



Reproduktionen dieses Bildes nur mit dem Vermerk
phot. Hugo Julius, Hannover
statthaft. Verlegeranstalt und Sonstige dürfen nur
an Firma Wied. Meyer, Sub. Hugo Julius,
Hannover, Georgstraße 24b. Anerkannte Re-
produktionen werden gerichtlich verfolgt.

Hugo Rindolph
"Mephistophelus" verkauft

Noch vor wenigen Wochen hatten wir Fotografien des Schauspielers Hugo Rudolph aus unserer Sammlung eingescannt und abgelegt.

Die Tage fanden wir in unserem Archiv fünf alte Leitz-Ordner – mit der Beschriftung *Hugo Rudolph*.

Der Schauspieler Hugo Rudolph (1884-1966) gehörte lange – vor allem als Heldendarsteller – sowohl zum festen Ensemble der Königlichen Schauspiele Hannover – als auch zum festen Ensemble der Städtischen Bühnen Hannover – 1913 bis 1914 und 1918 bis 1950.

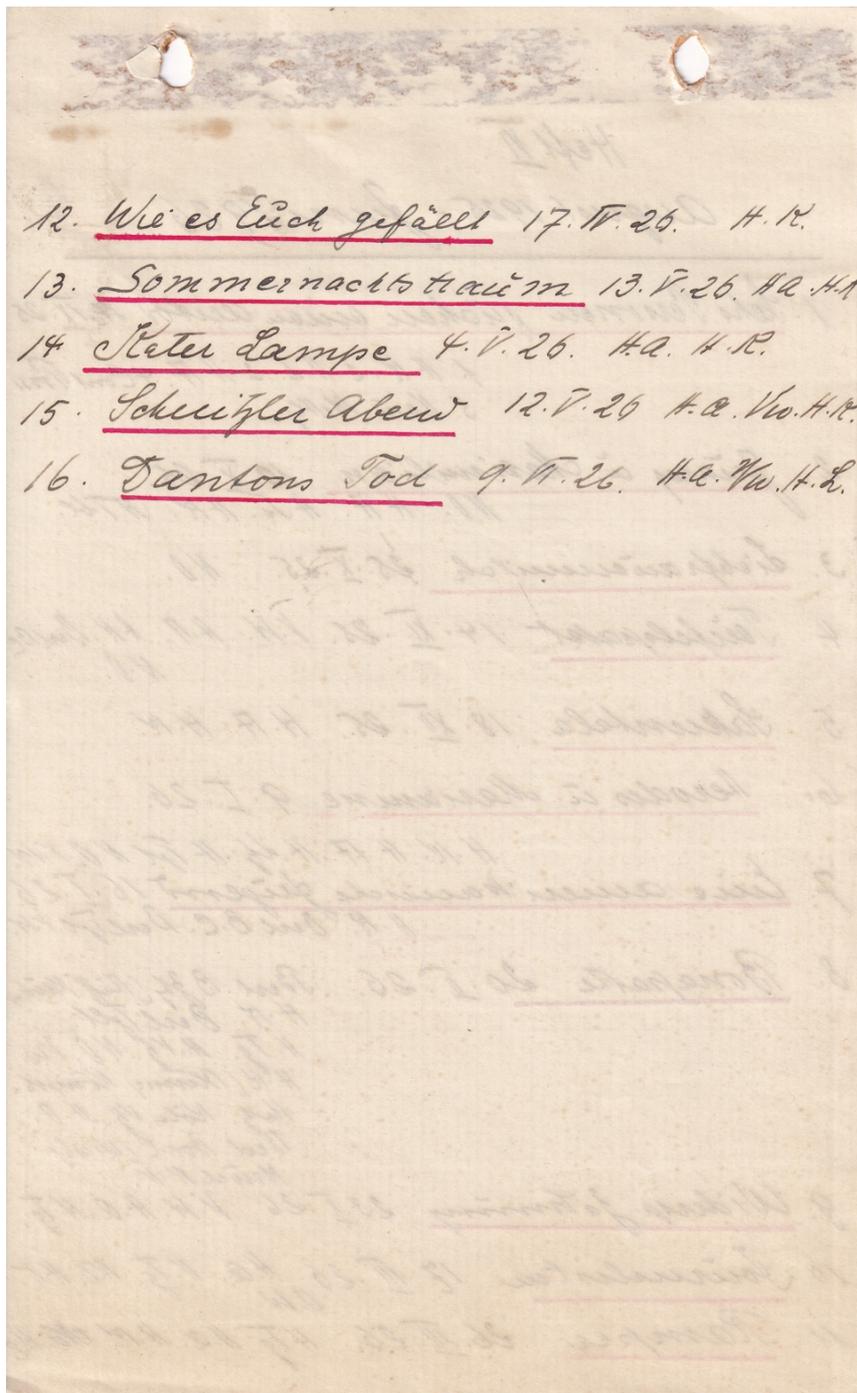
1950 wurden die Städtischen Bühnen Hannover in Landestheater Hannover umbenannt.

Vier Jahre fehlen – Hugo Rudolph hatte als Offizier im Ersten Weltkrieg teilgenommen.

Neben einer Reihe von Verträgen – die einen wichtigen Einblick in den Alltag der Theater in der damaligen Zeit geben – bergen die Ordner dann noch viel wichtigere Dokumente und Informationen!

August 1925 - Juni 1926	
1. Sechs Personen suchen einen Autor	11.09.1925
2. Juarez u. Maximilian	10.10.1925
3. LiebFrauenmitleid	25.10.1925
4. Teufelspakt	14.11.1925
5. Sakuntala	18.12.1925

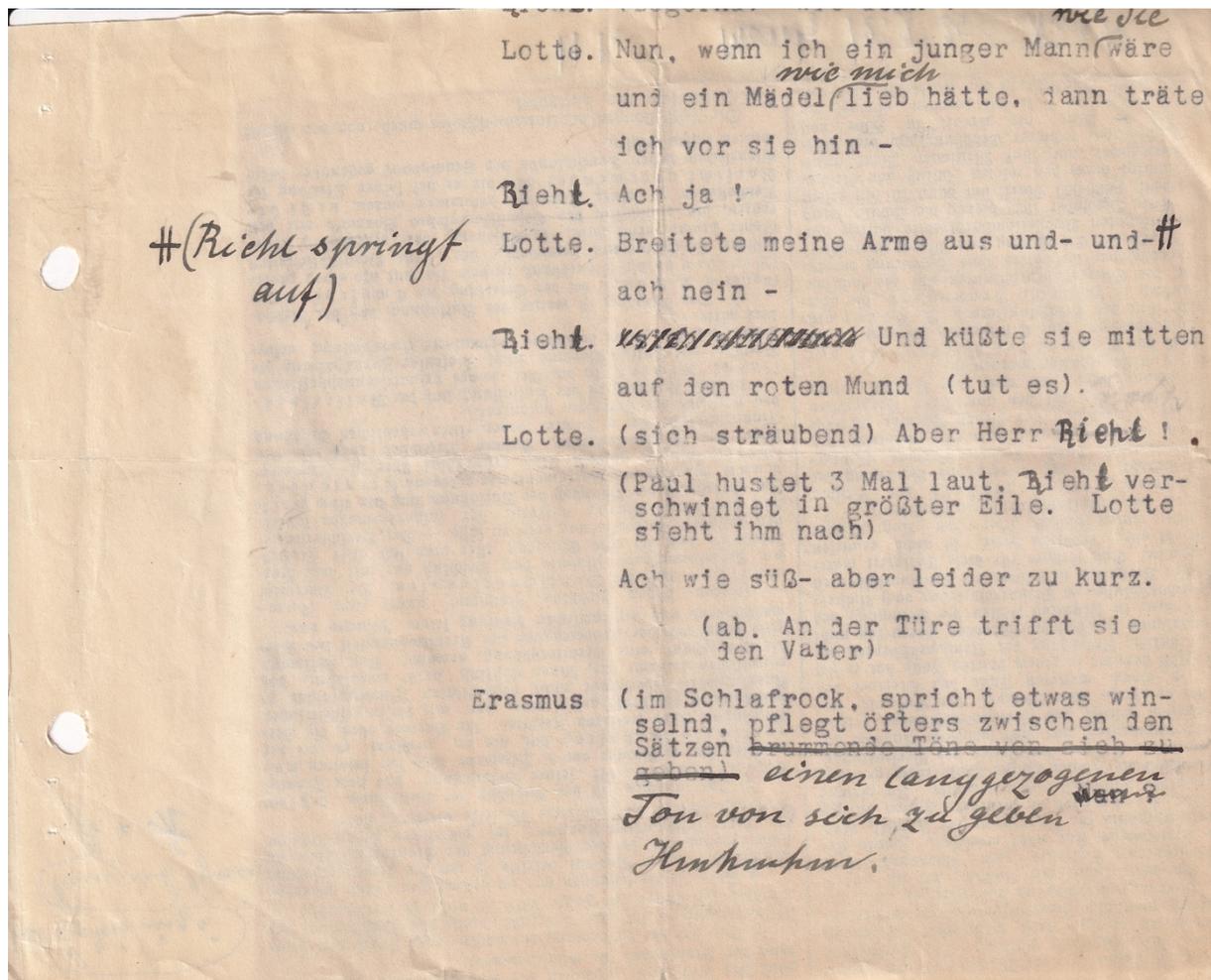
6. Herodes u. Mariamne	09.01.1926
7. Eine amerikanische Jugend	16.01.1926
8. Bonaparte	20.02.1926
9. Widersp. Zähmung	23.02.1926
10. Journalisten	17.03.1926
11. Ramper	26.03.1926
12. Wie es Euch gefällt	17.04.1926
13. Sommernachtstraum	13.05.1926
14. Kater Lampe	04.05.1926
15. Schnitzler Abend	12.05.1926
16. Dantons Tod	09.06.1926
August 1926 - Juni 1927	
1. Egmont 28.08.1926	7. Wilhelm Tell: 08.11.1926
2. Totenkopfmarschen 12.09.1926	8. Juarez u. Maximilian 11.11.1926
3. Garten Eden 16.10.1926	9. Totentanz 17.11.1926
4. Zeit auf Flaschen 02.10.1926	10. Kampf um Preußen 27.11.1926
5. Gygeon's Ring 21.10.1926	11. Nathan d. Weise 29.11.1926
6. Grabmal d. unbek. Soldaten 30.10.1926	12. Antonius u. Kleopatra 2.2.1927
	13. Mrs. Cheney's Eule 22.02.1927
	14. Spiel im Schloss 06.03.1927
	15. Thomas Payne 30.03.1927
	16. Kaimates Himmeljahr 09.04.1927
	17. Tasso 18.05.1927
	18. Schauspieler: 21.05.1927
	19. Agnes Bernauer 03.06.1927 →



Der eigentliche Inhalt der Ordner sind fein säuberlich und chronologisch abgeheftete Zeitungsrezensionen all der Stücke, in denen Hugo Rudolph zwischen der Spielzeit 1920/21 und 1942/43 aufgetreten ist!

Wie die Aufstellung oben zeigt, hat Hugo Rudolph neben Stücktitel und Premierendatum auch die Namen der Zeitungen vermerkt, die über die Aufführungen berichtet hatten – darunter sind dankenswerterweise nicht nur Rezensionen der Tageszeitungen aus Hannover – auch Ausschnitte überregionaler Zeitungen sind zu finden – der große Herbert Ihering schrieb über die Städtischen Bühnen Hannover!

Ein wunderbarer Schatz! – heute von uns kaum mehr zu rekonstruieren!



Skurrilerweise hat Hugo Rudolph die Rezensionen nicht nur auf Blankopapier geklebt – und so finden sich auf der Rückseite nicht nur Ausrisse aus amtlichen Schreiben und persönlichen Briefen – sondern auch Ausschnitte von Theaterplakaten und Strichfassungen von Rollentexten!

Typographie: Kurt Schwitters, Druck: Willy Hahn, Hannover

Wir sind Hugo Rudolph für diese wertvolle Sammlung sehr dankbar! Und wir würden uns gerade Rollenverzeichnisse von weiteren Darstellerinnen und Darstellern wünschen.

Hugo Rudolph, der von Aufführung zu Aufführung mehr durch packende Natürlichkeit verblüfft.

Wir können jetzt voll Freude die Zeitungskritiken all der Jahre lesen – und versuchen, uns ein Bild von Hugo Rudolph auf der Bühne zu machen!

Und nicht nur das – auch ein Gesamtbild des Theatergeschehens in Hannover zwischen 1920 und 1943!

Die Sammlung steht ab sofort für weitere Forschungen und Recherchen zur Verfügung!

Strasse Januar	2		Sch 10 College Crampton 2. Generalprobe K 10 Da stimmt was nicht
Crampton Mann — Dr. Altman tz, Ahrens, Becker, Elgeti, her, Graf, Herbach, du Menil, ilpner, Teschendorf, Heuer,	2		Sch 10 Da stimmt was nicht
Crampton Januar	2		
Götz Martens Praetorius e und Frauenleiden n Motiven Götz	3	G 10 Generalprobe Götterdämmerung 1. Akt	Sch 10 Da stimmt was nicht

Vorzubereiten:

aus	Pr.	Oper und Ballett:	Schauspiel:
nd Valerie von Martens d. Hiob Praetorius	3	Parsifal	Tanzabend 7. 2.
	2	Salome	{ Der eingebildete Kranke { Der Nachtwächter 10. 2.
	2		
ut	2		
t (Erstaufführung)	2		
t	2		
t	2		

en. Alle späteren Änderungen werden besonders bekanntgegeben.

Typographie: Kurt Schwitters, Druck: Willy Hahn, Hannover

H. Aug. 19. 9. 22

Städtisches Opern- und Schauspielhaus.

Gerhart Hauptmann: „Gabriel Schillings Nacht“.

Man sollte Hauptmann um dieses Stückes willen gram sein. Denn seit der „Gabriel Schilling“ aus jahrelanger Verborgenheit im Schreibrusch ans Licht der Bühnentrampe kam, sind die Preise auf Hiddensee unerschwinglich geworden. Das Meer und sein belebender Hauch, Sand, Dünengras, Einsamkeit und grenzenlose Fernsicht wachsen in diesem Drama über die Staffage hinaus zu stummen Mitspielern auf. Die ewigen Wellen, welche den armen Maler Gabriel Schilling aus den erstickenden Umarmungen seiner zwei Frauen in ihre tröstende Kühle locken, rauschen durch das Schauspiel mit einer auch uns seltsam lockenden Gewalt. Das Schicksal der Personen, vor allem das klägliche des kranken Helten, vermag uns weniger zu rühren als die große Stimmung der Natur, welche dieses Schicksal wie ein leuchtender Herbsttag milde einhüllt.

Es möchte mir darum als besonderes Verdienst der Regie Willy Grunwalds erscheinen, daß er die etwas brüchige und beinahe peinliche Geschichte Gabriel Schillings, der mehr an seiner eigenen Schwäche als an der egoistischen Liebe seiner Gattin und seiner Geliebten zugrunde geht, daß er diese Geschichte dämpfte, ihrer sentimentaln Synergie soweit als möglich zu entkleiden versuchte und unlösbar in die Naturintonie einer Ostseeeinfel einflößt. Dadurch wurde das Anekdotische, der traurige Vorgang selbst, gemildert; mit der gesunden und in ihrem Ablauf klaren und belebenden Natur traten auch die zwei gesunden und lebensklaren Menschen Professor Mäurer und Lucie Heil stärker in den Vordergrund. Die Tragödie Schillings rückt diesen Erscheinungen gegenüber in Distanz, sie wurde episodisch, interessierte weniger, verletzte aber auch weniger. Denn je mehr man dieses Drama auf der Person des Schilling aufbaut, um so peinlicher müssen seine Schwächen, das Zufällige, Gewollte, Kraftlose seiner Schicksalsanlage heraustreten. Nun aber breitete sich vor uns Fernsicht und Dünenjonne, Einfachheit und Frische wie ein Garten aus, in dem das Absterben einer schwächlichen Pflanze fast natürlich, herblich, ja beruhigend wirkte.

Es ist dies wohl der einzige Weg, um das milde Werk einer Krisenzeit dem großen Publikum genießbar und verständlich zu machen. Vorausgesetzt, daß der Regisseur die Fähigkeit besitzt, alle Rhetorik, jede auch noch so leichte Pathetik in den ruhigen Stil aufzulösen, der dem Charakter dieser dialogischen Begegnungen unter einer milden Herbstjonne am Meer entspricht. Was Willy Grunwald in dieser Richtung mit Darstellern, die vor einem

Sahr noch geschwollene Bühnentöne bliesen, erreicht hat, ist selbst dann ehrlicher Anerkennung wert, wenn man nicht erkennt, daß noch manches fehlt, um die letzte Leichtigkeit und Lockerung der Rede zu erreichen. Besonders wertvoll bleibt, daß Grunwald nie auf Pointen ausgeht, sondern im Gegenteil bestrebt ist, alle Unterstreichungen fallen zu lassen. Damit hat er den entscheidenden Schritt zu einer Befreiung aus dem Komödientil getan.

Wenn Hugo Rudolph (Professor Mäurer), der von Aufführung zu Aufführung mehr durch wachende Natürlichkeit verblüfft, mit Friedel Mummé (Lucie Heil) im vierten Akt jene kleine Aussprache zwischen den Zeilen hat, die doch so bedeutungsvoll für die Bewertung dieser Menschen im Gegensatz zum hysterischen Schilling-Trifolium ist, so atmet man den Hauch einer wahrhaft wesentlichen Regie. Man mag ihr darum Mißlingenes (das ungelente Auftreten der Fischer, eine hörende Abständigkeit in der Entstrümpfung der Füße, besonders bei Hanna Elias!) verzeihen. Demzufolge standen Professor Mäurer und Lucie Heil heller im Lichte des Interesses als die anderen. Rudolph-Mäurer, einfach, überzeugend in Masse, Schritt und Haltung, Friedel Mummé als Lucie noch nicht ausgeglichen in der unbetonten Schlichtheit ihrer Sprache, die der klaren und gesunden Wesensart dieses prächtvollen Mädchens entsprechen muß. Aber um ihre Gestalt ging ein Hauch von Meeresfals und Jugend. Das ist schon Einiges. Denn die wenigsten Schauspielerinnen haben Atmosphäre.

Martin Gien als Schilling schienen im ersten und zweiten Akt kein starres, sprödes, hartes Talent geradezu niedergerungen zu haben. Er war in einem Maße leicht in Spiel und Technik geworden, daß man seine Freude an ihm hatte. Erst wenn pathologische Züge die krampfhaft errungene Natürlichkeit überwuchern, besonders im dritten und im Schlusakt, verliert er die Sicherheit des Tones. Gegen ihn stand kühl und biak wie ein Marmorbild die Hanna Elias (Elsa Tuerichmanns). Sie hatte Fremdheit, Kälte und Elektrizität. blieb ausdrucksvoll und verhalten bis zum Schluß. Noch mangelte ihr jene verborgene Dämonie der Slawin, wohl auch ein Zug von mütterlicher Weiche, doch bleibt diese Charakterstudie um ihrer Geschlossenheit willen bemerkenswert. Eine Geschlossenheit, die dem Ensemble diesmal fehlte. Charlotte Krause gab kaum das Notwendigste als Coeline. Max Reimer blieb matt und uncharakteristisch als Doktor Rasmussen. Gertrud Heine war das kleine Fräulein Majatin; fehlerlos, wenn auch nichts darüber. Eine lustige Genrefigur stellte Heinz Schiewid als Wirt Olfers auf zwei kurze Beine. Karl Müller spielte den Fischer Kühn. Heinz Po-

rep dankte man die warmen Bühnenbilder. Mitunter schienen wir dem Lande der Mitternachtsjonne näher als Rügen zu sein. Doch immer wehte Stimmung ins Parkett. Dr. Fr. Th—ss.

H. 220

19. 9. 22

Gabriel Schillings Flucht.

Aufführung im Städtischen Opern- und Schauspielhaus.

Am Sonnabend, dem 16. d. M., gab es bereits das zweite für diese Bühne neue Gerhart Hauptmann'sche Werk, nämlich das Drama „Gabriel Schillings Flucht“.

Der Maler Gabriel Schilling ist die Hauptfigur der Handlung, um nicht zu sagen: der Held. Denn Heldenhafes hat er nicht an sich, vielmehr ist er einer von den Schwachen, den Schwankenenden, die ohne eigenen Voratz und bösen Willen zu üblen Taten getrieben werden. In Gabriel Schillings Leben sind Frauen die verhängnisvoll wirkenden Kräfte. Von der einen hat er sich heiraten lassen, und sie stellt nun selbstverständlich alle Ansprüche der gesetzlich beglaubigten Ehefrau an ihn, die andere, eine dämonische Russin, hat ihn zum Gegenstande ihrer Liebe erkoren, und so zerren nun bürgerliche Hausbäuerlichkeit und eigenflüchtiger Diebsfanatismus an ihm, lassen ihn nicht zur Ruhe kommen und untergraben sein Leben und sein Schaffen.

Endlich sagt er sich von der fanatischen Ausländerin los, weil er mit ihrer sonstigen Lebensführung nicht einverstanden ist, und auf einer kleinen Ostseeinsel nehmen sich erprobte Freunde, der Bildhauer Mäurer und dessen vertraute Freundin, die Geigenkünstlerin Luzie Geil, seiner an und suchen ihn wieder aufzurichten. Dazu sind sie ganz geeignet, denn beide sind vollstättige, tüchtige, lebensfrohe Menschen; vorurteilsfrei in ihren Beziehungen zueinander, aber gesund an Leib und Seele. Hauptmann hat in ihnen einen trefflichen Gegensatz geschaffen zu Schilling und seinem weißlichen Anhang, den der Zuschauer nun auch bald kennenlernt.

Denn zunächst kommt Frau Hanna Elias zugereist, durchaus nicht zufällig, wie sie erst will glauben machen, sondern weil sie die Trennung von dem Geliebten nicht ertragen mag. Nun zeigt sich Gabriels Schwäche. Nach ganz kurzem Widerstande gibt er sich aufs neue gefangen, obgleich er dabei deutlich und schmerzlich seine moralische Hinfälligkeit empfindet, so schwer empfindet, daß seine Verbossität zu einem vorübergehenden Zusammenbruche führt. Man ruft einen befreundeten Arzt vom Festlande zu Hilfe, in dessen Begleitung aber erscheint auch Schillings Gattin. Die beiden Rivalinnen begegnen sich, und angesichts des schwerkranken Mannes entspinnt sich ein giftiger Hant, in dem jede nach den bösesten, verletzendsten Ausdrücken sucht. Man muß sie gewaltiam entfernen, um dem Leidenden Ruhe zu verschaffen. Aber während die Freunde ihn eingeschlafen glauben, schleppt er sich ans Meer und sucht in der Tiefe das, was ihm das Leben nicht mehr gewähren konnte: Freiheit und Frieden.

Als Nebenperson ist noch eine junge Russin eingeführt, für die Professor Mäurer vorübergehend

Interesse gewinnt. Diese Episode soll zeigen, daß gesunde, starke Naturen wie Mäurer und Lucie Geil auch zeitweilige Entgleisungen ertragen und überwinden.

Gerhart Hauptmann läßt keinen Zweifel, auf welcher Seite er steht; seine persönliche Eigenart und seine dichterische Feinfühligkeit aber ermöglicht es ihm, sich auch in das Wesen der Gegenpartei, nämlich das des unseligen Malers zu vertiefen, mit diesem Schwachen zu denken und zu empfinden und sein Bild nicht nur deutlich und wahr, sondern auch menschlich sympathisch zu gestalten. Er weiß Verständnis zu erwirken für das Geschick dieses irrenden Menschenbruders und Anteilnahme an seinem traurigen Ende, das freilich keine Heldentat, sondern ein Akt der Verzweiflung, auch sein Sterben in Schönheit ist. Sehr wirksam läßt der Dichter die Großartigkeit des Meeres mitspielen, den freundlichen, friedebollen Strand bei dem Idyll des ersten Aktes, den Winkel zwischen Dünen und Kirchhof im dritten, das unruhige, fast gespenstische Blinfeuer des Leuchtturms am Schlusse. Auch Ahnungen und Halluzinationen müssen ihm für die Stimmung zu wirken sein.

Die Aufführung stand unter Leitung des Intendanten Willh. Grunwald. Den Maler Gabriel Schilling gab Martin Gien im Anfang recht gut. Das Sprunghafte, Nervöse seines Wesens, der schnelle Wechsel der Stimmung, die Willensschwäche — alles das kam entsprechend zum Ausdruck. Nur in den Wohnvorstellungen im fünften Akte blieb er nicht überzeugend, da sah man den Schauspieler, der eine Rolle zu erkranken hat. — Ausgezeichnet, ohne jede Einschränkung, war Friedl. Mumm als Luzie Geil, ein gesundes, tüchtiges Menschenkind voll Lebenskraft und Lebensfreude. Auch die Nachdenklichkeit bei dem kleinen Seitensprünge Mäurers stand ihr gut. — Den Mäurer spielte Hugo Rudolph nicht ohne Wirkung, aber die Gestalt erschien doch nicht ganz echt. Es war eine kleine Unstimmigkeit zwischen der körperlichen und geistigen Breite einerseits und dem gewissermaßen spitzen Tone des Sprechens und der zuweilen hastigen Beweglichkeit andererseits. Es war manchmal, als ob ein cholertischer Geist in einen eher zu beschaulichem Phlegma bestimmten Körper eingezogen sei. — Elisa Fuerschmann zeigte als Frau Hanna Elias zunächst nur steinerne Ruhe, das Temperament äußerte sich erst in der Bankscene, und diese machte einen durchaus widersprüchlichen Eindruck, zumal auch Charlotte Krause als Frau Schilling hierbei in gleicher Weise sich äußerte. Solches Reiten ist nur häßlich. Sollte sich diese Szene nicht anders spielen lassen? — Eine gute Figur gelang Gertrud Geine in dem jungen russischen Fräulein Majosin, das sie einfach, aber sehr natürlich charakterisierte. — Als Dr. Rasmussen hätte Mar Heimer etwas mehr Wärme, etwas mehr Anteilnahme am Schicksal des Freundes äußern dürfen. Was er sagte, klang kalt und fremd. — Heins Schietwid als Wirt Klaus Ofers und Carl Müller als Tischler Bühnen fanden sich angemessen mit ihren Aufgaben ab.

Die Szenarien am Meere waren von Heinz Borep sehr wirkungsvoll gestaltet, auch die Binnern machten den Eindruck der Echtheit.

Die Aufnahme, die das Stück fand, entsprach seinem ersten Charakter. Erst am Schlusse kam lauter Beifall auf, dann aber auch so stark und anhaltend, daß der Vorhang lange Zeit in Bewegung bleiben mußte. Mit den Darstellern wurde auch dem Intendanten durch Applaus der Dank für die neue

H. Tglt. Sonny 17.9.22.

Frauchf 34 ab 161

Sunday 1.3 Oct 22 N. 703

auswärtigen beauftragt.

= [Theater in Hannover.] Das Opern- und Schauspielhaus in Hannover hat mit einer abgerundeten Vorstellung von „Fuhrmann Henschel“ in der als Träger der Hauptfigur Herr Gaede eine über das Mittelmaß weit hervorragende Leistung bot, einen verheißungsvollen Auftakt zur diesjährigen Spielzeit gegeben, die unter der fleißigen Intendanz von Willy Grunwald hauptsächlich Hauptmanns Schaffen in den Mittelpunkt stellen will. Eine ebenso geglückte Aufführung von „Gabriel Schillings Flucht“, gleichfalls unter Grunwalds Regie, bezeugte den Ernst, mit welchem an der Verkörperung der Hauptmannschen Gestalten gearbeitet wird; Frä. Mummé, Elise Türschmann und Herr Rudolph vereinten das Interesse des Zuschauers auf sich. Als heitere Unterbrechung des Spielplans wurde das Lustspiel „Ingeborg“ von Kurt Götz eingeschoben, und unter der reizvollen Leitung des Oberregisseurs Dr. Koenig entfaltete sich dieses anmutig-neckische Spiel mit einer Grazie und Laune, die man früher auf dem Hoftheater vergebens gesucht hätte. So können wir den angekündigten Taten (Strindbergs „Mojes“, „Sokrates“, „Karl XII.“, Hauptmanns „Florian Geyer“, Shaw's „Antonius

und Kleopatra“, v. d. Holz, „Vater und Sohn“) mit einiger Zuversicht entgegensehen. — Das Residenztheater ist zu einer Autogarage geworden; dagegen hat das Deutsche Theater sich nicht in ein Variété verwandelt, sondern unter der Regie von Willy Kaufmann mit einem witzigen pikanten Lustspiel „Der Werwolf“ begonnen; es könnte, wenn es seine Aufgabe richtig erfaßte, das große Opern- und Schauspielhaus gut ergänzen und zu einer Kammerspielbühne sich ausbauen. Warten wir es ab!

W. St.

Shaw: Cäsar und Cleopatra.

Historische Komödie in fünf Akten.

Städtisches Opern- und Schauspielhaus.

Vor Wochenfrist betrat der Römerheld Cäus Julius Cäsar Ägyptens Strand und die Bühne des Opern- und Schauspielhauses und sein und der schönen Cleopatra Herz flammten lebend für einander:

„Dein Haar raucht wie die Quelle,
Du gleichst der Rose.
Wie Frühlingstages Fülle
Bist du, o Holde.“

Es war am Morgen des 4. November, als beide auf den gleichen Brettern Herrn Bernard Shaw begegneten. Die Hand alle Ewigkeit Bleib Sonne meines Glücks —“ Doch Herr Bernard Shaw lächelte ihnen so wissend und ungläubig aus den Winkeln zweier klarer Augen zu, daß ihnen ihr ehrenwertes Händelsches Herz eingab, baroden Pastenwurf und Bariton- und Sopran- kofturn dem Hintergrund-Mohren über den Arm zu hängen und sich als das zu entpuppen, was sie wirklich waren, ein erquicklich ursprünglicher, überragender und kraftvoller Mann — wiewohl fahrlässig — von über fünfzig Jahren und ein kapri- zisches ägyptisches Königtümchen von sechzehn.

Waren sie das wirklich? Hockte da im Ägypten des Jahres 48 v. Chr. ein Narrenschwam von Palastweibern, Uniformgeden, Thranfettverrannten und Raßengläubigen? Betrat den beka- denten Boden mit Julius Cäsar ein ursprünglicher, illusionsloser, klarschender Mann, der seine ägyptischen Monate hindurch mit den menschlichen Verkehrtheiten von Ägyptern wie Römern seine tägliche Plage hatte?

Bernard Shaws Meinung, daß die Menschen sich immer gleich waren und daß die Größe eines Cäsar nicht in unnahbarer Strenge und dem Umwurf einer passetischen Toga, sondern in einer männlich kräftigen, humorvoll unbekümmerten, klarsichtig gelassenen Wesensart bestand, hat recht viel für sich. Und wer Unwert und Wert, Komik und Ernst so durcheinanderwirbeln läßt auf Erden wie der lächelnde Jee, der bildet Historie und Gegenwart sicherlich richtiger ab, als der Theodotus, der die Abstoßel von Alexandria um einen mürrisch pedantischen Appyrus vermehrt.

Aus zwei Wesenheiten, aus der Eleganz geistiger Ueberlegen- heit und der leichten Schwermut des Einsamen unter kleinen Lieb- und Triebmenschen, des Tathaften unter solchen, die seiner Tat Ziel und Wege nicht begreifen, schuf Hugo Rudolph seinen prächtigen Cäsar. Aus Friedel Mummie sprudelte dar- ständige Lebensfülle und erfüllte mit Cleopatras Kinderängsten,

Frauenlaunen, Raßensudeln, Zehnpigenreckungen und Tränen- augenbliden Bühne und Zuschauerhaus zum Entziden. Herrn C e b e r t gelang in dem dicken pastigen Aufsto eine Figur von gleichem Humor und gleicher Wahrheit, während aus dem Wir- bel der Uebrigen — Statateeta: Jelia Normann, Britannus: Teichendorf, Pothinius: Kuttner, Theodotus: Reimer, Beda Kernic: Ptolemäus-Kind — am deutlichsten Walter Grütters als Apollodorus und Meinheit als Schildwache sich heraus- hoben. Dr. Rolf Roenneke, alle Verführung zur Post zurecht- weisend, hatte den Wig wie den Ernst der Angelegenheit wohl- begriffen, basterte das Kostüm auf das Historische und dudete keine Uebertriebung. Bei den Bühnenbildern allerdings, ob- wohl nichts in ihnen störte und die Gastmahlzene farbig sehr erbaulich war, waren hervorstechend gute Einfälle nicht zu ver- zeichnen. Auch einigem anderen wie z. B. der Volksmenge in der Ptomomäuszene hätte man Interessanteres abgewinnen können. Aber eine Hauptsache, wie die Herausarbeitung des großen ersten Momentes im vierten Aufzug nach drei Akten der Heiterkeit, ließ dergleichen schnell vergessen.

Die Zuschauer verliebten sich in das um die erste Szene ge- fürzte Stück, und zwar, so ist zu hoffen, nicht weniger als in die kleine lustige Cleopatra in den Julius Cäsar, der so anders ist als die anderen Menschen, so Cleopatra als faul, üppig, gütig umschreibt, und dergleichen auch unter uns sehr zu brauchen ist, diemeil auch wir offenbar nicht viel anders sind als die von Anno 706 römischer Rechnung — „ein Haufen Narren“, und nicht zum Frieden finden können.

„Fra Diavolo“. Opern- und Schauspielhaus. Auber, der ein für Muster selten hohes Alter erreichte, nämlich 90jährig in Paris während des Kommuneraufstandes 1871 sanft entschlief, schuf mit der komischen Oper „Fra Diavolo“, einem Gegenstück zu der großen Oper „Die Stimme von Portici“, sein vollstimmigstes Werk und die beste französische Spieloper über- haupt. Sie ist nicht so französisch mit pikanten Effekten durch- setzt wie die 5 Jahre vorher aufgeführte heitere Oper „Mauer und Schloß“, aber gerade deswegen ein internationales Repertoiresstück geworden, das echte französische Vorzüge, Eleganz, einschmeichelnde und gefällige Melodik, Liebenswürdigkeit und Reichlichkeit vereinigt. Für seine Komik des Textes hatte kein geringerer als der geistreiche Eugen Scribe gesorgt. Die non Kapellmeister Arno Grau geschickt und sicher geleitete Auf- führung, für deren frisches, lebendiges Spiel die Regie von Willy Paul bürgte, nahm einen sehr anregenden Verlauf. Paul Stieker-Walter zeichnete eine Räuberromantik mit ge- wandter, geistvoller Beherrschung der ausgezeichneten, ihm zu Gebote stehenden künstlerischen Mittel. Ueber unseren bekann- ten Darstellern, unter denen Mathilde Schuch sich als eine glän- zende Opernlobbrette bewährte, sind hervorzuheben Lenore

Shaw: Cäsar und Cleopatra.

Historische Komödie in fünf Akten.

Städtisches Opern- und Schauspielhaus.

Vor Wochenfrist betrat der Römerheld Cajus Julius Cäsar Aegyptens Strand und die Bühne des Opern- und Schauspielhauses und sein und der schönen Cleopatra Herz flammten liebedend für einander:

„Dein Haar rauscht wie die Quelle,
Du gleichst der Rose.
Wie Frühlingstages Fülle
Bist du, o Holbe.“

Es war am Morgen des 4. November, als beide auf den gleichen Brettern Herrn Bernard Shaw begegneten. Die Hand am Herzen holten sie sogleich zu der großen Arie aus: „Für alle Ewigkeit bleib Sonne meines Glücks —“. Doch Herr Bernard Shaw lächelte ihnen so wissend und ungläubig aus den Winkeln seiner klaren Augen zu, daß ihnen ihr ehrenwertes Händelsches Herz eingab, barocken Faltenwurf und Bariton- und Sopran-fohurn dem Hintergrunds-Mohren über den Arm zu hängen und sich als das zu entpuppen, was sie wirklich waren, ein erquicklich ursprünglicher, überragender und kraftvoller Mann — wiewohl schlüpfig — von über fünfzig Jahren und ein tapri- zisches ägyptisches Königskind von sechzehn.

Waren sie das wirklich? Hockte da im Aegypten des Jahres 48 v. Chr. ein Narzenschwarm von Palastweibern, Uniformgeden, Thronstreitberanntem und Raubgläubigen? Betrat den betadenten Boden mit Julius Cäsar ein ursprünglicher, illusionloser, klarschender Mann, der seine ägyptischen Monate hindurch mit den menschlichen Verkehrtheiten von Aegypten wie Römern seine tägliche Plage hatte?

Bernard Shaws Meinung, daß die Menschen sich immer gleich waren und daß die Größe eines Cäsar nicht in unnahbarer Strenge und dem Umwurf einer pathetischen Loga, sondern in einer männlich kräftigen, humorvoll und bekümmerten, klarsichtig gelassenen Wesensart bestand, hat recht viel für sich. Und wer Unwert und Wert, Komik und Ernst so durcheinanderwirbeln läßt auf Erden wie der lächelnde Ire, der bildet Historie und Gegenwart sicherlich richtiger ab, als der Theodoros, der die Bibliothek von Alexandria um einen mürrisch pedantischen Pappus vermehrt.

Aus zwei Wesenheiten, aus der Eleganz geistiger Ueberlegenheit und der letzten Schwermut des Einsamen unter kleinen Lieb- und Triebmenschen, des Tathafien unter solchen, die seiner Tat Ziel und Wege nicht begreifen, schuf Hugo Rudolph seinen prächtigen Cäsar. Aus Friedel Mummensprubel hat- tige Lebensfülle und erfüllte mit Cleopatras Rinderängsten,

Frauenlaunen, Raubbüdeln, Zehspitzenredungen und Tränen- augenbliden Bühne und Beschauerhaus zum Entzünden. Herr Gert gelang in dem dicken pahigen Ruffo eine Figur von gleichem Humor und gleicher Wahrheit, während aus dem Wir- bel der Uebrigen — Statateeta: Julia Normann, Britannus: Teschendorf, Pothinius: Kuttner, Theodotus: Reimer, Beda Kemic: Ptolemäus-Kind — am deutlichsten Walter Grütters als Apollodoros und Meinhart als Schildwache sich heraus- hoben. Dr. Rolf Roenneke, alle Verführung zur Pose zurück- weisend, hatte den Blick wie den Ernst der Angelegenheit wahr- begriffen, bastierte das Kostüm auf das Historische und duldete keine Uebertreibung. Bei den Bühnenbildern allerdings, ob- wohl nichts in ihnen störte und die Gastmahlzene farbig sehr erbaulich war, waren hervorsteckend gute Einfälle nicht zu ver- zeichnen. Auch einigem anderen wie z. B. der Volksmenge in der Plomomäuschene hätte man Interessanteres abgewinnen können. Aber eine Hauptsache, wie die Herausarbeitung des großen ersten Momentes im vierten Aufzuge nach drei Akten der Heiterkeit, ließ dergleichen schnell vergessen.

Die Zuschauer verliebten sich in das um die erste Szene ge- fürzte Stück, und zwar, so ist zu hoffen, nicht weniger als in die kleine lustige Cleopatra in den Julius Cäsar, der so anders ist als die anderen Menschen, so Cleopatra als faul, üppig, gültig umschreibt, und dergleichen auch unter uns sehr zu brauchen ist, diemeil auch wir offenbar nicht viel anders sind als die von Anno 706 römischer Rechnung — „im Hausen Narren“, und nicht zum Frieden finden können. Sa.

H. Kurier

6. Nov. 22

No 522

Florian Geyer.

Erstaufführung im Städtischen Opern- und Schauspielhaus.

Rudolph Presber hat in einer kleinen satyrischen Karzette die ewigen Botenberichte im „Florian Geyer“ verspottet. Ungefähr hat er damit in die Richtung getroffen, in der der ernsteste Mangel des Dramas zu suchen ist. Zuviel Spiegelungen, zu wenig Ballungen folgen dem prächtigen Wurf des ersten Aktes. Es fehlt irgendwo die Szene, die die selbsterstörerische, zuchtlose, unreine Führung des Unternehmens, seine Wendung zum Zusammenbruch lebhaft, unmittelbar vor Augen stellte. Hauptmann verstrickt sich im Netz naturalistischer Untermalung und macht sich die Hände nicht immer frei genug, um die große dramatische Linie groß und unbedenklich durchzuziehen. Nicht im Wirtshaus, auf oder hinter dem Kampffeld sollte wohl Akt um Akt stehen.

Die Erkenntnis etwa dieses Mangels hat die Kritiker des Stückes nun verwirrt. Was leichte Beschränkung des Wertes war, wurde Grund zum Todesurteil. Der „Florian Geyer“ war „müßig“. Hauptmann hatte auf einer falschen Theorie aufgebaut. Der gewohnte Soloheld stand über dem Theaterzettel, im Stück fand man ihn aus der Menge Volkes nicht sauber genug heraus. Man überjah die sinnvolle Eigenform des Wertes, weil es nicht ans Kreuz des Schemas passen wollte.

Und doch ist der Florian Geyer so mit seinem Volk zusammengewachsen, so wenig über die anderen herausgerundet, so wenig im Monolog und Zwiegespräch in private Nähe gebracht, weil es Hauptmann um das Volk ging, nicht um den einzelnen, weil der Florian Geyer für sich nicht war, sondern nur die reine Seele und Sehnsucht dieses Kampfes sein sollte.

Hauptmann hat mit seinem Drama ein großes Bild des alten deutschen Kampfes um die reine, gute, einmütige, einzige Lebensform deutscher Menschheit hingestellt; geschichtlich einseitig, da er eines Luther guten Willen und gute Gründe nicht erkennt; aber tief symbolisch, da es besten deutschen Wesens ewige Mühe war, zum Guten und zur guten Gemeinschaft zu kommen, und ewige Niederlage, über dumpfem Fühlen, über dem Traum des Zieles den Weg zu verfehlen, zu sein ein Troker, ein Vosschlager, ein Kämpfer, ein Held, ein Träumer, ein Erwählter, ein Hoffender, ein Leidender, aber kein Täter zielgekrönter Tuns. Und das ist nicht nur deutsch, so wesentlich deutsch es ist, sondern die Welt ist so, daß sie eine Mühe ist um ein Ziel, die immer wieder vorzeitig darniederstinkt und an chaotischen und unreinen Widerständen erstickt. Das Gute, immer wieder vor und in uns aufstehend, weicht und weicht greifenden Händen.

II.

Hugo Rudolph gab dem deutschen Menschen Geyer den Ernst und das Leuchten des Kriegerturns und als eben aus dieser

unbedingten Männlichkeit das Weinen brach, erschütterte er sehr. Die andere Seite Geyers, Hoffnung, Traum, Weichheit und Schwermut, blieb zu dunkel und was in der Darstellung dahin wollte, war durch die Imperatorfarrheit des ersten Aktes und den zu lauten Abgang im vierten gestört. So kam es, daß — trotzdem jede Unternehmung Rudolphs Kraft und Klarheit in sich hat — Figuren wie Hans Eberths Köffelholz, Hermann Meinheits Flammenbader, Paul Hagemanns Schäferhans, Max Reimers Besenmeyer greifbarer und runder standen. Während Friedel Numme (Marei), Eilja Fuerschmann (Anna v. Grumbach), Hans Sauer (Martin), Max Gaede (Bubenleben), Willi Walter (Zoeslein) und manche andere Nebenrolle passend besetzt wurde, Martin Gien wohl in seinen Karstadt noch mehr hineinwachsen wird, entsprach das Spiel Fred Andreas' und Stephanie Hildburgs nicht der dunklen Größe der Gestalten des blinden Mönchs und der alten Frau.

Willi Grunwalds Spielleitung hatte den gewohnten Sinn für Wirklichkeit und plastische Gegeneinandersetzung. Der Rat der Bauernschaft und der Tod Geyers waren die Höhepunkte. Auch der Spielleiter hätte der gewissen Einseitigkeit der Geyer-Darstellung wohl entgegenzutreten können. Die Stimmung des vierten Aktes, gut angelegt, kam noch nicht ganz rein heraus. Und einige Einzelfragen drängen sich auf: warum wiederholt sich des Schäferhans Tiergeschrei schon wieder bei Tellermann? Warum läßt man Karstadt sprechen: „So erscheine er denn vor Gott in tiefer Demut zur Erde erniedrigt“, und hat den Tellermann nicht auf die Erde gelegt? Warum strich man die so wichtige Stelle Geyers: „Gott grüß die Kunst!“?

Im ganzen, bei vortrefflichen Bühnenbildern, war Gerhart Hauptmanns Geburtstag mit würdigem Werk begangen. Wer Unmehbares in Rangreihen pressen will, möge Hauptmann den „größten lebenden deutschen Dichter“ nennen. Daß er ein seltener Dichter unter wenigen ist, werden die Zuschauer am Mittwochabend heiß mitgeföhlt haben, als die „Tragödie des Bauernkriegs“ in passenden Bildern vorüberzog mit ihrer Vertiefung in Leben und Neuzerungsform eines vergangenen Zeitpunktes, ihrer Vielzahl lebendiger Gestalten, ihrem Mitschwimmen mit der Not der Elenden und ihrem lauterem Schöpfen aus deutscher Seele.

33.

Narr. Courier 16. Nov 1922

No 540

Theater und Musik

Hoftheater.

Drittes Abonnementskonzert. Die Zusammenstellung Schuberts mit Bruchner im Programm des dritten Abonnementskonzerts war gewiß keine zufällige. Schubert weist durch die breite, gewaltig gedehnte Form seiner großen C-Dur-Sinfonie doch schon unmittelbar auf Bruchner hin. Dessenige in B-Dur ist in ihren Ausmaßen freilich noch bescheiden und erscheint sorgfältiger durgearbeitet und strenger in der Konzentration, als es in den späteren Werken der Fall ist. Auch in ihrem Singen und Klängen, der wunderbaren Fülle musikalischer Ideen steht sie ihnen nicht nach. Bruchner ist ein solcher Gefühlsmusiker in noch weit höherer Potenz. Sein Drang zur Entfaltung von Klang und Kraft hat ihn zu den stärksten Ausdrucksmitteln greifen lassen, die seinen Anschluß an die moderne Kunst Wagners dokumentieren. In seiner dritten, dem großen Vorbilde gewidmeten D-Moll-Sinfonie mit dem strahlenden Glanz der Blechbläser, den gewaltigen Steigerungen und den wunderbaren Schönheiten ihres langsamen Satzes ist es, als wenn die Farben- und Klangwelt des „Ringes“ aus neu lebendig geworden wäre, wenn auch im inneren Kern Bruchners sinfonische Kunst der Wagnerischen so fern steht, wie der Konzertsaal der Bühne. — Die Ausführung der beiden Werke unter Richard Peris Leitung vor völlig ausverkauftem Hause war eine künstlerische Tat, gleich ehrenvoll für unser mit vorbildlicher Klangschönheit spielendes Opernhausorchester wie für den Dirigenten. Seine völlige Unabhängigkeit von der Partitur, seine stillistische und klangliche Feinvervielfältigung, die auch aus dem anscheinend Unwesentlichen Bedeutendes herauszuholen wußte, lieferten sichere Beweise hervorragender künstlerischer Qualitäten, die durch mehrfachen Hervorruf berechnigte Anerkennung fanden. A. K.

Zum 1. Male: „Florjan Geyer.“ Schauspiel in 5 Akten von Gerhart Hauptmann.

Auch wer sich für Gerhart Hauptmann nicht zu begeistern, in ihm keinen großen Dichter zu erblicken vermag, wird doch sicherlich nichts dagegen einzuwenden haben, sondern es durchaus beareiflich finden, wenn ein Theater den 60. Geburtstag des Dichters durch Aufführung eines seiner Stücke feiert. Wenn dabei die Wahl auf den „Florjan Geyer“ fällt, so wird jedermann daraus den Schluß ziehen, daß der künstlerische Leiter diesem Stücke ein besonderes Interesse entgegenbringt, worüber er niemandem Rechenschaft schuldig ist, und worüber niemand Rechenschaft von ihm fordern wird. Aber etwas anders wird die Sache, und es muß jedenfalls als ein eigen- und im Hause an der Geisstraße neuartiges Verfahren beanstandet werden, wenn, wie es am Mittwoch im Hoftheater geschah, der Herr Intendant nach dem ersten Akte befragt an die Kampe tritt, um

eine Rede an das Volk zu halten, worin er Hauptmann als den „größten lebenden Dichter“ feiert, uns erzählt, daß ihm der „Geyer“ besonders an das Herz gewachsen sei, den stillen Durchfall, den das Stück bei seiner Uraufführung erlebte, als Umdant des deutschen Volkes verurteilt, und schließlich das Haus auffordert, in ein dreimaliges Hoch auf den Dichter einzustimmen. Es mag jedermann überlassen bleiben, wie er über solches Vorgehen denken will. Wir unserserseits sind nicht geneigt, uns derartig beormunden zu lassen, halten die private Meinung des Intendanten über Literatur und Dichter für die Offensichtlichkeit nicht interessierend, und gestatten uns, völlig abweichender Meinung zu sein, dieselbe auch hier zum Ausdruck zu bringen. Wenn Hauptmann tatsächlich heute als bedeutender Dichter gefeiert werden kann, so ist es nur, weil unter Blinden der Cindugiae Römia ist, das deutsche Volk heute leider keine bedeutenden Dichter aufzuweisen hat. Unter den zahlreichen Bühnenstücken Hauptmanns ist der „Florjan Geyer“, obgleich oder vielleicht weil er das Lieblings- und Schmerzenskind der Hauptmannischen Muse ist, eines der schwächsten. Der Dichter wollte hier offenbar ein Seitenstück zum „Götz“ schaffen, durch das er sich ebenbürtig neben Goethe hinstellen zu können. Aber der Versuch ist kläglich gescheitert. Der Dichter wollte in dieser Tragödie aus dem Bauernkriege ein Gesamtbild des deutschen Volkes um 1525 liefern, hatte sich also ein großes Ziel gesteckt, aber er überließ völlig, daß sich einem so gewaltigen historischen Stoffe nicht mit den Mitteln naturalistischer Kleinkunst bekommen läßt. Es gerät nicht, daß die Menschen im Kostüm des 16. Jahrhunderts Reden und einen Stil sprechen, der alten Chroniken abgelauscht zu sein scheint. Die Hauptsache wäre, daß sie auch in den Ideen jener Zeiten denken; Wrasen über Deutschland tun es nicht. Aber auch rein technisch genommen ist das Stück sehr schwach. Was wir als Handlung auf der Bühne erwarten, besonders den Umschwung zumunsten der Bauern und Geyers, fällt in die Zwischenakte; das mag in einer Oper wie „Rienzi“ hingehen, im Drama ist es unerträglich. Zudem ist Rabau noch längst längst keine Dramatik, worauf ich übrigens auch Herr Grunwald aufmerksam machen möchte. Daß sich auch im „Geyer“ sehr schöne Stellen finden, sei gern anerkannt; daß sie aber allemal dort sind, wo der Dichter Inriß wird, ist ein bedenkliches Zeichen für den Dramatiker.

Daß die Aufführung im großen und ganzen wieder eine glänzende Regieat Grunwalds war, muß ohne weiteres anerkannt werden. Nur ist zu fürchten, daß die viele Arbeit nutzlos aufgewendet ist. So wenig wie die Mitterschauispiele der Griech und Aramer dramatische Meisterwerke waren, ist es der „Florjan Geyer“, und ich glaube, daß sich für unsere niederländischen Meister Grabbe und Griepentert, von denen es im Hoftheater wieder mal sehr still geworden ist, die Aufwendung solcher Mühe mehr lohnen würde. — Eine hervorragende schauspielerische Leistung bot Rudolph als Geyer; selbst wer nichts anderes bewundern wollte, wählte zum

mindesten die physische Ausdauer bewundern. Alle übrigen Rollen fallen eigentlich in „der Beipersonen reiches Uebermaß“, um mit Platen zu sprechen, aber gerade in der Durcharbeit bis ins Kleinste zeigte auch diese Aufführung wieder, was ein tüchtiger Regisseur wie Grunwald aus einem Personal herauszuholen vermag. E. R.

16. Nov. 1922

H. Leubold

Koennecks Inszenierung der historischen Komödie von Bernard Shaw „Cäsar und Cleopatra“, dieser Komödie voll innerer Wahrheit und äußerer Klarheit, voll verhaltenem Humor und gemeissem Ernst war so ausgezeichnet, daß der Beifall des Publikums sich zu einer spontanen Kultigung für ihn und seine Mimen verdichtete. Die Bühnenbilder besonders, die er dem Stücke gegeben hatte, waren ein Entzücken für das Auge und ein Feierklang für die Seele. Hugo Rudolphs Cäsar war eine Mischung aus menschlichem Gott und göttlichem Menschen, das Urbild eines Genies, das seine Zeit, ihre Schwächen und vor allem sich selber kennt, und Friedelmummes Cleopatra wuchs vor unseren Augen zum Vollweib mit allen Vorzügen und Fehlern, aller Leidenschaft und aller Verichlagenheit eines solchen.

Ein Ereignis für Hannover, ja ein hohes Fest der deutschen Bühnenkunst bedeutet die von Willy Grunwald besorgte Inszenierung von Hauptmanns „Florian Geher“. Wie er da das Wort zur Tat werden, verfunkenes Leben kraftvoll auferstehen ließ, wie er wildbewegte Bilder schuf, in denen die furchtbaren Ereignisse einer zu innerst aufgewühlten Welt ohne alle Theatralik aufeinander wucherten; wie er dem Schauspieler das Schauspielerische nahm, um ihn ganz zum Menschen, zum Menschen lange verwehelter Jahrhunderte zu machen, wie er die Schwingungen des Herzens und der Seele dieser Menschen den Zuschauern kündete — das war ein Non plus Ultra der Regiekunst! Hugo Rudolph, der den Titelhelden spielte, vollzog auf der Bühne eine Metamorphose: Der Schauspieler wandelte sich in den Menschen Florian Geher, und so völlig war diese Menderung Leibes und der Seele, daß von dem Darsteller nichts Persönliches übrig blieb.

Dr. Rolf Koennecke hat sich dann an die Aufgabe gemacht, aus dem spröden Stein des Strindbergischen

„Moses“, der hier zur Uraufführung kam, ein prächtiges Bildwerk zu machen. Restlos ist ihm das nicht gelungen, teils weil der Stein an einigen Stellen die Meißel trotzig abweist, teils weil das Kräftematerial nicht ausreichte, Blut zu geben, wo der Autor nur Seelen andeutet. Auch von den szenischen Entwürfen Heinz Boreps waren nicht alle gut und unter den Darstellern fielen nur Martin Gien einmal als kraftvoller, andermal als hysterischer Pharaos, Erich Kuttner als Moses auf, den er als Gottesmann und Gottesstreiter gut verkörperte.

Dagegen verunglückte die ebenfalls von Koennecke vorgenommene Inszenierung des Strindbergischen „Sokrates“ völlig, weil er hierbei den großen Fehler begangen hatte, den Geist der Antike mit dem des Expressionismus in einen Topf zu werfen. So waren Bühnenbilder entstanden, die — mit Ausnahme der wundervoll gelungenen Gastmahlzene — keinen Augenblick lang den Odem der Antike auch nur ahnen ließen, geschweige denn atmeten! Und unter den Mitwirkenden walteten lustig die verschiedensten Stilarten vor. So erblickte man, mit Ausnahme von Hans Eberts in Maske, wie in Haltung und Sprache herrlichem Sokrates, in griechische Gewänder gesteckte Menschen, die sich in einem expressionistischen Rahmen wie auf einem fleindeutschen Jahrmarkt bewegten.

Ill.

Rudolph
Shaw

17.11.23

Lebenburg
Krug. Ruprecht
Hofman

Städtisches Opern- und Schauspielhaus.

„Maß für Maß“, ein Lustspiel von Shakespeare.

Ob der Grund, dieses tragische Lustspiel in den Spielplan aufzunehmen, wohl darin zu suchen ist, daß der polnische Kaiser denselben könnte: so wie Angelo, werden auch die Franzosen einst mit demselben Maß gemessen werden, mit dem sie messen? Eine Hoffnung, die wir alle teilen, doch darum brauchen wir nicht erst Shakespeare zu bewundern. Aber was könnte sonst der Grund sein?

„Maß für Maß“ ist eine Handvoll Perlen in einer irdenen Schüssel. Einfälle, in denen der ganze blühende Nachkomm des Barock steckt (die Gestalt des Lucio!), aber flüchtig und für einen bestimmten Zweck zur Hälfte im Laufe des Auftritts wiedergeschrieben. Eingeschleuderte Konventionen eines Genies. Eine der überaus glücklichen Tragödien Shakespeares wird in der Mitte entzweielt und mit Hilfe einer theaterhaften und höchst unnatürlichen Konvention als Lustspiel beendet. Man geht mit dem Gefühl schmerzlichen Staunens von so viel vornehmlicher Kraft.

Daß Angelo, vom Herzog zum Statthalter ernannt, in harter Ueberspannung des Herzes an derselben Stunde scheitern muß, die er als Todesurteil bedankt, ist nun einmal ein tragischer Stoff. Nicht nur darum, weil die Tränen des Schmerzes in diesem Drama reichlicher fließen als die des Nachens. Auch Dr. Wolf Koenig hat dem Werk eher das Maß der Komödie als beherrschendes Tempo unter. Die epais und großartige Einfachheit der Anlage dieses selbst in den dunkelsten Szenen bestehen; und die ein phantastisches Wien in hüben Bögen und Nebenabwendungen wirkungsvoll andeutenden Dekorationen des Herrn Koenig, lösen den ersten Charakter des Ganzen auch in architektonische Formen auf. Wohlwollend bewahrt hier eine feine und nicht mehr unmerkbar am Fingerring liegende Verwendung der Ballette. Nach Schminkebeleuchtung und endlich getraute kühnste Däse des Himmels zeigen zur letzten Bildwirkung bei.

Paul Hagemann als Herzog. Zu Anfang und Ende oder Herr großer Güter, in den Mittelstücken ein Mann al Maßes in Mitte, zeigte er wirkungsvolle Ausdruckskraft ohne das tiefe Del des Komödiantentums einfach und selbstverständlich sich übermitteln kann. Ihm stand der Gehalt des Mar Keimars, der erkrankte Claudio Martin Giens, der tüchtige Vater Thomas Graf Kuttlers nahe. Dagegen erachtete wie Jungefrau Gertrud Heines in der Epilogrolle der Marviane, tat die einfältige Menschlichkeit des Neidmeisters Hermann Ahrens wahr. In ein groteskes Barock freigelegt (noch etwas zu überflüssig) Hilmar Geißler seinen Charakteren Sauerlich, in echte Shakespearestimme Hedwige May Gade seinen erquickend-sümmen Gerichtsdiener Amüppel. Der Kapellmeister Kompejus überflüssige Hans Herz mit einer Betruglichkeit, die jede Sekunde in Suchbereitschaft anknüpft, schädete ihm an dessen durch wiederholtes Komischsein-vollen (bestens in der Szene vor dem Gefängnis mit Lucio). Fridel Mummel als Madella blieb in der besten Mittelrolle schauenswerter Kunstfertigkeit. Hans Leschendorf schloß in der dankbaren Rolle des todesbedingten Maschmanns Lucio spär wirkungsvoll, doch etwas zu komisch Lustigkeit aus der Komödie. Vielleicht verhinderte ihn eine spürbare Nervosität, Lächerer und leichter zu sein. Und was verhinderte Hugo Rudolph, einen unserer wertvollsten Bühnenkünstler, Mensch zu sein? Gerade Mensch, nichts weiter. So gab es denn einen in edlen Geistes schäumenden Komödianten zu sehen, Giselwital, mit klammerndem Herzen. Doch das Eis war künstlich und die Flamme angebetet.

Um den Morgen zu schließen, seien im Nebenrollen die Damen Elise Sachse, Lelia Normann, Wega Kernic und die Herren Carl Müller, Fritz Reichert, Walter Grütters, Hermann Reinheit freundlichst begrüßt. Das Publikum nahm dieses komische Lustspiel unter dem Galgen gerade so auf, wie es sich gab; mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Dr. Fr. Th.-ss.

über die Kritik I. Th. H. Amy 20. 11. 1923.

Russisch Oberst Goschnikoff

Zapfenstreifen Ledenburg
Der Zerbrochene Krug... Ruprecht
Zoff und Schwert Hotham

Simson Jacques Brachard
Ein Sommernachtsstraum... Theus
Die Schulreiterin ... Engelhard
Der Störenfried ... Albrecht Lonau

Aus der „Schauburg“ „Bunbury“

Eine triviale Komödie für ernsthafte Leute von Oscar Wilde.

Stücke von Wilde — von der „Salome“ abgesehen — ähneln sich wie ein Ei dem andern. Sie sind alle voll Hohn, Sarkasmus und Witz und richten sich alle gegen die englische Gesellschaft, der sehr unangenehme Wahrheiten gesagt werden (und für die jene sich dann später mit dem Buchthaus zu Reading und der Nechtung rebanchierte). Wenn man will, kann man auch manches auf deutsche Zustände beziehen, und der Spielleiter Dr. K o l f R o e n n e d e schien bei der „Bunbury“-Aufführung in der „Schauburg“ diesen Willen befehlen zu haben, denn es wurde zu sehr ad usum Publici ac Criticorum gesprochen und gespielt. Darüber schossen denn noch die Schauspieler, besonders im letzten Akt, indem sie nicht mehr die Materie meisterten, sondern sich von ihr überrumpeln und zu allerlei Scherzen fortreißen ließen.

Das vorausgeschickt und im voraus bemängelt, muß sodann festgestellt werden, daß die Vorstellung im ganzen

Schmiz hatte und im einzelnen Freude machte. Eine echte Engländerin, eine wahre Lady in höheren Semestern war Zelia Normann, die man wieder einmal in einer Glanzrolle sehen konnte, in der ihre wundervolle Charakterisierungskunst prächtig zur Geltung kam. — Ebenso echt war Fridel Mumm als Gwendoline, ganz Miß, ganz Cantianerin, ganz jugendlicher Liebreiz. — Dore Steidl gastierte als Cecily. Der Künstlerin Organ ist nicht unangenehm, aber sie spricht manchmal, als „ob sie den Mund voll habe“. Für eine Engländerin sehr passend, für Deutsche weniger. Ihr Spiel hat Anmut, aber nicht genug Munterkeit. Es liegt (noch?) zu viel Hemmung, Unfreiheit darin. — Hugo Rudolph als Jack zu sehen, bedeutete, ihn von einer ganz neuen Seite zu sehen. So unwiderstehlich komisch ist er mir noch nie erschienen. — Martin Gien lag der Algernon nicht so recht. Zwar brachte er eine sehr respektable Leistung zuwege, aber was er bot, war mehr ein Homunculus, denn ein Mensch. — Recht fein und liebenswürdig spielte Paul Sägemann den Pfarrer, während Charlotte Krause der Miß Prism wohl das englische „Shofing“, nicht aber das weibliche Etwas gab, das m. G. allein imstande sein konnte, einen Mann wie den Pfarrer anzuziehen. — Mit Dienerrollen fanden sich Hermann Ahrens und Max Reimer gewandt und sympathisch ab.

Das Publikum merkte kaum oder gar nicht, wie es verulkt wurde, und raste in Beifallstürmen. Mts.

E H H D

H. J. J. 26. V. 23

Maifestspiele im Stadttheater.

Zweiter Abend: Goethes „Torquato Tasso“.

Der zweite Abend der Maifestspiele führte uns ins klassische Schauspiel. Wir sahen eine gute Aufführung des „Tasso“.

Man muß an eins denken, wenn man heute mit einer gewissen Distanz dem „Tasso“ gegenübersteht: Das Drama hat Goethe in großen Zügen wohl noch in Frankfurt entworfen, der Stoff indes ist erst in der für dieses Werk so wichtigen Weimarer Hofstadt ausgereift. Dieses Milieu gab ihm erst Prägung und Schicksal.

Das edel geformte Drama behandelt den tragischen Wendepunkt im Leben eines Dichters; Goethe hat nach seinen eigenen Worten die Disproportion des Lebens und des Talents“ zeichnen wollen. Die zwei weltfeindlichen Personen des Werkes, Tasso und Antonio, charakterisieren, legt man sie zusammen, die im Widerspruch stehenden zwei Seelen in Goethes eigener Brust; Dichter und Staatsmann stehen sich gegenüber. —

Das ist aber nur ein Merkmal! —

Die Formel „Edle Einfalt und stille Größe“, mit der Winkelmann allgemeine Kunst und den besonderen Geist der Klassik zusammenfassen wollte, schwebte dem reiferen Goethe vor. Er damit zusammenhängende Art der Frauenverehrung, die schon in der „Iphigenie“ anklingt, wird von ihm erweitert, ästhetisch durchleuchtet und im „gesteigerten Werther“ (wie der „Tasso“ genannt wird) in feinste Form gegossen. Die Frau als Hüterin der Sittlichkeit, als Gegenpol des über die Grenzen schweifenden Mannes — aber auch als anfeuernde, helfende Beraterin. Im „Tasso“ heißt es nicht mehr „Erlaubt ist, was gefällt“, sondern „Erlaubt ist was sich ziemt“.

Im übrigen aber, es bleibt bestehen, was Goethe selbst immer sagte: Diese Dichtung zum stillen, inneren Genuß kann eine öffentliche Wirkung haben! Sie muß auch „sich der Sprache fügen“.

Das gestrige Gesamt-Gastspiel der Mitglieder des Opern- und Schauspielhauses Hannover konnte natürlich nicht ganz die vorerwähnte Berliner Gastspiel ersetzen. Trotzdem muß man sagen, daß Regisseur Dr. Rolf Roenneke, der das Spiel leitete, eine recht annehmbare Aufführung herstellte. Die Bilde von

Beltrugardo waren passend und schlicht und von Patina- und Bronzeönen überflossen.

Ein Uebel zeigte sich sofort im Spiel: Die Kluft zwischen dem brauenden, feurigen — aber von traditionellen Theaterrmitteln durchsetzten Tasso des Hugo Rudolph und der schlichten, feinen Leonore von Gise der Elisa Zuerchmann war zu groß. Störte die restlose Bindung (allein schaupielerisch gesehen).

Die fein abgetönte, leise Sprache, man möchte sagen den Tasso-Stil traf einzig und allein Fr. Zuerchmann. Trotzdem die Künstlerin indispotiert schien. Der Tasso hatte ohne Zweifel seine sprachlichen Stärken (obgleich ich mich nicht sehr daran „ergehen“ konnte), sein Feuer; doch sein Format war zu schwer. Besonders im Dialog des letzten Bildes zeigte sich der Abstand zwischen den beiden führenden Personen des Spiels.

Ueberraschend gut war Hans Teschendorf als Herzog Alfonso. Verhalten, schlicht, echt! Hans Ebert als Antonio. Das ist ein Problem für sich! Der Künstler hat ein fabelhaft tiefklingendes, vollklingendes Oragan. Indes verberben die recht ansehbare Betonung und der Tonfall die sprachtechnischen Vorzüge. Wie ein gutes Buch, das man oberflächlich liest, nichts zurückläßt — so blieb bei der Leistung dieses — sonst gewiß sympathischen Künstlers — auch kein besonderer Eindruck, keine Prägung zurück.

Fr. Friedel Mumm als Leonore Savitale hatte zu sehr den bekannten naïv-sentimental-robusten Stich ins Operettenhafte.

Doch sehen wir von dieser Einzelkritik ab (die hervorgehobenen Fehler haben im lebhaften Gesamtspiel nicht so viel verborgen, wie es nach den kritischen Worten scheinen mag), dann bleibt zu sagen, daß die Aufführung einen starken Eindruck hinterließ. Das Publikum dankte recht herzlich!

N.

Vollerswacht-Bildes
3 F. 23

Städtische Bühnen.

Schauburg: „Agnes Bernauer“.

Franz Dingeldey, der erfahrene Theatermann begrüßte Hebbels „Agnes Bernauer“, als er das Stück zu Beginn des Jahres 1852 erhielt, als „den Juwel in Hebbels Krone“. Und Otto Ludwig, der sich selbst mit dem Stoff des „Engels von Augsburg“ sein ganzes Leben lang beschäftigt hat, meinte mit Hinblick auf den Schluß des Stückes, „es besäße in hohem Grade die schlimmste Eigenschaft eines dramatischen Werkes, die nämlich, daß es kalt lasse“. Nach der Aufführung am Sonnabend in der Schauburg, der ersten dieses Stückes in Hannover überhaupt, wird man wohl mehr der Otto Ludwig'schen Ansicht zustimmen, als der Dingeldey'schen. Sofern man nämlich den Zweck der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen in Beziehung auf die Titelheldin, anwendet. Das Schicksal der Agnes Bernauer, deren einzige Schuld ihr Schönheit ist, kann nämlich wohl Mitleid mit ihr, niemals aber Furcht für uns selbst erwecken. Ihr Tod, den die Staatsraison erfordert, gemahnt an die Motive der antiken Schicksalstragödie, bei denen der Held auch ohne eigenes tragisches Verschulden einem unabweichbarem Verhängnis zum Opfer fällt. Der tragische Konflikt liegt hier also nicht bei der Figur der Agnes, sondern vielmehr beim Herzog Ernst. Dieser muß, um sein Land vor den Schreden des Bürgerkriegs zu bewahren, die unehrenbürge Gemahlin seines jungen Sohnes opfern und damit die Menschlichkeit dem Wohle des Staates unterordnen. So interessant nun aber Hebbel auch den Kampf in der Seele des alten Bayernherzogs gestaltet, so kann doch das Drama als echte Tragödie unter Gefühl nicht zu jenen lobenden Plänen ansprechen, die eine stiftliche Kanterung und ein bestreutes Aufatmen als Vogel Phönix aus der Asche ersehen lassen. Modernem Empfinden vollends widerstrebt diese Aufopferung einer reinen schuldlosen Persönlichkeit auf heftigste, so daß wir dem Dichter bei aller Anerkennung der dramaturgischen Konzeption des Stückes, bei allem Verständnis für die Schönheiten seiner Sprache, die Lebendigkeit und Natürlichkeit seiner Figuren, doch nicht bis in die letzten Konsequenzen zu folgen vermögen.

Die dramaturgische Einrichtung von Johann Freerking ließ im allgemeinen dem Dichter, was des Dichters ist, hielt sich in Bezug auf Streichungen im großen und ganzen an die Bühneneinrichtung des Berliner Staatstheaters, unterfölg uns aber doch auch manches Schöne, so z. B. die Worte Hebbels über das Banner des deutschen Reichs: „... das deutsche Volk hat in tausend Schlachten unter ihm geliegt und wird noch in tausend Schlachten unter ihm stehen; darum kann nur ein Bube es zerreißen, nur ein Narr es flüchten wollen, statt sein Blut dafür zu verbrühen und jeden Felsen heilig zu halten.“ Ein Wort, das gerade in heutiger Zeit geeignet ist, brauende Beifalltürme im Zuschauerraum hervorzuheben. Und das wäre der allgemeinen Wirkung des Stückes sicherlich zugute gekommen. Daß das etwas unklare Totenkopfmotiv in der Verwandlung des dritten Aufzuges weggefallen war,

war weiter kein Schaden für das ganze. Dem Schluß, den Hebbel selbst auf Drängen einiger Bühnenleiter für die Aufführung kürzte dommt aber psychologisch uninteressanter gestaltet hatte, hatte er die ursprüngliche Fassung wiedergegeben.

Dr. Rolf Könncke hatte die Spielleitung verständig und sorgsam wie immer gehandhabt, ohne doch gewisse Wirkungen erzielen zu können. Das lag aber nicht an seiner Regie, sondern vielmehr an der Sprödigkeit des Hebbel'schen Werkes. Die Ausstattung der Bühnen war angemessen. Die Darstellung der prunkvollen Turnierkämpfe nach altem Hoftheaterstil verbietet sich ja freilich heute von selbst, aber das Schlachtfeld im letzten Akt war mit seinen vorerwähnten Hügeln doch ein wenig gar zu lahl und nüchtern ausgefallen. Auch in bezug auf die Komparserie.

Die Titelheldin spielte Gertrud Heine. Man wird ihre intelligente und feine Darstellung des Agnes anerkennt müssen. Zur Entwicklung großer dramatischer Effekte gibt die Rolle keine Gelegenheit. Ihre Auffassung war schlicht und natürlich. Eine wirklich interessante Leistung war Hugo Rudolph's Herzog Ernst, in den ihn der Jugendreich seines Sohnes hindurchführt, wußte er mit psychologischer Vertiefung in staatsmännlichem Geiste durchaus glaubhaft zu machen. Eine hervorragend gelungene Rolle unterstützt sein Spiel aufs beste. Für den jungen Herzog Albrecht fehlt Walter Grütters doch wohl noch die Reife. Man vermühte aufs lebhafteste in seiner ganz am jugendlichem Ueberchwang abgemessenen Darstellung gelegentlich tiefere Töne. Ein Mangel an Ausdrucksfähigkeit machte sich besonders in der Schlussszene hart bemerklich. Hagemann's maritimer Marschall, Teschendorf's würdiger und milder Kanzler, Ebert's Bader, Reicherts und Endleins Ritter — um von den zahlreichen Personen nur die hervorzuhebensten zu nennen — fügten sich geschickt in den Rahmen des ganzen ein. Das Publikum aber lies durch sein Verhalten schwerlich die Hoffnung zu, daß die „Agnes Bernauer“ ein Jugend- und Kassenstück wird.

S. S.

Miedewald'sche Zeitung
26 X. 23

Städtische Bühnen: Schaumburg.

Hebbels „Agnes Bernauer“. Erstaufführung.

Die selten gegebene Tragödie von leidvoller Liebe, die nicht leben durfte, weil sie nicht in menschliche Ordnung — nach zeitlichem, nicht ewigem Begriff — paßte, ist sicherlich das schwächste Stück im Kreis der großen dramatischen Dichtungen Hebbels. In den früheren Teilen des Werks und im Geistig-Konstruktiven, das sich bis zum tragischen Wendepunkt aufbaut, ist wohl ungeschwächt die starke Hand des Meisters erkennbar; des Meisters, der soeben in „Herodes und Mariamme“ seine eigenste dramatische Art zu hochragender klarer Bühnenercheinung gebändigt, während ihn bereits das feines Geistes Innerstes, bezwührende Goges-Motiv behäufte, dessen Gestaltung ihn nach der seelischen Seite hin zum Gipfel seines Schaffens führen sollte.

Die „Agnes Bernauer“ zehrt zwischen beiden ein Abgleiten der Kraft des Dichters, denn es fehlt ihr die große, aus dem Geistigen stürzende Bühnenwirkung, und die dramatisch-psychologische Föhrung irrt vom Höhepunkt der Handlung an in eine formal-ethische Weltanschauung ab, die dem Bekenntnis der größten Werke Hebbels geradezu ins Gesicht schlägt. Denn der Menschheitsphilosoph Hebbel bekennt als Größtes, das Eht-Menschliches über Fallsch-Menschliches liegen soll, und wenn es den Tod fordert. Ihm steht somit als Dichter ein höchstes Sittengebot vor Augen: Die Pflicht des Menschen, seiner Art zu folgen, auch wenn das Schicksal nur den steilsten und dunkelsten Weg offen läßt. So leben, handeln, fallen seine Gestalten, einsame Kämpfer für der Menschlichkeit Allerechtigsten.

In „Agnes Bernauer“ verzichtet der Dichter letzten Endes auf sich selbst. Seinem eigenen Sinn entfremdeten ihn zwei äußere Momente, die zur Zeit der Abfassung auf ihn einwirkten. Das Wiener Burgtheater hatte ihm seine Pforten aufgeschlossen, und nun drängte es ihn, ein Werk zu schaffen, das dem rein theatralischen Geist den Laube zu kultivieren ließe, und um den Grillparzer so viel gelitten, entsprach. Dazu hatte Hebbel die achtundvierzig Revolution mit lebhaftem Anteil und bald nachdringender Ablehnung verfolgt. Diese Einstellung zu den Ereignissen der Zeit ließ ihn die Geltung und den sittlichen Wert staatlicher Macht und Ordnung zur Bedeutung des Individuums in getrübbem Licht sehen, und in dieser Verfassung ging er daran, dem Burgtheater ein Drama zu schreiben, wie es diesem passen konnte.

Der Vorwurf von der Liebe des bayerischen Herzogssohnes zur schlichten Augsburgs Baderstochter und der schon rein geschichtlich interessante Konflikt, den die Eheverbindung des Fürstlingssohnes mit dem Bürgermädchen heraufbeschwor, mußte durch den Reichtum an innerer Bewegtheit und tragischen Gegen-

sätzen den Dramatiker Hebbel stark anziehen. Die Lösung hat er in der herben Starrheit und Geradsinnigkeit, die für sein Drama kennzeichnend, zugunsten des Staatsgedankens und der Anerkennung menschlich-geschaffener Tradition durchgeführt. Er läßt den alten Herzog im Kampf mit sich selbst und durch die Gewissensbelastung, die ihm das Todesurteil gegen die Bernauerin schafft, zwar schwer leiden, läßt der rührenden Gestalt der unschuldig in das Verhängnis verirrten Agnes ihre ganze herbe Schönheit und gibt dem Prinzen ein starkes Maß jugendlicher Festigkeit mit; läßt auch das „nicht anders Können“ des Vaters und seiner Umgebung um des Reiches und Thrones willen so laut wie möglich sprechen. Aber die sittliche Wirkung ist trotzdem eine entgegengesetzte, nicht die gewollte. Die Tat des Herzogs bleibt feige Ermordung des unschuldigen Weibes seines Sohnes. Der stärkere Frevler gegen des Menschen Art zeugt gegen ihn. So ist der Schluss, Versöhnung zwischen Vater und Sohn auf dem Schlachtfeld, angesichts der frischen grauen Tat und Auslösung einer „höheren Einsicht“ beim Sohne eine Unmöglichkeit, ist stärkstes, d. h. schwächstes „Theater“.

Ein über seine unmittelbare Auswirkung gehendes Interesse bietet das Werk gerade für den mit dem Weiten Hebbels vertrauten Zuschauer dadurch, daß es zum Vergleich herausfordert, den Dichter im Konflikt mit sich selbst zeigt, und indem sich die Scheidung des reinen dramatischen Vermögens vom Weltanschauungsinhalt hier stärker vollzieht wie sonst bei Hebbel.

Die Spielleitung, für die Dr. Roenneke zeichnete, hatte die erste Hannoverische Aufführung in einer verständnisvollen Einstellung und mit großer Sorgfalt eingerichtet. In der Seelenhaltung der Menschen war ein organischer Zusammenhang im Sinne des Ganzen geschaffen. Die Pflege der Wesenszüge des Dichters war in allem erkennbar. Das Zeitkolorit der Handlung war sehr fein gelungen, wirksame, farbenreiche Bilder trugen den Zug des Geschehens. Die Sprache in ihrer Herbe und Unsentimentalität, die sie auch als Stimme des blühenden Lebensmutes und Uebermutes behält, war den Darstellern bewußt zu eigen geworden. Herr Ferkling zeichnete für die dramaturgische Einrichtung und schien sich der Behandlung der Sprache und besonderen Ausdrucksweise des Dichters fördernd angenommen zu haben. Fräulein Heine war eine Agnes Bernauer, die den Seeleninhalt der edel und vollkommen gebildeten dichterischen Gestalt in der durchsichtigen Form reiner Weiblichkeit kömmern ließ. Herr Grüters gab dem jungen Herzog Herzensüberschwang, sprudelnden Jugendmut und gute dastellerische Haltung. Die Verweissungsstimmung am Schluss gelang ihm dagegen wenig, ebenso wenig die unwahre Selbstbestimmungsprobe, in die alles ausmündet, und die ja in jedem Falle eine unabsehbare schauspielerische Aufgabe bleibt. Der Herzog Ernst des

Herrn Rudolph in übrigens glänzender Maske als dem lebendig gewordenen Fürstbild aus einem alten bayerischen Schlosse. Groß und würdig in Haltung und Gebärde hielt er überzeugend die künbelschwere Bedeutung seines Wesens über die Handlung empor. Herr Teschendorf gab als Kanaler in feinfühligem verhaltenen Beweathheit den Schuldgenossen des Herzogs. Echte, lebensfeiste Hebbelgestalten stellten auch die Herren Reichert und Hagemann als Führer der beiden feindlichen Gruppen hin. Herr Ebert gab dem Väter Bernauer schlichten Edelmann und ergreifende Lebensentfaltung. Herr Drever war ein bubenhaft frischer, besonderen Gefühlsausdruck findender Geselle Theobald. Die übrigen im einzelnen hier nicht zu nennenden Darsteller standen gleichfalls im Dienste des einheitlichen Geistes der Aufführung. Dr. Roenneke hat dem sich mächtig rühmenden Zuzus seiner Hebbelaufführungen mit der sehr beifällig aufgenommenen Neuinszenierung der „Agnes Bernauer“ ein schätzbare neues Glied hinzugefügt.
Dr. E. M.

Hann. Anzeiger
26. 8. 1923

Schauburg.

„Der Wettlauf mit dem Schatten.“

Die Uraufführung dieses Schauspiel von Wlh. von Scholz fand am Freitag statt. Um den eigenartigen Titel verständlich zu machen, sei zunächst die Handlung skizziert. Der Schriftsteller Dr. Martins ist

mit einem neuen Roman beschäftigt. Er lauscht noch innen, und so wächst und wird sein Werk; dem Leben gegenüber nennt er sich einen Phantasten und Träumer. Ihm ist, als ob er in seinen Dichtungen irgendwelche Abenteuer niederzschreibe, die seine Frau einmal erleben könnte. Er liebt seine Frau und hat sie geheiratet, ohne von ihrem dunklen Vorleben etwas zu wissen und wissen zu wollen. Richtig schreibt er an seinem Roman weiter, gestaltet in Worte, was seine innere Anschauung ihm gibt. Unruhiger wird seine Frau, denn sie muß erleben, daß ihr Mann ein Schicksal beschreibt, das einst mit ihrem Verknüpfte war. Als Martins gerade sinn, welches Motiv er dem Besuch unterzögen könnte, den sein Held einem gänzlich Fremden macht, klingelt es. Ein Fremder kommt. Er hat am Abend vorher der Gesellschaft beigezogen, in der Martins einen Teil seines Romans vorlas. Darin findet der Fremde sein eigenes unglückliches Schicksal, sein jah abgebrochenes Liebesverhältnis ans Licht gezerrt. Martins und der Fremde stehen dem Mädelhaften gegenüber, daß Martins ein Schicksal aufgeschrieben hat, das seine Phantasie schuf, das in Wirklichkeit aber das mit den feinsten Einzelheiten gezeichnete Leben eines ihm fremden Menschen ist. Unbewußt hat er dessen Vergangenheit angenommen. Und die Zukunft? Wie gestaltet sie sich im Roman? Das ist des verführten Fremden Frage, der sich einer unheimlichen Macht gegenüber sieht, die sein Leben beeinflussen kann. Martins schlägt einen Wettlauf vor. Er selbst will abreißen und den Roman beenden, der Fremde soll sein Leben weiterführen. Martins Frau und der Fremde, Dr. Göhring, finden sich nun. Göhring liebt die Frau noch immer. Beide wollen frei von der Macht werden, die Martins für sie bedeutet; sie suchen nach einem Wege, den er nicht entdecken konnte, schwanken hin und her. Doch Martins erlöst dies Schwanken mit, im Geiste stehen die Gestalten seiner Dichtung immer mehr mit denen seiner Frau und des Fremden zusammen. Der Roman ist beendet, die drei Menschen stehen sich gegenüber. Martins glaubt, daß der Dichter ein Träumer, ein Phantast sei, ist gekloffen; er ist ein Seismograph von Schicksalen. Noch verrät Martins von seinem Werk nichts. Er zwingt sein Weib, zwischen ihm und Göhring zu wählen. Die Frau bleibt bei dem Gatten, Göhring stürzt fort und tötet sich in dem Glauben, damit sein Leben in Freiheit geendet zu haben. Wir aber erfahren, daß so sein Schicksal in dem Roman gestaltet war. Die Ehe Martins verbriert innerlich, sie sieht in ihm den Mörder, er in ihr die Dirne.

Scholz bringt in seinem Schauspiel eine Fülle von Gedanken. Der Dichter gestaltet das Leben in seiner unendlichen Fülle; darum ist es nicht wunderbar, wenn ein Mensch sein Leben oder irgendein Erlebnis der Vergangenheit in der Dichtung wiederfindet. Vielen Menschen ist das begegnet. Erstauslich wird es erst, wenn wir die Zukunft so durch einen Unbekannten bestimmt sehen. Die Frage, ob Vorgänge, wie sie das Schauspiel schildert, möglich sind, behauptet von Scholz. An sich bleibt es für die Dichtung gleichgültig, ob diese Frage entschieden wird. Wertvoll ist, daß Scholz mit diesen Gedanken neue Anregung bietet, daß

Volkswohle 2. Oct 1923

er sie so gestaltet, daß sie anregend, ja in ihren Damm zwingend wirken mußten. Nichts Gewolltes und Gehinzeltes liegt in der Art, wie er seine Gedanken vorbringt, und gerade darum wirken sie so stark. Sie sind in ein alltägliches Gewand gekleidet, den Kampf zweier Männer um eine Frau, den wir als Komödie oder Tragödie schon oft auf der Bühne erlebt haben. Hier erscheint er aber in neuer, interessanter Einlebung. Nicht ganz gerecht wird der Dramatiker dem Bau, dem Schluß. Während die drei Akte sonst von warmem Leben pulsieren, hatet diesem Herbrechen der Ehe etwas Gefühnlertes, Unnatürliches an. Dr. R o e n n e r e gebührt Anerkennung für die Aufführung dieses Schauspiels. Die Darstellung erfordern nur drei Personen. Paul H a g e m a n n gab den Dichter mit dem nach innen gekehrten Blick richtig wieder. Da stand vor uns ein Mensch, der sich in seinem Säuern und Denken über den Alltag erhebt. An einigen Stellen entging Hagemann allerdings nicht ganz der Gefahr, das Klischee, Platte zu streifen, was der Natur des Dr. Martins nicht angemessen ist. Hugo R u d o l p h spielte den unglücklichen Fremden, der mit sich uneins ist. Er gab ihn hastig, nervös, schwächlich; hätte er diese Gestalt mit ein wenig Betonung von männlicher Kraft, ein wenig Aufbäumen gegen das Schicksal sympathischer gestaltet, so wäre dies jedenfalls dem Ganzen zugute gekommen. Elja T u e r s c h m a n n hatte die Rolle der Frau übernommen. Sie brachte das Schwanken, wenn sie nun eigentlich angehöben sollte, gut zum Ausdruck, ferner das Aufkommen des festen Willens, von dem Zwange Martins frei zu werden. Aber etwas, das den Kampf der beiden Männer um diese Frau vollkommen begreiflich machte, fehlte. — H o r e p s Bühnenbild unterstützte des Dichters Absicht in feiner, unaufdringlicher Weise. — Das Publikum nahm die drei Akte mit starkem Beifall auf; man merkte, daß die Zuschauer innerlich ergriffen waren. Dafür gebührt der Leitung des Theaters Dank. M. N.

Schauburg.

Neu einstudiert: „Don Carlos.“ Trauerspiel von Schiller.
Wer ist eigentlich der tragische Held in „Don Carlos“? Diese Frage hat sich wohl schon einem jeden aufgedrängt, der sich eingehender mit dem Schiller'schen Trauerspiele beschäftigt hat. Daß Don Carlos selbst es nicht ist, darüber herrscht wohl ziemlich Uebereinstimmung. Aber wer ist es sonst? Man ist geneigt, den Marquis von Posa dafür zu halten; denn wer sich für seinen Freund und für eine große Idee opfert, hat an sich ohne Frage das Zeug zum tragischen Helden. Aber auch von dieser Auffassung muß man wieder abkommen angeichts der entscheidenden Tatsache, daß man sich von der tragischen Notwendigkeit dieses Todes nicht zu überzeugen vermag. Ferner könnte man an die Königin denken; der Konflikt zwischen der Pflicht der Gattin und der Liebe des Weibes ist allerdings ein tragischer, aber Elisabeth steht doch nicht so sehr im Vordergrund der Handlung, um unser dramatisches Interesse voll auszufüllen. Immerhin dürfen wir bei ihr einen Fall sekundärer Tragik feststellen. Wenn dieses Bewußtsein am Sonnabend freilich nicht recht aufkommen wollte, so deshalb, weil Elisa Luerschmann als Königin wohl sehr schön aussah, aber erschreckend kalt ließ. Ihr Herz mußte offenbar nichts von den Worten, die der Mund sprach. Wer ist nun aber der tragische Held? Wer sich noch der geradezu genialen Verkörperung des Königs durch den nun schon seit Jahren im Grabe ruhenden Friedrich Carl Pöppler erinnert, ist um die Antwort nicht mehr verlegen. König Philipp ist der eigentliche tragische Held des Stückes, der Herrscher auf dem Throne, der von sich selbst sagen muß: „ich bin allein“, der die Vorsehung um einen Menschen bittet und sich von dem einzigen Menschen, dem er sein Herz erschlossen hat, getäuscht sieht. Wenn dieses Bewußtsein freilich am Sonnabend ebenfalls nicht aufkam, so trugen verschiedene Umstände die Schuld daran. Einmal die für die hiesige Aufführung gewählte Bearbeitung des bekannten Spielleiters Dr. Eugen Kiskan, die ich für glücklich nicht halten kann, dann die Spielleitung des Dr. Koenneke, die nicht genügend darauf Bedacht genommen hatte, die Frage des tragischen Helden zu lösen, und nicht zuletzt die Leistung Eberts, der uns schon durch

weit bessere Leistungen erfreut hat, als sein Philipp eine war, und sich von der Bedeutung des Königs für das Stück offenbar selbst nicht die nötige klare Vorstellung gemacht hatte. Sein Philipp war nicht mehr als ein vielfach auf Theaterwirkungen hin-ausgepielter mißtrauischer Despot, der von vornherein von Jakob gegen den Sohn erfüllt schien. Dazu störten viele falsche Betonungen, an denen an diesem Abende überhaupt wieder kein Mangel war. Die weitaus beste Leistung des Abends bot Reimer als Domingo, dem besonders die Szene mit dem Könige hervorragend geriet. Auch mit Rudolphs Posa konnte man sich befreunden. Er sprach die Worte des Marquis zwar nicht gerade mit Schiller'schem Pathos, „entschillerte“ sie aber doch auch nicht. Und was bei einem modern gerichteten Schauspieler immer schon etwas eine sehr unferliche Leistung dagegen gab Grütters als Carlos. Bevor dieser junge Schauspieler sich unterfängt, große klassische Rollen an einem erstklassigen Theater zu spielen, sollte er sich zunächst das nötige technische Rüstzeug zulegen, gründliche Sprachstudien bei einem tüchtigen Lehrmeister — hier dürfte Riesenberg der richtige Mann sein! — betreiben. So oft Carlos am Sonnabend mit leisem Pathos sprach, vernahm man nichts als ein unverständliches Zischeln. Daß manche Momente von Begabung des Schauspielers zeugten, soll gern anerkannt werden, vorläufig ist aber Grütters hier noch sehr am Ort, und nachdrücklich sollte die gesamte Kritik dagegen Einspruch erheben, daß hier jetzt gerade in unsern klassischen Dramen die größten Rollen durch unfertige Anfänger besetzt werden. Fridel Mumme ist für die Eboli auch nicht die richtige Darstellerin. Früher pflegte die Rolle als ausschließliches Eigentum der Heroine, d. h. einer Schauspielerin betrachtet zu werden, die schon aus dem sentimentalischen Fach den Uebergang vollzogen hatte. Aber mit Jugend allein ist es für die Eboli auch nicht getan. Fridel Mumme ist eine ebenso hochbegabte wie temperamentvolle Schauspielerin, aber die Leidenschaft einer Eboli hat sie nicht, und es ist dieser Künstlerin wahrhaftig kein Dienst damit erwiesen, wenn man sie in allerlei Aufgaben herausstellt, die ihrer reichen natürlichen Begabung nun einmal nicht liegen. Auch Teschendorf mußte sich in die Rolle des Alba mit Gewalt hineinpressen. Auch hier trifft die Schuld nicht den Darsteller. Da auch dieses Stück, an das Ludwig Bar ray eine so farbenvolle Ausstattung gewendet hatte, auf die Studiübne geschleppt war, so spielten sich alle Vorgänge zwischen Vorhängen ab. Bei dieser erschreckenden Mächtigkeit empfand man es geradezu als Wohlthat, daß der Bearbeiter, Herr Eugen Kiskan, auch die berühmten Anfangsworte von den schönen Tagen von Arranjuez gestrichen hatte. Beim Auftreten des Inquisitor-Kardinals überrißte mich bei guten Aufführungen allemal ein kalter Schauer: am Sonnabend blieb man gleichgültig, so poesielos war das Ganze gehalten, und Hagemann tat leider nichts, dem Zuschauer die verlorene Stimmung wiederzubringen. Die gute Besetzung einiger kleiner Rollen vermochte den Abend nicht zu retten, der die betäubende Gewißheit brachte, daß sich zurzeit keine Besetzung des „Don Carlos“ beibringen läßt, die der Tradition des hannoverschen Hoftheaters entspricht. Man hat in letzter Zeit eine Menge männlicher und weiblicher junger Kräfte dem Personalbestande eingereicht, etwas wirklich für uns Brauchbares befindet sich nicht darunter. Am wenigsten aber bedeutet diese Carlos-Neueinstudierung ein Ruhmesblatt.
E. R.

H. Leuchter

12. Nov 1923

Roberts in den Kammerspielen

„Der Kammerjäger“ von Franz Wedekind.

Die feingiselernde Kunst dieses Schauspielers bot auch in den Szenen Wedekinds scharf beleuchtete Charakterzeichnung. Mit bewundernswerter Präzision und plastischem Gestaltungsvermögen gab Roberts einen originellen und dramatisch bewegten Lebensauschnitt.

Neben ihm gastierte ein Herr Rudolf aus Hannover mit bemerkenswertem Einfügen ins Ensemble.

Hamburg. Nachtbl. Abent. 24

2. 5. 24

sch. Hamburger Kammerspiele. Vor dem „Faun“ wurde gestern noch der Wedekindsche „Kammerjäger“ gespielt. In der Hauptsache wohl zu dem Zweck, den Ausblick auf die Vielseitigkeit des Gastes Ralph Arthur Roberts noch um eine seiner besten Charakteristiken zu erweitern: um den Musikprofessor, den er vor Jahren hier schon im Thalia-Theater gespielt hat. Er gibt ein verstaubtes, verträumtes Männchen auf der unentwegten Jagd nach der Aufführung seiner Oper, klammert sich mit redseliger Energie an die letzte Hoffnung, nicht schon vor dem Tode ein Vergessener zu sein und ist in jedem Betracht ein tragisch unmittleres Gewes. Roberts macht so etwas ohne viel Aufhebens, in aller Schlichtheit und künstlerisch darum ebenso überzeugend wie psychologisch wahrhaft. Ein zweiter Gast, Hugo Rudolph vom Staatstheater in Hannover, half in der Titelrolle aus, ein Darsteller mit angenehmen Mitteln, der durchaus tenoral und kammerjägerlich, zwischen Künstlerphrasologie und Kontrastwirksamkeit schwelgt. In der erfolgreichen Aufführung beteiligten sich im übrigen noch Gertha Windschild und Maria Laja.

Nb. Nachrichten 2. 5. 24

Schauburg.

Zum ersten Male: „Rose Bernd“. Schauspiel in fünf Akten von Gerhart Hauptmann.

Die „Rose Bernd“ ist die geistige Zwillingsschwester des „Fuhrmann Henschel“. Beide sind echte Naturalisten- und Schicksalsdramen. „Eine Schlinge wird mir gelegt, und in die Schlinge da trat ich halt 'nein . . . Schlecht bin ich gewor'n, bloß ich kann nicht dastier. Ich bin ebens halt also 'neingelapert“. So spricht Fuhrmann Henschel, und Rose Bernd klagt in ganz ähnlichen Wendungen, wie sie „von Schlinge zu Schlinge“ trat, ohne zur Befinnung zu kommen. Beide lehnen also eigene Verantwortung ab und machen das Schicksal verantwortlich. Damit scheiden sie von vornherein aus unserem dramatischen Interesse aus, denn wir verlangen vom tragischen Helden, daß er die Verantwortung für die Folgen seiner Taten und Handlungen voll zu übernehmen bereit ist. Allen unseren modernen Dramatikern fehlt das tragische Empfinden, das Bewußtsein dessen, was eigentlich tragische Schuld ist. Allen voran Gerhart Hauptmann, der gewiß ein guter, des Leidens fähiger Lyriker, sicherlich aber nicht von dem Holze ist, aus dem die wirklichen Dramatiker geschnitten werden. Man stelle doch nur einmal die Hauptmannsche Rose Bernd neben die Hebbelsche Klara und prüfe dann, wie weit auf

jene Hebbels Forderung paßt, daß „der Ring der tragischen Form geschlossen, das heißt der Punkt erreicht sei, wo uns nicht mehr die kümmerliche Teilnahme an dem Einzelgeschick einer von dem Dichter willkürlich aufgegriffenen Person zugemutet, sondern dieses in ein allgemein menschliches aufgelöst wird“. Die Rose Bernd aber ist ein solches willkürlich aufgegriffenes Geschöpf. Am Schlusse des Stückes wissen wir tatsächlich gar nicht, wie dieses kräftige, dralle Bauernmädchen, das im Anfange in hellem Sonnenscheine lachend vor uns sitzt, eine „Meineidige aus Scham“ und eine halb irrsinnige Kindesmörderin sein soll.

Für August Reils Schlussworte haben wir kein Verständnis, denn der Dichter hat nicht die dramatische Kraft gehabt, uns Rosens Leiden mitfühlen zu lassen.

Was Gruwald veranlaßt hat, dem „Henschel“ die „Rose Bernd“ folgen zu lassen, entzieht sich meiner Kenntnis. Ich meine, wir hätten an einem Stücke dieser Gattung genug gehabt. Aber vielleicht war es gerade der unleugbare starke Erfolg, den er mit seiner Inszenierung des „Fuhrmann Henschel“ gehabt hatte, der ihn lockte. Vielleicht auch lockte ihn das verschiedene Verhalten Henschels und Rosens gegenüber dem Schicksal; dort die melancholische stille Resignation der sich leise aus dem Leben Schleichenden, hier der wilde, trotzige Schrei der nicht minder totmundenden Seele. Vielleicht spielt auch die Erinnerung an Elise Lehmanns allerdings wundervolle Leistung als Rose hinein, und glaubte er, in Elise Tuerichmann eine ebenfalls für die Rolle besonders geeignete Darstellerin zu besitzen.

Doch sei dem, wie ihm wolle: auf jeden Fall muß auch der, welcher lieber ein anderes Stück, z. B. Schillers schon allzu lange fehlende „Kabale und Liebe“ gesehen hätte, anerkennen, daß die Aufführung eine sehr beachtenswerte Tat war. Wenn ich davon absehe, daß Gruwald gleich im Anfang den abfälligen Stimmungsmordenden Fehler der modernen Regisseure begangen hatte, neben gemalte Büsche und Bäume lebendes Grün oder doch wenigstens die Imitation von lebendem Grün zu stellen, so hat er auch diesmal gezeigt, daß er als Spielleiter eine starke Kraft besitzt, Stimmung heraus zu arbeiten. Darauf aber kommt bei diesem Stück alles an, denn hier ist alles auf Stimmung gestellt, und je stärker der Zuschauer zum Mitleiden gezwungen wird, desto bessere Arbeit hat der Spielleiter gemacht. Tatsächlich ist auch Elise Tuerichmann eine für die Rose hervorragend geeignete Darstellerin. Daß es ihr nicht gelingt, einen einseitlichen, geschlossenen Charakter zu schaffen, daraus kann ihr kein Vorwurf gemacht werden, weil es eben in dieser Beziehung der Dichter völlig an sich hat fehlen lassen, der Schauspielerin keine Handhabe gibt. Aber schon der ganzen Erscheinung nach herrlich für die Rose geeignet, gelang ihr doch das Herbe, Trotzige ganz vorzüglich, ohne daß sie es unterlassen hätte, gelegentlich weiche Saiten anklängen zu lassen. Zu wirklicher dramatischer Größe wußte die Künstlerin — und das ist ganz ausschließlich ihr Verdienst! — die Schlussszene zu gestalten. In außerordentlich wirksamem Gegenstich zu dieser Rose stand die Frau Flamm, aus der Charlotte Krause eine rührende Gestalt zu schaffen gewußt hatte. Und mit wie einfachen Mitteln! Schlicht und einfach in Sprache und Geberde, rührte die Künstlerin ganz wunderbar an unsere Herzen und zeigte sie

ein Individualisierungsvermögen, das öfter vor größere Aufgaben zu stellen sich lohnt. Auch die Durchführung aller übrigen Rollen bis hinab zur kleinsten war in prachtvoller Realistik gehalten. Wie lebensecht waren Rudolphs Flamm und Guedes Streckmann so die Darsteller und Darstellerinnen der kleineren Rollen hatten die von ihnen zu verkörpernden Gestalten individuell heraus zu arbeiten verstanden. Ich glaube, daß die Aufführung dem Stücke eine Reihe von Wiederholungen sichert, möchte aber dringend bitten, auf einen stärkeren Ausbau des klassischen Spielplanbestandes Bedacht zu nehmen. Es ist doch bedauerlich, daß man nicht einmal recht geeignete Rollen auf Lager hat, wenn man einen jugendlichen Helden gastieren lassen will.
E. R.

H. Landsberg
24. III. 24

Hauptmanns „Rose Bernd“.

Schauburg.

Ist die Kindesmörderin schlecht? Ist sie freizusprechen? Wird sie, die Rose Bernd heißt, freigesprochen?

Hauptmann fragt nicht danach und antwortet nicht darauf. Rose Bernd ist am Ende seines Dramas ganz groß geworden, ist über alle Personen einsam geworden, denn sie allein ist dem großen Schicksal begegnet und sie hat ohne Ausweichen Auge in Auge mit dem Leben in seiner Furchtbarkeit gestanden. Ob sie nun auf den Richtplatz kommt oder ins Zuchthaus, ob sie aus dem Gerichtssaal in die Freiheit zurückkehrt, das ist eines für sie. Sie ist an dem Anblick des ganz großen Schreckens zugleich erstorben und reif und groß geworden. Das ist das Ziel des tragischen Dramas und das hat den Dichter geklammert.

Rose Bernd ist der Mensch, der ins Leben hinein aufwächst. Immer allein mit seinem Trieb und bestimmt seinen Weg ohne viel Rat zu finden. Im Kleinen gibt es Hilfe. Zwischen Klamm und seiner Frau. In der Kirche für Bernd und August. Für Rose aber vermag's. Da kann auch die glütig-weiße Mutter Klamm nur mehr nach einem Engel im Himmel sehnen; und der milde August Reil hat nichts als das ungehörte Mitleidwort: „Was muß die gekitteten han.“ Da gibt es nur das Ganz-allein-Sein und das über alle und über alles Hinauswachsen in der Begegnung mit dem Furchtbaren.

Rose Bernd ist das Weib; das um eine Stufe mehr Opfer und ratlos ist als der Mann. Die wie ein junger Vogel ins Leben flattert, wird umstellt, wird geholt. Sie ist eine derbe Bauernmagd und will ihr Schicksal in die Hand fassen und sich Detten. Sie bäumt sich auf. Aber sie muß in das schwarze Tor hinein.

Ihren Liebhaber Christoph Klamm packt das Leben auch, ninversehens. Seine besten Kräfte kommen in Bewegung. Er regimmt zu wachsen; aber er weicht dann doch aus auf einen bequemen, unverpflichtenden Seitenweg. „Von der Sache weiß ich nu, daß sie mich nu ganz und gar nichts mehr angeht.“ Er zwingt nicht in Rose, daß sie ihm die Angelegenheit mit Streckmann erklärt. Seine Liebe reicht auch nicht so weit, daß er ihr vertraut. Er tut, was ihm am genehmsten ist; er greift zu dem Jemand und läßt Rose allein gehen.

Dieser Anfang eines inneren Größerwerdens und dies Zurückbleiben hinter Rose ist der Grund, warum Klamm so breit im vierten Akt des Schauspielers steht. Er ist ein Maßstab, an dem Rose zu messen. Man hat dem Dichter auch angesichts dieses klüdes vorgehalten, daß er in Nebensachen zu breit wurde, daß er Entscheidendes hinter die Szene verlege und Unwichtiges davorstelle. Der Vorwurf besteht nur für den fünften Aufzug, wo es leicht zu Recht, wo dem alten Bernd zuviel Raum gegeben wird. Denn es ist zwar auch seine Kleinheit, die Rose in den Weineid und den Nord hineintreibt. Aber sie „schämt“ sich gar

nicht nur und in der Hauptlage vor ihm, sondern vor allen, vor der Öffentlichkeit des Dorfes, des Gerichtssaals, vor der Welt.

Die „Breite“ Hauptmanns gehört durchaus zum Sinn seiner Kunst, die an der genau gesehenen und nachgeschaffenen Wirklichkeit ihr Leben hat. Und daß es Hauptmann schien, daß es das Lebendige eher fälsche, wenn er Rose im Akt auf dem Felde zeigt, als wenn er die Staatsaktion der Gerichtssitzung vorführt, in der sie den Weineid schwört, wer wird ihm das verdenken.

Elisa Luerschmann hat mit der Rose Bernd eine ihrer schönsten Leistungen vollbracht. Sie rief nicht das weiche Gefühl in uns an. Sie schuf die harte, trostige, nüchterne Bauernmagd, die kein kleines Mitleid heischt und deren Qual umso mehr ergreift, wenn sie im ersten Akt plötzlich ausbricht, als Streckmann die Schlinge zuzieht. Dieser Rose Bernd glaubte man dem wilden Trieb zu Klamm hin und von dem sanften Verlobten weg. Dieser Rose Bernd traute man den Mut zu dem Weineid zu und im letzten Akt wuchs sie ganz in das böhnische Leben hinaus. Sie hat ihr Kind nicht nur erwürgt aus Furcht vor den Leuten, sondern „Jullde ne Jaba! Ich wullt's ni! 's Jullde ni meine Martzen verleida! 's Jullde durt bleib'n wo's hingehert.“ Elisa Luerschmann schmitt diese Gestalt wie aus hartem Holz.

Ebenso meisterte Rudolph den Christoph Klamm, der zwischen dem Sympathischen und Antisympathischen hindurchgehen hat, ohne blaß und unbestimmt zu werden, der erarbeitet werden muß, damit er in der Abschiedsszene nicht sentimental, im vierten Akt nicht weichlich und nicht roh wird, der in schwierigen Situationen klar und genau gestaltet werden muß, bis er überall die runde, feste Figur hat, die ihm Rudolphs prächtige Spannkraft am Sonnabendabend gab. Es ist weiter zu rühmen der Streckmann Max Gacdes, der nicht der geschickteste Streckmann war, der im Buch steht, aber ein gewalttätiger, vierköpfiger Kerl von einem ungemein kräftigen und eindrucksvollen Umriss. An den alten Bernd gab Hans Ebert die vielfältige Meisterhaftigkeit seines Menschenseitens. Hubert Endlein zeichnete den milden August Reil mit einer überraschenden Feinheit und Innerlichkeit. Charlotte Krause drang nicht zur letzten Gänze im Sprechen durch, aber ihre Frau Klamm spiegelte das feilsch Schöne dieser Hauptmannschen Gestalt dennoch deutlich wieder. Es bleiben noch die Nebenfiguren der Mägde und Arbeiter sehr zu rühmen, insbesondere Anna Gerd-Kiffel, Ahrens, Rutiner und Dore Siebels Martzel.

Wir erlebten eine ganz und gar in sich geschlossene und durchgearbeitete Aufführung und spürten überall des Spielers Willig Grundwald prächtige Befähigung, ein solches Stück Wirklichkeit echt und fest auf die Bühne zu bannen. Es bleibt daneben gleichgültig, daß der Dialekt nicht immer genau behandelt wurde.

Ueber die Szenenbilder strahlten die alten Freunde der Illusionsbühne, die anderen zogen die Mundwinkel. Wird gut gespielt, so nehme ich den Winkelfrich Gores so sehr für Feld und Baum wie die Täuschungsmanöver des Theatermeisters vom Sonnabendabend. In dieser Frage brandet ein Wels- und Waidlinger-Gelächel um Kartenhäuser, wie auch andermwärts. SA.

H Kurier 24. III. 24.

„Minna von Barnhelm“.

Lustspiel von Gotthold Ephraim Lessing.

(Schauspiel des Opern- und Schauspielhauses Hannover)

im Braunschweiger Operettenhaus.)

Es war ein Versuch, der nicht zur Niederholung reizen wird. Es gibt für die Lustspiele der Hannoveraner eine gewisse Grenze, und man wird klug daran tun, sie nicht zu oft zu überschreiten. Man kann mit Strindberg und Wedekind in die Provinz wallfahrten gehen. Der Erfolg ist immer sicher. Sei es die Bühne eines Gartenlötchens oder ein kleines bescheidenes Theater, was braucht man viel Szenen! Das Wort herrscht, der Geist bindet die Atmosphäre, auf einem Fußbreit Raum kämpft der Mensch mit seinem Schicksal und der Zuschauer geht betroffen von dannen und murmelt: „So ist das Leben! Nichts Leichteres übrigens für die Darsteller, als die Modernen in den Provinzstädten zu spielen. Dem Individualismus des Einzelnen sind keinerlei Schranken gesetzt, und haut einer besonders herzhaft daneben, so kann man am anderen Tage im Blättchen lesen, daß der Darsteller K. sich ganz besonderer Originalität befleißigt habe.“

Das Ambrosiense, das Zufassende, genial hingeworfene Skizzenhafte, das einem modernen Stück auf Wanderschaften unter Umständen zugute kommen kann, brächt das Niveau, auf dem ein Klassiker anstandslos (auch in unseren Zeiten) erscheinen sollte. Herr Friedmann Grünwald bringt uns Minna von Barnhelm in neuer Inszenierung. Wir lieben dieses Stück, aber nicht in jener kühlen literarischen Art, mit der wir der Produktion unserer Tage mehr gegenüberstehen, nein, wir lieben dieses Lustspiel und seine Menschen auf eine etwas atmospärische Art, nämlich mit dem Herzen. Diese Aufführung, sagen wir, wird sein wie ein Trunk frisches Wasser, oder der Biß in eine köstliche Frucht, oder ein tiefer, köstlicher Atemzug hoch über dem Dunst der Gegenwart. Und die, die noch wenig von Ent-

täuschungen wissen, meinen, es müsse ein Ergebnis werden.

Und schon nach dem ersten Akt zeigt sich, daß kein Whodunnit aus der Tasche sitzen wird, und man hat einen faialen Geschmack auf der Zunge. Lessing auf dem Theatervortan.

Im Prinzip: man soll nicht mit einem Klassiker auf Reisen gehen. Weil er mehr als irgendein Moderner an die Bühne und die Atmosphäre gebunden ist, in der er sich bant der Freundlichkeit eines immer noch idealistisch gefanten Theaterdirektors in wochenlanger minutöser Arbeit aus einem verstaubten, langweiligen Ding zu einem strahlenden Genius gemauert hat. Nein, man soll nicht. Wo ist der Duft geblieben, die Musik der besetzten Sprache, der funkelnde Geist, wo die Freude, Frische und der Stolz der Darsteller, wenn sie im heimlichen Hause ihr Werk vor einer vertrauten Zuschauergemeinde über die Bühne tragen?

Das alles und noch mehr geht auf der Reise verloren. Wo blieb die historische Perspektive, die Lessing in seinem Lustspiel aufreißt, wo der Wiederhall der Zeit eines Lessing und Friedrich des Großen? Die Antwort ist überflüssig, wenn man sich der Szenerie der ersten Akte erinnert, die einen Saal in einem Wirtshause vorstellen sollte, aber trotz quigemeiner Andeutungen einer ärmlichen Bodenkammer zum Vergleich ähnlich sah. Es läßt sich eben auf der Bühne des Operettenhauses nicht alles „machen“, auch nicht mit Vorhängen.

Das also ambulerie und ramponterte Lustspiel Lessings konnte auch in darstellerischer Hinsicht nicht von besonderem Glück reden. Fri. M u m m e s Minna war eine gelinde Enttäuschung. Was sie gab, war eine moderne Lustspielfigur, ein Geschöpf, sprühend von Laune, bröcklig in seiner Schelmererei, aber niemals die Minna Lessings. Eliza Luerschwann, die sich vielleicht für die Minna eignen würde, blieb als Franziska schablonenhaft, nur in den Szenen mit Werner, dem Wachmeister, ging sie aus sich heraus, wahrheitsgemäß durch das temperamentvolle faulose Spiel Hugo Rudolphs mitgerissen. Ich kann mich nicht erinnern, einen besseren Werner je gesehen zu haben.

Von Major von Tellheim, den Paul Hagen spielte, ist noch zu reden. Die Rolle war nicht glücklich. Er gab dem Tellheim einen weichen, leidenden Zu ohne einen Schwächling aus ihm zu machen. Szenen wie die mit Just oder der Frau eines ehemaligen Regimentskameraden verrieten echtes Gefühl, das einfach und ohne Pathos gab. Vielleicht war die Dämpfung hier und da zu stark. Alles in allem ein in ihrer Menschlichkeit sehr sympathische Leistung.

Max Gaebe war in seiner trodenen, ehrpuffeligen Art als Just unübertrefflich, Hans Gertz gab als Wirt „Zum König von Spanien“ jedesmal eine humoristische Sondervorstellung und Martin Gien suchte für den französischen Wirtshaus und Glücksritze Piccaut einen neuen Ton, der sich jedoch von der Auffassung Lessings und auch von unserer ziemlich weit entfernte.

Das Haus war wie immer gut besetzt und sehr bei fallsfreudig gestimmt. Keil.

Pränumulw. Feinste Fachberichte

8. I. 1923.

Städtische Bühnen Hannover.

Schauburg: „Der Raub der Sabinerinnen“.

Ein erfreuliches Neujahresgeschenk, was die Schauburg uns da beſchenkt hat; eine Neuenstudierung des alten ungewöhnlichen „Raub der Sabinerinnen“. Mit Hans Ebert als Striese. Wie sagt doch dieser Striese zu seiner Frau: „Die Herren Grediblen nennen sie immer 's Gamelton wegen ihrer ungemessenen Verwandlungsfähigkeit!“ Man könnte diesen Vergleich nicht mit Unrecht auf Hans Ebert anwenden, der von einer erstaunlichen Vielseitigkeit ist. Der Striese ist ja eine kritische Rolle. In früheren Zeiten machte unbedingt der Charakterkomiker Anspruch auf sie. Aber der Striese ist eigentlich ganz und gar nicht komisch, wenigstens nicht was seinen Charakter anlangt. Es steckt in dieser Rolle so viel armüthiges Menschentum und dabei so viel Humor, daß schon ein Darsteller ersten Ranges dazu gehört, um ihren Gehalt ganz auszu schöpfen. Der Prüft ein für die Eignung des Darstellers für die Rolle ist die große Rede Strieses am Ende des zweiten Aktes: „Wissen Sie überhaupt was eine Schmiere ist?“ usw. Die kann man auf „Lächerfolg“ spielen und man kann sie auf „Nührung“ spielen. Ebert spielte sie seiner ganzen Auffassung der Figur gemäß in der letzten Art und Weise und brachte die ganze Tragik des Schmierentömbdianten, die von einer naiven Kunstbegeisterung verklärt und dadurch zum Ideal für ihn wird, zu erschütterndem Ausdruck. Auch als Sprecher hat er dafür gesorgt, daß die lächerliche Situation nicht dieses Schwanks nicht im albenen Klamaus ausartet. Die Vorstellung trug im großen und ganzen mehr Lustspiel als Schwankcharakter. Und selbst die Jantzene im dritten Akt, die gar zu oft maßlos übertrieben wird, lag in ihrer Darstellung immerhin noch im Bereich des Möglichen. Sehr fein waren gerade hier Max Reimer als Gollwitz, Zelia Normann als seine Frau, Hugo Rudolph als Doktor Neumeister, Friedel Numme, die als Marianne aus dieser etwas farblosen Rolle alle möglichen Wirkungen herausholte, Dore Steidl als trister Bassisch Paula. Hilmar Geißler war als Weinhändler Groß sehr echt und Hubert Endlein spielte drei jungen Schauler stark und natürlich. In der prachtvollen Rolle des Dienstmädchens Rosa vertrat Anne Gerb Kiffel in übertriebener Weise und mit völlig unausgeglichenem Spiel

leider gänzlich. Man wäre doch begierig, endlich einmal feststellen zu können, welches eigentlich Fräulein Kiffels Spezialgebiet ist. Bis jetzt hat sie in ihrer fast fünfmonatigen Tätigkeit in Hannover mit Ausnahme der Tochter in Unruhe „Geldleht“ so gut wie nichts gespielt. Ihre Verwerdbarkeit scheint doch eine höchst beschränkte zu sein. Das Publikum zeigte sich äußerst angeregt und gab dieser Stimmung durch unausgesetzte Laufsalden und wiederholtem Eigenbeifall entsprechenden Ausdruck. S. S.

Wiederholte 2. Jan. 1924.

Feuilleton.

Schauspielhaus.

Zweimal „Amphitryon“.

(Kleist und Molière).

Ein interessanter Versuch, die beiden „Amphitryons“ der Weltliteratur (Plautus kann auscheiden) gegenüberzustellen. Anlaß dazu gab die hiesige Tagung der Kleist-Gesellschaft. Ein fesselnder Plan, aber nicht ohne gelehrten Beigeschmack und beinahe akademischen Titel, wenn auch Ludwig Fulda auf der Festigung die jungen Dichter schalt, die Klassik und Vergangenheit leugnen. (Kleiner Akademiker!) Tun sie das denn wirklich? Stimmt ja gar nicht. Sondern jede Zeit muß sich das klassische Gut neu erobern. Wir sehen den Klassiker anders als unsere Väter, ja als die Älteren unter uns. In Dazennien ändert sich das Bild. Es ist gerade das Große, daß der Klassiker diese immer wiederkehrende Neuwandlung besteht. Das macht ihn erst klassisch. Aber spielen unsere Theater ihn so? Können sie es? Ringen sie immer wieder um dieses Gut, oder ist es nicht der eiserne Bestand, der alljährlich in derselben Pitanai aufgetischt wird? Kunst ist keine religiöse Übung, deren Formen jahrhundertlang gleichlautend und gleichklingend bleiben können, weil eben der Glaube sie trägt. Der Glaube an die Kunst soll aber täglich neu erobert und befestigt werden. Kunst ist eine kämpferische Sache. Nicht bloß Kampf um die junge, sondern auch um die alte Kunst, nämlich um ihre Deutung und Berechtigung. Sonst wird die klassische Aufführung eine Schülerangelegenheit.

Die Kleist-Gesellschaft hat ihren guten Sinn, Kleist Berechtigung widerfahren zu lassen, die er im Leben nicht erfahren hat. Aber man läuft Gefahr, für die Vergangenheit Gerechtigkeit walten zu lassen und in der Gegenwart unrecht zu tun. Das Schicksal Kleists ist durchaus nicht einmalig und überwunden. Er hat seine Größe mit dem Leben bezahlt. Mehr kann keiner tun. Ich kann nicht nicht zu einem Festessen für Kleist niedersehen, mir kommt das Grab am Kleinen Wannsee nicht aus dem Gedächtnis. Dasselbe Schicksal umflattert manchen Heutigen und Späteren. Literaturgesellschaften sollten nicht bloß die Werke ihres Namensträgers, sondern zugleich auch die Jungen ihrer Gegenwart hüten und pflegen. Das wäre eine doppelte, aber die volle Aufgabe. Der innere Gewinn dieser Tagung war der tiefgreifende, kleistverwandte Vortrag von Wolfgang Voß, der wir gestern im Auszug veröffentlichten.

Man hätte auch bei dieser Gelegenheit einen jungen Dichter zum ersten Male herausbringen können, gerade im traditionsstarken Hannover. Aber zurück zu „Amphitryon“.

Es ist der Fall der höchsten Hohnwirtschaft. Ein Gott betrügt einen Erdennann mit seiner irdischen Frau. Jupiter beglückt Alkmene, während Amphitryon, Feldherr der Thebaner, im Kampf steht. Um das zu können, nimmt er die Gestalt des Gatten an. Merkur ist sein treuer Gehilfe und verkleidet sich als Sosias, Diener des Amphitryon. Alkmene ergibt sich Jupiter im Glauben, ihren Gatten, den sie allein liebt, zu umfassen. Die Frucht dieser Nacht ist die Geburt des Herakles. Das ist der Mythos.

Molière macht durchaus nach Plautus ein lustiges Spiel, einen tänzelnden Spaß. Er spielt eine bunte Verwirrung auf, die sich immer heiterer zuspizt, in der sich die Menschen des Spiels nicht mehr auskennen: Alkmene, Amphitryon, Sosias. Es gibt zarte Enthüllungen und derbe Hiebe. Bis endlich die Götter im Himmelswagen die Verwirrung lösen. Höchste Ehre ist es, Zeus als Nebenbuhler zu haben. Das sieht jeder Mensch ein, sogar der tobende Gatte, der nun bereit ist, sein irdisches Glück mit Alkmene fortzusetzen. Ein rundes, lockeres Stück, eine klare, leckere Komödie, moralisierend und amoralisch.

Ganz anders Kleist. Er formt aus Molières höfischen Spielfiguren wieder antike Menschen und sucht das Geheimnis seelisch zu ergründen und auszudehnen. Alkmene trägt das Geheimnis und wird die vorderste Gestalt im Stück. Sie wird eine der tiefsten und reichsten Frauengestalten, die Kleist schuf. Nicht das Männer-tum interessiert ihn, sondern die Frau, die das Geheimnis empfangen und austragen soll. So wird das Spiel tragisch umgewogen und gewinnt dramatischen Gehalt. Der große Dialog zwischen Alkmene und Jupiter im zweiten Akt sind Mitte und Gipfel des Werkes. Ein göttliches Wunder geschieht an dieser Frau, die es nicht begreifen kann und mit einem schmerzlichen Ach zusammenbricht. Der Stoff rückt wieder in die Form der Mythos, gewinnt aber kaum an Deutung und Klärung. Kleist braucht Volk aus der Szene und einen operndhaften Schluß, um zu Ende zu kommen. Die Größe der Kleistschen Werke ist diese Frauengestalt, die im Widerstreit zwischen einem Gott und dem Geliebten steht, deren reine Liebe aber kein Gott beslecken kann, weil jeder Mann, der sie ergreife, für sie Amphitryon wäre oder sein müßte. Der Stoff rückt auch zugleich in die Nähe der Seelenstücke, ohne eine glückliche Gestalt zu finden.

Es waren zwei Erstaufführungen für Hannover. Solche vergleichenden historischen Aufgaben liebt augenscheinlich Herr Dr. Altmann, die Quadratur des „Faust“, der doppelte „Amphitryon“. Die Literaturforschung ist nicht immer Helferin der lebendigen Dichtung. Der Molière, von Kurt Söhnlein in ein leichtestes Bild gestellt, gelang vortrefflich. Das war eine schnurrende Offenbach-lade, die als gaukelnder Spaß vorüberzog. Götter und Menschen sind lustige Figuren im Rokkoko-Kostüm. Ein heiterer Reigen, den nur die Duvall als Cleomthis, sonst ein Prachtweib, in den Akt oder Schwank zog. Sonst blieb es feines Gesellschaftsspiel. Hubert Endlein war als Jupiter eine wahre Himmelserglänzung. Marg du Menil ein eifriger, sich plusternder Merkur. Den echten Amphitryon spielte Otto Graf mit allem Anstand der Situation. Friedel Mummel als Alkmene frühlichste Rokkokofigur, federleicht, charmant in jeder Lage. Hermann Stelker als Sosias, eingespannter und gefangvoller sonst. Die Hauptleute rutschten in die Karikatur. Ein Komödienabend.

Der ernste Kleist fordert eine andere Behandlung. Das tragische Moment steht im Mittelpunkt. Darum gliedern sich Komödien und Räpelpiel. Trotz sichtbarer Müheverwaltung gelang dieses Doppel- und Dreifachspiel nicht. Von schauspielerischen, von regielichen Gründen her? Jedenfalls zerfiel das Werk und fand nur einen theatralischen Schluß. Das Bühnenbild Kurt Söhnleins war streng und nüchtern.

Auf der Vorderbühne stand das Räpelpaar Sosias I und II. Hans Ebert und Ewald Gerlicher, der Dämring und der Rostjunge, ein tüchtiges Pärchen. Jilia Normann war dabei eine mildere Charis als ihre Kollegin bei Molière.

Das Komödienstück der Amphitryonen bestritten Theodor Becker und Hugo Rudolph. Becker ein Jupiter gedämpfter Präzision, so im Anfang und am Schluß. Da erreicht er große Form. Anders aber im Dialog des zweiten Aktes. Hier tauchen wieder prominente Tonarten auf, die sich niemand erlauben darf. Das Wort wird gewälzt und gezerrt. Aus einem klaren Sprechton entsteht ein Lallen, aus einer schlüssigen Gestalt wird eine verschwommene Figur. Die Plastik des dichterischen Gesichts zerfließt und löst sich auf wie grauer Brei. Hier sollte die Regie rücksichtslos durchgreifen. Becker braucht einen strengen Regisseur. Fühlt er sich selbst überlassen, überläßt ihm und uns. Hugo Rudolph gab den echten Amphitryon, ungehemmt, grobkörnig, aufgeschwemmt in der Eifersucht.

Die tragische Gestalt ist Altmann. Carola Wagner spielt ein keusches, gläubiges Mädchen, das einen wundervollen Ton hat, auf den sie die ganze Rolle einstellt, sammetweich und unberührbar. Aber genügt hier ein süßes Hascherl, ein hauchartes, züchtiges Mädchen? Ist das eine Frau, die nicht keusch, sondern Frau ist. Carola Wagner steht noch vor aller Fraulichkeit, vor dem fraulichen Erlebnis, ein reiner Mensch im Abel verflorenen Mädchenstums.

Städtische Bühnen: Schauspielhaus

Minna von Barnhelm

Leßings liebenswertes Lustspiel gehört hier zum eisernen Repertoirebestand und wenn das Schauspielhaus am Dienstagabend auch leider die üblichen „klassischen Lücken“ im Zuschauerraum aufwies, auf der Bühne war man um so freudigster bei der Sache. Das blühte und blühte nur so — unter Hans Eberts kundiger Spielvarischaft — von Leben und Bewegung. Sprudelnde Laune mischte sich mit tiefen warmen Herzenstönen. Es war alles sehr nobel, sehr menschlich und ungekünstelt. Man hatte den klassischen Puder aus den Perücken geklopft. Ohne Ballast flog das Schiffschen über die Wellen dahin. Friedel Mummé als Minna bestridend wie nur je. Hagemann (Tellheim), Rudolph (Werner), Gaede (Just), Ebert (Wirt), Reimer (Riccati) — Prachtfiguren samt und sonders jeder. Mit drei Sternchen zu versehen.

Dazwischen hatte es Vera Skidelsky als Gast und Neuling nicht leicht. Aber da es um ein Engagement geht, darf man kein Auge zudrücken. Ihre Franziska ist gewiß frisch, temperamentvoll und sehr sicher — nur fiel sie doch aus dem geschlossenen Rahmen. So von der Soubrettenseite her, mit solchen Zugeständnissen an die Nachlust, ist diese Rolle nicht zu nehmen. Statt einem grasilen, spitzzüngigen Kammerjungferchen, sah man mehr ein derbes Dienstmädchen, herzengut, aber zu laut. In der Franziska offenbarten sich noch nicht die Qualitäten der Künstlerin, von denen man sich großen Gewinn versprechen darf. Man wird ihr also wohl oder übel noch eine andere Möglichkeit geben — oder weiter suchen müssen. o. r.

H. A. 7. 11. 29

Vera Skidelsky in „Minna von Barnhelm“.

Die arme Kirchenmaus kam noch einmal als Franziska. Die Vertraute und Jugendgefährtin einer Minna wurde hier erheblich gewöhnlich, in die Richtung Erika Gläzner und Berliner Strahenschauze hinein, charakterisiert. Das geht nicht, und ergab zusammen mit der belegten Stimme und dem Neukeren der Schauspielerin Vera Skidelsky keinen angenehmen Eindruck. Einen frischen Verstand und fixe Talente wollen wir der Künstlerin dabei gar nicht absprechen. Wir glauben außerdem, daß sie gelehrig ist. Für erberen Geschmaad ist sie auch auf ihrer jetzigen Stufe schon ein Nachhül. — Man sieht an den Ähnlichkeiten zwischen Tilly Löns und Vera Skidelsky, den beiden bisher vorgestellten Engagementsgästen, worauf der Schauspieldirektor bei dem Ersah für Hansi Nasse herauswill und was ihm gefällt. Was er, wenn er die Kirchenmaus verpflichtet, in vornehmeren Rollen (die vielleicht doch auch vorkommen) mit und aus ihr machen will, ist ja dann seine Zukunftssorge. Wir werden interessierte Zuschauer sein.

Die Aufführung der „Minna von Barnhelm“ als Ganzes stammt aus früherer Zeit, die wir an diesem Dienstagabend wieder einmal in ihrem Wert begreifen lernten. Eine Aufführung, frisch, vornehm, prächtig im Ton und gespielt mit gut getroffenen Charakteren. Rudolph, Ebert, Gaede, Hagemann, Reimer, Geißler, Zelia Normann, eine stattliche Reihe von Gestalten, klar, fein, witzig modelliert. Und Friedel Mummé“ hier ist die Frage des Ersahes, öffentlich, noch nicht einmal angeschnitten. Ihre Minna ist eine reizende Person, fabelhaft leicht gespielt, sentimental und spiz, ganz aus dem Gefühl der Zeit und des Stückes, mit Augenbliden, die tief rühren und solchen, die hell begeistern.

Wenn Dr. Altman solche Kräfte mit Willen vertreibt, so halten wir uns im Interesse des städtischen Hauses für gebunden, die Neuzuverpflichtenden mindestens an den ausscheidenden Kräften zu messen und dem Theaterdirektor nichts von der Last zu erlassen, die er sich mit seinen Einbrüchen in unser gutes altes Ensemble aufgeladen hat. Zerstoren ist leichter als aufbauen. Die bisherigen Baupläne deuten noch auf keinen Neubau, der uns Freude macht. SA.

HK
6.
11.
29.

Gast im Schauspielhaus

Im „Garten Eden“.

Da ein halb Duzend Darsteller das Schauspiel mit dem Ende dieser Spielzeit verlassen soll, beginnt das Theater mit der Vorstellung des in Betracht kommenden Erlasses. Zuerst also kam am Freitagabend als Tilly im „Garten Eden“ Lilli Löns vom Städtischen Schauspielhaus Chemnitz. Sie erwies sich als eine flotte, geschickte, bühnengewohnte junge Dame, der, an den Ansprüchen, die unsere Bühne stellen muß, gemessen, leider Eigenart und Feinheiten so sehr fehlen, daß ihre Verpflichtung an das Schauspielhaus nicht in Betracht kommen sollte. In einem kleineren Theater von einfacheren Ansprüchen wird die hübsche und begabte Schauspielerinnen ihre Zugkraft bestens bewähren können.

Die hannoversche Öffentlichkeit wird über den Umfang des Wechsels, der im Personal des Schauspielhauses eintreten soll, erstaunt gewesen sein. Wir unsererseits haben immer betont, daß ein Theaterleiter in der Wahl, Entfernung und Neuverpflichtung der Kräfte, mit denen er arbeitet, weiten Spielraum haben muß. Wir verstehen infolgedessen sehr wohl, wenn der städtische Ausschuss Forderungen, die Dr. Altman auf diesem Gebiet stellt, erfüllt.

Zimmerhin sind wir diesmal bodenklich. Jeder Wechsel rechtfertigt sich erst durch den Erlass, der für den Auscheidenden gewonnen wird. Und da haben uns die von Dr. Altman bisher getätigten Verpflichtungen sehr mißtrauisch gemacht. — Man hat Friedel M u m m e, die früher auch im ernstesten Fach Interessantes leistete, nun schon lange Zeit nur in recht gleichartigen leichten Rollen beschäftigt; ihre Hannovermüdigkeit stammt offenbar daher. Glaubt man für die liebenswürdige, frischlebendige Darstellerin so leicht eine Stellvertreterin zu finden, die Aussicht auf die gleiche Volkstümlichkeit hat? — Herr G a e d e, um ein anderes Beispiel zu nennen, steht mit beiden Beinen auf der Niveauhöhe, auf der sich unser Ensemble befindet oder befand; er hat sich in großen und kleinen Rollen hundertfach bewährt; will man einen Darsteller einsparen, wir wüßten Namen zu nennen; daß man auf einen unserer tüchtigsten Schauspieler kam, dafür haben wenigstens wir keine Erklärung.

Anne-Gerd R i s s e l hat in früheren Jahren ihre ganz besondere und geistige Schauspielergabe anwenden können; man hat ihr in der letzten Zeit nur mehr Unwichtiges gegeben; Dr. Altman wußte offenbar nichts mit ihr anzufangen. Wir möchten hier nur die Frage stellen, ob das an der etwas schwierigen Verwendbarkeit des Typs Rissel liegt oder daran, daß der Schauspielleiter des Geschicks entbehrt, einer interessanten Kraft richtige Aufgaben anzuvertrauen? — In Hansi K a s s e besitzen wir eine Naive von feinem und echten Ton. Naive sind heute schwer zu finden. Rollen für sie gibt es genug. Man glaubt, die Naive entbehren zu können; ob man sich nicht auch da ins Fleisch schneidet?

Wir haben den einen Wunsch: daß das Theater und die Stadt die Brücken nicht ganz abbricht. Findet sich für die, denen man den Abschied gibt, niemand, der ersichtlich noch besser ist als sie, so ändere man unvoreingenommen das Sitzungsergebnis vom Anfang Oktober. Verträge sind nicht erneuert worden, Verträge können noch erneuert werden.

SA.

H.K.

12

X

29.

Der Kaiser von Amerika

Shaws politische Komödie im Städt. Schauspielhaus

Der Sozialist Bernard Shaw hat sich in seinem neuen Stück mit seinen Parteigenossen einen Spaß erlaubt, der von diesen keineswegs mit der überlegenen Laune quittiert wird, aus der er geboren wurde. Das ist vielleicht der beste Witz des sonst recht geschwätzigen Werkes, das in eine durchaus mögliche englische Zukunft weist. Daß am Schluß der gegen Ende des 20. Jahrhunderts, aber keineswegs in Utopia spielenden Komödie die Vereinigung Amerikas mit dem Mutterlande England sich vollzieht und dem englischen König Magnus der Thron eines Kaisers dieses vereinigten Reiches angeboten wird, ein Kaisertum durchaus von Dollarikas Gnaden, ist freilich für uns weniger wichtig und witzig, als der Kampf eines konstitutionellen Monarchen mit seinem Ministerium, in dem der eine helle königliche Kopf das Häuflein ministerieller Köpfe munter durcheinanderbringt.

Was ist schon, so argumentiert Shaw, eine Regierungsform, das privilegierte Regierungsrecht einer Klasse, wenn die Regierenden nicht zugleich Persönlichkeiten, statt lediglich Statthalter eines Prinzips sind? Wir sind heute gewohnt, das Monarchentum neuen zur Macht strebenden Gruppen unterliegen, Könige als Tröpfe gebrandmarkt zu sehen. Shaw springt aus diesen Gewohnheitsgängen demokratischen Denkens völlig heraus. Er läßt ein mit allen Verfassungsparagraphen gewappnetes Ministerkonglomerat gegen den königlichen Thron antreten, auf dem ein Mann sitzt, der seinem Ministerium in seiner geistigen Faktur über ist und hinter der Maske liebenswürdigster Freundlichkeit und Bereitwilligkeit sich nicht nur aus der Schlinge zieht, sondern seine Gegenspieler in die Schlinge bringt, in der sie ihn fangen wollten. Und das Mittel, das er anwendet, ist eben jene demokratische Geste, aus der sie ihre Forderung herleiten, die den Monarchen zum Popanz der jeweiligen Regierungsmehrheit, zum Kaufschußstempel machen soll. Er kündigt ihnen lediglich an, daß er abdankt und als freier Bürger selbst ins Parlament einziehen und eine Partei gründen will. Das genügt, um ihm, dessen Gegnerschaft im politischen Kampf zu fürchten ist, das Recht zu erhalten, auf das er kraft seiner Persönlichkeit und nicht bloß als Thronhalter Anspruch hat.

Die Stärke dieses Königs liegt nicht in seiner Stellung, sondern in seinem im besten Sinne aufgeklärten Wesen: er kennt nicht nur das politische Spiel, sondern er beherrscht es auch, und er beherrscht die Menschen, weil er sie

kennt. Je mehr er sich — scheinbar — als König vergibt, je unmonarchischer er auftritt, desto sicherer wird seine Lage. Seine Gegenspieler sind nichts von sich aus, sie sind auf ihre ministeriellen Plätze durch ihre Parteien und Gewerkschaften gehoben worden auf dem Wege einer Demokratie, die nicht mehr die Auslese zur politischen Führung bringt. Er, der Monarch, ist ein Politiker von Begabung und Begnadung und der Einzige, der recht an seinem Platze ist.

Hat Shaw darum ein monarchisches Stück schreiben wollen, wie seine demokratischen Freunde argwöhnen? Sein König Magnus ist auch nicht ein „König“. Er ist bloß der klügere Mensch, der sich Shaw gerade eine Arbeiterregierung vor ihn unterliegen läßt, die höchstens, und das ist die Zukunft bloß mechanisch angewandt, die Demokratie, die Stimmen zählt, statt Köpfe. In der Spannung Monarchen und Arbeiterdemokratie liegt zugleich der weite Reiz seines satirischen Dialogs, der bei hübschen und menschlich ausschlagreichen Momenten am Ende doch keine Komödie geworden ist.

Der Regisseur eines solchen, der dramatischen Führung voll entbehrenden, flüchtigen Werkes kann sich nur an das Menschliche halten. Es verlangt vollrund gesehene Gestalten und, da alles ein geistiges Spiel bleibt, einen ungemein lebendigen, geschmeidigen Dialog. An dieser letzten Feinheit ließ es die Auf- führung unter Julius Arnfeld vor allem in den Kabinett-Szenen noch fehlen. Vielleicht erreichen sie noch den geistigen Fluß, deren sie bedürfen. Die sentimentale Schlusswendung, die Arnfeld wählte, widerspricht dem Wesen des Stückes und ist ganz unhamisch. Auch aus dem amerikanischen Botschafter sollte man keine Karikatur mit Hauern statt Zähnen machen. Das ist doch bloß Verlegenheit. Von den Einwänden abgesehen, war es ein guter Spielabend.

Das eigentümlich schillernde Wesen des Königs wurde von Hugo Rudolph nicht nur gedeutet, sondern auf den Hintergrund einer durch und durch geformten Gestalt gesetzt. Der äußeren Eleganz entsprach die Eleganz des Geistes, und seinen Augenblick verlor Rudolph die Fäden des Dialogs und des Spiels. Auf seiner Höhe geschliffenster Darstellung hielt sich auch die temperamentgespannte Drinthia Fridel Mummès.

Das Ministerkollegium stand etwas härter im geistigen Raum des Stückes, als notwendig wäre. Sehr gut Hans Berth's Proteus, von vor-

züglicher Charakteristik auch Max Gaede, Hans Teschendorf und Max Reimer. Die beiden Ministerinnen hatten beste eigene Form, Marianne Stoldt als Teufelschen Amanda und Melitta Reithner als ernste Lystrata, der sie an wichtiger Stelle einen starken dramatischen Akzent zu geben mußte. Dr. V.

H. K. 2. 12. 29.

Kleist: Prinz Friedrich von Homburg

Erstaufführung im Schauspielhaus

Ist, wenn man so will, die unglückliche Dichternatur Heinrich von Kleists nicht etwa wie ein Vorläufer der Remarque, Scherriff und der anderen heutigen Schriftsteller ihrer Farbe gewesen? Rührt er in seinem „Prinzen von Homburg“ nicht auch schon leise an den Strang der Gloze, die in unseren Tagen die Kunde von der Vermenschlichung des Heldentums in alle Welt trägt? Wenn Kleist den jungen, tapferen und siegreichen Reitergeneral des großen Kurfürsten von Brandenburg angesichts des Todes, zu dem ihn ein starres Kriegsgericht und fast sinnloses Kriegsgeleze verurteilt hat, zusammenbrechen und alle Stimmen des Lebens in ihm um Gnade bitten läßt, so war das für damalige Begriffe ein unerhörter Frevel an aller militärischen Tradition. Und man glaubt zu fühlen, wie Kleist selbst vor dieser dichterischen und psychologischen Kühnheit erschrickt. Wie er mit flammendem Pathos die Schwäche seines Helden korrigiert. Und was ihm Generationen nicht verzeihen wollten — wir begreifen ihn um so besser und fühlen uns ihm im Geiste näher denn je.

Man braucht mit dem Griff unserer Schauspielleitung in die zeitgenössische Literatur nicht immer einverstanden zu sein, selbst wenn man bestimmte Schwierigkeiten dabei bereitwillig in Rechnung stellt. Aber bei der Auswahl des klassischen Repertoires zeigt sie Fingerspitzengefühl. Und da sie gerade auf diesem Gebiet über schauspielerische Elitetruppen verfügt, so war die Aufführung des „Prinzen von Homburg“ am Freitag ein durchschlagender Erfolg. In den behutsamen Händen von Otto Graf war die Titelrolle wohl aufgehoben. Alles, was eine problematische Figur ist, reizt diesen Künstler offenbar nicht nur, sondern liegt ihm auch nahe. Wir sehen seine Kräfte hier mehr und mehr wachsen und sich in strebsamer, schöner Reife prägen, die ihn wertvoll macht. Auch sein sensibler Homburger, nobel, glanzvoll und gedankenschwer, wuchs stark heran. Die Klippe — eben jener Moment des Todesgrauens — an der so mancher Darsteller zerbricht, überwand er mit großer, menschlicher Eithheit des Gefühls, um sich dann ebenso sicher wieder in die Welt des Lichts und des klingenden Pathos zurückzufinden. In der Natalie von Marianne Stoldt erkand ihm dabei eine vortreffliche Führerin und Helferin. Auch sie strebt mit ihren klugen, reichen Kräften zu einer Menschendarstellung empor, die stets ein Echo finden muß. Ihre Prinzessin von Oranien war fest und klar, würdig, ohne Pose, und von fraulichem Instinkt geleitet.

Bei der Personensfülle können wir nicht jedem einzelnen gerecht werden. Aber man darf sagen, so viel Namen, so viel gute, zum Teil hervorragende Leistungen. Hugo Rudolphs wuchtige, markante Kurfürstengestalt, Hans Eberts prachvoll schlachter und aufrechter Kottwitz, Hans Teichendorf als grader, freundschaftserprobter Hohenzoller waren Glanzlichter, und Leonie Dupal gab ihrer Kurfürstin eine gute mütterliche und hoheitvolle Würde. Carl Machold selbst ein bescheiden zurücktretender Feldmarschall Dörfling, sorgte als Spielleiter für historische Treue, für knappe altmärkische Tradition und für eindrucksvolle Szenenbilder, die reich an innerer und äußerer Bewegtheit waren. Die Enge des Raumes erwies sich indessen öfter als hinderlich. Aber die kräftige, straffe Geschlossenheit der Aufführung, die auch die schwächeren Partien des Wertes stützte, brachte uns das Ganze sehr nahe. Es war Geschichte, ins Menschliche übertragen. Und der Beifall am Schluß ebenso stark wie verdient. O. L.

Prinz Friedrich von Homburg.

Aufführung im Städtischen Schauspielhaus.

Mit teilweise neuer Besetzung wurde am Freitag, dem 29. November, wieder einmal Heinrich von Kleists Schauspiel „Prinz Friedrich von Homburg“ aufgeführt, diesmal nicht wie in den letzten Jahren im Opernhaus, sondern im Schauspielhaus. Aber es war noch die vor vier Jahren von Adolf Kampelmann besorgte Inszenierung, womit dieser damals sein Amt als Regisseur antrat, und auch die von Bert Soppmann entworfenen und von Josef Behetruber ausgeführten Bühnenbilder waren dieselben geblieben. Und das war gut, erwies sich auch am neuen Platze in jeder Hinsicht als wirkungsvoll. Nicht zu vergessen ist dabei auch die Arbeit Hermann Eberts, des Direktors des Rosäumwesens, der zur schönen Wirkung der Gruppenbilder nicht unerheblich beigetragen hat.

Die in ihren Rollen neuen Kräfte ordneten sich dem trefflichen Ganzen gut ein. In Hauptrollen waren Leonie Dupal, Marianne Stoldt und Otto Graf. Letzterer spielte den Titelhelden mit gutem Verständnis und wirksamen Ausdrucksmitteln. Er war in seiner schlanken Jugendlichkeit eine einnehmende Erscheinung und verstand es, die wechselnden Stimmungen des Prinzen unter einen Hut zu bringen, zu einer einheitlichen Persönlichkeit zu verschmelzen. Das ist nicht einfach, und die Gefahr liegt nahe, zwischen dem schlafwandelnden Träumer, dem aufgeregten und zerstreuten Liebhaber, dem verzweifelt um sein Leben ringenden Beurteilten und dem Selben im Kampfe mit den Feinden wie mit sich selbst — zwischen allen diesen verschiedenartigen Wesensäußerungen den Zusammenhang, die Bindung zu verlieren. Das passierte Otto Graf nicht, und besonders anzuerkennen sind die guten Uebergänge im ersten Austritt mit Hohenzollern im Arrest und in dem darauffolgenden mit der Kurfürstin. Diese beiden schwierigsten Szenen der Rolle gelangen dem Künstler besonders gut. Im vorletzten Bilde hätte der dem Kurfürsten gegenüber vielleicht etwas mehr den ernst und trüb stimmenden Einfluß der Todesnähe im Gesichtsausdruck und Sprechton ausdrücken dürfen, im übrigen aber war an dieser Leistung Otto Grafs nichts auszusetzen. Marianne Stoldt gab die Prinzessin Natalie mit weichem Gefühl und vornehmer Zurückhaltung, Leonie Dupal spielte als Kurfürstin namentlich die Szene, in der ihr irtümlich der Tod des Gatten gemeldet wird, sehr eindrucksvoll, war auch in der großen Szene mit dem Prinzen Friedrich gut. In den kleineren Rollen Rittmeister von der Holz und von Streng traten Oswald Gerlicher und Max du Mont zum ersten Male auf und spielten wacker. Den Großen Kurfürsten gab wieder mit wirkungsvoller Energie Hugo Rudolph, in Waise, Auftreten und Sprechweise so, wie man sich den Sieger von Fehrbellin wohl vorstellen kann. Eine ausgezeichnete Charakterfigur machte auch Hans Ebert wieder aus dem Obristen Hans Kottwitz, und gut wurden ebenfalls von Hans Teichendorf, Carl Machold, Max Reimer, Max Gaede und Fritz Herbach der Graf Hohenzollern, der Feldmarschall Dörfling und die Offiziere Graf von Sperren, von Mörner und Graf Neuf gespielt.

Die Aufführung, für die als Regisseur Carl Machold einstand, machte einen starken Eindruck, am Schluß wollte der Applaus kein Ende nehmen.
Wilhelm Frenking.

„Meine Frau, die Hoffhauspielerin“

Erstaufführung im Städtischen
Schauspielhaus.

Es ist zu vermuten, daß man das durchaus nach älterem Possenschnitt gearbeitete Lustspiel von Alfred Möller und Lothar Sachs nur um der nun schon dritten Dame willen hervor-geholt hat, die sich um die Nachfolge Fridel Mummies bewirbt. Mit dem Stück selbst hätte uns nicht allzu viel gesehlt. Das übliche Ehe-milieu des üblichen Lustspiels ist hier durch die Verkoppelung mit einem Künstler- und Bühnen-milieu pikant gemacht. Aber die Art, wie eine brüchige Ehe durch einen Bühnenerfolg ge-keistert wird, ist mehr als läppisch.

Man höre: Der Schriftsteller Reichersbach fühlt, daß seine Frau, die Hoffhauspielerin, ihm entgleitet, weil er nach zwei Ehejahren noch keinen sichtbaren Künstlererfolg aufzuweisen hat; und ohne Erfolg keine Liebe. Durch eine Kette von Zufälligkeiten wird sein anonym ein-gereichtes und sein eigenes Eheleben behandeln-des Stück „Meine Frau, die Hoffhauspielerin“ von einer Bühne angenommen, und seine Frau, die Hoffhauspielerin, spielt „Meine Frau, die Hoffhauspielerin“, also ihr eigenes Milieu. Ob-wohl die Zusammenhänge mit Zaunpfählen zu ertasten sind, darf sie allein natürlich nichts merken, da die Autoren noch einen dritten Akt — im Bühnenzimmer des Theaters während der Uraufführung — brauchen, in dem nun alles ans Licht kommt. Und da der Erfolg da ist, ist

auch die Liebe der Frau Hoffhauspielerin wieder da.

Das Ganze ist Lustspiel nur von einigen lustigen Reimern her und auf durchaus kaltem Wege — über das Hirn — mit einer oft pein-lichen Dürftigkeit der Motivierung gemacht. Der Spielleiter Carl Maehold war redlich bemüht, das Stück in seiner Not dahin-schwebenden Aufführung auf eine höhere Stufe der Unterhaltung zu heben. Seinen besten Helfer hatte er dabei in Hubert Endlein, der einen Lustitus mit solch flüssiger Eleganz, mit solch grazioser Frechbachigkeit spielte, daß schon durch ihn der Erfolg sichergestellt war.

Der „Hoffhauspielerin“ Erica van Draaz vom Leipziger Schauspielhaus gelang es nicht, sich in die Mitte der Aufführung zu spielen. Sie ist eine gute Bühnenercheinung, und das ist fast schon alles. Eine starke Be-wußtheit, eine stette Kälte drängt sich vor und bestimmt das Wesen ihrer gleichfarbig intellek-tuellen Darstellung. Im Typus etwa Carola Wagner verwandt, dürfte sie geschweige denn als ein Erfolg für Fridel Mummie zu gelten, unser Ensemble nach keiner Seite hin zu be-reichern imstande sein. Neben ihr war die natürlichste Kränze Hansi Kasse's besonders auffällig und angenehm.

Aus der langen Reihe der übrigen Dar-steller seien genannt Hans Teschendorf als ein treuherziger Hausfreund und Berufs-bohémien, Hugo Rudolph als schneidiger Kutschknecht, Otto Graf als formvoller Vermitt-ler des Schriftstellers Reichersbach, Max Gaede und Hermann Steiler als prächt-ige Vertreter des derbeschnittenen Possen-inventars.

Der Mitautor Lothar Sachs konnte schon nach dem zweiten Akt seine Anwesenheit per-sönlich beglauben. Dr. V.

H. K. 9. 12. 29.

„Die Affäre Drenfus“

Erstaufführung im Städtischen Schauspielhaus

Das geschichtliche Interesse, das unsere Zeit erkennbar gepackt hat, nährt sich weniger aus dem Wunsch, in Tagen zweifellos weltgeschichtlicher Entscheidungen das Geheimnis geschichtlichen Werdens aus dem Grunde zu begreifen, als aus der Lust am Arabeskenwerk der Geschichte, an „Affären“. Der Fall Drenfus bot zwei so fundigen Theaterleuten wie Hans J. Rehfisch und Wilhelm Herzog darüber hinaus die Möglichkeit, gewisse Parallelen zu Angelegenheiten aufzuzeigen, die uns heute auf der Seele brennen und deren sich mit verheißendem Erfolge eine Anzahl Dramatiker schon vor ihnen bemächtigt haben. Die Erschütterung des Rechtsbewußtseins, die Vertrauensstöße der Justiz, die wir heute erleben, erzählt aus der Drenfus-Sache eine Art historischer Bestätigung.

Man erinnert sich: Im Frankreich der 90er Jahre wurde ein Generalstabshauptmann aus der Armee ausgestoßen und auf die Teufelsinsel geschickt, den man der Spionage für dringend verdächtig hielt. Er war „fremdtämmig“, und es war bei der „öffentlichen Meinung“ empfehlend genug, ihm alle Schuld aufzuladen und ihn aufs Schärfste zu bestrafen. Das Urteil, das ihn verdammt, war vorgefaßt und der Gefühls- welle angepaßt, die durch das damalige Frankreich ging; es war nicht Rechtsirrtum, sondern Rechtsbeugung, entsprungen teils dem Wächter- hunger politisierender Militärs, teils jener sol- lischen politischen Fürsorge, die das Volk nicht für stark genug hält, die volle Wahrheit zu ertragen. Emile Zola wachte das eingekerkerte Gewissen seiner Zeitgenossen. Aber das Verfahren gegen ihn war nicht weniger komödiantenhaft als das gegen den Hauptmann. Und als schließlich das feine Gewebe von Fälschungen, Verschlei- erungen und Verschweigungen ans Licht kam, erledigte man den Fall statt mit einer Wiederherstellung des geschmähten Rechts mit einer bloß beschwä- tigenden Amnestie.

Das ist ein Thema, das seine offenen und geheimen Beziehungen zu unserer Gegenwart hat. Der Fall Zolubowski — war er nicht auch als Pole Landfremd? — steht, wie die Welle eines verbohrtten Rassenhasses hübsch im Hinter- grund; und niemand ist es verwehrt, bei den

teils geradezu bösewichtenden, teils bloß „national verblendeten“ französischen Militärs des Stückes an Ereignisse, Gestalten und Begriffe (Militär-Diktatur) unserer Tage zu denken. Ein verhin- dertes König mit seinem Anhang geistert durch die Szenen, und mit der Sache der Menschlichkeit ist die Sache der Repu- blik fein veruppelt. Kurz, das Stück der zwei Autoren redet eine doppelte Sprache; es bietet reichlich Spielraum, den historischen Geschehnissen bestimmte Bezüge zu geben, die zu erraten das Publikum hellhörig genug ist.

Dieses historische Halbbunkel ist das beson- dere Raffinement dieser Stoffwahl. Die teil- weise recht schwache Bildertechnik des historisch umkleideten Zeitstückes verrät keinerlei drama- tische Reife; Aufstakt und Ausklang, vor allem die ideelle Verknüpfung des letzten Bildes, sind sogar ausgesprochen ungeschickt; aber in der dialektisch scharf zuge- spitzten Gerichtszene erhält der Löwenhunger des Theaters sein entsprechen- des Futter. Die Reihe bekanntester Namen un- serer jüngsten Vergangenheit — Zola, Cle- menceau, Anatole France, Jaurès — wirkt im geheimen mit, den Erfolg dieser Szene, und damit des ganzen Wertes zu machen.

Die Aufführung des weitwichtigen Stückes verlangt geradezu kriegsstarke Personalbeset- zungen. Das ganze männliche Wesen unseres Städtischen Schauspiels wanderte in Uniform und Räuberzivil über die Bühne. Für den Drahtzieher der ganzen Affäre, Major Esterhazy, send Theodor Becker eine glänzende, nur in der Gerichtszene allzu dicke Charakterisierung. Für den gern leitartikelfnden Zola hatte Hugo Rudolph den flammenden Ueber- zeugungston der gerechten Sache. Major Viquardi, der redliche Gegenpieler Esterhazys, war Otto Graj; männliche Haltung verband sich in seiner schwungvollen Darstellung mit schwingendem Herzenstana. Paul Hage- mann bleibt unvergessen in der eisernen Maske seines Militärgeichts. Max Gaede, Hu- bert Endlein, Hans Ebert, Carl Machold, Ju- lius Arnfeld, Alexander Elgeti, Hermann Ahrens, Hermann Stelzer wären zu nennen in

hohen. Geome Dunal brachte die Lucie Drenfus auf eine großartige Form. Auf eine hohe Ebene innerlich ganz durchleuchteten Spiels wirkte Marianne Stoldt die Blanche Monnier zu heben. Der Spielleiter Dr. Georg Altman fand sich vor einer dankbaren und durchweg gut benutzten Aufgabe. Die Massenregener hatten wohlgeartete Bewegung. Einer allgemeinen Meinung zur Breite dürfte er noch entgegen- stehen. Die Schmeidekunst Hermann Eberts hatte in den Dementoffnahmen wertvolle Ent- wicklungsmöglichkeiten. Dr. V.

H. K. 20. I. 30.

König Richard III.

Erstaufführung im Schauspielhaus

Das Schauspiel von Richard III. steht nach der Zeit, die es schildert, am Ende der englischen Königsdramen Shakespeares, nach der Zeit, in der es entstanden ist, vornean, unter den Frühwerken des Dichters. Den Bösewicht Richard berührt noch kaum etwas von der späteren tiefen Tragik des Bösewichts Macbeth, der an sich selbst und in sich selbst zerbricht. Noch ist ein Klang aus den Moritatentücken da, die Shakespeare vorangingen, aus Marlowes Bezirken, in denen der Dramenheld durch Freveltat auf Freveltat zum bestaunten Giganten wurde. Und doch ist Richard die erste große Gestalt aus dem Genie Shakespeares:

Unter all denen um ihn herum, die weich sind, höfe, wenn es nützt, behaglich, wenn der Kampf ruht, bang und süchtig, daß es ihnen glücklich gehe, ist er der von einer wilden Leidenschaft des Blutes Getriebene, immer im Kampf, immer in der äußersten Spannung, ruhelose Kraft, die sich höhnt und sich will und muß in einem. Schuld an ihm und seinem Wesen sind die anderen mindestens so wie er selbst. In einer Welt der Meineide, des Verrats der Mordhelme, der Kriege ohne Zahl macht er aus Halbheiten ein Ganzes, vollendet er die Gelegenheits-schlechtigkeit durch eine Vollschlechtigkeit, die das Neg zuzieht, an dessen Maschen die anderen gearbeitet haben. Er ist das Ungetüm, das seine Zeit ganz natürlich aus sich gebiert; seine Opfer verdennen fast alle den Meister, der sie fällt.

In die Szenen des Dramas springt er wie ein Raubtier und spielt die verführerische Weise, die er gerade braucht, wie die Schlange den bannenden Tanz vor ihrer Beute: seinen Worten werden die Verwandten der Königin, wird die am Sarg des ermordeten Vaters umworbene Anna kaum glauben, und dennoch zwingt sie die Faszination, die von seiner inneren Kraft ausgeht, die der ihren weit überlegen ist.

Das Drama ist ein Gebäude aus großen Szenen, durchhallt, wie eine antike Tragödie, von Flux und Aflage. Die Verführung an der Bahre Heinrichs VI. hat Nibelungen-erozartigkeit; Clarences Ende König Edwards Neue, die Ankunft des jungen Prinzen, Hastings Gang in den Tod, Glosters Königswahl durch die dumpfe Bürgerschaft, die Aflage der drei Frauen und

die Geißernacht im Feldlager — das sind Szenen von ganz starker äußerer und innerer Einprägbarkeit.

Obwohl nun aber die Verkörperung Richards eine begehrte, wirksame Aufgabe für den namhaftesten Schauspieler ist, und obwohl also die bühnische Prägnanz des Stückes außer Frage steht, ist eine Aufführung doch ein Wagnis. Wird Richard ein Monstrum bleiben, das nicht interessiert? Wird die Rhetorik der Flüche und Klagen langwieriges Geschrei werden? Wird die Anzahl der Untaten, als eine fremde, grobe Welt, anwiedern? Wird die primitive Deutlichkeit von Weiß und Schwarz in dem Gegensatz des siegenden Richmond zu Richard befremden? Und was der Fragen mehr zu formulieren wären.

Die Aufführung unter Georg Altman, wenn ein Wagnis, war ein im ganzen recht gelungenes. In knappen, kraftvoll farbigen, die Gestalten stützenden Bühnenbildern Johannes Schröders spielten die Szenen, in Klang und Tempo gut abgestimmt und bis in die Nebenfiguren hinein genau durchgearbeitet: nennen wir hierfür die ausgezeichneten Szenen der Mörder (Elgeti und Stelter) und die kleine Bürgerzene; und für den gelungenen Rhythmus den Fluß und die Lebendigkeit der Szene der Ankunft des jungen Prinzen oder die müden, zweifelnden Schatten, die die erste Feldlagerzene Richards überdunkelten. Man wurde allerdings hier und da etwas laut; das ist in einer Aufführung, in der Theodor Becker so sehr im Mittelpunkt steht und sich selbst und so auch die anderen zu starkem Tonaufwand fortreißt, nur wohl schwer zu vermeiden.

Beckers Richard den Dritten wird man vielleicht nicht durchaus zu den unnergeklärten Verkörperungen der berühmten Rolle zählen, aber zu den schauspielerisch reich dotierten, recht klugen, interessanten, überall fesselnden. Die Elastizität des geistig-körperlichen Wesens, die Spannkraft der Rede, die Bosheit, die nicht brüllt, auch nicht leise schleicht, sondern funkt, gleißt und höhnische, grausig spielerische Kapriolen schlägt, waren die Hauptzüge der gut erzählten und von etwa ähnlichen historischen Rollen Beckers klar abgesetzten Figur. Dabei wurde jede Verführung, maßlos und allzubreit zu werden, zuchtvoll vermieden. SA.

H. K. 10. II. 30.

Schauspielhaus.

Finkelnburg, „Amnestie“.

Das Theater wird Wirklichkeit. Die Wirklichkeit rückt auf die Bühne und zeigt bloß und kühn das ungeschminkte Gesicht. Die Fachmänner schreiben Theaterstücke, und, o Wunder, das Fachgebiet wird Menschenaufgabe und ergreifendes Ereignis. **Arzt** (geschrieben vom S. 248, Jugenderzieher von der Fürsorge, der Präsident des preussischen Strafvollzugs, ein 63jähriger Geheimrat, vom Strafvollzug. Diese Außenminister machen das Theater wieder wesentlich. Was kann die Bühne mehr fordern als Nachhall und Erschütterung bis in die letzten Reihen, wo Menschen sitzen, oder eigentlich von dort her bis in die vordersten Reihen, die die Gesellschaft herberbergen! Von unten her kommt die Erneuerung. Das Theater in der Mitte, das kann nur eine Bühne des Volkes sein.

Nach Lampels „Revolt“ ist Finkelnburgs „Amnestie“ das mitreißende Stück, das alle Erfolge und Experimente überbietet. Ein Stück gegen die Straffurteil und den Strafvollzug. Justizhausluft, Direktor und Wärter sind Korrekturen, die nach dem Vergeltungsprinzip frei und genau ihr Amt erfüllen. Ein Regierungsrat als Dezentrum im Ministerium wünscht human zu sein, ist aber Repräsentant des Staates. Die Staatsräson darf keine Einbuße erleiden. Ein Kandidat, der den Anstaltsgeistlichen vertritt, ist der Anwalt der Gefangenen. Ihre Sache ist seine Sache. Das menschliche Herz überlebt und zerstreut alle Gesetze. Eine Amnestie soll

erlassen werden. Das Gericht dringt in die Anstalt und bringt sie in Aufruhr. Gefangene treten auf. Ihre Klagen sind Anklagen. Die Frauen treten auf und fordern die Freigabe ihrer Männer. Große Szene: Rebellion der Frauen. Die Gefangenen rebellieren mit. Der Kandidat bringt sie wieder zur Ruhe unter der Zusicherung, daß keiner extra bestraft wird. Dieses Versprechen wird nicht gehalten. Die Justizhausdisziplin wird erheblich verschärft. Die Lage der Gefangenen wird schlechter als zuvor. Der Kandidat sieht die Zwecklosigkeit seiner Tätigkeit, legt den Talar ab und verzichtet auf Amt und Würden, um den Kampf gegen die Justizhaushölle als freier Mann zu führen.

Das sind die Vorgänge des Stückes. Ein schlichter Tatsachenbericht, ohne viel Kunst, aber mit Herz und mit Verstand vorgebracht. In dieser klaren, einfachen Szenenführung liegt die Durchschlagkraft des Stückes. Ein Stück gegen die Straffurteil, gegen den Strafvollzug, gegen die Selbstgerechtigkeit von Staat und Kirche. Ein widerhallender Aufruf, dort, wo die Gerechtigkeit ohnmächtig ist, Gnade und Milde walten zu lassen. Ein Stück für alle Justizopfer. Wer zählt ihre Namen? Wer kümmert sich um diese Schicksale? Wer vermag noch immer zu verurteilen und zu verurteilen auf Jahre hinaus ins Justizhaus zu stecken und Menschen gut hinter Mauern zu ersticken? Opfer einer Gerechtigkeitmaschine, die immer mehr jeden menschlichen Sinn verliert. Das Stück ist eine Anklage, die das abseitige, schon halb verlorene Leben wiederaufrichten und erhalten will.

Kein Literat schrieb diese Szenenreihe, sondern der höchste preussische Beamte des Strafvollzugs, ein Geheimrat, der damit **Arzt** vom Amt nahm. Das Stück ist also sein Vermächtnis

an alle Nachfolger. Schöner und edler kann kaum einer seine Lebensarbeit abschließen und krönen. Es spricht für den Mann, der sich selbst die höchste Anerkennung schuf, die jede Aufführung neu bestärkt und verstärkt. Darum hat das Stück dokumentarischen Wert, vor dem jeder theatralische Spatz schwindet.

Es ist erfreulich, daß das Schauspielhaus das Werk aufführte. Endlich ein Anfang zum Gegenwartstheater, ein Anfang, auf den man aber nicht zu große Hoffnungen setzen soll. Der neue Weg soll erst bestätigt werden. Es könnte sich ja nur um eine Konjunkturschwankung handeln. Sicherlich werden sich auch Proteste regen. Wird diesmal das Theater standhaft bleiben?

Die Aufführung unter Dr. Allman war ein Abend seltener Einhelligkeit und Eindrucksstärke. Ein großer Theaterabend, wie ich ihn hier noch nicht erlebte. Klare, natürliche Szenenführung, die in der Rebellion der Frauen außerordentliche Spannung und Entladung fand. Diese Anna Frühling, Sprecherin der Frauen, war Marianne Stoldt, die mit fortwährender Kraft und Energie diese Figur füllte. Der Regierungsrat Theodor Weckert war sehr gemäßigt und darum sehr echt. Im Anfang war der Ton überanstrengt. Später spielte Weckert sich in die gegebene Natur der Rolle hinüber und klang präzise. Hugo Rudolph stattete den Direktor mit seiner Fälligkeit und Selbstgefälligkeit aus, die zu der Partie paßt. Raul Lange gab den Kandidaten leise und darum überzeugend. In seiner großen Szene am Schluß streifte er das Theatralische, das ihm besonders liegt. Starke Gefangenentypen: Max Reimer als Agitator, Fritz Herbach als Jubälter, du Menil als Dieb, Elgeti als Mörder, Gerlicher als Brandstifter. Gute Frauengestalten: Julia Norman, Annegerd Riffel, Käthe Grab. Leonie Duval, Carola Wagner, Hans Ebert, Hans Teschendorf, Max Gaede u. a. waren beteiligt.

Ein großer Abend im Schauspielhaus und ein großer Erfolg. Es könnte der Anfang einer Wende sein, der Wende vom Repräsentationstheater zum Zeittheater.

R. M.

V. W. 25. II. 30

Uraufführung: „Das Lamm der Armen“

Tragikomödie von Stefan Zweig.
Städtisches Schauspielhaus, Hannover

Durch einen besonderen Glückszufall ist Hannover zu dieser Uraufführung gekommen, die ursprünglich in Wien stattfinden sollte. Dem Titel des Stückes ist durchaus nicht anzusehen, daß es sich um einen Gewaltstreich Napoleons I. des ebenso genialen wie selbstfüchtigen und rücksichtslosen Generals, in Kairo während seines ägyptischen Feldzuges 1798 gegen ein jung verheiratetes Ehepaar, den Leutnant Francois Fourès und seine reizende Frau Pauline, genannt Vellilotte, handelt, deren Lebensglück er durch die Inbesitznahme der Frau als Mätresse und durch die listige, wenn auch ehrenvolle Entfremdung des Mannes zerstörte. Die Wahl jenes merkwürdigen Titels aber erklärt sich durch die Bibelerzählung vom reichen Mann, der tausend Schafe hat und seinem armen Nachbarn, der nur ein einziges Lamm hat, dieses auch noch raubt. Kein Wunder, daß sich der Verräuber, hier der Leutnant Fourès, gegen diese Gewalttätigkeit auflehnt, um so mehr, als zwischen ihm und seiner hochanständigen Frau eine innige Liebe bestand. Um jene, die ihm ausnehmend gefallen hatte, ungeachtet des Besites zu können, hatte Bonaparte das Ehepaar zu einer Scheidung gezwungen, in die Vellilotte ohne Sträuben deswegen einwilligte, weil sie durch ihren Fehltritt sich ihres ehrenhaften Gatten nicht mehr würdig fühlte. Das ganze Stück dreht sich nun um den Konflikt des Verlangens nach Gerechtigkeit und Sühne des in seinen heiligsten Rechten gekränkten Ehemannes und der Unmöglichkeit, dieses Verlangen gegen den verpöhlteren General und späteren Ersten Konsul Bonaparte durchzusetzen, der bei seinen hohen Zielen und beabsichtigten kühnen Unternehmungen was anderes zu tun hatte, als sich fortwährend mit solchen „Lappalien“ abzugeben. Die Geschichte der Vellilotte ist übrigens historisch, vom Verfasser den Memoiren der Herzogin von Abrantes entnommen und bis auf den veränderten Schluß fast genau wiedergegeben.

Die „Tragikomödie“ von Stefan Zweig ist zweifellos sehr geschickt und Bühnenwirksam gemacht und hatte auch bei ihrer Wiederholung am Sonntag (der Uraufführung am Sonnabend wohnte der Verfasser selbst bei) unter der verständnisvollen und ein reibungsloses, flottes Zusammenspiel erreichenden Regie von Dr. Georg Altman mit Dekorationen von Kurt Söhnlein und Kostümen nach Hermann Ebert einen großen Erfolg. Dennoch ist an dem Stück manches problematisch. Zunächst erscheint die Untreue der Vellilotte als liebender, tugendhafter und resoluter Frau durch die suggestive, faszinierende Einwirkung Bonapartes allein nicht genügend motiviert. Der Verfasser hat uns leider die entscheidende Aussprache zwischen beiden verschwiegen, bei Beginn des zweiten Aktes werden wir einfach vor die vollendete Tatsache gestellt. Nebenfalls kommt man nicht darüber hinweg; so schändlich auch der Verrat und Vertrauensbruch gegen die Ehegatten war, Vellilotte kann sich dennoch von Schuld nicht freisprechen, da sie ohne Gewaltanwendung und Sträuben

verstecken, weshalb sie dem Verlangen ihres Mannes nach Wiederbereinigung im dritten Akt, welcher nach dessen ehrenvoller Entlassung aus dem Offiziersdienst in Paris spielt, nicht nachkommt, zumal doch die in Kairo vollzogene Scheidung wegen Nichtlegalisierung vor einem französischen Gericht ungültig war. Da diese Wiederbereinigung nicht erfolgt und der Verfasser auch vor einer tragischen Lösung des Konflikts zurückschreckt, so steht dieser ganze dritte Akt als entwicklungslos in der Luft und erscheint als überflüssig, so daß das Stück besser bereits mit dem zweiten Akt abgeschlossen hätte. Ja, der moralisch so durchaus im Recht befindliche, uns so sympathische Leutnant Fourès läuft Gefahr, als wahnwitziger Querschnitt, der gegen Windmühlensflügel kämpft, sich lächerlich zu machen. Als früherer Offizier und glühender Verehrer Bonapartes mußte er doch Verständnis für dessen Konzentrierung auf einen neuen Feldzug gegen Italien haben und notgedrungen resignieren, was er ja auch später auf Zurufen von Vellilotte tut, so nach seinem vorbegehenden unentwegten Aufbegehren einen Schluß herbeiführend, der sehr matt wirkt. Uebrigens ist auch er nicht ohne Schuld, da er auf eigenes Risiko gegen das erklärte Verbot der Frauenbegleitung nach Ägypten handelte. Auch kann er sich über ein mangelndes Entgegenkommen seitens der Machthaber zwecks Wiedergutmachung wahrhaftig nicht beklagen.

Zu bewundern ist das geschickte Verfahren des Verfassers, in allen Reden und Vorgängen unauffällig auf die geniale Persönlichkeit Bonapartes als Strategen und Organizers alles Licht zu werfen, und anerkanntenswert ist die schlichte, leichtverständliche Föhrung der Szenen. Aber es fallen mehrfach Ausrufebrüche, vor denen der Verfasser sein ästhetisches Feingefühl hätte bewahren sollen. Die gehärgte Szene in dem Stücke ist wohl die Wahrung der militärischen Disziplin trotz des offenen Auftrubs der französischen Soldaten in Kairo, die sich durch die heimliche Abreise des zurückberufenen Bonaparte nach Frankreich mit Recht verraten glauben.

Die Darsteller waren ausgezeichnet in der Charakterisierung und Ausschöpfung ihrer Rollen. Hugo Rudolph wirkte in Mäße, Haltung, Mienenpiel und Gebärden ungeheuer echt als Bonaparte. Theodor Becker erfüllte die tragische Figur des Leutnant Fourès mit leidenschaftlichem Leben und hatte erregende Momente, ließ sich aber öfter verleiten, in seinen alten Köhler übertriebener Explosionen zurückzufallen auf Kosten der Deutlichkeit seiner Worte. Die übrigen höheren Offiziere wurden durch Max G'a'e'd'e (Adjutant Perrier), Hans Teschen-dorf (Bataillonkommandant Dupuy) und Fritz Herbach (Verpflegungsoffizier Deschamps) überzeugend gegeben. Paul Lange war ein fleischer, ruhiger und kaltverständlicher Polizeiminister Foucaud. Max Reimer ein typischer Pariser Rechtsanwält Descazes. In der schwierigen Rolle der Vellilotte bewährte sich die intime psychologische Kunst Carola Wagners, unterstützt durch ein einnehmendes Äußere und geschmackvolle Verkleidung. Verständnisvoll gab Leonie Dubal die etwas demimondäne Gattin des Kommandanten. Famose Schreiber-typen waren Alexander Elgeti und Harry Dewald. Die Vorzüglichkeit der Darstellung mußte sogar über die Schwächen des dritten Aktes hinwegzuhelfen.

Georg Capellen.

N.D.
Ztg
18/3.
30.

Neues aus der Kunst

Städtisches Schauspielhaus Hannover

Erstaufführung: „Menschen im Hotel“.

17 Bilder von Vidi Baum.

Diesem Bühnenstück liegt der gleichnamige, fast genau wieder-gegebene „Kollportageroman mit Hintergründen“ von Vidi Baum zugrunde, der 1929 bei Ullstein, Berlin, erschienen ist. Der Verfasserin kommt es offenbar auf zweierlei an: einmal will sie den mannigfaltigen, ewig wechselnden Betrieb eines modernen großen Hotels zeigen, von dem es am Schluß des Romans heißt: „Immer ist was los, einer wird verhaftet, einer geht tot, einer reißt ab, einer kommt. Den einen tragen sie per Währe über die Hintertreppe davon, und zugleich wird dem andern ein Kind geboren. Hochinteressant eigentlich. Aber so ist das Leben.“ Sodann sucht sie einige merkwürdige Typen dieser Hotelmenschen mit charakteristischen Umrissen zu zeichnen. Da ist — um nur einige zu nennen — Elisabeth Andrejewna Grusinstaja (Friedel Mumme), die verwöhnte, launenhafte Tänzerin des kaiserlich russischen Balletts, die fürchtet, altmodisch zu erscheinen, und daher im Gefühl ihrer Einsamkeit müde, resigniert und verzweifelt ist, aber durch ein unerwartetes Liebesabenteuer mit einem stattlichen und eleganten Hochstapler Baron v. Gaigern (Hubert Endlein), der als Einbrecher und Dieb nicht ohne gefühlvolle Regungen ist, neue Kraft und Lebensfrische gewinnt. Zum Artistenkreise der Diba gehört noch die lebenswürdige, mißfällige Jose Suzanne (Charlotte Krause), der geschäftstüchtige, eifrige Impresario Meierheim (Max Reimer) und der temperamentvolle Kapellmeister Witte (Hilmar Geißler). Die kaufmännische Geschäftswelt wird vertreten durch den Herrenmenschlichen Preysing (Hugo Rudolph) als Generaldirektor einer Baumwollspinnerei-N.G. in Fredersdorf, der durch ein ihn kompromittierendes Liebesabenteuer mit „Nämmchen“ (Gansi Nafis), dem schönen, aber leichtsinnigen Tippfräulein, seine Stellung und Familie verliert. Der Geschäftswelt gehören weiter an: Kommerzienrat Gerpsenorn, Schweimann und Schindluf Dr. Waig (Mag Gaebe bzw. Alexander Elgeti) und

Mag du Meni) sowie Justizrat Zinnowitz (Paul Sagmann). Noch besonders zu nennen ist hier der Hilfsbuchhalter bei genannter Spinnerei Otto Kringlein (Hans Ebert), interessanteste und originellste Figur des Stückes. Er ist heidend, fühlt sich als Todeskandidat, nimmt Urlaub und führt einem unbezähmbaren Lebenshunger mit Hilfe seiner Ersparrnis und einer Erbschaft als Hotelgast ein flottes Leben. Vom Hotel personal erwähne ich nur den biederen Portier Senf (Carl Teschendorf). Fritz Herbach ist als Chauffeur und Haupt einer Verbrecherbande, die dem Baron v. Gaigern seine Taten Gelber vorstreckt. Ganz aus der Weltlichkeit des Hotelens heraus fällt die Persönlichkeit des Dr. Otternitz (Paul Lange), Philosophen und Misanthropen, eines Opfers des Weltkrieges. „Eine verteilerte Statue der Einsamkeit und des Abgestorbenseins“, mythisch und urheimlich wirkend und sich selbst Gespräche führend, erscheint er in dieser realen Sphäre kaum glaublich.

Wie der Roman, so ist auch das Bühnenstück von Vidi Baum auf Kollportage eingestellt, erhebt daher mit seinen 17 Bildern keinen Anspruch auf eine dramaturgische, einheitlich durchgeführte Handlung. In der Tat zerfällt das Stück in viele Episoden, die zwar an sich zu fesseln vermögen, aber, wie die länger angehaltenen Geschäftsverhandlungen des Generaldirektors in Kustionierung, zu weit ab führen. Als Kern der Handlung bietet die spannende Einleitung und Entwicklung des Liebesverhältnisses zwischen der Tänzerin und dem Baron bestehen, das weit hin durch den Totschlag, den gegen diesen Einbrecher der Generaldirektor in Notwehr verübt, mit dessen „Nämmchen“-Abenteuerverknüpft wird. Auch Kringlein, der das ohnmächtige Räucher in seinem Hotelzimmer vermahrt, wird in die Affäre hinein gezogen. Sein Auftreten gegen den früher gefährdeten Chef ist nun als zerknirschter Witsteller sein Schicksal in Kringlein Hände legt, gehört zu den bedeutendsten Szenen des Stückes, zumal die humorvolle Charakteristik jenes Buchhalters, der trotz seines scharfen „kommunistischen“ Aufgebrenns immer noch als Untergebener fühlt, glänzend durchgeführt ist.

Unterhaltung, Tempo, Wuff, das sind die Grundtendenzen des Stückes. Dem entspricht die geschickte und originelle Anknüpfung mittels Drehbühne, die bei offener Szene nicht in eine pausen- und reibungslose Abwicklung der mannigfaltig

was ist übrigens "lange Lei

K: Durchlaucht, nicht vergesse

Vorgänge ermöglicht, sondern auch die Einrichtung des Hotels in seiner Flucht von Räumen, Gängen und Treppen mit plastischer Deutlichkeit erkennen läßt. Beleuchtung, fortwährendes Klingeln und Telephonieren, von fernher tönende Tanzmusik und Menschengemäß vervollständigen die Illusion des modernen Hotelbetriebes. Auf die Dauer beginnt allerdings dieser unaufhörliche Szenenwechsel zu ermüden. Immerhin ist die Drehbühne gerade für dieses Stück eine geniale Idee, deren Urheber wir allerdings nicht feststellen können. Ist es die Verfasserin oder Julius Arnfeld als oft bewährter Regisseur in Verbindung mit Maschinen- direktor Friedrich Kranich? Von letzteren beiden stammen auch die stilvollen dem Milieu geschickt angepassten Bühnenbilder. — Die von uns bereits erwähnten Darsteller verdienen, ebenso wie die übrigen, durchaus den stürmischen Beifall des vollen Hauses, zumal Friedel Mumme und Hans Ebert.

Georg Sappelen

Tell vor tausend Schul- kindern

25 Jahre Theateraufführungen
für die Volksschule.

Vor 25 Jahren wurden zum ersten Mal Volksschulkinder Hannovers vor das Erlebnis „Theater“ gestellt. Seitdem sind in 70 Aufführungen über 100 000 hannoversche Schulkinder Gäste in dieser Welt des erhöhten Seins gewesen.

Das besagt für die Schule: aus dem „Elementar“-Unterricht versunkener Zeit, in dessen Mittelpunkt die Fibel (zum Lesen-Lernen und-Leben) stand, ist ein Lebensunterricht geworden, der auch die Dichtung umgreift, der nicht beim Buchstaben Halt macht, sondern zum lebendigen Wort vorstößt, das auf dem Theater seine schönste Stätte hat.

Das besagt für das Theater: Tausende und Abertausende von Volksschulkindern, aus Kreisen, an die man sonst nicht denkt, wenn man „Publikum“ sagt, sind überstrahlt worden von der Weihe der Bühne, in ihnen ist der Hunger nach der Bühne geweckt worden. Hier wächst dem Theater eine neue Publikumschicht zu, die einmal für seinen Bestand entscheidend sein kann.

Gesehen mit den Augen der begeisterten und gebannten Jugend, die am Mittwochnachmittag Parkett und Ränge des Opernhauses in lange nicht erlebter Dichte füllte, bekam Schillers „Tell“ eine neue Frische und Wärme. Bestand haben vor dem kritischen Blick des kleinen, aber nicht kleinwertigen Publikums, das bedeutet für einen Schauspieler höchste Bewährung, nicht seines artistischen Könnens, sondern seines menschlichen Seins. Die Aufführung unter Hugo Rudolphs Regie, Rest einer früheren, sehr eigenartigen Regiearbeit, hielt im ganzen stand. Es interessierte uns vor allem, Theodor Becker in einer neuen Rolle zu sehen. Man kann von ihm nicht sagen: „Das ist der Tell“ Von der geraden, biederen, herzlichen Art, mit der Teschendorf den Tell zeichnete, verließ sich Becker in eine allzu realistische und wortverflante Ausdeutung wie in ein Kraftmeiertum, das die Kinder öfter zum Lachen reizte.

Der Beifall war jedesmal eine Vorstellung für sich.

Dr. V.

HK

3.7
30

„Man kann nie wissen“

Osterpremiere im Städtischen Schauspielhaus

Die Shaw-Hausse unseres Städtischen Schauspielers ist nicht etwa die Folge einer besonderen, Shawgerechten Spielkultur unseres Ensembles — und sie wäre wohl begründet in diesem Falle —, sondern eines gründlichen Mißverständnisses. Ein Stück wie die „Affäre Drengfus“ spielt sich aus der Atmosphäre des Stoffes heraus; ein Stück von Shaw läßt sich nur spielen aus der Atmosphäre seiner Gestalten. Die Witze sind bei Shaw keineswegs wie bei Schwänzen gewöhnlicher Mode das Substantielle, sein Witz liegt vielmehr in der untergründigen, oft ironisch gespannten Beziehung der Menschen untereinander. Eine Shaw-Inszenierung statt auf diese Tatsache auf eine deftige Witzakrobatik gestellt, geht an den feineren, intimen Werten Shaw'scher Komödien vorbei.

„Man kann nie wissen“ ist nicht das geistvollste Stück des geistvollen Iren. Eine resolute Mutter hat ihre drei Kinder fern vom Vater aufgezogen. Die älteste Tochter nach einem papierenen Emanzipationsideal; das jüngere Zwillingsspaar dagegen konnte durch keinerlei Erziehungsmaßnahmen verdorben werden. Plötzlich setzt man den Kindern den Vater, einen am Leben bisig gewordenen Menschen vor, dem Vater die drei hoffnungsvollen Sproßlinge, deren Erziehung ihm völlig fremde Wege ging. Sie stürzten sich keineswegs gleich in die Arme, sondern fühlten sich zunächst sehr wenig angehörig. Aber zum Schluß vertragen sie sich auf einer Ebene beswingten Humors ganz gut miteinander; und die Älteste wird von einem adretten jungen Herrn sogar auf dem Weg über das Herz von ihrer Emanzipationsjucht befreit, ohne daß man freilich wissen kann, was sie einmal aus ihm machen wird.

Ein wenig dünn ist das alles für ein ganzes Stück, auf die nackte Handlung hin gesehen. In der Zuordnung der einzelnen Gestalten, in ihrem bewegten Gegeneinander und Miteinander liegt das Beste. Auch ist da ein philosophischer Kopf, ein Kellner zwar nur, aber der selbsthafte gute Ton in allen Lebenslagen, der in heiklen Momenten mit einem Bonmot oder einer Bratenspatzelle besänftigend eingreift. Er

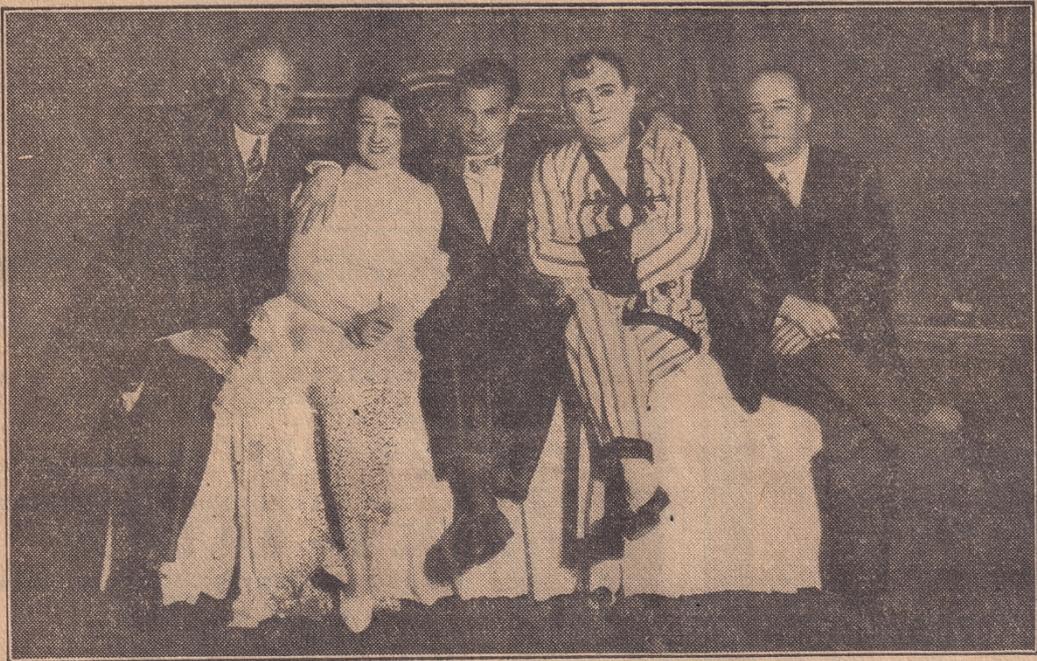
verkörpert am sichtbarsten das grazios-heitere Element des Stückes, das uns ein wenig aus der Starrheit unserer Maximen aufzittern möchte.

Und hier liegt das Mißverständnis der hannoverschen Regie. Indem sie versucht, Shaw aufzupulvern, seinen natürlichen Witz durch einen trampfigen Witz zu übersteigern, treibt sie das Leben heraus. Es ist schließlich alles gestellt und nichts mehr echt. Mit dem unvertrampften, körperlich und seelisch gesunden Typ, den Shaw meint, haben zum Beispiel die erzentrischen Clownmanieren, zu denen hier das lustige Zwillingsspaar genötigt wird, nichts gemein. Das Pärchen wird gezwungen, alles zu überspielen, was das Stück ganz aus seinem Gleichgewicht bringt. Total verclownt wurde auch die Figur des geistmächtigen Justizrats im Schlußakt. Man will nicht Regisseurwitze, sondern des Dichters originalen Witz. Was Shaw braucht, ist nicht eine Regie der Mechanik, sondern der Dynamik. So wie Julius Krusefeld das Werk spielen ließ, war es schließlich ganz leer und langweilig.

Mit den Darstellern darf man hiernach nicht ernstlich rechnen. Vor allem das Zwillingsspaar war und blieb verzeihnet. Fridel Mummert tat ein Stück neckischer Heiterkeit aus Eigenem hinzu, und Hermann Steller schnurrte seinen Witz galeriemäßig ab. Otto Graf hatte im Rahmen des Ganzen gute menschliche Figur, während Anne-Gerd Kiffel den Charakter der Gloria — sie liebt übrigens nicht van de Belde, sondern Schopenhauer — unklar ließ. Für die wichtige Rolle des philosophischen Kellners brachte Alexander Egeci die schlichte, sichere Haltung mit; an der geistigen Eleganz, mit der die Tischszene von ihm überspannt werden soll, fehlte es leider. Max Gade und Hugo Rudolph spielten ihre kräftigeren Kerle mit dicken Akzenten. Leonie Duwal endlich beharrte auf einem bloßen Gesellschaftston, ohne auch nur das zu scheinen, was sie sein soll.

Man kann nach dieser Osterprobe nur eudäugig raten: Finger von Shaw.
Dr. V.

H. K. 22. Fr. 30.



Hannoversche Erstaufführung von Hasenclevers „Napoleon greift ein“
Walter Hasenclever (Mitte) mit Direktor Altmann (rechts), Spielleiter Trufeld (links), den Hauptdarstellern Friedel Mumme und Hugo Rudolph

H. A. 2015

H. A.
20.5.30.

N. D. 374 20. 3. 20

Napoleon greift ein

Ein Abenteuer von Walter Hasenclever.

Panoptikum! So und so! Auf der Bühne und das Stück. Ein politisches Panoptikum. Man kann sich darüber freuen und darüber ärgern.

Werüber wir uns freuen, liegt in folgenden Zitaten begründet: „Die Demokratie wird Europa zugrunde richten“; „Der Parlamentarismus ist der größte Schicksal“; „Matsch ist die Basis der Politik“.

1. Akt:

Wachsfigurenkabinett. Napoleon kehrt ins Leben zurück. Wird Politiker in der Hufe Mussolinis, im Gut Stresemanns und mit der Krawatte Lloyd Georges. „Halb Stresemann, halb Mussolini, das ist die Politik der Zukunft“. „Stresemann war der Politiker, der aus jeder Situation einen Ausweg fand.“

2. Akt:

Europa-Konferenz unter dem Vorsitz des Geldsacks Amerika. Europa verkauft sich an Amerika. Einer sagt: „Napoleon würde anders reden“. Der amerikanische Vertreter: „Ich bitte Sie. Ich würde ihn ein Jahr nach New York schicken, um sich dort im Bankfach umzusehen“. Napoleon greift ein. Zwecklos.

3. Akt:

Napoleon lernt die moderne Frau kennen, aber nicht begreifen. So war die erste Josephine nicht. Erst am dieses Aktes Ende hat er erkannt, daß der Zweck eines Stelldichens immer noch derselbe ist.

4. Akt:

Ist nur da, um zu zeigen, daß Napoleon am anderen Morgen bei der Filmdiva Josephine im Bette liegt, nicht bogen kann — und er wollte doch Amerika besiegen — — und zum Film engagiert wird.

5. Akt:

Napoleon filmt sich selber und erwürgt beinahe Josephine. Der Regisseur ist der Meinung, man solle keinen Dilettanten mit einer großen Rolle betrauen. Als Josephine wieder zu sich kommt, sagt sie: „Ach, war das schön“. Napoleon soll ins Herrenhaus gesteckt werden.

6. Akt:

Napoleon zieht sich aus dieser schönen Welt, der nicht zu helfen ist, zurück. Wiedersehen im Panoptikum. Mussolini will seine Hufe wieder haben, doch Napoleon: „Die Hufe eines Diktators ist voll Gefahren. Seien Sie froh, daß Sie keine mehr haben.“

Das ist Walter Hasenclevers politische Satyre. Ein Spaß mit Bosheiten und Frechheiten. Herr Oberspielleiter Arnfeld! Würden Sie im 5. Bilde nicht die junge Dame rechts von der Lampe veranlassen, das linke Bein über das rechte zu legen, statt umgekehrt?

Hugo Rudolph schon wieder einmal Napoleon. Diesmal mit wackelbleichem Panoptikumgesicht. Hervorragend im 5. Bilde. Herbach als hämonischer, elfsacher Frauenmörder Landru glaubwürdig abstoßend. Friedel Mummie spielt zumeist im Bett; sieht berückend aus, voll sprühenden Temperaments und guter Laune. Ditto Graf der Gelddiplomat aus New York, der Vorläufer des künftigen Diktators Europas spielt überlegen. Stelter, ein schreiender, sich hundertmal widersprechender, quecksilberiger Filmregisseur Elgeti, der Museumsführer, eine echte Lybe. Noch eineinhalb Duzend andere Kräfte im flotten Zusammenspiel.

III.

H K. 15. Sept 30.

Der Streit um den Sergeanten Grischa

Erstaufführung im Schauspielhaus

In dem Programmheft des Abends las man einen Aufsatz von Arnold Zweig über seinen Grischa und über das Theater. Am Ende dieses Aufsatzes freut sich der Autor über die Dinge die ihm das Daseinsrecht und die geistige Wichtigkeit seines Romans befristet hätten. Die dritte der Bestätigungen ist die: „daß von fast tausend Stimmen öffentlicher Beurteilung außerhalb Deutschlands nicht eine einzige den Roman und seine Gestalten als ein „deutschfeindliches“ Erzeugnis ansah oder aufnahm. Daß vielmehr eine englische Zeitung, „Daily News“, die moralische Summe dieses Altes ziehen konnte mit den Worten: „Dieses Buch ist ein größerer deutscher Sieg als die Schlacht bei Tannenberg.“

Hier liegt nun offensichtlich eine recht unangebrachte Schlussfolgerung vor. Nehmen wir an, der Roman „Grischa“ zeichne die Deutschen ungünstig, ungerecht und verzerrt. Da das Ausland, wie bekannt, bis auf kleine Ausnahmen wenig wohlwollend über uns urteilt und zumal natürlich das englische Ausland nicht oder irgendein im Weltkrieg feindliches Ausland, so wird draußen eine solche Schilderung der deutschen Art natürlich nicht als deutschfeindlich, sondern als bößlich gewertet werden, und deutsche Einsicht, wie tabelnwert wir gewesen seien, wird selbstverständlich von einer englischen Zeitung als ein größerer Verdienst eingeschätzt werden als unsere militärischen Erfolge.

Der Roman von dem unglücklich erschossenen russischen Sergeant Grischa ist ein schriftstellerisch recht tüchtiger Versuch, dem Krieg schildernd und deutend beizukommen, als er sich in die Ränge gezogen hatte und die deutsche Machtstellung anfang, sich zu schwächen, in der Hauptsache also des Jahres 1917. Zweig sucht an dem Fall des russischen Gefangenen, den, meint er, Ludendorffs Führergeist bloßzulegen, die „neupreußische“ Denkart, die eine preußische Dauerherrschaft über halb Rußland, Belgien und was noch, aufrichten will, deren genialer Führer jedes eben eroberte Land sofort mit einer Organisation überzieht, die auf wirtschaftlich-machtpolitische Weise alles auf eine weite Zukunft hin bedenkt, deren Weg aber über Menschenrecht gleichgültig hinwegschreitet. Durch Hybris und Brutalität also hat sich Deutschland ins Unrecht gesetzt. Durch sie ist der Krieg verloren gegangen. Und durch sie die Revolution geweckt worden.

Zweig dehnt seine Verurteilung noch weiter aus: es ist die „Herzentaufe“ der Offiziere überhaupt, die er bekämpft, die zweiter Klasse fährt, Burschen hält, besseres Quartier und besseres Essen bekommt, und dabei zu einem Teil aus blutjungen Kerle von 19 oder 20 Jahren besteht.

Die Erforschung der Ursachen unserer Niederlage, soweit sie nicht auf Menschenmangel, Materialmangel oder strategischen Ursachen beruht, ist eine weitläufige Aufgabe für eine genaue und zugleich intuitive Geschichtswissenschaft. Die Aufklärung der Ursachen, aus denen

die Revolution herkam, desgleichen. Wenn uns die Meinung eines Romanschriftstellers hier also summarisch und schnellfertig vorkommt, so hat er mildernde Umstände für sich. Was aber das geistige Gewicht dieses Romans so verringert, ist die nach angehauntem blindem Haß schmedende Nechtung der Kriegseinrichtung Offizier und führender Autorität überhaupt. Während sie doch aus der notwendigen Soziologie des Krieges herauswächst. Und während doch einige herkömmliche Vorzüge an Bequemlichkeit zwar eine Wirkung auf einfache Gehirne ausgeübt haben, die ihre Einschränkung vielleicht empfohlen hätte, aber einen klugen Kopf nicht hätten verführen dürfen, sie nun seinerseits zu verdammenswerten Mißständen (Bursche sein ist Sklaverei usw.) aufzuschwemmen.

Kriegsorganisation ist ein ungeheures Provisorium. Ein schlecht erlebter Fall Grischa, und sogar wenn er sich vergleichbar häufiger ereignete hätte, hat nicht die Typit, die ihm Zweig zuspricht. Gegen Menschenrecht ist im Krieg sicher vielfach verstößen worden, nicht aber wegen einer „neudeutschen“ Gesinnung, sondern daraus heraus, daß begrifflicher Weise mancher am falschen Platz stand, manches übers Knie gebrochen wurde. Macht manchen verführte, und daß das tägliche Sterben gegen Menschenteben und Menschenberücksichtigung gleichgültiger machte.

Wir sagten schon, daß Zweigs Roman trotz seines verzerrenden Gesichtswinkels aus einem bemerkenswerten schriftstellerischen Talent geschaffen sei. Und das bedeutet auch, daß er nun doch nicht in dem Umriß markt-freierischer Karikaturen stecken bleibt: die Gefühlslage des unfriederlichen Intellektuellen, die des Soldaten aus dem Volke, die der Einwohner der russischen Etappe, das geistige Wesen eines Schießenzahn (Ludendorff), alles ist eindrücklich durchgeformt, formuliert und deutet vieles, was über die deutsche Etappe in Rußland hinaus für die deutsche Volkssituation im Kriege wesentlich ist.

Das Drama, das wir am Sonnabend zu sehen bekamen, ist früher geschrieben als der Roman. Wie genau die hiesige Aufführung mit dem originalen Schauspielertext übereinstimmt, wieviel sie wegläßt und kürzt, ist uns nicht bekannt. Jedenfalls erlebte man am Sonntag deutlich, daß das Drama unter der Güte und dem Entfaltungsspielraum des Romans leidet. Die Gestalt der Babka kommt nicht zu rechtem Leben, Schießenzahn kommt zu kurz, der Lebensraum um den Kriegsgerichts-rat Posnanski oder der des polnischen, litauischen, russischen Landes wird kaum angedeutet. Grischa und sein Geschick dagegen sind da.

Bei dieser Sachlage kommt es mehr als sonst noch darauf an, ob die Darsteller, trotz kurzer Gelegenheiten, ja fast schon im stummen Auftritt, ihre Figur so anzudeuten wissen, daß knappe Angaben sich im Zuschauer zu vollen Menschen ergänzen. Ebert gelang das vor-

bildlich; sein Berlin, geduckter, schüchternere, erregter, kochender, revoltierender Mensch, spricht kaum etwas und ist doch ganz da. Man könnte noch Reimer (Posnanski) nennen, Hagemann (Wilhelmi), Geißler (Wodrig), du Wenil (Schmielinski) oder Teschenorf (Westfetter Sacht).

Hugo Rudolph als Schießenzahn hatte es gewiß nicht leicht, aber er setzte zu subaltern, zu geistig unbedeutend ein, und auch sein Aufholen in der zweiten Szene konnte einen fin-



Hermann Steiter als Grischa.

renden Kopf der Armee auch andeutungsweise nicht mehr herausarbeiten. Vortrefflich war d General Lychow Beders: feine Uebertragung, gute Maske, famose Charakterzeichnung. Der Leutnant Winfried von Otto Graf war ebenso gut getroffen. Marianne Stold Babka bekam etwas wenig Kraft und Bedeutung mit. Während Steiter, Herma Steiter, der komische Jappelkerl, richtig übertraf: er spielt den Grischa. Und er spi ihn ohne irgendein Schielen nach wichtiger Wirkung, und gar nicht von der Gestalt, sondern von einem schlichten Innern her. In Szene, die Belehnung mit dem falschen Namen mochte etwas ausgleiten, die letzte und die Babkas Ankunft im Gefängnis wurde wunderbar erfüllt, und überall weite ein herzlichenswerter Mensch Anteilnahme.

Julius Arnfeld, der Regisseur, hatte gutes Bühnenbild und zügiges Vortwärtsgejocht und seine Dreh- und Schiebehühne Ein manchem guten Einfall ausgenutzt. Ein militärische Szenen bekamen eine falsche Freiheit (Beispiel: die aufgereihten Jäger), andere geriet zu gestellt (Babkas Bande), ganzen sah man gesunde Arbeit, Lebendig und Maß.

Leonhard Frank „Hufnägel“.

Uraufführung im Schauspielhaus.

Was will Leonhard Frank? Ein kräftiges Theaterstück? Ein Wirklichkeitsstück? Ein Typenstück?

Zum erstenmal versucht er direkt die Bühne zu gewinnen. Seine früheren Stücke waren Novellen und wurden dann Dialogszenen.

„Hufnägel“ ist als Stück geschrieben und wiederum eine Novelle. Es ist fast so, als ob er sich seiner Erfahrung, seiner Lebenskenntnis und gründigen Menschengestaltung etwas entäußert, um zum Theater zu kommen. Als ob er meint, die Bühnenszene müsse und dürfe größer, primitiver, rissiger sein als ein gutes Stück Prosa. Aber was hilft und nützt ein zweiter Schönher, weicher natürlich, fliehender, nicht kantig, eckig, knorrig wie das Original, aber trotzdem Typendramatik?

Was begibt sich? Ein Autoschlosser hat sich an einer großen Autostraße abseits der Stadt eine Autowerkstatt eingerichtet. Das Geschäft geht nicht. Er streut Hufnägel auf die Straße, um die Reifenschäden zu fördern und zu mehren. Bis ein Kind durch einen solchen Schaden tödlich verunglückt. Nun ist die Schuld perfekt. Das ist der Mann, der unter diesem Bewußtsein leidet. Er hat im Krieg eine Schußverletzung erlitten, die mancherlei in Mitleidenschaft zieht. Er wird erst seiner wieder sicher und gewiß, als er seine Frau auf frischer Untreue ertappt. Diese Frau ist das Unwesen des kleinen Kaufes. Ihr Mann tut alles für sie, weil er liebt, und wird Verbrecher. Diese Frau ist ein kleiner Weibsteufel, eine Raffige (sie hat das Geld und möchte das Haus dazu haben), und weil der Mann ein „Kasch“ ist, jedem Kerl, der in die Tür tritt, um den Hals fällt, dem Buchhalter, dem Direktor, dem Chauffeur, dem Herrenfahrer. Die Triebe laufen, wenn die Autos halten. Amboß und Best sind gleichermäßen Werkzeuge und Betriebsgegenstände. Nun steht Schuld gegen Schuld: die Untreue der Frau und das Verbrechen des Mannes. Er ist wieder Kerl geworden, und nun liebt ihn die Frau. Aber sie hat nur einen Dienst zu erweisen, nämlich dem Gendarm gefällig zu sein, um den Mann vor dem Zuchthaus zu retten. Sie will und kann es nicht mehr und tut es schließlich doch. Der Mann verkauft sein Haus, um auszuwandern, kehrt noch einmal zurück und nimmt die Frau mit. Schuld ist mit Schuld gebüßt.

Ist hier die Wirklichkeit abgezeichnet? Frank hat den Griff ins Leben. Ist hier ein Beispiel für viele? Frank hat das Thema dazu. Das theatrale Stück gelingt ihm nicht, dazu gehört Verantwortungslosigkeit und Gerissenheit. Er ist kein Macher. Aber was ist er? Er will das seelisch begründete Stück und quält sich redlich damit ab. Seine Szene dehnt sich, treibt sich auf und führt doch nicht weiter. Ein mannstolzes Weib und ein biederer, fleißiger Autoschlosser, das sind Gestalten aus dem dramatischen Bilderbuch. Frank spielt Schicksal und führt das kleine Schicksalsstück in der Autowerkstatt vor. Er schreibt im Es-Stil, in der dritten Person. Gibt er Beispiele, typisches Abbild, gültig für viele heute? Er verkürzt seine Personen, sieht nur das Zweckhafte für seine Szene. Es ist eine Dramatik der Typen, die zurechtgeschnitten und zugestuft sind. Dieser Mann und diese Frau sind nicht Typus für eine ganze Schicht heutiger Menschen, sondern Figuren einer dramatischen Typik, die längst hinter uns liegt. Es ist ein milienhaftes Figurenstück, ein Rückläufer in den Naturalismus, ein verkümmertes Spätling. Hart ist eine Figur gegen die andere gesetzt, drähtig läuft das Spiel und verbiegt sich schließlich noch zum guten Ende. Alle

Zwischenglieder, alle Spannungsmomente fehlen, das Stück ist das Gerüst einer Novelle. In der Epik ist Frank einer der ersten, auf dem Theater ein Nachläufer. Schade!

Die Aufführung unter Dr. Altmann war bemüht, den Bühnenvorgang milieu- und naturhaft nachzuzeichnen. Im Querschnitt des Hauses ein Querschnitt der Menschen. Man konnte annehmen, daß zwei so starke Spieler wie Marianne Stoldt und Theodor Becker einen außerordentlichen Zusammenklang fanden. Aber merkwürdig, Marianne Stoldt trieb sogleich in die Überreibung und überspielte die Figur der Frau. Merkwürdig, daß das dieser sicheren Schauspielerin mißlingt. Es ist eine Rolle für sie, vom Trieb und Willen aus gleich noch erreichbar. Frau Stoldt wurde überdeutlich, jedes Wort, jeder Satz wurde übertragen ins pointen- und plakathafte, sollte zwingend sein, statt diese Gestalt aus sich heraus entwickeln zu lassen. Sie kommt zu ihrem Recht und steht an ihrem Platz. Echt und sicher Theodor Becker als Mann. An sich ist der rebliche, liebende Mann nicht seine Sache. Aber hier stand er richtig vor Ort. Ein stiller, fleißiger Mensch, der Wärme braucht und Rücksicht hat. Einer, der sich viel gefallen läßt, um dann in der Klarheit der Dinge kalt und metallen zu werden. Eine schiere, bruchlose Gestalt.

Vortreffliche Chargen dazu: Friz Herbach ein schwermühtiger Buchhalter, Ewald Gerlicher ein forscher, draußängertlicher Bengel, Hans Tesendorfer ein beleibter Gendarmenbahn, Heidi Jochko als Mutter eine Probe der Begabung.

Man hätte sicherlich mancherlei gestrichen, man hätte es noch mehr tun können, z. B. das Auto am Schluß, um die Handlung etwas mehr anzuspinnen und zusammenzubringen.

Es wurde ein Mittelerfolg.

R. M.

V. W. 30.9.30

Meine Schwester und ich.

Erste Aufführung im Städtischen Schauspielhaus.

„Wie machen wir's, daß alles frisch und neu und mit Bedeutung auch gefällig sei?“ fragt der Direktor im Faust-Vorspiel, und diese Frage haben die Verfasser von „Meine Schwester und ich“ mit gutem Glücke zu lösen versucht. Vier Autoren sind daran beteiligt: Verr und Verneuil zuerst, dann als Uebersetzer Robert Blum und als Bearbeiter für die Bühne, Schöpfer der Gesangstexte und der Musik Kalph Venakth. Das Buch der Franzosen Verr und Verneuil war eine gute Unterlage, aber das, was Venakth für das Stück getan hat, darf keineswegs unterschätzt werden, weil es dem „Spiel“ erst seinen besonderen Charakter gibt. Ein „Spiel“ in der Tat, ein fröhliches, spielerisches Songlied und Koketterien mit alledem, was es an gefälliger Kunst auf den Brettern und auf dem Brettel gibt. Es wird gemimt, gesungen und getanzt, und immer bleibt die frohe Laune obenauf.

Das Vorspiel führt in das Gerichtszimmer. Der junge Dr. Roger Fleuriot und seine Gattin Dolly, eine geborene Prinzessin Saint-Labiche, wollen sich scheiden lassen. Aus unüberwindlicher gegenseitiger Abneigung. Der Mann erklärt, daß seine Ehe überhaupt ein Mißverständnis sei, und als er deshalb von dem Gerichtspräsidenten zu näheren Angaben darüber aufgefordert wird, verwandelt sich plötzlich die Szene und an Stelle der Erzählung tritt der Vorgang selbst. Fleuriot ist von der Prinzessin angeheiratet, ihre Bibliothek zu ordnen, dabei verliebt das heißblütige Mädchen sich in den jungen Mann und macht ihm alle erdenklichen Avancen. Aber er ist zu schüchtern, obgleich die Schönheit Dollys nicht ohne Eindruck bleibt. Der Standesunterschied läßt ihn gar nicht auf den Gedanken kommen, daß sie ihm etwas anderes als die hochgestellte Auftraggeberin werden könnte. Da greift Dolly zu einer List. Sie erfindet sich eine deklarierte Schwester, die mit einem Literaturprofessor durchgegangen und nun Verkäuferin in einem Schuhgeschäft sein soll, erzwingt sich mit Hilfe freigebig ausgestreuter Tausendfranknoten die Stelle dieses imaginären Ladenmädchens und gewinnt unter solcher Maske schnell den Geliebten. Soweit der retrospektive Inhalt der beiden Akte. Im Nachspiel zählt dann Dr. Fleuriot auf höchst ergötliche Weise auf, was er unter den Anforderungen des über ihn ausgeschütteten Reichthums zu leiden gehabt habe: Massage, Reiten, Fischen, Golf, Bridge, Oper — eine lückenlose Kette von Unannehmlichkeiten. Dolly hat von solcher Wirkung des Highlifes auf ihren Gatten keine Ahnung gehabt, und da beide unverkennbare Anzeichen unerminderter Liebe erkennen lassen, so weist der verständnisvolle Richter sie mit ihrem Scheidungsantrage ab.

Dieses Spiel ist außerordentlich munter und liebenswürdig aufgezogen, die Szenen wickeln sich amüßant ab, und die musikalische Dutat Venakth's ist ein wesentlicher Faktor der starken Wirkung, die das Werk hier bei seiner ersten Aufführung am Sonnabend, dem 4. Oktober, hatte. Die Begeisterung des Publikums war stellenweise beispiellos, Lieder und Tänze mußten nicht nur einmal, sondern drei- und viermal wiederholt werden.

Natürlich würde eine weniger gute Darstellung schwerlich solches Ergebnis gehabt haben. Das ist neben Julius Arnsfelds ausgezeichnetener Regie besonders Friedel Nowack und Hubert Endlein als Vertreter der Hauptrollen zu danken. Daß Hubert Endlein ein außerordentlich geschmackvoller Compositör ist, hat er schon öfter bewiesen. Hier hatte er Gelegenheit, die Dimesse der wirklichen, ursprünglichen — nicht der landläufigen, entarteten — Kabarettkunst zu zeigen, und er zeigte sie in allerbesten Form. Sein Jubellied „Jung muß man sein“ im ersten Akte, sein musikalisches Selbstgespräch „Ich bin verliebt“ im zweiten waren jedes in seiner Art wunderbar nuanciert und Proben feinsten Kunst. Die Hörer wurden nicht müde, diese Piecen sich wiederholen zu lassen. Ebenso schlug das Tanzduett „Ich lade Sie ein, Fräulein“ mit Friedel Nowack im zweiten Akte ein. Es ist erfreulich, feststellen zu dürfen, daß das Engagement dieser Künstlerin unserer Bühne eine sehr schätzenswerte Persönlichkeit gewonnen hat. Sie spielte die Dolly ausgezeichnet,

rassige Bornehmheit und das heiße Blut der reitungslos Verliebten verbanden sich in ihrem Spiel in interessanter Weise, gewandte Bewegungen, gutes Sprechen, wohlklingender Gesang und anziehende äußere Erscheinung kamen ihr dabei gut zustatten.

Im zweiten Treffen standen an diesem Abend Hugo Rudolph, Annemarie Feldmann, Hermann Stelter, Max Gaede und Max du Menil. Hugo Rudolph hatte als komischer ungarischer Graf nicht nur magyarisch zu plauschen, sondern auch zu singen und sogar zu tanzen, und obgleich die letzteren Betätigungen ziemlich weit abseits seiner eigentlichen künstlerischen Aufgaben liegen, so stand er doch auch hierbei seinen Mann, als ob sich's um einen netzlichen Silvesterstreich gehandelt hätte. Als Verkäuferin Irma ging Annemarie Feldmann sehr impudisch ins Zeug, stellenweise auch aus dem Zeuge heraus. Ihre strupellose Lebhaftigkeit diente dem Auftreten der Titelheldin zu wirksamer Folie. Hermann Stelter führte die Rolle des Schuhwarenhändlers Filoel so drahtisch-komisch durch, wie es dem Dessen buntkarierten Hofen entsprach. Seine Darstellung gab viel Gelegenheit zum Lachen. Auch Max Gaedes verliebter Käufer war eine lustige Figur, und in dem Kammerdiener Shadow gab Max du Menil das Muster eines wohlgezogenen Dome-

stiffen. Die Schumannsche Kapelle unter Siebert Mees' Leitung führte die Begleitung der Gesänge und Tänze, auch die melodramatischen Sätze grazios und dezent aus. Der ausgesprochene Jazzcharakter bleibt glücklicherweise auf das Vorspiel und die Zwischenmusik beschränkt. Die Tänze, als Duett von Friedel Nowack und Hubert Endlein als komisches Marschierduett von Annemarie Feldmann, Hugo Rudolph und Hermann Stelter ausgeführt, hatte Fritz Schmidt-Viehl exakt einstudiert. Unter den von Julius Arnsfeld entworfenen und von Josef Behetgruber ausgeführten Bühnenbildern war namentlich das der Schloßbibliothek im ersten Akte sehr hübsch.

Die Darsteller wurden vielfach herausgerufen, Dubende von Malen, besonders nach dem Schluß, als auch der Regisseur zwischen ihnen auf der Bühne erschien. Wilhelm Frerking.

H. T. Gbl

6.10.30

Neues aus der Kunst

Städtisches Schauspielhaus Hannover

Gastspiel des Braunschweigischen Landestheaters.

„Cymbelin“ von Shakespeare.

Variatio delectat (Veränderung erfreut), daher ist das Austausch-Gastspiel Hannover-Braunschweig eine gute Idee. Während unsere Schauspieler am Donnerstag im Braunschweig Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ aufführten, gattierten die Braunschweiger in Hannover mit dem Schauspiel „Cymbelin“ von Shakespeare, das hier zuletzt 1876 gegeben wurde. Ob dieses durch die Mannigfaltigkeit der Vorgänge auffallende und zugleich verwirrende Drama, dessen vollständiger Titel „Cymbelin, König von Britannien“ ist, der späteren oder früheren Schaffenszeit des Dichters angehört, ist schwer zu entscheiden. Wahrscheinlich liegt die Umarbeitung eines Jugendwerkes mit stehengebliebenen Unvollkommenheiten vor. Es enthält eine englisch-römische Staatsaktion zuzeiten des Kaisers Augustus, die aber zurücktritt hinter dem Liebes- und Intrigenstück, das sich zwischen der Königstochter aus erster Ehe, Imogen und ihrem Gatten, dem englischen Edelmann Posthumus Leonatus, abspielt. Das uralte Thema dieser Intrige ist eine Wette, die jener auf die Treue und Keuschheit seines Weibes eingeht und schließlich glänzend gewinnt. Der Versuch der Verführung der schönen Frau durch den Wettgegner Nachino und dessen gefälschter Bericht an Posthumus nebst dessen Monolog dürfen zu den hervorragendsten Szenen gerechnet werden und sind zugleich ein Beweis für die Anständigkeit, mit der man damals einen so heißen Stoff behandelte. Wie verschieden im übrigen das Stück beurteilt wird, mögen zwei Zitate aus Ludwig Fiedls kritischen Schriften beweisen. Einmal rühmt er es als deshalb „so reizend, weil es Geschichte, Märchen, Tragödie und Lustspiel, alles zugleich ist, feiner gemischt und von frischerem Kolorit, als andere ähnliche Werke selbst dieses Dichters“. Ein andermal tadelt dagegen Fiedl gerade diese Mischung als eine Schwäche. „Die Motive sind schwach und unzureichend, und wie sich Lustspiel und Tragödie begegnen, so verbinden sich auch Wahrheit und großartige Historie mit dem Seltsamen, selbst kindischen eines Märchens.“

Aber besser, als wir es in der Bühnenbearbeitung des Regisseurs Julius Czerminka sahen, ist das Stück denn doch! Ob die Verlegung des Schauplatzes ganz nach Italien („Perugien“ und „Modenien“) von ihm oder dem Uebersetzer Karl Einrock stammt, kann ich im Augenblick nicht beurteilen. Darauf kommt es ja auch nicht so sehr an. Schwerer wiegt die m. G. total ver-

fehlte Hinzufügung eines Ansagers („Chorus), der nicht nur als Prolog und Epilog auftritt, sondern auch zwischendurch sich wie ein deus ex machina einmischt, um das Publikum fortlaufend zu unterrichten. Dieses finoartige Verfahren ist so undramatisch wie nur möglich, da die Bühnenhandlung sich aus den Worten und Taten der daran beteiligten Darsteller selbst entwickeln muß; es ist aber auch überflüssig, da der Aufbau bei Shakespeare genügend klar ist. — Ferner hatte sich Czerminka im Fortschneidener schneller Abwicklung der Szenen und zur Vermeidung von Verwandlerungen auf zwei Bühnenbilder, genauer gezeichnet, sogar auf ein einziges Bühnenbild, mit Suggestion von mehreren Schauplätzen beschränkt und ließ nach dem Vorbilde der alten Shakespeare-Bühne die nötig werdenden Requisiten (u. a. Bank und Bett) bei offener Szene hinein- und wegzuziehen. Wirke das in der ersten Abteilung von Czerminkas Bearbeitung auch durchaus nicht störend, so war das um so mehr in der zweiten Abteilung der Fall, wo z. B. eine Felsenhöhle durch Legung eines Teppichs plötzlich zu einem Zimmer im Königspalast werden sollte. Derartige Zumutungen mußten in ihrer Primitivität und Naivität das kaum unterdrückte Lachen des Publikums selbst bei ernstlichen Szenen erregen. — Endlich können wir dem Bearbeiter den Vorwurf nicht erparen, daß er durch gewaltsame Kürzungen und Umstellungen wichtige Zusammenhänge zerriß und undeutlich machte, ein Mangel, der durch den Chorus nicht beseitigt wurde. Dagegen hätte der deplacirte Wahnsinnsmonolog der Königin ruhig fortbleiben können.

Sehr zu loben waren die Darsteller. Imogen, wohl die reizendste und liebenswürdigste von Shakespeares Frauengestalten, wurde in Erscheinung, Mienenspiel, Bewegungen und Sprache fast vollkommen von Elfriede Guster verkörpert, ebenso die böse, ränkevolle Stiefmutter (Königin) von Maria Finkler. Christian Lennbach war ein stattlicher, ehrenfester Posthumus, Gustl Vock der glaubhafte Typ eines tüchtigen Kavaliers und Schürzenjägers. Frische, knabenhafte Gestalten waren die geraubten Königsöhne Polydor und Cadwan der Herrn Kupper und Eising. Unter den übrigen zahlreichen Darstellern seien nur noch Max Gundermann als treuer Askani (Diener des Posthumus), Helmut Gmelin als ganz famozer Cloten (Sohn der Königin aus ihrer ersten Ehe) und Josef Mark als würdiger alter Bellarius (verbannter Edelmann) erwähnt. Das gut besuchte Haus lachte nicht mit Weisfall.

Georg Capellen.

N. Dtsch Ztg 11.10.20

Florian Geher.

Neu einstudiert im Städt. Schauspielhause.

„Florian Geher“ ist eins der wertvollsten, aber zugleich auch eins der am schwierigsten auszuführenden Werke Gerhart Hauptmanns, vielleicht das allerschwierigste. Nur Bühnen mit einem sehr zahlreichen Schauspielpersonal können sich an diese Aufgabe heranwagen, zumal eine größere Anzahl der Rollen nur mit hervorragend tüchtigen Darstellern besetzt werden darf, wenn nicht die Aufführung von vornherein zunichte werden soll. Wie lang — von der Komparserie ganz abgesehen — die Reihe der Mitwirkenden ist, geht daraus hervor, daß hier nicht nur der sehr ansehnliche Herrenbestand unseres Schauspielhauses ohne Ausnahme beschäftigt war, sondern daß mehrere Künstler auch noch zwei oder gar drei verschiedene Personen verkörpern mußten. Denn nicht weniger als neununddreißig Sprechrollen führt der Zettel auf. Im Buche sind es noch mehr, nämlich sieben- und siebenzig. Dazu kommt noch ein Trupp von Rittern, Bürgern, Bauern. Wie viele Bühnen gibt es, die sich einen solchen Aufwand leisten können? Was hier in der vom Direktor Dr. Altman geleiteten Neueinstudierung des „Florian Geher“ an Personen und Text gestrichen war, läßt sich gut rechtfertigen.

Als vor acht Jahren das schon 1895 geschriebene Stück hier zu des Dichters 60. Geburtstag zum ersten Male inszeniert wurde, fiel das Vorspiel auf dem Schlosse des Bischofs Konrad von Würzburg ganz aus. Das hat Dr. Altman in etwas gekürzter Form jetzt hinzugefügt, und damit das Verständnis des Ganzen gefördert. Denn aus den Gesprächen der Ritter und der Erklärung des Bischofs ergibt sich die Situation zur Zeit des Bauernkrieges in Franken. Die Szenen des Vorspiels waren gut arrangiert, die Gruppen gut gestellt und gut bewegt, und der Ton entsprach der damaligen schmerzlichen Zeit. Die gleiche Anerkennung kann auch dem weiteren Verlaufe der Handlung gezollt werden, und daß der fünfte Akt nach den starken Wirkungen seiner Vorgänger bei der ersten Aufführung der neuen Inszenierung am Sonntag, dem 18. Oktober, stark abklang, ist dem Dichter zuzuschreiben, der für diesen Akt eigentlich nur den Tod des Helden aufgespart hat und den übrigen Inhalt mit ziemlich belanglosem Behelfe ausfüllt. Dazu kommt noch, daß die Darstellung des Sterbens dem Darsteller Florian Geher sehr unbequem gemacht wird. Schon die Umstellung des Helden in den gekleideten Flüchtling ist schwierig, das letzte Auflackern des starken Geistes den trunkenen Gegnern gegenüber ergibt ein peinliches Hinzögern, bis der Meuchelschuß fällt. Aber die Vorgänge in der Kapitelskammer des Würzburger Münsters, dann das Treiben in Krakers Herberge zu Rothenburg und im Rathhause zu Schweinfurt waren voll natürlicher Lebendigkeit.

Die Besetzung der Rollen war neu bis auf vier, nämlich die des Feldschreibers Lorenz Köffelholz, den Hans Ebert ausgezeichnet spielte, voll Wärme und voll entschiedener Hingabe in die Sache der Aufständischen, des Rektors Besenmeyer, von Max Meimer mit milder Würde vertreten, des Jacob Kohl, den Hilmar Geißler als den glänzenden Ignoranten, und des Pfarrers Hubenleben, den Max Gaede als unangenehmen Intriganten richtig auffaßte. Das Hauptinteresse konzentrierte sich natürlich auf Theodor Becker, den Darsteller des Titelhelden. Daß dieser Künstler über alle Vorbedingungen für dergleichen gigantische Gestalten verfügt, hat sich längst erwiesen, ob er sie aber auch zweckentsprechend und nach allen Seiten Maß haltend, verwenden würde, sollte sich jetzt herausstellen. Und es stellte sich zu seiner Ehre und zur Freude der Zuschauer sehr deutlich heraus. Theodor Becker war ganz der Florian Geher, den die Geschichtsschreiber uns überliefert haben und den Gerhart Hauptmann in dieser Figur zeichnet. Ein echter, aufrechter Mann sonder Furcht und Tadel, ein treuer Freund und Verfechter der Sache des Volkes, wofür er Kopf und Faust einsetzt, der geborene Führer, dessen Blick schon genügt, die Gegner in den Reihen der aufständischen Bauern verstummen zu lassen, dessen Wort zu freudigen Taten begeistert, dessen Gemüt auch die Herzen gewinnt. So spielte ihn Theodor Becker, und

verdient dafür ehrlichen Dank. Die Art, wie er besonders wichtige Stellen seiner Rolle vorbrachte, so z. B. die Schilderung Deutschlands als des großen Landes, als aller Länder Krone, aber zerrissen von Zwietracht, oder das kernige Wort beim Einstoßen des Messers in den Kreis: „Der deutschen Zwietracht mitten ins Herz!“ machte eine Wirkung, die weit über den landläufigen Theatereffekt hinausging. — Carl Machold vertrat den Bischof Konrad würdevoll, spielte nachher auch den Karlstadt angemessen. Julius Arnfeld war ein statlicher und herabter Vertreter des bischöflichen Hofmeisters Sebastian von Notenhahn, Otto Graf gab den weitterwändischen Wilhelm von Grumbach gewandt, ebenso Alexander Elgeti den Döhsenfurter Schultzeiß. Hugo Rudolph war die undankbare Aufgabe zugefallen, den Tellermann zu spielen, den zuerst in Trunkenheit, später im Delirium der Todessehner rasenden Feldhauptmann Geher's. Er gab diesen Auftritten im Spiel wie in der Rede mögliche Natürlichkeit. Paul Hagemann war als Stephan von Mensingen eine gute Figur, ritterlich im Auftreten, maßvoll in der Rede. Die Rollen des Wirts Kraker und des Juden Isalein spielte mit guter Charakteristik Hermann Stelter, Ewald Gerlicher mußte sogar drei Personen, nämlich den ehrenhaften Wolf von Hanstein, den fanatischen Aufwiegler Flammenbecker und den blöden Mönch spielen, was ihm mit bemerkenswerter Wirkung gelang. Auch Hans Lejchendorf füllte als Ritter Kunz von der Mühlen wie als Bürger Nörg Kumpf seinen Landsknecht Schäferhans herb und frech und Friedrich Wilhelm Jürgens gab den fahrenden Schüler Martin mit ansprechender Munterkeit. Außerdem waren in der großen Menge der kleineren Rollen noch Hubert Endlein, Hermann Ahrens, Max du Menil, Otto Birner, Harry Dewald, Erich Stulpner und Fritz Holtzhaus beschäftigt. Die größte Frauenrolle spielte Ruth Oberländer und brachte für die Figur der Lagerbirne Marei die erforderliche Agilität auf. Berta Norman spielte die im Schrecken der grausamen Kriegsführung konfus gewordene Mutter des geblendeten Sohnes gut, Leonie Dupal gab die energische Gattin des Ritters von Grumbach, Alle Mitwirkenden bemühten sich, der altertümlichen und auch den Dialekt berücksichtigenden Sprache des Stückes gerecht zu werden. Am besten gelang das Theodor Becker, dem dabei keinerlei Zwang anzumerken war.

Die Zuschauer ließen erkennen, daß sie von dem Spiel ergriffen waren. Es soll sogar auch Tränen gegeben haben. Direktor Dr. Altman kann diesen Abend mit gutem Gewissen auf die Gewinnseite seiner Bilanz buchen.

Wilhelm Frenking.