

Gustaf Gründgens

Auf der Suche nach dem Gesicht des Theaters

Jahreshauptversammlung des Deutschen Bühnenvereins, Stuttgart 1948

Ich habe die mir übertragene Aufgabe, im Rahmen der Bühnenvereinstagung zu sprechen, gerne übernommen, um damit zu dokumentieren, für wie wichtig ich es halte, daß auch die Künstler sich organisieren und zusammenschließen, und zwar in Verbänden, die keine Zwangsorganisation sind, in denen aber gerade die Freiwilligkeit eine Garantie für eine aktive Mitarbeit bedeutet. Mir scheint dieser Zusammenschluß und die sich daraus ergebende Zusammenarbeit, auch mit unserer Schwesterorganisation, der Deutschen Bühnengenossenschaft, heute besonders nötig, weil wir wieder einmal ganz am Anfang stehen: noch mehr am Anfang stehen, als jeder von uns glauben will.

Wir sind ja eigentlich keine Anfänger mehr, und so erliegen wir gerne der Täuschung, daß das, was wir in unserem langen Theaterleben erfahren haben und zu wissen glauben, so etwas wie eine Fortsetzung unserer bisherigen Arbeit ermöglichen könnte.

Und gerade durch diesen Fehlschluß geraten wir in Gefahr, uns von den jungen und neu hinzukommenden Kräften des Theaters, von denen letzten Endes die Zukunft unseres Theaters abhängt, zu entfernen, denn die Katastrophen der letzten anderthalb Jahrzehnte haben uns in den Augen der Jugend nicht gerade kreditwürdig gemacht. Wir müssen uns mit diesen jungen Menschen zusammen auf eine Schulbank setzen und unsere Prüfung noch einmal neu ablegen. Erst dann wird unser Mehrwissen – beileibe nicht unser Besserwissen – auch für die Neuentwicklung, die unser Theater notwendig durchmachen muß, fruchtbar gemacht werden können.

Ich wage zu behaupten, daß viele von uns die große Zäsur des Jahres 1945 noch gar nicht genug ins Bewußtsein gedrungen ist. Kaum waren die Kriegshandlungen beendet, sprangen die meisten von uns wieder auf die Bretter und agierten weiter, fast, als wäre nichts geschehen.

Nun gibt es eine Art, die Dinge zu sehen, die diese Tatsache, diese Lebendigkeit in einem sehr positiven Licht erscheinen läßt. Trotzdem habe ich manchmal gedacht: Wir hätten erst eine Zeitlang ruhig atmen und nachdenken sollen und dann wieder neu beginnen. Aber da wir schon wieder mitten drin sind, oder wenigstens glauben, es zu sein, sollten wir mit offenen Augen und wachen Sinnen an unser Werk gehen. Unsere Kunst, die sich eng an die Realität

von heute, von 1948 zu halten hat, wird in ihrer inneren Haltung und ihrer Gestaltung kaum lieblich sein können, denn wir sehen um uns herum wenig Liebliches. Darum sollten wir sehr tolerant und behutsam sein, wenn ein neuer Dichter uns nicht gleich Wege weisen und uns nicht aufbauend beglücken kann, sondern uns die Qual seiner Generation, klagend und anklagend und ziel- und planlos, auf die Bühne schleudert. Wir sollten froh sein, daß er überhaupt angefangen hat, zu gestalten, zu dichten. Ich gehöre nicht zu den Leuten, die bedauern, daß die Schreibtischschubladen unserer Dichter leer sind. Wäre es nicht schrecklich, wenn schon die Tragödien der letzten Jahre in drei Akten gemeistert wären? Ich fürchte, man erstickt mit dem verständlichen Ruf nach Aufbau den einfachen kreatürlichen Schrei gequälter Jugend, der erst einmal heraus muß; und der tiefere Grund für das Beiseitestehen und Abwarten großer Teile der jungen Generation ist, daß man schon wieder etwas von ihr erwartet, daß man Forderungen an sie stellt, die sie noch nicht erfüllen kann. Es sollte ihr Recht sein, die zertrümmerte Welt, die ihr als Erbe zufiel, zu prüfen, zu wägen und aus sich ihre Entschlüsse zu fassen. Jahrelang hat diese Jugend einreißen und zerstören müssen, jetzt soll sie ebenso geschwind aufbauen und Entscheidungen treffen. Sie wird es von alleine tun, wenn sie soweit ist. Es ist ihr Wesen, ihre natürliche Bestimmung, das zu tun. Auch ihr fehlt die Atempause, die unserem seit Jahrzehnten überforderten und überanstrengten Land im ganzen notwendig wäre, uns jedoch nicht vergönnt zu sein scheint. Noch atemlos und halb betäubt von den Erlebnissen der letzten Jahre, krochen wir aus unseren Kellern heraus, und mit einem zweifelnden Blick zum Himmel, aus dem es schon wieder zu donnern droht, beginnen wir neu zu planen und aufzubauen, den Ameisen gleich, einem Naturgesetz folgend.

Aber damit das Planen und Aufbauen sinnvoll werde, müssen wir uns zunächst auf uns selbst besinnen und das zur Hilfe rufen, was den Menschen von der Ameise unterscheidet, den Geist. „Jene Fähigkeit und göttliche Vernunft, die uns nicht gegeben ward, um ungebraucht in uns zu verschimmeln.“ Als gebrannte Kinder brauchen wir neben dem Glauben, den man uns schon wieder abverlangt, auch den Zweifel, die Selbstkritik, und wir wollen sie in unserem Herzen wachhalten. Das ist der Standpunkt, von dem aus wir auch die Situation unseres Theaters ansehen und von dem aus wir fragen müssen, was als Nächstes und Wichtigstes zu tun ist, und wo die Gefahren für unsere Arbeit liegen.

Der größte Feind einer neuen Theaterentwicklung ist unsere Originalitätssucht, der Wunsch, neu zu sein um jeden Preis; auch um den Preis des Werkes, das wir zu interpretieren hätten. Wir haben nie das Glück einer kontinuierlichen Entwicklung unseres Theaters erlebt, wie zum Beispiel das französische Theater sie gehabt hat, wo zwischen den Künstlergenerationen Kameradschaft untereinander besteht. Eine Tatsache, die heftige künstlerische Fehden nicht ausschließt. Nur haben die jungen französischen Dichter und Schauspieler die Werke ihrer älteren Meister nicht verbrannt und die Meister selbst außer Landes gejagt, sondern sie haben frühere Leistungen weiterentwickelt und gegebenenfalls überwunden, auf jeden Fall haben sie auf ihnen gefußt.

Wir erleben, daß die Werke der modernen Franzosen, nachdem jahrelang kein Franzose bei uns gespielt wurde, wieder auf unseren Bühnen erscheinen; Werke, die in Frankreich Glieder einer Kette sind. Infolge einer jahrzehntelangen Abgeschlossenheit kennen wir die

Zwischenglieder nicht und wissen nicht, wie das eine Werk aus einem der vielen anderen entstanden ist, wieviel Vorarbeit ein Dichter für einen anderen geleistet hat. Wir überschätzen infolgedessen den formalen Wert eines neueren Werkes als etwas Originales und geben diesem in unseren Inszenierungen eine Bedeutung, die den französischen Autor ferngelegen hat. Er wollte gar nicht originell sein, wie es uns scheinen will. Er ist nur auf einem uns unbekannt gebliebenem Wege einen Schritt weitergegangen als sein Vorgänger.

So kommt es denn in den deutschen Aufführungen solcher Werke zu einer falschen Modernität. Es hat mir so gut gefallen, daß Sartre auf die Frage, ob die Aufführung der „Fliegen“ in Paris klassisch oder romantisch gewesen sei, die Antwort gab: „Die Aufführung war entschieden klassisch und entsprach damit ganz meinen Absichten und meiner Auffassung.“ Wenn Sartre eine moderne Pariser Aufführung klassisch nennt, so versteht er darunter gewiß nichts Historisierendes oder Akademisches, sondern er will sagen, daß die Aufführung geprägt und geformt war von der kontinuierlichen organischen Entwicklung der französischen Theaterkultur. Das Werk ist durchaus heutig und original: aber die Interpretation sieht der Autor als auf dem Boden der klassischen Theatertradition seines Landes stehend.

An einer solchen Tradition zu arbeiten ist für unser Theaterleben die wichtigste Aufgabe. Es gibt dafür auch in unserer Theatergeschichte viele Vorbilder, an die man anknüpfen kann.

Dafür kann man eine Forderung nicht oft genug wiederholen: daß werkgetreu inszeniert werden soll; daß heißt, ein Werk ist so zu interpretieren, wie es vom Dichter gemeint ist. Unsere Arbeit ist nicht dann schöpferisch, wenn wir eine Dichtung vornehmen und uns mit ihr in Szene setzen, sondern unser Beruf beginnt dann, schöpferisch zu werden, wenn es gelingt, vom Dichter Geschautes und Gewolltes in einer Aufführung zu verdeutlichen oder gar zu steigern.

Ich finde es heute nicht so wichtig, ob in Deutschland gut oder schlecht Theater gespielt wird. Viel wichtiger ist, ob richtig oder falsch Theater gespielt wird. Ich habe neulich in einer kleinen Stadt gastiert, und was dort gespielt wurde, war recht und schlecht, aber unverwechselbar Goethes „Iphigenie“. Ich habe in einer großen Stadt die Aufführung eines modernen Werkes gesehen, und es war eine Demonstration spielleiterischer Eitelkeit und Ignoranz.

Ich kann zwischen Bühnenwerken in Worten oder Tönen keinen prinzipiellen Unterschied finden. Ihre Interpretation steht jedenfalls unter dem gleichen strengen Gesetz. Selbst der ich-besessenste Neuschöpfer am Dirigentenpult würde sich niemals mit Mozart und Beethoven, mit Strawinsky und Hindemith das erlauben, was mancher Spielleiter, der sich eben freigeschwommen hat, mit einem dramatischen Dichter anstellt. Und hier also mein Protest und meine Bitte: lieber weniger glänzend aber richtig, als faszinierend und falsch. Zunächst, bevor an eine Deutung gedacht wird, müssen die Noten gespielt werden. Das ist meine Begründung für die Forderung an die Kollegen vom Theater, werkgetreu zu inszenieren. Herbert Ihring hat in einem Aufsatz über Regie den Ausdruck „anwendbar“ gebraucht: anwendbare Regie. Damit meint er eine Art Regieführung, die nicht in der eigenen

Handschrift eigenwillig und stark sein muß, dafür aber um so nützlicher für die Allgemeinheit des Theaters: anwendbarer. Eine Art Regie, die auch von anderen Regisseuren und Bühnen übernommen werden kann, ohne daß eine bloße Kopie entsteht. Es ist ein prinzipiell falscher Standpunkt, daß ein Spielleiter eine einmal gefundene Regielösung für ein Werk nicht übernehmen könne, sondern es sich schuldig wäre, eine andere zu suchen; auf solche Weise wird der bereits beschrittene Weg zu einer künftigen Tradition aus persönlicher Eitelkeit gleichsam durch Barrikaden persönlicher Auslegungen und Regie-Einfälle verbaut. Die Forderung nach anwendbarer Regie, nach stilbildender Regie also, scheint mir vordringlicher zu sein als die Suche nach unverwechselbaren, einmaligen Genies. Diese werden immer die großen Glücksfälle des Theaters bleiben; ihre Wirkung auf das Theater aber liegt in der Kraft ihrer Persönlichkeit, in der Größe ihrer Kunst, in der Unerbittlichkeit ihrer Forderung an sich und an die Kunst. Ihre Wirkung als beispielgebende Einzelercheinungen ist größer, als wenn man ihre künstlerischen Deutungen, die von ihrer einmaligen Persönlichkeit getragen werden, in billigen Ausgaben kopiert, verfälscht und mißverständlich macht.

Was hätten die vielen – ich muß sagen: zu vielen – deutschen Theater und Theaterchen für eine Berechtigung, wenn jedes für sich allein arbeiten und jedes für sich allein arbeiten und jedes für sich allein das Gesetz der Kunst entdecken wollte, wenn nicht alle daran zusammenarbeiten würden, das künstlerische Gesicht des deutschen Theaters zu bilden. Das Stadttheater in X-hausen, und die Kammerspiele in Y-dorf sind für sich, abgesehen von der Publikumsbefriedigung, blanker Unsinn; erst in dem, was sie an der Vorbereitung des gesamten deutschen Theaters leisten, bekommen sie ihre Bedeutung. Dazu muß aber der Kollege aus X-hausen sich über die Situation des Theaters in Deutschland orientieren und in Verbindung mit den Bestrebungen seiner Kollegen arbeiten, und nicht von X-hausen aus die Welt mit einer neuen Kunstrichtung beglücken wollen.

Das Theater jedes Landes hat sein eigenes und unverwechselbares Gesicht. Wir haben unser Gesicht verloren. Und es kommt jetzt nicht darauf an, uns eine amerikanische oder französische oder russische Maske vorzubinden, sondern unser eigenes Gesicht zu suchen. Daß wir heute beglückt feststellen dürfen, die Welt habe sich für uns wieder geweitet, und wir dürfen wieder Anregungen aus der Kunst der ganzen Welt nehmen, ist für uns eine Verpflichtung mehr.

Es ist ganz in Ordnung, daß wir, auf der Suche nach unserem Gesicht, uns Werke ausländischer Autoren und deutscher Autoren, die uns lange vorenthalten wurden, aufmerksam vorspielen. Aber die amerikanischen Autoren zum Beispiel wären gewiß ganz erschrocken darüber, wenn sie erführen, für wie originell und bedeutend wir sie halten. Sie haben gewiß, mehr noch als ihre französischen Kollegen, nur den einen Wunsch, möglichst einfach und unmittelbar aus der Nähe ihres alltäglichen Lebens heraus zu schaffen, und es ist sicher kein Zufall, daß die Helden ihrer Stücke – ein unglücklicher Ausdruck für diese Hauptrollen – meistens „Menschen wie Du und Ich“ sind.

Wie können wir uns, nach dem, was jeder von uns erlebt hat, noch wundern, daß auch diesen Menschen auf der Bühne Dialoge zustoßen, die im Sinne unseres „bürgerlichen Schauspiels“ ungewöhnlich sind, daß wir sie in Situationen und mit Partnern antreffen, die uns auf den

ersten Blick unnatürlich erscheinen wollen. Wer von uns ist schon für das Schicksal, das er erlebt hat, gebaut gewesen? Mir sind in meinem „bürgerlichen Heldenleben“ mehr Dinge passiert, als ich mir in meinen kühnsten Träumen hätte vorstellen dürfen; und ich gehe immer noch auf meinen zwei Beinen, ich esse und schlafe und lebe meinen Alltag weiter.

Der russische Dichter Tschechow sagt: Man muß im Drama das Leben darstellen, wie es ist, und die Menschen so, wie sie sind. Aber im Leben wird nicht in jeder Minute geschossen, gehängt oder eine Liebeserklärung gemacht; man sagt auch nicht in jedem Augenblick gescheite Sachen. Die Menschen essen mehr, trinken mehr, schlagen sich mehr durchs Dasein, reden mehr dummes Zeug. Mag sich auf der Szene alles genauso kompliziert und dabei ebenso einfach gestalten, wie auch im Leben. Die Menschen essen zu Mittag, nichts mehr und nichts weniger, aber während sie das tun, fügt sich ihr Glück und zerschlägt sich ihr Leben.

Wir sollten alles, was in diesen Stücken geschieht, selbstverständlich nehmen. Wir sollten uns den Glauben ihrer Dichter zu eigen machen, daß es eben so ist, wie es ist. Aber bei uns wird, wenn ein Toter in einem Stück auftritt, eine philosophische Schule eröffnet. Ich glaube nicht, daß sich Mr. Osborn bei seinem „Tod im Apfelbaum“ halb so viel gedacht hat wie unsere Rezensenten. Ist der Tod nicht jedem von uns in mancherlei Gestalt begegnet? Glauben wir doch ruhig Mr. Osborn, daß er ihm so begegnet ist, wie er es erzählt, und nehmen wir das, wenn wir sein Stück aufführen – wozu uns ja niemand zwingt – einfach hin. Mein Eindruck ist, daß in anderen Ländern viel naiver Kunst gemacht wird und daß bei uns mehr Kunst gedacht wird, vor allen Dingen mehr über Kunst geredet und geschrieben wird.

Ein Theatermann sollte sich gewiß nicht beklagen, daß sein Beruf, daß die Arbeit, an der er beteiligt ist, so im Brennpunkt des Interesses steht. Die Kunst ist bei uns so ziemlich das einzige, in dem wir autark sind. Aber vielleicht dadurch kommt die Überwertung des Theaters zustande. Sie ist ebenso gefährlich wie Gleichgültigkeit gegenüber unserem Beruf.

Es ist allerdings die liebenswertere Untugend. Wer will es einer Presse, die wieder frei ist, und den neu bestellten Kulturausschüssen und ähnlichen Institutionen verdenken, daß sie sich mit leidenschaftlichem Interesse der ihnen wieder zugestandenen demokratischen Rechte bedienen. Gerade von uns Intendanten sollte es niemand zu ernst nehmen, wenn dabei gelegentlich über das Ziel hinausgeschossen wird. Wir sitzen alle auf der gleichen Schulbank: die Kulturausschüsse, die Stadtväter, die Kultusminister, die Kritiker, die Schauspieler und die Intendanten; das sollten wir nie vergessen, auch wenn wir uns gelegentlich mit Papierkügelchen beschmeißen.

Gewiß, der Intendant, der zwischen Scylla der öffentlichen Meinung und Charybdis der behördlichen und betrieblichen Schwierigkeiten sein Theaterschiff auf das freie Meer der Kunst steuern will, wird in Zeiten wie diesen länger in dieser Meerenge – Kunstenge – aufgehalten, als seinen Nerven gut und der Kunst dienlich ist.

Aber warum soll es ausgerechnet in unserem Beruf besser sein als im übrigen deutschen Leben? Allerdings, das muß ich auch sagen, zum Totlachen ist der Posten eines Intendanten

unter den heutigen Umständen nicht, und Intendanten Krisen kommen nicht von ungefähr. Die Ursachen, ob es Vertrauenskrisen der Stellen, die für die Betreuung der Kunst verantwortlich sind, oder Nerven Krisen der Intendanten sind, halten sich dabei durchaus die Waage. Die öffentlichen Stellen, die sich oft in ihrem Kulturwillen übernommen haben, sind sich nicht immer ganz klar darüber, ob sie Mäzene oder Präzeptoren der Kunst sein sollen. Die Intendanten haben Mühe, ihre künstlerischen Ambitionen mit den wirtschaftlichen Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten ihrer Theater in Einklang zu bringen. Ich glaube, nur wenn man guten Willens und allerdings auch guten Könnens ist, wird man über diese Krisen hinwegkommen. Man muß nicht gleich jeden Fehdehandschuh aufnehmen, der einem hingeworfen wird. Sonst kommt man aus dem Bücken nicht mehr heraus.

Es hat in letzter Zeit wiederholt unerfreuliche Spannungen zwischen den Theatern und der Presse gegeben, und man hat auf der Seite der Theater hier und da geglaubt, einen Kritiker, dem die Leistungen des Theaters nicht gefielen, am Besuch des Theaters hindern zu sollen.

Es gibt nichts, was so falsch wäre. Man muß, wenn nicht ausgesprochen Bössartigkeit am Werke ist, in solchen Fällen Nerven genug besitzen, auch Dinge hinzunehmen, die ungerecht erscheinen; und was den Kritiker angeht, sage ich mir: nimmt er sich wichtig, brauche ich ihn nicht mehr wichtig zu nehmen; nimmt er die Sache wichtig, ist er, auch wenn er mich angreift, ein Kind aus meiner Klasse. Wir können und dürfen nicht verlangen, daß jeder unserer Zuschauer in jedem Augenblick sich der Schwierigkeiten bewußt ist, unter denen wir schaffen, und wir können und dürfen uns nicht verhehlen, daß das, was wir augenblicklich schaffen, notwendig Stückwerk und anfechtbar sein muß. Auch unsere Theater müssen, wie unsere Städte und unser ganzes Land, entrümmert werden, und wir haben noch alle Arbeit vor uns. Das sollten sich alle am Theater Beteiligten immer wieder vor Augen halten, vor allem die Leute mit den „absoluten Forderungen“, die immer von Kunst sprechen, wo ich noch dabei bin, über Leinwand, Leim, Nägel und Glühbirnen nachzudenken. Während ich darüber nachdenke, wie sich für unsere Arbeit die physischen und hygienischen Voraussetzungen schaffen lassen, wollen diese Unentwegten unsere Not schon wieder verwertet und künstlerisch umgesetzt wissen. Ich bin immer bereit, aus der Not eine Tugend zu machen, aber ich lehne es ab, aus der Not einen Stil zu machen. Dazu steht nicht im Widerspruch, wenn ich eine strenge Anpassung an die Realität von 1948 fordere und jedes Theater, das nicht aus dieser Realität heraus zu seiner künstlerischen Form vorstößt, ablehne. Aber es ist noch ein weiter Weg zu gehen, und ich persönlich bin schon dankbar, wenn sich im Laufe einer Spielzeit in zwei, drei Aufführungen das abzuzeichnen beginnt, was mir als erstrebenswertes Ziel vor Augen schwimmt. Die Schließung der Theater im Jahre 1944 hat unsere Ensembles zerstört. Der Krieg hat, wie alle deutschen Menschen, auch die deutschen Schauspieler in alle Gegenden zerstreut, und die Ensembles beginnen sich erst wieder zu bilden. Es wird auch noch eine Zeit vergehen, bis der Verschmelzungsprozeß sich vollzogen hat. Dennoch, oder gerade deswegen ist die Bildung von Ensembles und vor allem die Erziehung zum Ensemble-Gedanken, zum Ensemble-Geist, die erste Aufgabe des Theaterleiters.

Ich darf bei dieser Gelegenheit ein Wort über die sogenannten Prominenten sagen. Wie wird man eigentlich prominent, und wer macht einen zum Prominenten? Der Start ist für alle

Schauspieler gleich. Sie waren alle bei einem Lehrer oder auf einer Schule, sie waren alle einmal Anfänger, und dann ist es die Begabung und vielleicht auch etwas Glück, was einige von ihnen nach vorne trägt. Aber gerade das sollte sie nicht unbedingt verdächtig machen. Ich kenne viele sogenannte Prominente, die sich nichts sehnlicher wünschen, als in einem Ensemble aufgehen zu dürfen. Sie werden oft einfach dadurch gehindert, daß man sie als Prominente bezeichnet und behandelt. Es ist selbstverständlich klar, daß ich nur von echten Künstlern rede und nicht von Stars, die sich vom Theaterleben abgelöst haben und gar nicht mehr den Wunsch zur Einordnung haben.

Das Theater ist der natürliche Vermittler zwischen dem Dichter und der Menschheit. Und der Schauspieler hat die Vermittlerrolle zu übernehmen. Auch für ihn ist die Hauptaufgabe, wie für den Spielleiter, Interpret zu sein. Dieser natürliche Grundsatz ist bei vielen verlorengegangen, und es wäre schön, wenn die Schauspieler wieder einsehen lernten, daß es ruhmvoller ist, ein erstklassiger Schauspieler für zweite Rollen zu sein als ein zweitklassiger für erste, und daß der Kunst und auch dem Schauspieler mehr gedient ist, wenn er in einer kleineren Rolle einen hervorragenden Beitrag zum Gelingen des Gesamtwerkes leistet, als wenn er in einer großen Rolle die Absichten des Dichters zu verdeutlichen nicht im Stande ist.

Ich kann mich persönlich nicht so ganz in die Lage eines Nur-Intendanten versetzen, da ich durchaus darauf bestehe, ein Schauspieler zu sein, aber ich meine, im Sinne des eben Gesagten ist die vornehmlichste Pflicht eines Theaterleisters seine kameradschaftliche Beziehung zu seinen Mitgliedern. Er sollte nicht über den Wassern schweben, sondern als primus inter pares mit ihnen leben und ihre Sorgen teilen.

Wir haben einen herrlichen Beruf ergriffen. Für einen echten Schauspieler macht das Glück, auf der Bühne zu stehen, vieles Leiden wett, und es wäre mein Wunsch und mein Rat, daß man sich dieses unbändigen Vergnügens immer bewußt bleiben möge, um aus ihm heraus an die schwere Arbeit des Tages zu gehen. Ich glaube nicht, daß dieses Vergnügen, diese Lust an unserem Beruf uns hindert, unseren Beruf ernst zu nehmen. Wir nehmen ihn ernst. Wir wollen uns auch nicht vor einem schönen Wort unserer Sprache scheuen und zugeben, daß wir ihn „heilig ernst“ nehmen. Aber kaum habe ich das – mit einiger Überwindung – vor Ihnen ausgesprochen, möchte ich gleich hinterherrufen: man soll ihn aber nicht „tierisch ernst“ nehmen. Das ist eine Berufskrankheit bei uns, dieser falsche Ernst, der tierische Ernst. Er ist die Quelle allen Ärgers im Theater. Wenn wir jedoch mit einer der Sache geziemendem Ernst an unsere Arbeit gehen und uns das Vergnügen, das sie uns macht, nicht weglügen, dann sollten wir wohl imstande sein, die Chance, die jeder Neuanfang in sich birgt, zum Wohle des deutschen Theaters zu nützen.