



1925-05-21

Amerika schreibt seine eigenen Stücke

Ann Tizia Leitich

Description

This work is part of the Sophie Digital Library, an open-access, full-text-searchable source of literature written by German-speaking women from medieval times through the early 20th century. The collection covers a broad spectrum of genres and is designed to showcase literary works that have been neglected for too long. These works are made available both in facsimiles of their original format, wherever possible, as well as in a PDF transcription that promotes ease of reading and is amenable to keyword searching.

Follow this and additional works at: http://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=19250521&seite=12&zoom=33>

BYU ScholarsArchive Citation

Leitich, Ann Tizia, "Amerika schreibt seine eigenen Stücke" (1925). *Essays*. 111.

http://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/111

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.

Amerika schreibt seine eigenen Stücke.

Von Ann Tizia Leitich.

Im vorigen Jahre hatte man sich auf Broadway – das ja jetzt schon allgemein als das Forum amerikanischen Theaterspielens bekannt ist – ehrgeizig, aber mit geringem Erfolg bemüht, das amerikanische Drama auf eigene Beine zu stellen. Was man erreichte, blieb im guten Willen und in allzu viel Erinnerung an europäische Trademarks stecken, und das einzige, das mit der Nasenspitze darüber hinauslangte, nämlich das köstliche „*Beggar on horseback*“ hatte Idee und Aufbau – O Tücke des Schicksals – von einem deutschen Autor, Paul Apel, erborgt. Es konnte also als amerikanisches Produkt, so sehr amerikanisch das adaptierte Stück auch war, doch nicht recht angesprochen werden. Die eben verflossene Saison aber brachte Broadway der Erfüllung seines Lieblingswunsches – amerikanisches Drama auf amerikanischer Bühne – näher als zuvor. Nicht, daß man auf Europa verzichtet hätte oder verzichten könnte, ganz im Gegenteil; es gab Scheffel vom Tantiemen für Europas gute und weniger gute Autoren, vor allem für Shaw und den glücklichen Vajda. Aber die heimische Produktion, immer schwer in Quantitäten, aber leicht in Qualitäten, wuchs und wucherte fröhlich darum herum. Ein paar jedoch schossen auf, schlank, rank, mit kühnem Gesicht: Wir sind so, und wenn ihr uns so nicht wollt, so können wir nichts machen. Aber da sind wir jedenfalls, und man wird sehen, was weiter geschieht.“

Wir denken jetzt nicht an Amerikas einzigen großen modernen Dramatiker Eugene O’Neill, der bei Strindberg und Ibsen in die Schule gegangen ist, und der an dieser Stelle auch schon besprochen wurde, sondern an drei andere, die hinter ihm aufstreben und ihre eigenen Wege gehen oder gehen wollen. Und wir meinen nicht Stücke, wie Pollocks „*Fool*“, eine Mischung von Sentimentalität, Verlogenheit und dem abgegriffensten Theaterrüstzeug; noch weniger jene Sensationsmache, die man in Europa gern als „echt amerikanisch“ zu etikettieren pflegt. Es ist vielmehr die Rede von Stücken, die ernst genommen sein wollen, von Stücken, die leben.

Da ist vor allem „*Processional*“. Aus dem merkwürdigen Titel errät man schon die Form, die der Autor John Howard Lawson für sein Drama gewählt. Doch statt einer würdig und gemessenen Schrittes einherschreitenden Prozession denke man sich die Bühne überrannt von einer sehr gemischten Gesellschaft, in der der einzelne jeweils in einer bestimmten Richtung gestoßen scheint, ohne daß er sich darüber klar wird, wohin es geht. Bild auf Bild folgt kaleidoskopartig und die Absurdität und Zerrissenheit des Geschehens wird überallhin und mitten hindurch begleitet von einer aufgeregten und nimmer ruhenden Jazzband. Lawson wollte nichts mehr und nichts weniger als dieses vielgesichtige Etwas, Amerika, im Stil einer Komödie einfangen. Dieses kühne Wollen allein spricht schon von Talent; das Fangen ist ihm in gewissen Grade gelungen, [v]ielgesichtig ist seine Komödie, doch sieht sie Amerika allzusehr durch Jazz und Maschinen hindurch, kurz gesagt durch Stadt. Seine Komödie ist Mainstreet aus dem Landwirtschaftlichen in die Industrielle Kleinstadt versetzt.

Dynamite Jim ist ein Minenarbeiter und die Arbeiter streiken. Sadie Cohen ist die junge und lebenshungrige Tochter des Gemischtwarenhändlers von Mainstreet. Der Vater kann sie nicht halten, Abenteuer ist in ihr, die Welt ist in ihr, der Drang hinaus. Nicht nur in ihr; in allen, die in diesem Stück sind, mit Ausnahme des mittelständlerisch blutarmen Zeitungsreporters und des kapitalistisch gesetzten Gentleman mit dem Zylinder. Jim und Sadie schleudert das Leben hinaus und sie begegnen seinen Gewalten. Tod und Gold, Verführung und Mutterliebe, Mord und Strafe, Liebe und Zufall. Und sie schlagen sich damit herum, gierig, blind und naiv. „Oh, nenne mich Desdemona“, sagt Sadie zu ihrem Verehrer, und für eine Weile vergißt sie, sich im Jazzrythmus zu wippen: sie sieht zu ihm auf, im

großäugigen Blick Hunger nach Schönheit, nach Wunderbarem, nie Gekanntem. Ein andermal betet sie: „Lieber Gott, laß mich um die Welt reisen, laß mich in einem Aeroplan fliegen, gib mir Wohlgerüche für mein Haar.“ Das sagt kein europäisches Mädchen, das sagt eine Amerikanerin, eine noch dazu, die es erst in erster Generation ist, denn Sadies Vater ist aus Polen eingewandert. Das Geschehen braust chaotisch über die Bühne, in Synkopen geschlagen durch die Jazzband. Da gibt es weder Aufbau noch Einheit. Weit versunken ist Aristoteles, weit Lessing, weit auch Ibsen. Da gibt es kein Grübeln, kein Insichhineinschauen, nur das Zusammenprallen elementarer Gewalten in und um den Menschen im Geschehen. Rohstoff in die drei Wände der Bühne gepumpt in einer Form, die bewußt formlos ist. Kein Gruppieren, aber ein Sichhäufen, ein Ueberquellen: Leidenschaften und Dummheit, Gefühl und Unsinn, Spaßhaftigkeit und Poesie. Wie es kommt, wie es das Leben bringt, „alles in einem Sack“.

Der Autor wurde gefeiert, aber er wurde auch arg beföhdet: Jazz sei nicht Amerikas einziger Rhythmus, Jazz erkläre nicht Amerika. Darauf kommt es aber hier gar nicht an, lediglich darauf, daß diese Komödie Neuland ist, daß in der Art, wie die Form dem Inhalt angepaßt wird, dem amerikanischen, dem modernen Drama ein neuer Weg gewiesen wird. Und sein Stück macht weiter volle Häuser.

Bissigere Kritik noch als Lawson mit „Processional“ mußten Anderson und Stallings mit ihrem ausgezeichneten Kriegstück „*What Price Glory*“ („Welcher Preis für den Ruhm“) über sich ergehen lassen. Wie so häufig am amerikanischen Theater kommt dem Stück die ausgezeichnete Charakterdarstellung, vor allem des Helden, Captain Flagg, durch Louis Wohlheim zugute. „*What Price Glory*“ verrät nirgends den Ehrgeiz, ein allgemeines Bild des Krieges geben zu wollen; es wird auch weder über Krieg und Frieden noch über Helden- oder Nichtheldentum tiefsinnig debattiert. Aber die Autoren greifen sich mit Händen, die vom Greifen etwas verstehen, eine Schnitte zuckenden Lebens aus der großen Welt, die der letzte Krieg war, heraus und stellen es vor und hin. Da ist eine Kompanie U. S. A.-Marinesoldaten in Frankreich mit dem Hauptmann Flagg und dem Sergeant Quirt. Die beiden hatten vor Jahren mit einmal gestritten und sie streiten nun weiter; daß es diesmal um ein Mädchen geht, ist reiner Zufall. Captain Flagg trinkt. Er trinkt sehr viel. Aber warum sollte er nicht, wie könnte er eigentlich anders? Er hat Gemüt, dieser Captain Flagg; er ist im Grunde seines Herzens eigentlich ein weicher Mensch, aber er darf sich ja das nicht merken lassen. Sein Leben ist Schützengraben – Retablierung – Schützengraben. Im Schützengraben hat er Tier und Mörder zu sein, aber er kann soweit nicht hinuntersteigen, kann nie sein Bewußtsein an die Tatsachen verlieren, kann weder verlieren noch verrohen, kann nur Held sein, obwohl ihm gar nicht heldenmäßig zumute ist. Und um die zynische Lache hinunterzuspülen, die solch grotesker, blutgetränkter Witz in ihm aufsteigen macht, trinkt er eben. An der Front behält er den Kopf, wenn ihn die anderen verlieren, er steift ihnen den gesunkenen Mut. Keine erschütterndere Szene als die im zweiten Akt im unterirdischen, von Donner erfüllten Keller, da alle Augenblicke einer getroffen hereinwankt oder hereinstürmt von Entsetzen und Krampf geschüttelt, wie der junge Soldat, der heulend erklärt, daß er nicht mehr hinaufgeht. Der harte Captain Flagg, der Trinker, der ewig Fluchende, tröstet ihn wie eine Mutter. Oben kracht und splittert es und hier im Keller stöhnt es in Verzweiflung, in Entsetzen, in knirschender Ohnmacht gegen eine Gewalt, die den Menschen Unrat, Feuer und Vertierung ausliefert. Und neben mir am Parkettsitze kichert ein bubiköpfiges, zartgesichtiges Mädchen unausgesetzt. Man hatte ihr versprochen, daß die Sprache von „*What Price Glory*“ das Köstlichste und Niegehörteste an Flüchen und Rauheit sei[.] Sie schien auf ihre Rechnung zu kommen: sie wird morgen erzählen, wie lustig „*What Price Glory*“ ist. Diese Sprache war es ja gerade, die man angegriffen hatte; es sei unerhört, wie die Autoren U. S. A.-Marineure sprechen

ließen, im höchsten Grade unpatriotisch. Ja, man dachte darüber nicht nach, daß ein Soldat kein Zuckerbäcker ist, ein Soldat in diesem Kriege; man kam nicht auf den Gedanken, daß er die Grobheit, die Rauheit seiner Worte vielleicht dringend nötig hatte, um sich daran selbst grob und rauh zu halten, um sich daran empor zu krallen zu dem, was die Kriegsdichter an Mahagonischreibtisch ihm sagen, daß er sei: Ein Held. Weil er sonst ja auch wahrscheinlich hinschlagen würde wie der Junge im Keller.

Aber es gab auch solche, die nicht zufrieden waren mit den Szenen hinter der Front, da die Stabsoffiziere, geschneigelt und gebügelt aufmarschieren und nach Knöpfen und Drill sehen und langläufig und mit grotesker Wichtigkeit von ihrer Mission erzählen, die Anschlagzettel und Plakate richtig zu verteilen, die sich mit den neuen Vorschriften über die Epauletten besaßen. Im letzten Akt kommt Captain Flagg in das Wirtszimmer hinter der Front, verschmutzt bis zur Unkenntlichkeit, wankend vom vielen Wachen, die Augen früh von Müdigkeit, mit schleppenden Knien – aus dem früh von Müdigkeit, mit schleppenden Knien – aus dem Schützengraben. Er setzt sich nieder, und hinter den Kerben in seinem Gesicht versucht es sich wie ein Lächeln: ein paar ruhige Tage, sein Mädchen, ein bißchen Menschendasein! Da schlägt ihm der höhnische Befehl ins Gesicht: Zurück an die Front! Und er steht auf und starrt vor sich hin, als versuchte er etwas Unbegreifliches zu ergründen, schüttelt den Kopf, wortlos; wankt aus dem kahlen Gasthauszimmer, das ihm Elysium schien, wieder hinaus in die Hölle.

Das ist „Welcher Preis für den Ruhm“ – *what price glory!* Obwohl es kein Bild vom Krieg geben will, doch das Beste, das sich dramatisch mit dem Krieg befaßt.

Als Drittes im Bunde, die Komödie des „*Show-off*“. Die Amerikaner wissen gar nicht, wie sehr amerikanisch sie ist, das kann nur ein Außenseiter ganz erfassen. George Kelly, der Autor, ist ein gewandter Theatermann. Das, woraus er das Gebäude seiner Stückchen zimmert, ist oftmals ausprobiertes, oftmals gewendetes, aber in geschickten Händen immer noch wirkungsvolles Material. Aber im „*Show-off*“, der nun seit zwei Jahren ununterbrochen jede Woche achtmal in Newyork gegeben wird, merkt man bald eine andere Luft. Denn da ist Aubrey Piper. Er ist der laute, bramarbasierende Bursche, der immer mit einer Nelke im Knopfloch eines hellgrauen Gewandes herumgeht, der immer lacht, immer redet. Er ist nichts als ein kleiner Clerk, aber wenn er mit seiner Braut spricht, die er herzlich gern hat und die er beseligt mit seiner aus seinen Reden geschwungenen Größe, dann hört man von einem Häuschen, von einem Auto als ganz selbstverständlichen Dingen. Das ist „*Show-off*“, unzulänglich mit „Bluff“ übersetzt. Er jongliert sich durchs Leben und ist immer obenauf was immer ihm geschehen mag. Es berührt ihn gar nicht, wenn die Schwiegermutter ihn ein Großmaul nennt und ihn auslacht. Zum Schluß hat ja doch er recht. Der Träumersohn hat die gewisse Millionenerfindung gemacht und gesteht der Mutter, er möchte Aubrey etwas abgeben von der Verkaufssumme, denn eigentlich hätte doch Aubrey mit einer seiner Reden, die er sich wie ein Prestidigitateur aus der Luft holt, ihm die Idee gegeben. Ohne Aubrey, den schillernden, schwätzenden Papagei, keine Millionenerfindung. Ohne Audrey mit der ewigen Nelke wäre die Luft im verschlossenen *Middle-class living-room* ewig gleich abgestanden: fährt er doch hindurch wie ein Ozonzerstäuber; wenn er bei der Vordertür hereinkommt, flieht die Langweile bei der rückwärtigen Tür hinaus. Er lacht nicht nur am besten, sondern auch zuletzt, denn als der Erfindersohn strahlend berichtet, daß man ihm die Verkaufssumme verdoppelt habe, da stellt sich heraus, daß Aubrey – er sagt es nur so nebenbei, denn es ist ja selbstverständlich – bei der Firma war und den Leuten dort klar gemacht habe usw. Der Vorhang fällt, Aubrey mit der Nelke steht in der Mitte der Bühne, ein Triumphator, seine junge Frau sieht anbetend zu ihm auf, der Sohn überlegt im stillen, wie das ist, wenn man reich ist, und die Mutter

schlägt die Hände über dem Kopf zusammen: Was werd ich jetzt noch alles erleben müssen! Sie macht dabei ein saures Gesicht, aber in Wirklichkeit könnte ihr gar nichts Schöneres passieren.

Diese Art, hinter der heiteren Oberfläche des Humors Lebenswahrheiten hervorschimmern zu lassen, ohne Satire, ohne Bitterkeit, ist echt amerikanisch. Man zeigt uns: Seht, so ist es! Und der Autor führt seine Striche sicher und zielbewußt, und ich möchte behaupten, daß seine Kunst eigentlich darin besteht, jene Dinge zu sagen, die er nicht sagt. Er wirkt durch die Art und nicht durch die Worte. Genau wie amerikanischer Humor überhaupt.

Chronikbeilage

der

„Neuen Freien Presse“

Amerika schreibt seine eigenen Stücke.

Von Ann Tizla Veitich.

Im vorigen Jahre hatte man sich auf Broadway — das ja jetzt schon allgemein als das Forum amerikanischen Theaterspielens bekannt ist — ehrgeizig, aber mit geringem Erfolg bemüht, das amerikanische Drama auf eigene Beine zu stellen. Was man erreichte, blieb im guten Willen und in allzu viel Erinnerung an europäische Trademarks stecken, und das einzige, das mit der Nasenspitze darüber hinauslangte, nämlich das köstliche „Beggars on horseback“ hatte Idee und Aufbau — o Tücke des Schicksals — von einem deutschen Autor, Paul Apel, erborgt. Es konnte also als amerikanisches Produkt, so sehr amerikanisch das adaptierte Stück auch war, doch nicht recht angesprochen werden. Die eben verflossene Saison aber brachte Broadway der Erfüllung seines Lieblingswunsches — amerikanisches Drama auf amerikanischer Bühne — näher als zuvor. Nicht, daß man auf Europa verzichtet hätte oder verzichten könnte, ganz im Gegenteil; es gab Scheffel voll Tantiemen für Europas gute und weniger gute Autoren, vor allem für Shaw und den glücklichen Bajda. Aber die heimische Produktion, immer schwer in Quantitäten, aber leicht in Qualitäten, wuchs und wucherte fröhlich darum herum. Ein paar jedoch schossen auf, schlank, rank, mit kühnem Gesicht: Wir sind so, und wenn ihr uns so nicht wollt, so können wir nichts machen. Aber da sind wir jedenfalls, und man wird sehen, was weiter geschieht.“

Wir denken jetzt nicht an Amerikas einzigen großen modernen Dramatiker Eugene O'Neill, der bei Strindberg und Ibsen in die Schule gegangen ist, und der an dieser Stelle auch schon besprochen wurde, sondern an drei andere, die hinter ihm aufstreben und ihre eigenen Wege gehen oder gehen wollen. Und wir meinen nicht Stücke, wie Bollocks „Fool“, eine Mischung von Sentimentalität, Verlogenheit und dem abgegriffensten Theaterrüstzeug; noch weniger jene Sensationsmache, die man in Europa gern als „echt amerikanisch“ zu etikettieren pflegt. Es ist vielmehr die Rede von Stücken, die ernst genommen sein wollen, von Stücken, die leben.

Da ist vor allem „Processional“. Aus dem merkwürdigen Titel errät man schon die Form, die der Autor John Howard Lawson für sein Drama gewählt. Doch statt einer würdig und gemessenen Schrittes einerschreitenden Prozession denke man sich die Bühne überannt von einer sehr gemischten Gesellschaft, in der der einzelne jeweils in einer bestimmten Richtung gestoßen scheint, ohne daß er sich darüber klar wird, wohin es geht. Bild auf Bild folgt kaleidoskopartig und die Absurdität und Zerrissenheit des Geschehens wird überallhin und mitten hindurch begleitet von einer aufgeregten und nimmer ruhenden Jazzband. Lawson wollte nichts mehr und nichts weniger als dieses vielgesichtige Etwas, Amerika, im Stil einer Komödie einfangen. Dieses kühne Wollen allein spricht schon von Talent; das Faugen ist ihm in gewissen Grade gelungen. Vielgesichtig ist seine Komödie, doch sieht sie Amerika allzusehr durch Jazz und Maschinen hindurch, kurz gesagt durch Stadt. Seine Komödie ist Mainstreet aus dem Landwirtschaftlichen in die industrielle Kleinstadt veretzt.

Dynamite Jim ist ein Minenarbeiter und die Arbeiter streiken. Sadie Cohen ist die junge und lebenshungrige Tochter des Gemischtwarenhändlers von Mainstreet. Der Vater kann sie nicht halten, Abenteuer ist in ihr, die Welt ist in ihr, der Drang hinaus. Nicht nur in ihr; in allen, die in diesem Stück sind, mit Ausnahme des mittelständlerisch blutarmen Zeitungsreporters und des kapitalistisch gesehten Gentleman mit dem Zylinder. Jim und Sadie schleudert das Leben hinaus und sie begegnen seinen Gewalten. Tod und Gold, Verführung und Mutterliebe, Mord und Strafe, Liebe und Zufall. Und sie schlagen sich damit herum, gierig, blind und naiv. „Oh, nenne mich Desdemona“, sagt Sadie zu ihrem Verehrer, und für eine Weile vergißt sie, sich im Jazzrhythmus zu wippen: sie sieht zu ihm auf, im großäugigen Blick Hunger nach Schönheit, nach Wunderbarem, nie Bekanntem. Ein andermal betet sie: „Lieber Gott, laß mich um die Welt reisen, laß mich in einem Aeroplan fliegen, gib mir Wohlgerüche für mein Haar.“ Das sagt kein europäisches Mädchen, das sagt eine Amerikanerin, eine noch dazu, die es erst in erster Generation ist, denn Sadies Vater ist aus Polen eingewandert. Das Geschehen braust chaotisch über die Bühne, in Synkopen geschlagen durch die Jazzband. Da gibt es weder Aufbau noch Einheit. Weit versunken ist Aristoteles, weit Lessing, weit auch Ibsen. Da gibt es kein Grübeln, kein Insiehineinschauen, nur das Zusammenprallen elementarer Gewalten in und um den Menschen im Geschehen. Rohstoff in die drei Wände der Bühne gepumpt in einer Form, die bewußt formlos ist. Kein Gruppieren, aber ein Sichhäufen, ein Ueberquellen: Leidenschaften und Dummheit, Gefühl und Unsinn, Spafshastigkeit und Poesie. Wie es kommt, wie es das Leben bringt, „alles in einem Sack“.

Der Autor wurde gefeiert, aber er wurde auch arg bescholten: Jazz sei nicht Amerikas einziger Rhythmus, Jazz erkläre nicht Amerika. Darauf kommt es aber hier gar nicht an, lediglich darauf, daß diese Komödie Neuland ist, daß in der Art, wie die Form dem Inhalt angepaßt wird, dem amerikanischen, dem modernen Drama ein neuer Weg gewiesen wird. Und sein Stück macht weiter volle Häuser.

17
Dissigere Kritik noch als Lawson mit „ProceSSIONal“ mußten Anderson und Stallings mit ihrem ausgezeichneten Kriegsstück „What Price Glory“ („Welcher Preis für den Ruhm“) über sich ergehen lassen. Wie so häufig am amerikanischen Theater kommt dem Stück die ausgezeichnete Charakterdarstellung, vor allem des Helden, Captain Flagg, durch Louis Wohlheim zugute. „What Price Glory“ verrät nirgends den Ehrgeiz, ein allgemeines Bild des Krieges geben zu wollen; es wird auch weder über Krieg und Frieden noch über Helden- oder Nichtheldentum tiefsinnig debattiert. Aber die Autoren greifen sich mit Händen, die vom Greifen etwas verstehen, eine Schnitte zuckenden Lebens aus der großen Welt, die der letzte Krieg war, heraus und stellen es vor uns hin. Da ist eine Kompagnie U. S. A.-Marinesoldaten in Frankreich mit dem Hauptmann Flagg und dem Sergeant Quirt. Die beiden hatten vor Jahren mit einmal gestritten und sie streiten nun weiter; daß es diesmal um ein Mädchen geht, ist reiner Zufall. Captain Flagg trinkt. Er trinkt sehr viel. Aber warum sollte er nicht, wie könnte er eigentlich anders? Er hat Gemüt, dieser Captain Flagg; er ist im Grunde seines Herzens eigentlich ein weicher Mensch, aber er darf sich ja das nicht merken lassen. Sein Leben ist Schützengraben — Reetablierung — Schützengraben. Im Schützengraben hat er Tier und Mörder zu sein, aber er kann soweit nicht hinuntersteigen, kann nie sein Bewußtsein an die Tatsachen verlieren, kann weder vertieren noch verrohen, kann nur Held sein, obwohl ihm gar nicht heldenmäßig zumute ist. Und um die zynische Lache hinunterzuspülen, die solch grotesker, blutgetränkter Witz in ihm aufsteigen macht, trinkt er eben. An der Front behält er den Kopf, wenn ihn die anderen verlieren, er steift ihnen den gesunkenen Mut. Keine erschütterndere Szene als die im zweiten Akt im unterirdischen, von Donner erfüllten Keller, da alle Augenblicke einer getroffen hereinwankt oder hereinstürzt von Entsetzen und Krampf geschüttelt, wie der junge Soldat, der heulend erklärt, daß er nicht mehr hinaufgeht. Der harte Captain Flagg, der Trinker, der ewig Fluchende, tröstet ihn wie eine Mutter. Oben kracht und splittert es und hier im Keller stöhnt es in Verzweiflung,

in Entsetzen, in knirschender Ohnmacht gegen eine Gewalt, die den Menschen Unrat, Feuer und Vertierung ausliefert. Und neben mir am Parkettstige kichert ein bubiköpfiges, zartgesichtiges Mädchen unausgesetzt. Man hatte ihr versprochen, daß die Sprache von „What Price Glory“ das Röstlichste und Niegehörteste an Flüchen und Rauheit sei, Sie schien auf ihre Rechnung zu kommen; sie wird morgen erzählen, wie lustig „What Price Glory“ ist. Diese Sprache war es ja gerade, die man angegriffen hatte; es sei unerhört, wie die Autoren U. S. A.-Marineure sprechen ließen, im höchsten Grade unpatriotisch. Ja, man dachte darüber nicht nach, daß ein Soldat kein Zuckerbäcker ist, ein Soldat in diesem Kriege; man kam nicht auf den Gedanken, daß er die Grobheit, die Rauheit seiner Worte vielleicht dringend nötig hatte, um sich daran selbst grob und rau zu halten, um sich davon empor zu krallen zu dem, was die Kriegsdichter an Mahagonischreibtischen ihm sagen, daß er sei: Ein Held. Weil er sonst ja auch wahrscheinlich hinschlagen würde wie der Junge im Keller.

Aber es gab auch solche, die nicht zufrieden waren mit den Szenen hinter der Front, da die Stabsoffiziere, geschmiegelt und gebügelt aufmarschieren und nach Knöpfen und Drill sehen und langläufig und mit grotesker Wichtigkeit von ihrer Mission erzählen, die Anschlagzettel und Plakate richtig zu verteilen, die sich mit den neuen Vorschriften über die Epauletten befassen. Im letzten Akt kommt Captain Flagg in das Wirtszimmer hinter der Front, verschmutzt bis zur Unkenntlichkeit, wankend vom vielen Wachen, die Augen trüb von Müdigkeit, mit schleppenden Knien — aus dem Schützenaraben. Er setzt sich nieder, und hinter den Kerben in seinem Gesicht versucht es sich wie ein Lächeln: ein paar ruhige Tage, sein Mädchen, ein bißchen Menschendasein! Da schlägt ihm der höhnische Befehl ins Gesicht: Zurück an die Front! Und er steht auf und starrt vor sich hin, als versuchte er etwas Unbegreifliches zu ergründen, schüttelt den Kopf, wortlos; wankt aus dem kahlen Gosthanszimmer, das ihm Elysium schien, wieder hinaus in die Hölle.

Das ist „Welcher Preis für den Ruhm“ — what price glory! Obwohl es kein Bild vom Krieg geben will, doch das Beste, das sich dramatisch mit dem Krieg befaßt.

Als Drittes im Bunde, die Komödie des „Show-off“. Die Amerikauer wissen gar nicht, wie sehr amerikaanisch sie ist, das kann nur ein Außenseiter ganz erfassen. George Kelly, der Autor, ist ein gewandter Theatermann. Das, woraus er das Gebäude seiner Stückchen zimmert, ist oftmals ausprobiertes, oftmals gewendetes, aber in geschickten Händen immer noch wirkungsvolles Material. Aber im „Show-off“, der nun seit zwei Jahren ununterbrochen jede Woche achtmal in New York gegeben wird, merkt man bald eine andere Luft. Denn da ist Aubrey Piper. Er ist der laute, brombarbasierende Burische, der immer mit einer Melke im Knopfloch eines hellgrauen Gewandes herumgeht, der immer lacht, immer redet. Er ist nichts als ein kleiner Clerk, aber wenn er mit seiner Braut spricht, die er herzlich gern hat und die er beseligt mit seiner aus seinen Reden geschwungenen Größe, dann hört man von einem Hänschen, von einem Auto als ganz selbstverständlichen Dingen. Das ist „Show-off“, unzulänglich mit „Bluff“ übersetzt. Er jongliert sich durchs Leben und ist immer obenauf, was immer ihm geschehen mag. Es berührt ihn gar nicht, wenn die Schwiegermutter ihn ein Großmaul nennt und ihn auslacht. Zum Schluß hat ja doch er recht. Der Trümersohn hat die gewisse Millionenerfindung gemacht und gesteht der Mutter, er möchte Aubrey etwas abgeben von der Verkaufssumme, denn eigentlich hätte doch Aubrey mit einer seiner Reden, die er sich wie ein Prestidigitateur aus der Luft holt, ihm die Idee gegeben. Ohne Aubrey, den schillernden, schwäbenden Papagei, keine Millionenerfindung. Ohne Aubrey mit der ewigen Melke wäre die Luft im verischoffenen Middle-class living-room ewig gleich abgestanden; fährt er doch hindurch wie ein Ozonzerstäuber; wenn er bei der Bordertür hereinkommt, flieht die Langweile bei der rückwärtigen Tür hinaus. Er lacht nicht nur am besten, sondern auch zuletzt, denn als der Erfindersohn strahlend berichtet, daß man ihm die Verkaufssumme verdoppelt habe, da stellt sich heraus, daß Aubrey — er sagt es

nur so nebenbei, denn es ist ja selbstverständlich — bei der Firma war und den Leuten dort klar gemacht habe usw. Der Vorhang fällt, Aubrey mit der Melke steht in der Mitte der Bühne, ein Triumphator, seine junge Frau sieht anbetend zu ihm auf, der Sohn überlegt im stillen, wie das ist, wenn man reich ist, und die Mutter schlägt die Hände über dem Kopf zusammen: Was werd ich jetzt noch alles erleben müssen! Sie macht dabei ein saures Gesicht, aber in Wirklichkeit könnte ihr gar nichts Schöneres passieren.

Diese Art, hinter der heiteren Oberfläche des Humors Lebenswahrheiten hervorschimmern zu lassen, ohne Satire, ohne Bitterkeit, ist echt amerikanisch. Man zeigt uns: Seht, so ist es! Und der Autor führt seine Striche sicher und zielbewußt, und ich möchte behaupten, daß seine Kunst eigentlich darin besteht, jene Dinge zu sagen, die er nicht sagt. Er wirkt durch die Art und nicht durch die Worte. Genau wie amerikanischer Humor überhaupt.