

nächste Zukunft in ein Potsdamer Schloß. Ein Mann mit so allgemein erregenden Vertragsabschlüssen kann nach Ansicht der öffentlichen Meinung nicht mehr in einer Dahlemer Villa wohnen. Die andern treten dafür ein, daß zwischen Herrn Krauß und Rheinhardt schwere Konflikte vorliegen. Denn zu jedem ganz großen Ereignis am Starthimmel gehört ein schwerer Konflikt. Selbstverständlich wird auch Maria Bard bereits dem Staatstheater zugeteilt, weil ein Darsteller wie Krauß ohne seine Frau nicht von der Schumannstraße zum Gendarmenmarkt gehen kann. Alle solche Gerüchte erfindet der theatralische Stadtklatsch. Denn das ist seine Aufgabe bei wichtigen Ereignissen.

Der Vertrag zwischen Werner Krauß und dem Staatstheater, der auf drei Jahre abgeschlossen ist — der öffentliche Schwindel sprach schon von „lebenslänglich“ — bleibt immerhin eine freundliche Sensation in der schleppenden Geschichte des Schauspielhauses. Die Großen der Bühnenkunst sind in diesem Hause seit Jessners einseitiger Kortnerie nie heimisch gewesen. Lucie Höflich ging fort, nachdem sie kaum zum Spielen gekommen war, Forster ging fort, nachdem man ihn viel zu einseitig beschäftigt hatte, Werner Krauß ging fort, als es für ihn keine Rollen mehr unter Jessner gab, und so viele andere. Der gute Stamm der Mithel, Bildt und Genossen wurde nicht mehr ergänzt. Das Personal des Staatstheaters stand trotz mancher zuverlässigen Kraft dem Aufgebot der Berliner Privattheater sehr schwach gegenüber.

Die mimischen Genies von Gottes Gnaden sind aber nun einmal wesentlicher Angelpunkt jeder Bühne. Der gesamte Spielplan kann durch einen einzigen Darsteller vom seltenen Format des Herrn Krauß seine Erneuerung erfahren. So taucht jetzt mit Krauß Uebersiedlung zum Staatstheater der Gedanke auf, hier den Wallenstein wieder zu geben, in dem Werner Krauß vor einigen Jahren an der gleichen Stelle eine seiner unvergänglichen Rollen geschaffen hat. So wird es

nun wieder einen „Faust“ im Staatstheater geben, bei dem Krauß den Faust und George den Mephisto spielen soll. So wird der „Othello“, der „Macbeth“ und der „Nathan“ in Szene gehen, deren Titelrollen neue große Schöpfungen des klassischen Krauß verheißen.

Das Staatstheater hat durch den Vertrag mit Werner Krauß in der allgemeinen Umschwungstimmung des Berliner Theaters gewisse Ansprüche auf Führung angemeldet. Man hat seit Jahr und Tag irgendeinen programmatistischen Schritt der exponierten preussischen Kulturbühne gefordert. Man ist hoffentlich berechtigt, so etwas Grundsätzliches in der Heranziehung des größten Darstellers klassischer Rollen zu sehen, den die deutsche Bühne besitzt. Seit dem planmäßigen Rückgang des Schauspielhauses sind zwei Schauspieler wie Krauß und George hier nicht mehr zusammen tätig gewesen. Möge dieses bedeutsame Duett der Anfang zu einer groß gesehenen Ensembleentwicklung im Staatstheater und damit zu einer Spielplangestaltung sein, die dem Theater am Gendarmenmarkt endlich den Ruf einer nationalen Kulturstätte der Bühnenkunst einträgt!

Ferdinand Junghans

Photographien

Die Schaukästen der Photographen sind Fundgruben der menschlichen Einfalt und Uffenhaftigkeit. Hat auch ein jeder seine kleine Eitelkeit im Herzen, so mutet es doch mehr als toll an, daß er bei der Verewigung seines Neuhersers plötzlich ein neues Feld der Selbstkorrektur findet und es auch — unwandelbar frech wie alles Menschliche — glaubhaft lebt. Ja, er glaubt daran, und wenn es bloß für die Dauer der Sekunde wäre, die der Photograph braucht. Kleine Gänschen, denen das Zwerchfell vor Verlegenheit schmerzt, wenn sie unter Leute kommen, werfen sich da schwungvoll einen Pelz um die Schultern, recken die entblößte Schulter damenhaft und blicken überlegen-lässig. Eine altliche Person mit wallendem Gewand sieht in die Ferne, als winkte

dort ihrer längst unerfüllbaren Sehnsucht die Befriedigung. Ein Balkon dient einer anderen als Deckung für ihre Fülle; sie lächelt mit Ausnützung aller Zähne, wie sie in Wahrheit nie lächeln würde. Ich kenne einen, der ein Stück Gehirn im Schädel trägt, einen Kerl, einen Mann — er läßt sich vom Photographen dabei ertappen, wie er in einen Scheinwerfer mit gerunzelter Stirn und bösen Augen blickt, ganz Konradt Veidt. Nie im Leben sieht er so, nie hat er böse Augen — beim Photograph probt er sie sich an, aus einem Lächeln seines Bewußtseins steigt plötzlich ein Wunsch, neben allem, was er mit Recht und Gewicht ist, noch ein lächerliches Etwas zu sein. Und selbst dies nicht ganz! Ein Ausdruck nur, ein augenblicklicher Ausdruck eines Etwas zu sein. Dieses Etwas, dessen Ausdruck man mimt, ist wahrhaft nebelhaft, es ist der Körper, weithin verschwimmend, einer Vorstellung, die so unsagbar ist wie das Wort „Dame“, „Sehnsüchtige“, „Lächelnde“, „Dämonische“. Mit Worten lassen sich Typen gewiß umschreiben. Doch suche einer, der es nicht ist, sie nachzuleben, sie sich leibhaftig vorzustellen! Es verschwimmt alles, es wird Dunst, es ist nicht. Beim Photographen aber wissen wir nicht einmal, welchen Typ Mensch wir nachahmen wollen. Daß wir es tun, wir wissen es nicht und wären sehr entrüstet, sagte es uns jemand. Wir wollen doch bloß eine kleine Pose annehmen, nur ein Teil jener nebelhaften Vorstellung sein. Wir lügen uns nicht an, dämonisch zu sein, wir lügen nur den Ausdruck des Dämonischen. Warum aber? Weil wir mehr sein wollen, als wir sind. Doch ich kenne ja — wie gesagt — kluge und bedeutende Männer, deren wahrer Wert zu groß ist, um durch Conrad-Veidt-Augen zu gewinnen. Weshalb also die Pose?

Ich könnte jetzt Freud aufmarschieren lassen, eine hübsche Geschichte erfinden, daß der „Dämonische“ als kleiner Junge nachts auf der Straße einen verlorenen Bonbon suchte und bitterlich weinte; plötzlich beugte sich eine Stallaterne über ihn, ein Gesicht mit aufgerisse-

nen bösen Augen blickte alles überwindend auf den Knirps, ein Arm streckte sich zu Boden, nahm das Zuckerstück auf und steckte es in den aufeinandergepreßten Mund. Ab! Von der Nacht menschlicher Entschlossenheit bis ins letzte erschüttert starrte der Junge dem Bonbondieb nach und nahm sich unterbewußt vor, in entscheidenden Augenblicken, wie etwa beim Photographen, jenes dämonisch-entschiedene Gesicht zu schneiden.

Das wäre gewiß eine Erklärung, die unsere Dessenlichkeit gläubig hinnähme. Ich meine dagegen, es ist ein Zeichen von ungeordnetem Innenleben, eine Unsauberkeit, wenn man vor der Linse sich von einem rein Äußerlichen, einem Gehaben, einer Pose, hinter der nichts steckt, überfallen läßt. Es beweist, wie schwach selbst die Starken sind. Es beweist zwar wenig gegen die Fähigkeiten, die man hat, es beweist aber, daß der Mensch tausenderlei will, was er nicht kann und ist, es beweist daher, daß er — mag er noch so klug sein — dumm ist und vor allem unmoralisch.

Seht euch nur ruhig die Schaukästen an. Ob es die Auslage eines guten oder schlechten Photographen ist, tut nichts zur Sache. Beim ersten ist die Ausführung besser, scheinbar künstlerischer — (weil die Einzelheiten meist weniger deutlich hervortreten und das Ganze verrät, daß der Photograph sich eine „geistige“ Aufgabe gestellt hat) —, beim anderen ehrlicher, doch nicht stärker auf den eitlen Zweck gestellt. Was soll es denn auch für einen Unterschied ausmachen, ob ein Kunstlichtbild Baronin X, die Gattin des bekannten Rennstallbesizers, als ätherisches, gleichsam aufschwebendes Geschöpf darstellt, das sie nie ist, oder eine Sonnenlichtaufnahme Herrn Maier mit einem Bergstock auf Papierfelsen?

Es gibt gewiß manchmal Bilder, die einen Menschen wahrhaft schildern, nicht: wie er ist, nein, nur: wie er aussieht — und das ist übergenug. Solch ein Bild zeigt entweder, daß der darauf abgebildete Mensch ehrlich ist, oder daß er von

der Aufnahme nichts wußte. Gleichviel, er hat nichts an sich korrigiert; er wollte sich nicht seelisch drapieren, wie es die Photographen, in unerfüllbarer Lust zum Künstlertum, von ihren Kunden verlangen, er ist zu sehen, wie er aussieht. Auch ein Ochse, eine Kuh, ein Haus ein Garten, ein Berg läßt sich photographieren, man sieht genau, wie sie aussehen — mitunter ist etwas Stimmung darum herum — und dann ist das Bild „künstlerisch“ (weil wir ähnliche Gemälde sahen) — aber den seelischen Inhalt des Ochsen, der Kuh, des Berges verraten weder Ochse, weder Kuh, weder Berg dem Photo, noch dieses uns.

Dazu müßte ein Künstler herkommen: aber dann gäbe eben er die Deutung des Modells, während beim Photographen das Modell sich selbst durch Gesten und Mienen erklärt und verklärt — und das ist genau der Unterschied zwischen Kunst und Photographie oder belanglosem Kunstmodell, das erst der Künstler in seine Sphäre reißt, und Photographenmodell, das belangvoll sein will und sich dafür entblößt.

Heinrich Zillich

Emil Ludwigs Heimkehr

Das „Israelitische Familienblatt“ vom 21. Mai gibt einen Brief Emil Ludwigs wieder, den er an die amerikanische Zeitschrift „American Hebrew“ geschrieben hat. Emil Ludwig bekennt sich darin mit Stolz zu seinem eigentlichen Namen Kohn, den er in Zukunft wieder führen will. Er schreibt: „... Dieser Name Kohn ist vornehm und ehrwürdig, und niemand, der ihn trägt, hat Grund, sich seiner zu schämen. Leider habe ich ihn in meiner Kindheit verloren, da mein Vater sich entschlossen hatte, seine Kinder taufen zu lassen. Meine Mutter ... hat immer den Namen Kohn geschätzt, den sie selbstbewußt und mit biblischem Stolz getragen hat. Hätte man mich damals gefragt, wäre ich dagegen gewesen, dieses Namens beraubt zu werden.“ Er schreibt dann weiter, daß er vor und in dem Kriege weder als Jude noch als Christ gelebt habe, aber die Revolu-

tion habe ihn „umgekrempelt“. Rathenaus Ermordung, weil er ein Jude war, habe ihn mit so „elementarer Kraft“ gepackt, daß er sich entschlossen habe, zum Judentum zurückzukehren. „So habe ich mich entschlossen, wieder den Namen Kohn zu tragen. Man wird mich von nun an nicht mehr Emil Ludwig, sondern Kohn wie bei meiner Geburt nennen.“

Die Reaktion auf Revolution und Rathenaumord kommt bei Emil Ludwig reichlich spät. Jedenfalls war er bei seinen literarischen Geschäften sicher als bei seiner Rückkehr zu dem vornehmen und ehrwürdigen Namen Kohn. Emil Ludwig war zur Zeit des Rathenaumordes, als er sich mit Stolz seines wichtigen Namens besann, alt genug, um ohne väterliche Lizenz sich wieder Kohn zu nennen. Aber er scheint damals gar nicht so besonders begierig danach gewesen zu sein, den Namen Kohn zu tragen. Denn als im November 1922 einige Blätter Emil Ludwig bei seinem Namen Kohn nannten, verwahrte er sich heftig dagegen und zwang sie zu Berichtigungen.

Vom Glück

Kann der Mensch, wie es so salbungsvoll heißt, „zu seinem Glück beitragen“?

Was soll damit gesagt sein? (Beiläufig bemerkt: nicht nur sich und die andern Sprechenden, sondern auch, was als Ausspruch, Sprichwort, Lebensregel, Redensart sich auf bewährtes Dasein etwas zugute tut, ist es erspriesslich, daraufhin kaltblütig zu prüfen: Was bedeutet das, was du da sagst?)

Was ist Glück? Nichts, was sich als Aeußeres umschreiben ließe. Ein Gefühl, ein beherrschendes Gefühl persönlichen Wohlbefindens, das Dauer verbürgt. Im Grund eine Einbildung, ein Geschöpf der Einbildungskraft, der Zuversicht, des Vertrauens. Eine innere Gewißheit, der nicht notwendigerweise Tatsachen, die auch andern einleuchten, entsprechen. Also etwas, was aus einem selbst stammt. Aber auch von einem selbst abhängt? Kann man dazu, bewußtermaßen und willkürlicherweise, „beitragen“?