irrenhause aufgespürt; dort haust der Unhold als Direktor. Der rächende Jüngling entlarvt den Hüter der Irren als selber Irren, dem das Exempel vergilbter Verbrechermemoiren zur fixen Idee wurde. Und alle diese Vorgänge, reproduziert als Erzählung des Jünglings, enthüllen sich schließlich als Phantasien eines abermals kranken Gehirnes und können darum mitsamt den anstößigen Dekorationen von einem geneigten Publico freundlichst zu Gute gehalten werden; umso eher, als auch der Direktor, ein de facto kreuzbraver Kerl, dem jungen Patienten nunmehr Genesung in Aussicht stellt. Man

war schließlich im Irrenhause gewesen . . . Und ein einverständliches Lächeln streift den „Expressionismus“, der wieder einmal als Abwesender die Zeche zu bezahlen hat.

Denn es hätte des stofflichen Rückzuges nicht bedurft, um zwischen dem Kunstwillen unserer Zeit und dem Konjunkturwillen ihrer Unternehmer einen Strich zu ziehen: Expressionismus, der das Gegebene zerstört und die Trümmer durch seine Sehnsucht filtert, läßt sich nicht in eine Branche einführen wie etwa das Taylorsystem. Ehe die Natur ihre Anatomie opfert, muß sie einem Willen verfallen sein, der sie zu tieferer Natur vergewaltigt. Und ehe es schiefe Häuser gab, war ein Sturm in der Brust, sie zu knicken. Ausdrucksteigernde Entwürfe wird kein guter Regisseur in einen „naturalistischen“ Film gelegentlich aufzunehmen verschmähen; oder sie durch Ortwahl, Beleuchtung, Perspektive zu ersetzen suchen. Mehr als illustrierenden Wert werden solche Versuche erst gewinnen, wenn sie aus Handlung und Gebärdenkunst erwachsen sind.

BERLINER THEATER

Von *Max Herrmann-Neiße*

Das dritte Stück, an dem sich die Fähigkeiten des „Großen Schauspielhauses“ beweisen sollten, war endlich zeitgenössischer Dichtung entnommen. Es war *Romain Rollands* Revolutionsdrama „*Danton*“, in seiner Wirkung ein Anti-Revolutionsdrama, weil seine Mahnung zu übernationaler Menschlichkeitsgesinnung nicht stark genug herauskommt gegenüber der abschätzigen Zeichnung vom Wankelmut der Massen. Wenn gezeigt werden sollte, daß auch republikanischer Nationalismus die gleiche bössartige Beschränkung „Nationalismus“ ist, so hört man nur allzusehr eine Verurteilung der Republik heraus statt der des Nationalwahnes. Und die Überlegenheit eines Verbrüderungsgedankens außerhalb aller Partei ähnelt peinlich jenem bürgerlichen Pazifismus, dessen Instinkte für die Notwehr revolutionärer Situationen kein Gefühl haben und der seine Konsequenz schließlich doch in konterrevolutionärster Begriffsstutzigkeit findet. Wenn der vitale, allen Daseinsgenuß mitschmatzende Führertyp Danton glorifiziert wird wider den nur seiner Sache lebenden, sich kasteienden Robespierre, der um der zu erringenden Freiheit willen das Kreuz fühllosen Richterberufes auf sich nimmt — mich berührt es wie eine Verklärung bürgerlicher Wohllebensappetite, die auch „revolutionäre“ Konstellationen zum Element ihrer Geschäftigkeit zu nutzen wissen. Und es wird, da ja das Publikum zeitgemäße Parallelen zieht, aufgefaßt als eine Stellungnahme gegen russischen Fanatismus, für das Leben und Lebenlassen mitteleuropäischer Betriebsamkeits-Bonhommie. So gut es ist, die Arena der politischen Erregung zugänglich

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 Zuschauerviertel, 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 mehrstelligen 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 Witzblattklichee, sondern ein traulicher Mensch in aller Schwierigkeit vor den zweischneidigen Problemen des Daseins. Und Gustav Waldau ließ eine unverwütlische Lebenseschität moussieren und Meta Jaeger war keine Theaterschwester, sondern ein richtiges betuliches Geblüt und Johanna Terwin sehr spaßig in ihrem Weibchentum, Elsa Wagner besaß das rapplig 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 erträubar 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, Herbewahrte 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-Nachbaurs 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. Conrad Veidt kokettierte selbstgefällig. Hermine Straßmann-Witt gab einer Charge Rückgrat.

MANNHEIMER URAUFFÜHRUNGEN AM NATIONALTHEATER

Von Paul Nikolaus

„Der Gott und die Bajadere“. Pantomime von Richard Weichert
Musik von Leonid Kreutzer (7. Februar).

In der Pantomime darf nicht der Tanz um des Geschehens willen da sein, sondern das Geschehen muß sich willig in den (allumfassenden) Rhythmus einordnen. In der Goetheschen Ballade sind Rhythmus und Geschehen eins, in der nach ihr gebildeten Pantomime nicht. Zu einem kleinen Teil trifft die Schuld Richard Weichert, der an unrechter Stelle sich pietätvoll gegen Goethe erwies und nicht, wie es notwendig gewesen wäre, reichlicher die Pantomime mit episodischen Gestalten und Gegenspielen durchsetzte. Zum größten Teil aber trifft den Komponisten Kreutzer die Schuld, der eine unoriginelle, allzu zweckhafte Musik schrieb. Die sich an die Pantomime anlehnt, anstatt ihr neue Möglichkeiten zu geben. (Und leider nicht nur an die Pantomime).

Und dennoch war dieser Abend schön, war Theater im ursprünglichsten Sinn: Schau, Weide, Stimulans. Aus seinem reichen Wissen um Indien und seine Kultur schuf Hagemann ein farbenprächtig wechselndes Bild dieses Zauberlandes, dessen Kraft aus erotischer und religiöser Ekstase wuchs. Mit der ihm eigenen Stilsicherheit in diesen Dingen hatte Hagemann jeden einzelnen Zug festgelegt, jede Linie — und das Ganze zu einem starken Gebilde geformt: Ballett verlor seine faulenden Wurzeln, Chor seine Starrheit, die Dekoration —. Die Dekorationen stammten von dem Maler Heinz Grete. Sie stammten nicht von dieser Welt: sie waren aus reichem und innigem Erleben heraus geschaffen. (Das Grete in allen Arbeiten vorteilhaft scheidet von dem kühl rechnenden Kunstgewerbler Sievert, der sein Vorgänger war).

Das Herrlichste dieses Abends aber war die Bajadere: ein asketisches Geschöpf, der die Lust ein Gottes-Dienst ist. Die stets über der Erde schwebt und in Ekstasen schwingt. Herrlich sich verschwendend, sich gebend, sich opfernd — und dennoch keusch bis ins Tiefste ihrer Seele. Symbol für Das, was unserer Sehnsucht Indien ist: für das innige Wissen um die Dinge der Erden und Himmel. Sie heißt: Lilly Stock. Vergessen wir den Namen nicht! (Wenn Peter Altenberg noch lebte, würde er sie heilig sprechen!)

„Hexensabbath“. Tragödie von Hermann von Boetticher
(23. Februar).

Dem irdisch Alltäglichen und Toten, der Gesellschaft (im bürgerlichen Sinn), entflieht Berndt, der Held der Tragödie, entflieht ihr und der vernichtungsschwangeren Geschosfabrik, die ihm vererbt ist. Geht unter Menschen, die ohne Tradition und Konvention, ohne die zwangvolle Lüge leben, Mut und Kraft saugen allein aus dem Erleben: geht unter Verkommene, Ausgestoßene, Parasiten. Dort, bei der Dirne, findet er Lebendigkeit des Gefühls, glutende Verwandtheit: Liebe. Zu tiefst aber noch in bürgerlichen Ideologien steckend, rafft ihn Eifersucht, blanke Eifersucht, zum Mord an Nebenbuhler und Geliebter. — Dies ist die Tragödie eines Menschen unserer Zeit, geboren aus dem erschütternden Erleben eines wahrhaften Dichters, gestaltet aber noch mit der unsicheren Hand eines Suchenden. Der Tragödie fehlt dramatische Geschlossenheit, treffendes Hinanheben des Abstrakten aus intellektueller Sphäre: Ausgleich fehlt zwischen irrendem Dichtertum und geistiger Verderbtheit des Zwanzigstenjahrhundert-Menschen. Aber: er ist ein Dichter. Die sichtbaren Fehler: Das unklare Nebeneinanderstellen von Traum, Vision und „Wirklichkeit“; Hemmungen — aus dem Intellekt herrührend — im ekstatischen Erleben des Berndt; die nüchterne Apologie der (abschließenden) Gerichtsszene. Aber: er ist ein Dichter. (Die Mannheimer Theaterkommission (so was gibt es!) hatte moralische Bedenken, verbot aus sittlichen Gründen (so was gibt es!) die Aufführung und erlaubte (so was gibt es!) sie erst nach einer Probeaufführung).

Trotz seiner — der Valuta entsprechenden — Zusammensetzung ward das Publikum ergriffen und spendete Dichter, Darstellern und dem Regisseur begeisterten Beifall. Regie führte Fritz Wendhausen. Er meisterte Gegebenes und schuf darüber hinaus das Erlebnis des zerquälten, ringenden Menschen in wahrhaft expressionistischem Bild. Seine, mit Heinz Gretes Hilfe, konstruierte Bühne verzichtete auf jede Dekoration. Zwischen schwarzen Vorhängen standen notwendigste Requisiten, statt der Türen hingen nur weiße Rahmen, die außerhalb der den Vordergrund bestrahlenden Scheinwerfer standen; der Straßenszene gespenstischen Reiz erhöhten über die Vorhänge gehängte durchleuchtete Scheiben: Fenster. Expressionistisch, doch noch nicht in letzter Konsequenz: abgesehen von dem Realismus der letzten Szene fand Wendhausen auch im Schauspieler manche Hemmungen. Vor allem bei Max Grünberg in der tragenden Rolle des Berndt: der fand diesmal nicht den Weg zur Ekstase des Ausbruchs und der Stummheit, blieb allzu oft im Irdischen haften. —

PARISER THEATER

Von Iwan Goll

Und nachher, wenn alle Papierplakate vom Regen des Eintags wegge-
weint sind, die schreienden Verlockungen zur Unsinnigkeit der fünfzig Revuen,
deren geistreiche Titel wie „Kiki“, „Phi-Phi“, „J'veux avoir un enfant“,
„L'enfant de ma sœur“ von drei Co.-Dichtern signiert sind, erfährt man, daß
in Paris auch leise geredet werden kann:

Sehr leise. Sonst dürfte man nicht François de Curel und Erster
Dramatiker Frankreichs heißen. Es ist sein Stück „L'Ame en Folie“ sogar
zu leise, zu nachdenkerisch, zu tief. Und es hat nur deshalb gewirkt, weil
es im Gegensatz zur hergebrachten Brutalität und Sentimentalität der pariser
Bühnen Landluft oder auch Schloßluft herwehte. Curel, der einen schönen
Landsitz im wald- und wildreichen Lothringen besitzt, hat während des Krieges
Darwin und Jagdgeschichten studiert. Resultat: L'âme en folie, das unter
vielen geistigen Qualitäten nur eine einzige, die dramatische, entbehrt.

Trotzdem schöner warmer Applaus, und man kann diesmal ruhig sein,
nicht von Kolonialwarenreisenden: denn die würden noch lange weiterschnarchen
und sich nie wieder erholen von solcher Höhenluft. Das kleine weiße Théâtre
des Arts, das von einer Schriftstellergesellschaft gemeinsam geleitet wird,
ging gut an.

Crescendo fordert die Trommel zur Sammlung auf. Die Kunst den
Jungen: ist der allgemeine Appell. Und weil die Theaterdirektoren Kriegs-
taube sind, tut man's ohne sie. Unweit vom Théâtre des Arts, das am Boule-
vard des Batignolles liegt, an der Grenze der Volksherrschaft, befindet sich
ein kleines billiges Kino. Dort wird abends gedreht, und da es dunkel ist,
merkt man wohl das Grotteske nicht, wie eine im maurischen Stil gehaltene
alte Kirche kühn von einem mutigen Direktor in einen Festsaal umgewandelt
wurde: papierene Rosenlaubgirlanden, bunte Arabesken, am Wandgetäfel
sinnvolle Malereien: ein Schwan, ein Teich, eine Abendsonne; oder weiter
ein stolzer Aeroplan durch die Wolken getragen. Die Säule, die einst von
Weihwasser tropfte, trägt die Aufschrift: „Bar! Billige Weine und Biere“.
Gegenüber: Heute abend: Fox-Film: „Das schlaflose Auto“.

Am Nachmittag aber spielt hier zuweilen das Théâtre du Faubourg.
Das ist keine Gesellschaft und kein Unternehmen, sondern nur eine von den
vielen Veranstaltungen des „Club du Faubourg“: Befreundete Schauspieler
kommen und lesen, spielen das Manuskript eines Unbekannten vor Unbekannten.
Jeder darf herein, wird hereingebeten. Gratis. Und jeder darf nachher selber
auf die Bühne treten und sagen, was ihm an der Darbietung ge- oder mißfiel.

Der Anfangsversuch wurde mit einem dramatischen Versuch von
Robert Rey „Agamemnons Heimkehr“ gemacht: das erste in Paris gesehene
Antikriegsstück. Vehement. Verrohung aller menschlichen Sitten zuhaus und
draußen. Der Oberst, der wie Agamemnon vom Feld der Ehre in sein ver-
hurtes Heim zurückkehrt. Gattin und Tochter an einen Kriegswucherhelden
verkauft, er selber schwach, ohne Beruf und Geld, seinem Todfeind preis-

gegeben. Dann der Sohn, der frische Hauch über dieser Gräberverwesung, auch verwundet, obdachlos, einsam — aber zu keinem Kompromiß mehr fähig; er geht zu den arbeitenden Bauern, in die primitive Landluft zurück.

Das Problem groß. Das Stück schwach. Die Tat, weil erstes Dokument, sehr tapfer und schön.

Und bald geht derselbe Gedanke von Hand zu Hand, und wird Notwendigkeit. Binnen einem Monat ist das Niveau des pariser Bühnenwillens ungemein gestiegen. (Es wird später von zwei ähnlichen Manifestationen zu sprechen sein, die jetzt in Vorbereitung sind und das „Theater fürs Volk“ ins Leben rufen werden. Die Clarté-Bühne und die Volksbühne der Ghilde Les Forgerons).

Und kommt diesen der Boulevard-Direktor nicht schon zuvor? Das „Théâtre Antoine“, das an Waghalsigkeit gewöhnt ist, verkündet einen neuen Namen: *Charles Méré*. Sein Stück „*La Captive*“ ist die erste offizielle Anerkennung des Defaitismus. Eine Mutter zürnt und wehrt sich gegen das Kriegsphantom, solange, bis die Liebe siegen muß. Sie lebt in der Schweiz. Ein Sohn aus erster deutscher Ehe links, zwei Söhne aus einer späteren Ehe in Frankreich. Ihr Blut bekämpft sich selber. Sie kämpft gegen das Schicksal, weint vier Jahre, leidet — bis zuletzt zwei Schwerverwundete aus zwei Lagern sich im neutralen Eiland an der Mutter Brust finden, endlich zum ersten Mal finden und versöhnen. Und es wird geschluchzt und gebetet: „Wir sind ja alle von einer Mutter“. „Siegen müssen wir, ja, siegen über den — Krieg!“ Jeden Abend toben innere Kämpfe im Publikum: im Olymp schreit erkennender Mob sein Jauchzen herab und weckt den schnarrenden Makler im Fauteuil d'orchestre, der ob solcher Störung gräßlich zischt. Die da oben behalten die Oberhand.

Ein solches Stück in Paris ist wichtiger als heute zehn im expressionistischen Deutschland: denn der neunte November (oder der siebente?) steht hier noch bevor. Und vergessen wir nicht, *Suzanne Després* zu rühmen, deren rührende Einfachheit den Schmerz aller Niobiden in Europa zu prägen weiß.

Überhaupt beginnt man, nach links überzulaufen, was dieser Partei starken moralischen Kredit verleiht. Vielleicht gehört doch Mut dazu, wenn man *Henry Bataille* heißt und das Schoßkind aller Publikümer ist, einen „*Animateur*“ im Théâtre du Gymnase aufführen zu lassen: Einen Mann, der Direktor einer großen bürgerlichen Zeitung ist, hochangesehen, und plötzlich einen Artikel losläßt, in dem er eine „neue“ Idee auszusprechen wagt: die von der inneren Freiheit des Menschen. Deshalb abgesetzt, bespöen, von der Gattin verlassen — nur eine Liebe bleibt ihm: seiner Tochter. Aber der Feind, der die Gesellschaft ist, läßt ihm auch diese nicht und speit ihm ins Gesicht, daß sie eines Ehebruchs Frucht ist. Vollkommener Bruch. Zweifel. Was bleibt ihm übrig? Stark zu sein, und die Revolte macht stark. Er läßt sich zum Führer der sozialistischen Gruppe ernennen. Und ihm wird ein unermeßlicher Sieg: Die heißgeliebte Tochter (von der flammenden schwarzen *Yvonne de Bray* meisterhaft interpretiert), sein von ihm gestaltetes gei-

stiges Kind, bleibt ihm und verläßt die Mutter. Sie ist der Bindestrich zwischen Geist und Volk — die verstehende Liebe.

Von Bataille, der bisher nur sensitive Stücke schrieb, ein Sprung auf die Barrikade der Idee, und Mut. Mut gehört dazu, die speiende gallengrüne Kritik aller gestrigen Anhimmler auf sich zu nehmen. Aber Bataille hat nicht nur Mut, sondern vor allem Instinkt. Seine Dichterfühler tasten die Zukunft ab: links. Das hat auch etwas Negatives an sich. Ist so ein Mann der Kerl des Augenblicks? Vorläufig öffnen ihm alle Linkszeitungen ihre Spalten und ihr überlaufendes Herz. Sie sind ihm dankbar, daß viel episodisches Rankwerk an das tägliche Martyrium erinnert, daß man hier und da an Caillaux denken muß, an Daudet auch, und vor allem, wenn beim abfallenden Schluß „L'Animateur“ von einer Arbeiterkugel aus einer Reaktions-Druckerei gegenüber niedergestreckt wird, an Jaurès! Im übrigen heißt der Held ja Dartès. Aber warten wir doch lieber die Bataille von morgen ab.

RUDOLF KAEMMERER VERLAG DRESDEN

NEUERSCHEINUNGEN

DAS NEUESTE GEDICHT

Eine Sammlung geleitet von Heinar Schilling

Band 27

WALTER RHEINER

Der inbrünstige Musikant

Mit einer Titelzeichnung von Felixmüller

Band 28

RUDOLF REYMER

Doctor Stumm

Ein Schauspiel in drei Akten

Mit einer Titelzeichnung von C. v. Mitschke-Collande

Band 29

I W A N G O L L

Astral

Mit einer Titelzeichnung von Fernand Leger

Band 30

PAUL NICOLAUS

Katastrophe

Mit einer Titelzeichnung von Schnarrenberg

Band 31/32

CARL HAUPTMANN

Der Mörder

Mit einer Titelzeichnung von Walter Jacob

Band 35

SYLVIA VON HARDEN

Verworrene Städte

Mit einer Titelzeichnung von C. v. Mitschke-Collande

Preis jeden Bandes: Geheftet Mk. —.80. Signierte Vorzugsausgabe in
100 nummerierten Exemplaren: Mk. 3.—.

RUDOLF KAEMMERER VERLAG DRESDEN

NEUERSCHEINUNGEN

ALFRED WOLFENSTEIN
DER GUTE KAMPF

Mit fünf Originallithographien von
WALTER JACOB
Preis M. 3.— / Sign. Vorzugsausgabe M. 35.—

HENRI GUILBEAUX
JOSEPH SOLVASTER

Ein Roman

Aus dem französischen Manuskript über-
setzt von Hermynia von zur Mühlen
Preis: Geheftet M. 8.— / Gebunden M. 12.—

MAXIM GORKI
AUF SÄTZE

1905—1918

Übersetzt von

Joseph Chapiro und Rudolf Leonhard
Preis: Geheftet M. 10.— / Gebunden M. 12.—

CARL HAUPTMANN
DIE LILIENWEISSE STUTE

Eine Novelle

Mit sechs Originallithographien von
OTTO SCHUBERT
Einmalige Vorzugsausgabe von 400
numerierten und signierten Exemplaren
Preis: In Pappband M. 35.— / In Halbleder M. 60.—

EMIL RICHTER/DRESDEN

GRAPHISCHES KABINETT
Sonderausstellung

OTTO SCHUBERT

Aquarelle/Handzeichnungen/Lithographien
Radierungen

EMIL RICHTER/DRESDEN

VERLAG ED. STRACHE / WIEN · PRAG · LEIPZIG

Blätter des Burgtheaters

Herausgeber: Albert Heine

Redakteur: Erhard Buschbeck

*sammeln das im Geiste Schöpferische,
so weit es im Kreis des Theaters sich
bewegt*

Jahresbezug (12 Hefte) M 20.—, das Einzelheft M 1.80

Karusselle und Schiffschaukeln etc. renoviert unter Garantie

J. F. MEIER UND HELLMUTH
NÜRNBERGER EMAILLIER-WERKE

Schwabach

Nürnberg

Im April erscheint:

FRANZ JUNG
GOTT VERSCHLÄFT DIE ZEIT
Ein Buch Prosa

FRANZ JUNG setzt seine Angriffe gegen deutsche Literatur und deutsches Wesen fort. Nicht in professoraler Kritik, nicht in gefälliger Selbstironie weist JUNG nach, daß in diesem Deutschland gefühlsreine Gesinnung, anständige Charaktere sich nicht entwickeln können, so daß ein einfaches bescheidenes, gutes deutsches Literaturwerk in Deutschland noch unmöglich ist. Er wendet sich in Darstellungen, sprachtechnischen Übungsstücken gegen die Formversuche zeitgenössischer Schriftsteller, Inhalte vorzutauschen. Er wendet sich gegen deutsche Beschauer und vor allem gegen die deutschen Leser, die von früh bis abends Inhalte, Entwicklungen und Associationen in sich hineinfressen, und verdauungsgemäß schleimige Mollusken bleiben, um dann Regierungsräte zu werden. FRANZ JUNG haßt die deutsche Jugend, die ohne Ausnahme auf der Dynamik des Geschehens in Deutschland schläft und die Entwicklung der Revolution benutzt, sich daran satt zu fressen. Das Buch stellt jedem frei, wer und was ausgerottet werden muß. Es ist kein Agitationsbuch. Es enthält keine Propaganda. Es bleibt durchaus literarisch. Denn seine Grundidee ist eine historische; hier ändert sich nichts.

Umschlagszeichnung von GEORGE GROSZ

Preis zirka 10—12 Mk.

*Da die Auflage beschränkt ist, werden Vorbestellungen
rechtzeitig erbeten*

VERLAG DIE ERDE BERLIN



DAS GESPENSTERSCHIFF

Ein Jahrbuch für die unheimliche Geschichte

Herausgegeben von TONI SCHWABE

Das Gespensterschiff bringt eine Fülle der seltsamsten, abenteuerlichsten Geschichten aus dem Gebiet der Geisterwelt. Die buntesten Phantasien, die geistreichsten Erfindungen allererster Dichter der Gegenwart wechseln mit seltsamen Ausgrabungen aus den Literaturen fremder Zeiten und ausgezeichneten Übertragungen aus der modernen Geisterliteratur ausländischer Sprachen. Der Inhalt des Gespensterschiffes ist sowohl von auserlesenem literarischem Wert, als auch die Phantasie aufrührend, spannend und packend, wie es sein Titel ahnen läßt. Das hier angezeigte Jahrbuch ist ein schöner, originell ausgestatteter Band, auf gutem Papier mit einer Kunsttype gedruckt und enthält eine Reihe Federzeichnungen der besten Künstler als Illustrationen der Texte. Farbige Kapitelinitialen mit zeichnerischer Bearbeitung fügen sich ebenfalls den Darstellungen der einzelnen „Gespenstergeschichten“ ein. Das Buch ist alles in allem, sowohl inhaltlich, als in seiner Ausstattung, ganz und gar ein Novum von großer Eigenart und reicher Ausgestaltung.

Es erscheinen drei Ausgaben des Gespensterschiffes:
Normalausgabe in feiner Ausführung mit Bildbeigaben erster Künstler 25.— Mark

Vorzugsausgabe numeriert und handkoloriert 100.— Mark
Luxusausgabe in kostbarer Herstellung mit in der Presse // eingefügtem Namen des Eigentümers 1000.— Mark //

Man verlange ausführliche Prospekte über diejenige der drei Ausgaben, welche interessiert

LANDHAUSVERLAG / JENA

Der Marstall

ZEIT- UND STREIT-SCHRIFT DES VERLAGES

Paul Steegemann

AUS DEM INHALT DER ERSTEN NUMMERN

Antiföwiefelfisch:

H. v. Weber und die verfluchten Homosexuellen / Der gute Europäer / Der Chauvin / Der Revoluzzer / Der Strohalm

Das enthüllte Geheimnis der Anna Blume:

Briefe und Kritiken von Anonymen / Ärzten / Hohen Militärs
Gebildeten Laien / Zeitungsschreibern / Publikum / Freunden
und Feinden / dada

Schwarze und Weiße Magie:

Lothar Brieger / Der geschäftstüchtige Eros / Paul Verlaine / Der
kleine Heini / P. E. Küppers, der geistreiche Spötter / Anthologie
Küke / Gustav Kiepenhauer / Das grüne Hemd / Die spanische
Reise / Das Reich ohne Raum / Atelier Kuron

Ich und mein Verlag:

Die Silbergäule im Spiegel deutscher Mentalität

Rasimir Edschmid: Die Nacht des Angeschossenen / Olaf:
Der Wüstling / Arp: Die Wolkenpumpe / Anton Schnack:
Nackt in der Landschaft / Dffsp Kalender: Die Lesbierin
Rudolf Leonhard: Margit / G. W. Wagner: Der Ballon
Robert Brendel: Die Peitsche / Carl Hauptmann: Herr
Rosa / Melchior Völscher / Sekunde durch Hirn / Hülsenbeed:
Aus der Geschichte des dadaismus

Essays über Rasimir Edschmid / V. C. Rabicht / Kurt
Biller / Wilhelm Klemm / Rudolf Leonhard / Heinrich
Mann / Mylona / Hans Schiebelhuth u. a.

Ernst Schütte: Stadtparlament

Theater / Bücher

Das erste Heft erscheint im April 1920. Preis jeder Nummer 2 Mk.
Abonnement auf 6 Nummern 10 Mk. Bezug durch alle Buch-
handlungen oder direkt vom Verlag

Paul Steegemann / Verlag / Hannover