



1924-06-15

## Ereignisse auf Broadway

Ann Tizia Leitich

Follow this and additional works at: [https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf\\_essay](https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay)



Part of the [German Literature Commons](#)

Digital Archive Source:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19240615&seite=27&zoom=33>

---

### BYU ScholarsArchive Citation

Leitich, Ann Tizia, "Ereignisse auf Broadway" (1924). *Essays*. 128.

[https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf\\_essay/128](https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/128)

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Essays by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact [scholarsarchive@byu.edu](mailto:scholarsarchive@byu.edu), [ellen\\_amatangelo@byu.edu](mailto:ellen_amatangelo@byu.edu).

## Ereignisse auf Broadway.

Von **Ann Tizia Leitich**.

„*Le roi est mort, vive le roi.*“ . . . Während man auf Broadway die Bilanz der Saison zieht, künstlerisch und finanziell, und die Spielhäuser die leichtere Ware des Sommers einrücken lassen, andere schon ihre Tore schließen, sind des Producers Gedanken schon mit der Aussaat des nächsten Jahres beschäftigt. Lee Schubert, einer der unternehmendsten und fruchtbarsten in der Gilde, ist schon vor ein paar Wochen von seinem Fischzug aus Europa zurückgekehrt, mit einer wohlassortierten Sammlung von englischen, französischen, deutschen, ungarischen und – *last not least* – Wiener Erwerbungen. Der Manager für die Charles Frohmann-Gesellschaft kehrte gestern auf dem „Majestic“ zurück mit einer Sammlung von akquirierten Neuigkeiten, die nächste Saison auf Broadway erblühen werden. Darunter scheinen – wie schon öfter – die Ungarn stark vertreten, Molnar und Vajda, aber auch ein neues Schnitzler-Stück, das seine Uraufführung in Wien im Herbst erwartet. Belasco zwar, ergraut im Harnisch seines Lebens, das eine ungeschriebene Theatergeschichte Newyorks ist, schweigt grollend: sein distinguiertes und distinktives Theater, das mit seiner liebevollen Ausarbeitung jedes Detail der Innendekoration den Europäer, so sehr an Atmosphäre gewöhnt, unsagbar anheimelt, ist schon wochenlang geschlossen, denn Streikwolken stehen drohend über Broadway. Der alte Kampf: Hie Kapital, hie Arbeit, ist ins Feld der Theater eingedrungen; seit Monaten gehen Verhandlungen hin und her, aber bis zu dieser Minute ist ein allseitig befriedigender Ausgleich nicht gefunden worden. Zum Verständnis der Situation sei kurz gesagt: Das Lager des Kapitals ist repräsentiert durch die *Producing Managers Association*, an deren Spitze Sam A. Harris steht; die Arbeitenden, die Bezahlten, das sind die Schauspieler, haben ihrerseits eine Vereinigung, genannt „*Actors Equity Association*“ (Vereinigung der Schauspieler zu Gerechtigkeit). Sie ist ein Teil der *American Federation of Labor*, so daß jeder Schauspieler, der Mitglied dieser Vereinigung ist, dieselben Vorteile genießt wie der Metallarbeiter, der Graveur, der Tischler usw., die alle, nicht als Individuen, aber als geschlossene Gilden, Mitglieder der *Federation of Labor* sind; diese aber bestimmt und kontrolliert die Arbeitsstunden und die Zahl der Angestellten. Die Mitglieder der *Federation of Labor* unterwerfen sich den Gesetzen der „*Organized Labor*“, was ausgesprochen zu ihrem Vorteil ist, da die „Union“ – wie die Federation auch genannt wird – mit der Drohung des Streiks ihre Wünsche durchzusetzen imstande ist; denn, während die „Union“ nicht alle Branchen der Arbeiter umfaßt, sind diejenigen, die Mitglieder sind, dies „geschlossen“, so daß ein Maschinenfabrikant zum Beispiel einen Arbeiter, nämlich einen *skilled workman*, das ist gelernten Arbeiter, nur anstellen darf, wenn er Mitglied der „Union“ ist – und das ist ja der Angelpunkt der Macht der „Union“. Den Schauspielern stand es bis jetzt frei, Mitglied der *Equity Association* zu sein oder nicht, und die Producer haben einen Vertrag mit Equity, demgemäß sie Nichtmitglieder bis zu 20 Prozent ihres „Staffs“ anstellen dürfen. Dieser Vertrag läuft mit 1. Juni dieses Jahres ab und wenn innerhalb der vierzehn Tage bis dahin nicht eine Vereinbarung getroffen wird, werden eine ganze Menge Theater geschlossen werden, da die Equity-Mitglieder in den Streik treten, der weitaus größere Teil der Schauspieler aber Equity-Mitglieder sind. Die *Equity Association* will nämlich keinen Vertrag im Sinne des eben ablaufenden mehr schließen, sondern verlangt den „*Equity shop*“, das heißt, sie heischt, daß der Manager, der Producer, so wie jener Maschinenfabrikant, ausschließlich *Equity members* verwendet, respektive, daß kein Equity-Schauspieler in einem Ensemble spielen darf, das auch nur einen Nicht-Equity-Schauspieler hat. Die *Managers Association* nun verweigert diese Konzession. Warum? Weil dies, so sagen die Manager, alle Macht in die Hände der Equity kontrolliert, tyrannisiert, industrialisiert, in ihrer künstlerischen Bewegungsfreiheit gehindert würden, was schließlich den Niedergang der

künstlerischen Qualität ihrer Produktion nach sich ziehen müßte. Die Schauspielkunst kann man nicht behandeln wie eine Maschinenfabrik, den finanziellen Wert, den ein Künstler repräsentiert, nicht gegen den eines anderen abwägen in von Laien festgesetzten Graden, Künstler nicht einschachteln in Lohnsysteme wie Lehrlinge, Hilfsarbeiter und Arbeiter; die Macht der Equity wäre bald unumschränkt, sie würde dem Manager nicht nur die Gehalte vorschreiben, die Zahl der zu engagierenden Schauspieler usw., sondern schließlich auch Einfluß haben auf die Art der Produktion; der Manager würde nichts mehr sein als eine Marionette in ihren Händen und nur mehr das Recht haben, sein Geld zu riskieren. So weit die *Producing Managers Association*. Und nun der Standpunkt der Equity. In der Zeit, da es diese Vereinigung nicht gab, war der Schauspieler an Händen und Füßen gebunden, dem Manager auf Gnade und Ungnade ausgeliefert. Zum Verständnis dieses Verhältnisses und der möglichen Situationen muß man sich vergegenwärtigen, daß der Schauspieler, der in Newyork spielt, nicht so sehr in Betracht kommt wie der Schauspieler, der auf der „Road“ ist. Ein Stück, das genügend Erfolg in Newyork gehabt hat, wird auf die „Road“ geschickt, das heißt die Gesellschaft, Schauspieler und Inszenierung, begeben sich auf Reisen durch die verschiedenen, oft so weitläufigen Staaten der United States, um in größeren und kleineren Städten mehr oder weniger lang ihr Stück zu spielen. Diese Städte sind oft Tagereisen weit von Newyork entfernt, und es kam gar nicht selten vor, daß ein Manager eine solche Gesellschaft einfach stranden ließ, ohne den Gehalt und die Kosten der Rückreise zu zahlen, falls der Erfolg des Stückes ein geringer war. Oder ein Manager konnte einem Schauspieler seinen Gehalt beliebig kürzen aus irgend einem an den Haaren herbeigezogenen Grund; ein Kontrakt war ein Fetzen Papier, kein Richter nahm sich des Schauspielers an. Mit einem Wort, der Producer war unumschränkter Gebieter. Andererseits fühlte sich auch der Schauspieler durch nichts gebunden, und wenn es ihm einfiel, packte er eine Stunde vor der Vorstellung seinen Koffer und verduftete, um den Führer der Truppe in der Präriestadt, wo weit und breit kein Ersatz zu finden ist, in der denkbar übelsten Situation zurückzulassen. In solchen Situationen schafft nun Equity Ordnung und Gerechtigkeit, so daß nicht nur die Schauspieler, sondern auch letzten Endes die Producers durch die geregelten Verhältnisse profitierten, vor allem aber das Niveau der künstlerischen Qualität bedeutend gehoben wird. Equity meint nun, es sei nicht mehr als fair, zu verlangen, daß alle Schauspieler, die den Schutz Equitys genießen – und das sind jene, die mit mindestens achtzig Prozent der Mitglieder im Ensemble zusammenarbeiten – auch Equity-Mitglieder seien; was darauf hinausläuft, daß ein Ensemble – und zwar wird hier in Amerika das Ensemble jeweils für einen ununterbrochenen, längeren oder kürzeren Lauf eines Stückes zusammengestellt – ausschließlich aus Equity Mitgliedern besteht oder daß eben gar keine Equity-Mitglieder verwendet werden. Und dies ist der tote Punkt, um den herum sich die Verhandlungen ermüdend drehen.

Um all dieses Hin und Her kümmert sich das breite Publikum herzlich wenig. Es kommt auf Broadway, um sich zu unterhalten, und mit dem Optimismus der Gedankenlosigkeit weiß es, daß es sein Vergnügen schon irgendwie geliefert bekommen wird; weiß, daß, was immer geschehen mag, das Leben seinen Gang weiter schreitet. Und Broadway ist das Leben und das Leben ist Broadway. Es weint und tanzt und singt, liebt und betrügt hier; stolziert in törichter Selbstgefälligkeit; baut Träume von Schönheit auf schwankende Bretter; nagelt der Menschheit Sehnsuchtsgedanken ans bittere Kreuz; spiegelfechtert mit Ideen – doch nein, dies tut es nicht, noch nicht. Die mehr oder weniger chaotischen Ideendramen der Deutschen finden auf Broadway kein Erdreich. Georg Kaiser ist eine unbekannte Größe, Tollers „Masse Mensch“, von der rührigen Théâtre Guild mit Liebe über die Bretter getragen, erhielt sich wenig länger als eine Woche; Maeterlincks „Blauer Vogel“, das seinerzeit in Wien im Volkstheater drei Aufführungen erlebte, brachte wochenlang volle Häuser, weil es trotz aller Gedankenflüssigkeit und Lebensweisheit eine putzige Süße hat, die Kindern und Frauen gefiel.

Französischer *Esprit* in Madam Simones und Maurice de Feraudys Vorstellungen interessierte die Intelligenz, während der stark gewürzte Haut-Gout der Grand Guignol-Spieler „platt“ fiel, wie der amerikanische *Terminus technicus* sagt. Aufgemuntert durch des italienischen Meisters Luigi Pirandellos Erfolge im letzten Spieljahr, brachte Brock Pemberton seinen „Heinrich IV.“ heraus unter dem Titel „*The living Mask*“, ein interessantes Stück voll Geist, der in lateinischer Grazie auffunkelt über tiefer und trauriger Weisheit. Bei der Premiere sah Newyork zum erstenmal Arnold Korff, der die Hauptrolle kreierte, einen italienischen Edelmann des zwanzigsten Jahrhunderts, der in dem Wahn lebt, jener unglückliche Heinrich IV. zu sein, der büßend in Canossa gestanden. Arnold Korff ist in Cincinnati im Staate Ohio geboren und die englische Sprache ist ihm kein fremdes Idiom. Die hochgebildete Zuhörerschaft des ersten Abends belohnte das an Burgtheatertraditionen geschliffene Können des hier vollständig unbekanntem und ohne das übliche und meistens auch notwendige Tamtam eingeführten Künstlers mit vielen und herzlichen Hervorrufen, während die Presse sich kühl verhielt, aber trotz aller Kühle nicht umhin konnte, den Hut zu lüften vor einer Kunst, die über den eleganten Unbezwinglichen den Weg zu jener künstlerischen Höhe gefunden hat, wo der Charme der Persönlichkeit kapitulieren muß. Das Stück jedoch konnte sich nicht halten; die Aufführung litt an schleppendem Tempo; auch weigerte sich das große Publikum, dem Jonglieren des Autors über die Jahrhunderte hinüber zu folgen; die Gleichzeitigkeit auf der Bühne – moderne Menschen und Menschen des elften Jahrhunderts – wirkte offenbar verwirrend. Es war ein Stück lediglich für die Intelligenz.

Es muß jedoch mit Freude festgestellt werden: Broadway erzieht sich und wird erzogen, nicht mehr ist Spiel, Gesang, Tanz, Komödie es allein, das den *box-office* Erfolg, das ist finanziellen Erfolg, garantiert. Shaw hat das Theater definiert als „eine Gedankenfabrik, einen Souffleur für das Gewissen, einen Erläuterer der sozialen Gesetze, eine Waffe gegen Gedankenleere und Langeweile, einen Tempel für den spirituellen Ausstieg der Menschheit“. In diesem Sinn reformiert sich Broadway. In Shaws „*Saint Joan*“ genießt man seit Monaten Geist, Geschichte und eine originelle Auffassung der viel mißbrauchten *Maid*, die, wie Shaw behauptet, die einzig richtige, weil unbeeinflusste ist. Ein anderes englisches Stück „*Outward Bound*“ von Sutton Vane kam hieher auf den Flügeln eines ganz außerordentlichen Londoner Erfolges und siehe da, es läuft seit Monaten, trotzdem es das dem Amerikaner auf der Bühne unsympathische Kapitel von Tod und Sterben aufschlägt: es behandelt nämlich das Problem des Lebens nach dem Tode. „*Outward Bound*“ sind die, die hinausfahren, in die Ewigkeit. Diese Gestorbenen, eine zusammengewürfelte Menschheit *en miniature*, sind auf einem aus dem Hafen fahrenden Schiff und wissen nicht, daß sie gestorben sind, noch weiß es der Zuschauer. Wie es uns und ihnen nach und nach und mit verschiedenen Wirkungen zum Bewußtsein kommt, bildet die – trotz des Mangels an äußerer Bewegung – spannende Handlung des Stückes. Schwach ist nur der Schluß, der wie ein nicht sehr guter Witz anmutet; der von allen gefürchtete und geheimnisvoll angekündigte „*Examiner*“, d. h. Untersucher, erweist sich als ein jovialer, alter Herr im Tropenhelm, der nun allen die ihnen gebührenden Plätze anweist – mehr oder weniger, der Herr Inspektor bei der Zeugnisverteilung. Da ist „*Beggar on Horseback*“ (der Bettler auf dem Pferd) bis zum Rand voll des köstlichsten amerikanischen Humors von jener speziellen Sorte, die sich selbst persifliert, daß man hinter all dem Rankenwerk der Mr. Kaufman and Connelly, die das Stück dem Publikum vorsetzen, das Original kaum erkennt, dieses nämlich ist von Paul Apel und heißt: Hans Sonnenstoessers Höllenfahrt. Neil Mac Rae ist ein junger Komponist und er lebt in der üblichen Dachstube und wie üblich ist auch die junge ideale Dame von gegenüber da. Selbstverständlich auch der reiche und ungebildete *Business man*, der eine Tochter hat und zu seinen *Butlers, Ladies' Maids*, Automobilen, Marmorhallen usw. nun einen komponierenden Schwiegersohn requirieren möchte. Neil Mac Rae hat natürlich die junge Dame von gegenüber lieber, aber er träumt

sich für einen Tag in die Situation, der Mann des reichen Mädchen[s] zu sein, das heißt, er weiß natürlich zuerst nicht, daß er nur träumt. Und dieser Traum ist eine entzückende, weil bei aller Schärfe gutmütige Parodie gewisser amerikanischer Zustände; der in sich selbst versunkenen Stupidität des *Business man*, der Leere und Tyrannei seines pompösen Haushaltes, der standardisierten Organisation seines Geschäftes. In einer ulkigen Gerichtsszene bekommt das Prozeßsystem ein paar gewaltige Hiebe ab und die verebnende Industrialisierung von allem, was da kreucht und fleucht, auch der Künstler und Genies, ist lächerlich gemacht, wenn der Held durch die Kunstfabrik geführt wird, wo hinter Gittern in reinlich abgeteilten Zellen die Künstler der verschiedensten Branchen arbeiten und auf Verlangen der Cicerone schnell ein Schauprobewerk produzieren. Der Zuschauerraum ist plötzlich überrumpelt von einer Schar krabbelnder und schreiender „*Newsboys*“, Zeitungsjungen. Sie verteilen Blätter, die nicht etwa den Ausbruch eines Weltkrieges anzeigen, aber die Art der amerikanischen Zeitungen persiflieren, Verbrechen und Liebesgeschichten mit expressionistisch gedrechselten Titeln und romantisch ausgeschmückten Details bringen – die *Newsboys* gehören also zum Stück. Mitten unter all dem krassen Materialismus sehen wir aber auch das innerste Phantasievolle des jungen Künstlers Neil Mac Rae, das sich in seiner Komposition enthüllt und das dem Zuschauer in Form einer entzückenden Pantomime gezeigt wird: *A kiss in Xanadu*, Musik und Pantomime von dem Amerikaner Deems Taylor.

Von Eugene O’Neill, dem stärksten einheimischen Talent und tiefeschürfenden Dramatiker ersten Ranges, sind nun zwei Stücke auf Broadway. „*Welded*“ nimmt das Eheleben eines Paares unter das Mikroskop und steht auf halbem Wege zwischen Ibsen und Strindberg. Es ist eines von jenen Stücken, mit denen zum erstenmal heuer in größerem Maßstab Broadway sich auf das bewegte Meer der Probleme begibt, die ausschließlich das Verhältnis der Geschlechter zueinander, Ehe oder Nichtehe, behandeln. In dieser Reihe nimmt „*Rain*“ eine exzeptionelle Stellung ein, einerseits deshalb, weil sich niemand gefunden hat, der im Lande der puritanischen Grundsätze es beseitigt, andererseits, weil die Ausdauer eines die Beschreibung der Sonnenseiten des Lebens vorziehenden Publikums wundert; „*Rain*“, eine amerikanische Adaption einer Erzählung des englischen Schriftstellers Somerset Maugham, ist ausgesprochen unerquicklich, seine Tragik und Wahrheit ist blutig, und „*Rain*“ beginnt nun seinen dritten Sommer in Newyork, was so viel heißt als daß es nun den dritten Sommer jede Woche achtmal gespielt wird!

Das andere Stück O’Neills, dessen „*Emperor Jones*“ in Berlin herzlich wenig Anklang gefunden hat und dessen Begabung und Probleme zu ausgesprochen amerikanisch sind, als daß sie auf dem Kontinent – wo man übrigens geschickte Bearbeiter ein wenig nötig hätte – gebührend gewürdigt werden könnten, ist: „*All God’s Chillun got Wings*“, was, aus dem amerikanischen Negerdialekt übersetzt, heißt: Alle Kinder Gottes haben Flügel. Es beschreibt die Ehe eines Negers mit einer Weißen und hat aus diesem Grunde, in einem Lande, wo man trotz alledem noch nicht vergessen hat, daß der Neger einst Sklave war, unter heftigen Kontroversen schon lange vor der Aufführung bedeutende Publizität erhalten. Die Weißen wehrten sich unter anderm dagegen, daß eine weiße Frau am Theater in einem solch intimen Verhältnis zu einem Neger erscheint, der auch am Theater ein wirklicher Neger ist und daß eine weiße Frau eines Negers Hand küßt. Die Neger hingegen behaupten, daß ihre Rasse insofern erniedrigt wird, als der Neger die weiße Frau erst bekommt, da sie von einem weißen Schurken verlassen werde und auf die Straße gegangen ist.

Während dies und noch vieles andere, so vieles andere, auf Broadway über die Bretter läuft, hält im großen, zu diesem Zweck herrlich ausgebauten Century-Theatre, noch immer, seit vielen Monaten, Max Reinhardts *Mirakel Hof* in einer so wunderbaren, so verschwenderischen Ausstattung,

wie die armen Seelen in Europa sie nur träumen dürfen. Er gedenkt, über den Winter hier zu bleiben, denn bei täglich ausverkauftem Hause kann man erst im Herbst auf Reingewinn hoffen.

# Crequisse auf Broadway.

Von Ann Tizia Veitich.

„Le roi est mort, vive le roi.“ . . . Während man auf Broadway die Bilanz der Saison zieht, künstlerisch und finanziell, und die Spielhäuser die leichtere Ware des Sommers einrücken lassen, andere schon ihre Tore schließen, sind des Producers Gedanken schon mit der Ausfaat des nächsten Jahres beschäftigt. Lee Schubert, einer der unternehmendsten und fruchtbarsten in der Gilde, ist schon vor ein paar Wochen von seinem Fischzug aus Europa zurückgekehrt, mit einer wohl assortierten Sammlung von englischen, französischen, deutschen, ungarischen und — last not least — Wiener Erwerbungen. Der Manager für die Charles Frohmann-Gesellschaft kehrte gestern auf dem „Majestic“ zurück mit einer Sammlung von akquirierten Neuigkeiten, die nächste Saison auf Broadway erblühen werden. Darunter scheinen — wie schon öfter — die Ungarn stark vertreten, Molnar und Bajda, aber auch ein neues Schnitzler-Stück, das seine Uraufführung in Wien im Herbst erwartet. Belasco zwar, ergout im Harnisch seines Lebens, das eine ungeschriebene Theatergeschichte Newyorks ist, schweigt grollend: sein distinguiertes und distinktives Theater, das mit seiner liebevollen Ausarbeitung jedes Detail der Innendekoration den Europäer, so sehr an Atmosphäre gewöhnt, unsagbar anheimelt, ist schon wochenlang geschlossen, denn Streikwolken stehen drohend über Broadway. Der alte Kampf: Die Kapital, die Arbeit, ist ins Feld der Theater eingedrungen; seit Monaten gehen Verhandlungen hin und her, aber bis zu dieser Minute ist ein allseitig befriedigender Ausgleich nicht gefunden worden. Zum Verständnis der Situation sei kurz gesagt: Das Lager des Kapitals ist repräsentiert durch die Producing Managers Association, an deren Spitze Sam A. Harris steht; die Arbeitenden, die Bezahlten, das sind die Schauspieler, haben ihrerseits eine Vereinigung, genannt „Actors Equity Association“ (Vereinigung der Schauspieler zu Gerechtigkeit). Sie ist ein Teil der American Federation of Labor, so daß jeder Schauspieler, der Mitglied dieser Vereinigung ist, dieselben Vorteile genießt wie der Metallarbeiter, der Graveur, der Tischler usw., die alle, nicht als Individuen, aber als geschlossene Gilden, Mitglieder der Federation of Labor sind; diese aber bestimmt und kontrolliert die Arbeitsstunden und die Zahl der Angestellten. Die Mitglieder der Federation of Labor unterwerfen sich den Gesetzen der „Organized Labor“, was ausgesprochen zu ihrem Vorteil:

ist, da die „Union“ — wie die Federation auch genannt wird — mit der Drohung des Streiks ihre Wünsche durchzusetzen imstande ist; denn, während die „Union“ nicht alle Branchen der Arbeiter umfaßt, sind diejenigen, die Mitglieder sind, dies „geschlossen“, so daß ein Maschinenfabrikant zum Beispiel einen Arbeiter, nämlich einen skilled workman, das ist gelernter Arbeiter, nur anstellen darf, wenn er Mitglied der „Union“ ist — und das ist ja der Angelpunkt der Macht der „Union“. Den Schauspielern stand es bis jetzt frei, Mitglied der Equity Association zu sein oder nicht, und die Producer

haben einen Vertrag mit Equity, demgemäß sie Nichtmitgliedern bis zu 20 Prozent ihres „Staffs“ anstellen dürfen. Dieser Vertrag läuft mit 1. Juni dieses Jahres ab und wenn innerhalb der vierzehn Tage bis dahin nicht eine Vereinbarung getroffen wird, werden eine ganze Menge Theater geschlossen werden, da die Equity-Mitglieder in den Streik treten, der weitaus größere Teil der Schauspieler aber Equity-Mitglieder sind. Die Equity Association will nämlich keinen Vertrag im Sinne des eben ablaufenden mehr schließen, sondern verlangt den „Equity shop“, das heißt, sie heischt, daß der Manager, der Producer, so wie jener Maschinenfabrikant, ausschließlich Equity members verwendet, respektive, daß kein Equity-Schauspieler in einem Ensemble spielen darf, das auch nur einen Nicht-Equity-Schauspieler hat. Die Managers Association nun verweigert diese Konzession. Warum? Weil dies, so sagen die Manager, alle Macht in die Hände der Equity überspielen würde, weil sie auf diese Weise von Equity kontrolliert, tyrannisiert, industrialisiert, in ihrer künstlerischen Bewegungsfreiheit gehindert würden, was schließlich den Niedergang der künstlerischen Qualität ihrer Produktion nach sich ziehen müßte. Die Schauspielkunst kann man nicht behandeln wie eine Maschinenfabrik, den finanziellen Wert, den ein Künstler repräsentiert, nicht gegen den eines anderen abwägen in von Laien festgesetzten Graden, Künstler nicht einschachteln in Lohnsysteme wie Lehrlinge, Hilfsarbeiter und Arbeiter; die Macht der Equity wäre bald unumschränkt, sie würde dem Manager nicht nur die Schalte vorschreiben, die Zahl der zu engagierenden Schauspieler usw., sondern schließlich auch Einfluß haben auf die Art der Produktion; der Manager würde nichts mehr sein als eine Marionette in ihren Händen und nur mehr das Recht haben, sein Geld zu riskieren. So weit die Producing Managers Association. Und nun der Standpunkt der Equity. In der Zeit, da es diese Vereinigung nicht gab, war der Schauspieler an Händen und Füßen gebunden, dem Manager auf Gnade

und Ungnade ausgeliefert. Zum Verständniß dieses Verhältnisses und der möglichen Situationen muß man sich vergegenwärtigen, daß der Schauspieler, der in Newyork spielt, nicht so sehr in Betracht kommt wie der Schauspieler, der auf der „Road“ ist. Ein Stück, das genügend Erfolg in Newyork gehabt hat, wird auf die „Road“ geschickt, das heißt, die Gesellschaft, Schauspieler und Inszenierung, begeben sich auf Reisen durch die verschiedenen, oft so weitläufigen Staaten der United States, um in größeren und kleineren Städten mehr oder weniger lang ihr Stück zu spielen. Diese Städte sind oft Tagereisen weit von Newyork entfernt, und es kam gar nicht selten vor, daß ein Manager eine solche Gesellschaft einfach stranden ließ, ohne den Gehalt und die Kosten der Rückreise zu zahlen, falls der Erfolg des Stückes ein geringer war. Oder ein Manager konnte einem Schauspieler seinen Gehalt beliebig kürzen aus irgend einem an den Haaren herbeigezogenen Grund; ein Kontrakt war ein Feßes Papier, kein Richter nahm sich des Schauspielers an. Mit einem Wort, der Producer war unumschränkter Gebieter. Andererseits fühlte sich auch der Schauspieler durch nichts gebunden, und wenn es ihm

einfiel, packte er eine Stunde vor der Vorstellung seinen Koffer und verduftete, um den Führer der Kruppe in der Präriestadt, wo weit und breit kein Ersatz zu finden ist, in der denkbar übelsten Situation zurückzulassen. In solchen Situationen schafft nun Equity Ordnung und Gerechtigkeit, so daß nicht nur die Schauspieler, sondern auch letzten Endes die Producers durch die geregelten Verhältnisse profitierten, vor allem aber das Niveau der künstlerischen Qualität bedeutend gehoben wird. Equity meint nun, es sei nicht mehr als fair, zu verlangen, daß alle Schauspieler, die den Schutz Equity's genießen — und das sind jene, die mit mindestens achtzig Prozent der Mitglieder im Ensemble zusammenarbeiten — auch Equity-Mitglieder seien; was darauf hinausläuft, daß ein Ensemble — und zwar wird hier in Amerika das Ensemble jeweils für einen ununterbrochenen, längeren oder kürzeren Lauf eines Stückes zusammengestellt — ausschließlich aus Equity-Mitgliedern besteht oder daß eben gar keine Equity-Mitglieder verwendet werden. Und dies ist der tote Punkt, um den herum sich die Verhandlungen ermüdend drehen.

Um all dieses Hin und Her kümmert sich das breite Publikum herzlich wenig. Es kommt auf Broadway, um sich zu unterhalten, und mit dem Optimismus der Gedankenlosigkeit weiß es, daß es sein Vergnügen schon irgendwie geliefert bekommen wird; weiß, daß, was immer geschehen mag, das Leben seinen Gang weiter schreitet. Und Broadway ist das Leben und das Leben ist Broadway. Es weint und tanzt und singt, liebt und betrügt hier; stolziert in törichter Selbstgefälligkeit; baut Träume von Schönheit auf schwankende Bretter; nagelt der Menschheit Sehnsuchts-gedanken ans bittere Kreuz; spiegelsechtert mit Ideen — doch nein, dies tut es nicht, noch nicht. Die mehr oder weniger chaotischen Ideendramen der Deutschen finden auf Broadway kein Erdreich. Georg Kaiser ist eine unbekannte Größe, Toller's „Masse Mensch“, von der rührigen Théâtre Guild mit Liebe über die Bretter getragen, erhielt sich wenig länger als eine Woche; Maeterlinck's „Blauer Vogel“, das seinerzeit in Wien im Volkstheater drei Aufführungen erlebte, brachte wochenlang volle Häuser, weil es trotz aller Gedankenflüssigkeit und Lebensweisheit eine pikante Süße hat, die Kindern und Frauen gefiel. Französischer Esprit in Madame Simonès und Maurice de Feraud's Vorstellungen interessierte die Intelligenz, während der stark gewürzte Haut-Gout der Grand Guignol-Spieler „platt“ fiel, wie der amerikanische Terminus technicus sagt. Aufgemuntert durch des italienischen Meisters Luigi Pirandello's Erfolge im letzten Spieljahr, brachte Brock Pemberton seinen „Heinrich IV.“ heraus unter dem Titel „The living Mask“, ein interessantes Stück voll Geist, der in lateinischer Grazie auffunkelt über tiefer und trauriger Weisheit. Bei der Premiere sah Newyork zum erstenmal Arnold Korff, der die Hauptrolle kreierte, einen italienischen Edelmann des zwanzigsten Jahrhunderts, der in dem Wahn lebt, jener unglückliche Heinrich IV. zu sein, der büßend in Canossa gestanden. Arnold Korff ist in Cincinnati im Staate Ohio geboren und die englische Sprache ist ihm kein fremdes Idiom. Die hochgebildete Zuhörerschaft des ersten Abends

belohnte das an Burgtheatertraditionen geschliffene Können des hier vollständig unbekanntem und ohne das übliche und meistens auch notwendige Tamtam eingeführten Künstlers mit vielen und herzlichen Hervorrufen, während die Presse sich kühl verhielt, aber trotz aller Kühle nicht umhin konnte, den Hut zu lüften vor einer Kunst, die über den eleganten Unbezwinglichen den Weg zu jener künstlerischen Höhe gefunden hat, wo der Charme der Persönlichkeit kapitulieren muß. Das Stück jedoch konnte sich nicht halten; die Ausführung litt an schleppendem Tempo; auch weigerte sich das große Publikum, dem Jonglieren des Autors über die Jahrhunderte hinüber zu folgen; die Gleichzeitigkeit auf der Bühne — moderne Menschen und Menschen des ersten Jahrhunderts — wirkte offenbar verwirrend. Es war ein Stück lediglich für die Intelligenz.

Es muß jedoch mit Freude festgestellt werden: Broadway erzieht sich und wird erzogen, nicht mehr ist Spiel, Gesang, Tanz, Komödie es allein, das den box-office Erfolg, das ist finanziellen Erfolg, garantiert. Shaw hat das Theater definiert als „eine Gedankenfabrik, einen Souffleur für das Gewissen, einen Erläuterer der sozialen Gesetze, eine Waffe gegen Gedankenleere und Langeweile, einen Tempel für den spirituellen Aufstieg der Menschheit“. In diesem Sinn reformiert sich Broadway. In Shaws „Saint Joan“ genießt man seit Monaten Geist, Geschichte und eine originelle Auffassung der viel mißbrauchten Maid, die, wie Shaw behauptet, die einzig richtige, weil unbeeinflusste ist. Ein anderes englisches Stück „Outward Bound“ von Sutton Vane kam hierher auf den Flügeln eines ganz außerordentlichen Londoner Erfolges und siehe da, es läuft seit Monaten, trotzdem es das dem Amerikaner auf der Bühne unsympathische Kapitel von Tod und Sterben aufschlägt: es behandelt nämlich das Problem des Lebens nach dem Tode. „Outward Bound“ sind die, die hinausfahren, in die Ewigkeit. Diese Gestorbenen, eine zusammengewürfelte Menschheit en miniature, sind auf einem aus dem Hafen fahrenden Schiff und wissen nicht, daß sie gestorben sind, noch weiß es der Zuschauer. Wie es uns und ihnen nach und nach und mit verschiedenen Wirkungen zum Bewußtsein kommt, bildet die — trotz des Mangels an äußerer

Bewegung — spannende Handlung des Stückes. Schwach ist nur der Schluß, der wie ein nicht sehr guter Witz anmutet; der von allen gefürchtete und geheimnisvoll angekündigte „Examiner“, d. h. Untersucher, erweist sich als ein jovialer, alter Herr im Tropenhelm, der nun allen die ihnen gebührenden Plätze anweist — mehr oder weniger, der Herr Inspektor bei der Zeugnisverteilung. Da ist „Beggar on Horseback“ (der Bettler auf dem Pferd) bis zum Rand voll des köstlichsten amerikanischen Humors von jener speziellen Sorte, die sich selbst persifliert, daß man hinter all dem Rankenwerk der Mr. Kaufman and Connolly, die das Stück dem Publikum vorsehen, das Original kaum erkennt, dieses nämlich ist von Paul Apel und heißt: Hans Sonnenstoessers Höllensfahrt. Neil Mac Rae ist ein junger Komponist und er lebt in der üblichen Dachstube und wie üblich ist auch die junge ideale Dame von gegenüber da. Selbstverständlich auch der reiche und ungebildete Business man, der eine Tochter hat und zu seinen Butlers, Ladies' Maids, Automobilen, Marmorhallen usw. nun einen komponierenden Schwiegersohn requirieren möchte. Neil Mac Rae hat natürlich die junge Dame von gegenüber lieber, aber er träumt sich für einen Tag in die Situation, der Mann des reichen Mädchen zu sein, das heißt, er weiß natürlich zuerst nicht, daß er nur träumt. Und dieser Traum ist eine entzückende, weil bei aller Schärfe gutmütige Parodie gewisser amerikanischer Zustände; der in sich selbst versunkenen Stupidität des Business man, der Leere und Tyrannei seines pompösen Haushaltes, der standardisierten Organisation seines Geschäftes. In einer ulkigen Gerichtsszene bekommt das

Prozeßsystem ein paar gewaltige Hiebe ab und die verbrennende Industrialisierung von allem, was da krecht und fleucht, auch der Künstler und Genies, ist lächerlich gemacht, wenn der Held durch die Kunstfabrik geführt wird, wo hinter Gittern in reinlich abgeteilten Zellen die Künstler der verschiedensten Branchen arbeiten und auf Verlangen der Cicerone schnell ein Schauprobewerk produzieren. Der Zuschauerraum ist plötzlich überrumpelt von einer Schar krabbelnder und schreiender „Newsboys“, Zeitungsjungen. Sie verteilen Blätter, die nicht etwa den Ausbruch eines Weltkrieges anzeigen, aber die Art der amerikanischen Zeitungen persiflieren, Verbrechen und Liebesgeschichten mit expressionistisch gedrechselten Titeln und romantisch ausgeschmückten Details bringen — die Newsboys gehören also zum Stück. Mitten unter all dem krassen Materialismus sehen wir aber auch das innerste Phantasievolle des jungen Künstlers Neil Mac Rae, das sich in seiner Komposition enthüllt und das dem Zuschauer in Form einer entzückenden Pantomime gezeigt wird: A kiss in Kanada, Musik und Pantomime von dem Amerikaner Deems Taylor.

Von Eugene O'Neill, dem stärksten einheimischen Talent und tiefsehenden Dramatiker ersten Ranges, sind nun zwei Stücke auf Broadway. „Weded“ nimmt das Eheleben eines Paares unter das Mikroskop und steht auf halbem Wege zwischen Ibsen und Strindberg. Es ist eines von jenen Stücken, mit denen zum erstenmal heuer in größerem Maßstab Broadway sich auf das bewegte Meer der Probleme begibt, die ausschließlich das Verhältnis der Geschlechter zueinander, Ehe oder Nicht-ehe, behandeln. In dieser Reihe nimmt „Rain“ eine exzeptionelle Stellung ein, einerseits deshalb, weil sich niemand gefunden hat, der im Lande der puritanischen Grundsätze es beseitigt, andererseits, weil die Ausdauer eines die Beschreibung der Sonnenseiten des Lebens vorziehenden Publikums wundernimmmt; „Rain“, eine amerikanische Adaption einer Erzählung des englischen Schriftstellers Somerset Maugham, ist ausgesprochen unerquicklich, seine Tragik und Wahrheit ist blutig, und „Rain“ beginnt nun seinen dritten Sommer in Newyork, was so viel heißt, als daß es nun den dritten Sommer jede Woche achtmal gespielt wird!

Das andere Stück O'Neill's, dessen „Emperor Jones“ in Berlin herzlich wenig Anklang gefunden hat und dessen Begabung und Probleme zu ausgesprochen amerikanisch sind, als daß sie auf dem Kontinent — wo man übrigens geschickte Bearbeiter ein wenig nötig hätte — gebührend gewürdigt werden könnten, ist: „All God's Chillun got Wings“, was, aus dem amerikanischen Negerdialekt übersezt, heißt: Alle Kinder Gottes haben Flügel. Es beschreibt die Ehe eines Negers mit einer Weißen und hat aus diesem Grunde, in einem Lande, wo man trotz alledem noch nicht vergessen hat, daß der Negor einst Sklave war, unter heftigen Kontroversen schon lange vor der Aufführung bedeutende Publizität erhalten. Die Weißen wehrten sich unter anderm dagegen, daß eine weiße Frau am Theater in einem solch intimen Verhältnis zu einem Negor erscheint, der auch am Theater ein wirklicher Negor ist und daß eine weiße Frau eines Negers Hand küßt. Die Negor hingegen behaupten, daß ihre Rasse insoferne erniedrigt wird, als der Negor die weiße Frau erst bekommt, da sie von einem weißen Schurken verlassen werde und auf die Straße gegangen ist.

Während dies und noch vieles andere, so vieles andere, auf Broadway über die Bretter läuft, hält im großen, zu diesem Zweck herrlich ausgebauten Century-Theatre, noch intmer, seit vielen Monaten, Max Reinhardt's Mirakel Hof in einer so wunderbaren, so verschwenderischen Ausstattung, wie die armen Seelen in Europa sie nur träumen dürfen. Er gedenkt, über den Winter hier zu bleiben, denn bei täglich ausverkauftem Hause kann man erst im Herbst auf Reingewinn hoffen.