



Schriftenreihe zur weltanschaulichen Schulungsarbeit
der NSDAP.

Herausgeber: Der Beauftragte des Führers für die Überwachung
der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung
der NSDAP. — Amt Parteiamtliche Lehrmittel

Dr. Elisabeth Frenzel

Der Jude im Theater

1943

Zentralverlag der NSDAP., Franz Eher Nachf., GmbH., München

Von dem Schriftsteller Karl Emil Franzos, der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erfolgreiche Geschichten über sein heimatliches galizisches Ghetto verfaßte, gibt es einen Roman mit dem Titel „Der Pojaz“. Pojaz ist eine jüdische Verstümmelung des Wortes Bajazzo und bedeutet soviel wie fahrender Spielmann, Geschichten-erzähler, Schauspieler. Die Hauptfigur dieses Romans ist ein Jude mit Namen Sender Glatteis, und in ihr zeichnet Franzos den Willen und Weg eines jungen galizischen Juden zur deutschen Bühne.

Man sehe sich einmal den Weg dieses jungen Juden zum deutschen Theater unter dem Gesichtspunkt Judentum und Theater an. Den ersten Eindruck und entscheidenden Anstoß empfängt Sender Glatteis durch eine Aufführung von Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ durch eine fahrende Komödiantentruppe, und sofort erringt die Figur des Shylock seine ganze Sympathie. Der Direktor dieser Truppe ist ein assimiliertes Jude; er wird sein Gönner und gibt ihm den Rat, zuerst einmal richtig deutsch zu lernen. Deutsch lernt er nun bei einem verbannten Studenten, der die 48er Revolution in Wien mitgemacht hat, und der ihm deutsch beibringt an Hand der Gedichte des Juden Moritz Hartmann „Wiener Gräber“, die seinerzeit viel Aufsehen erregten. Das nächste Stück seiner Bildung erhält Sender Glatteis in einer Klosterbibliothek, wo er Lessings „Nathan der Weise“ findet und damit also ein neues Stück Philosemitismus kennen lernt. Hier in der Kälte dieser Klosterbibliothek holt er sich die Schwindsucht, und von da ist sein Weg vom baldigen Tode gekennzeichnet. Aber kurz ehe er stirbt, erlebt er noch die Shylock-Darstellung seines berühmten Kollegen, des Burgschauspielers Bogumil Davidson, der ihn ermuntert, es ihm gleichzutun, und ihm von seinen eigenen Schwierigkeiten auf seinem Weg zur deutschen Bühne erzählt.

Übersieht man diesen Lebensweg des jiddischen Pojaz, so wird deutlich, daß Karl Emil Franzos und mit ihm wohl verschiedene seiner Rassegenossen der Meinung waren, deutsche dramatische Dichtung und deutsche Schauspielkunst dokumentiere sich nicht zum geringsten

Teil in philosemetischer und jüdischer Dichtung und in jüdischer Schauspielkunst, und diese Art Propaganda hat es vermocht, daß sich diese Meinung auch unter deutschen Künstlern verbreitete. Noch während dieses Krieges haben Schauspielschüler einer bekannten Berliner Theaterschule meinem Mann, der dort kulturpolitische Kurse abhielt, erklärt, daß zu einem guten Schauspieler ein Schuß jüdischen Blutes gehöre. Als ich vor zwei Jahren etwa begann, hier im Amt Rosenberg ein Lexikon „Der Jude im Theater und im Film“ zusammenzustellen, hat mich mancher gute und sonst kulturpolitisch bestimmt taktfeste Freund mit sehr skeptischem Lächeln angesehen und mich gefragt: Wer bleibt denn da noch übrig? – Tatsächlich, im ersten Augenblick hatte ich auch den Eindruck, als sei das Theater der Vergangenheit zum großen, zu einem sehr großen Teil verjudet gewesen. Es ist nicht ganz leicht, wissenschaftlich an diese Dinge heranzugehen. Denn man hat diesen oder jenen aus der Theater- und Literaturgeschichte lieb gewonnen, der nun im Verdacht jüdischer Abstammung steht, und möchte ihn in der Reihe der Prominenten nicht missen; manche andere sogenannte „Größe“, deren jüdische Abstammung feststeht, deckt sich so gar nicht mit dem Begriff und dem, was wir manchmal schlagwortartig von jüdischem Kunstbetrieb gelernt haben.

Es ist sehr schwer, über das Wesen jüdischer Kunstaübung etwas wirklich Stichhaltiges auszusagen, genau so wie es schon schwer ist, etwas über das Wesen der deutschen Kunst auszusagen. Vor allen Dingen ist es bei der Schauspielkunst schwierig. Denn die Schauspielkunst ist nun einmal Verwandlungskunst, und man kann nicht sagen, daß jemand, der unsympathische Rollen spielt, den Franz Moor oder den Mephisto, zugleich auch ein böser Kerl sei, oder daß ein deutscher Schauspieler, der jüdische Rollen gut spiele, nun jüdisches Wesen an sich habe. Wo sind also – nicht moralisch, sondern ästhetisch gesehen – die Grenzen zu ziehen zwischen einem jüdischen Schauspieler, der in der Systemzeit kulturbolschewistische Rollen gespielt hat, und den wir also als Juden ablehnen, und einem Schauspieler, der wie, sagen wir Heinrich George, auch kommunistische Rollen gespielt hat, und der doch ein Deutscher und ein guter Schauspieler ist?

Es gilt also, Übereifer in beiden Richtungen zu vermeiden. In Winningers „Großer jüdischer Nationalbibliographie“ haben die Juden aus Rasse-Eitelkeit sehr viele Arier zu Juden gemacht, und umgekehrt haben in den „Sigilla Veri“, die von deutscher Seite herausgegeben

wurden, Deutsche aus Mißtrauen gegen ihre eigenen Leute und gegen ihre Vergangenheit auch wieder sehr viele Arier zu Juden gemacht. Es geht aber nicht, daß wir Heutigen mangels Einfühlungsgabe in die Vergangenheit so viele Leute auf die andere Seite abschieben, weil sie uns irgendwie unsympathisch oder vom Heute aus unverständlich sind. Man kann sie deswegen nicht ohne weiteres zu Juden und Judengenossen erklären. Das fängt damit an, daß man Schiller von Goethe im Bunde mit jüdischen Freimaurern umgebracht sein läßt – auf diese Weise bleibt dann tatsächlich nicht sehr viel übrig.

Möglich ist bei solchen Untersuchungen nur die streng wissenschaftliche Methode, die zunächst einmal rein zahlenmäßig den Anteil feststellt und von da aus über das Wesen der jüdischen Kunst etwas aussagt. Dazu braucht es zum Teil Jahre wissenschaftlicher Arbeit vieler Menschen. Jedenfalls hat zunächst diese Methode meiner Hoffnung, daß es mit der Verjudung des deutschen Theaters der Vergangenheit rund bis zum Jahre 1900 nicht gar so schlimm gewesen sein könnte, recht gegeben.

Besser als jede nachträgliche Behauptung sind die Feststellungen eines Kenners der Schauspielkunst und ihrer Vertreter im 19. Jahrhundert, der noch dazu, besonders gut über die Frage orientiert sein mußte, weil er in der Folge eine Jüdin heiratete. In der Alten Schauspielgeschichte des Schauspielers, Regisseurs, Intendanten und Theaterchronisten Eduard Devrient findet sich folgende Erkenntnis:

„Eine auffallende Erscheinung ist es, daß, nachdem das deutsche Theaterpersonal im vorigen Jahrhundert – gemeint ist also das 18. Jhdt. – und in den ersten Dezennien des jetzigen nur eine verschwindend kleine Anzahl von Mitgliedern israelitischer Abkunft zeigte, auf einmal in den 30er Jahren davon eine große Anzahl in Oper und Schauspiel und fast alle mit Auszeichnung hervortraten. Der Bühnenboden war der Mühe wert geworden, darauf sein Glück zu versuchen, und es geschah mit all der Begabung, all dem zähen Eifer, der Willenskraft und Betriebsamkeit, welche diesem Stamm mit Recht so große Vorteile gewährt. Ein bemerkenswerter Umstand ist dabei auch der, daß nur diejenigen Mitglieder jüdischer Herkunft bei der Bühne bleiben, welche lohnende Vorteile gewinnen, dagegen diejenigen, welche wahrnehmen, daß sie nur Aussicht auf Verbleiben in untergeordneter Stellung haben, die Laufbahn bald wieder aufgeben. Es wird sich rechtfertigen lassen, wenn behauptet wird, daß der ver-

mehrte Eintritt des jüdischen Elements in das Theaterleben der kaufmännischen Handhabung einen starken Vorsprung gegeben hat."

Diese Erkenntnis Devrients kann auch vor der modernen wissenschaftlichen Überprüfung noch zu Recht bestehen.

Der Ansturm auf die künstlerischen Berufe erfolgte erst nach dem Emanzipationsjahr 1810. Vorher, in den Wagen der heimat- und rechtlosen wandernden Komödianten, wird sich kaum je ein Vertreter des Judentums gefunden haben; denn Gold und Ansehen waren dort noch nicht zu holen.

Der früheste Fall dürfte, wenn er sich beweisen läßt, was noch nicht ganz gelungen ist, der des 1716 geborenen Theaterprinzipals Franz Schuch sein, dessen Vater ein aus Hessen eingewanderter getaufter Wiener Jude war. Es ist interessant, daß Schuch als erster und einziger Theaterprinzipal seiner Zeit es verstand, durch eine Art Sensationsprogramm Geld aus diesem Gewerbe zu schlagen, so daß er sich später in Breslau sogar ein festes Haus kaufen konnte. Als zweiter Fall ist im 18. Jahrhundert der Schauspieler Jacob Hertzfeld zu nennen, der sich bei seiner Heirat mit der Hamburger Schauspielerin Karoline Stegemann taufen ließ. Von ihm stammt eine bekannte Schauspielerfamilie Hertzfeld im 19. Jahrhundert ab. Beide haben also die von Devrient erwähnten materiellen guten Positionen durchaus erreicht.

Die andere Behauptung Devrients, daß die, die es zu keinem Erfolg brachten, vom Schauspielerberuf abließen, ließe sich beweisen durch den Fall von Karl Wilhelm Reinhold, der früher Zacharias Lehmann hieß, eine Zeitlang unter Goethe in Weimar beschäftigt war, dann wegen verschiedener Skandalaffären und Unfähigkeit an die Luft gesetzt wurde, ein giftiges, sehr giftiges Pamphlet gegen Goethe schrieb und bei dieser Tätigkeit des Theaterjournalisten blieb, weil er damit Einfluß und Gewinn errang.

Mit dem Jahre 1810, dem Jahr der Judenemanzipation in Preußen, beginnt dann das Auftreten sogenannter jüdischer Größen in allen Zweigen des Theaterlebens.

Von jüdischen Autoren, die im 18. Jahrhundert nur in verschwindender Anzahl hervortraten, wiesen eine ganze Menge nun die Reihen der jungdeutschen liberalistischen Bewegung auf. Da ist zunächst Michael Beer, der Bruder von Meyerbeer, der als Verfasser eines Stückes „Der Paria" hervortrat, das die Judenfrage behandelt; dann Salomon Mosenthal, der in einem Schauspiel „Deborah" gleichfalls die Juden-

frage diskutierte, David Kaiisch, der hier in Berlin in einer Posse „Einer von unsere Leut“ sich sein jüdisches Ressentiment von der Seele schrieb, Johann Heinrich David, der in Hamburg Lokalpossen verfaßte. — Das war bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts an namhaften Autoren alles. Das sind gewiß eine Anzahl von Leuten, die auf ihre Zeit besonders politisch großen Einfluß gehabt haben, und die ihre Zeit auch wohl als Dichter gefeiert hat. Aber es ist doch sehr wenig, quantitativ wie qualitativ, im Hinblick auf die Überzahl an deutschen Dramatikern derselben Zeit.

Von der darstellenden Kunst treten nun dazu Anton Ascher, geboren 1820, Dresdener Hofschauspieler, Moritz Rott, geboren 1797, Schauspieler des Königlichen Theaters in Berlin, Bogumil Davidson, geboren 1818, Burgschauspieler. Alle drei, besonders der letzte, sind in der Theatergeschichte Namen von Bedeutung, doch schon die Zeitgenossen haben an ihnen mindestens ebenso stark die Fehler der Manieriertheit und der mangelnden Werktreue hervorgehoben, wie sie ihr Können lobten.

Nachdem dann in Frankfurt 1849 die Gleichberechtigung aller Juden für Deutschland erklärt worden ist, steigt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Anteil des Judentums am deutschen Theaterleben an. Man muß dabei aber auch in Rechnung stellen, daß mit dem Zunehmen der Bevölkerung überhaupt und mit dem Anstieg des politischen und wirtschaftlichen Gewichtes Deutschlands auch die Bedeutung des Theaters und sein Menschenverbrauch wuchsen. Zu nennen wären aus der breiten Masse der Gebrauchsschriftsteller die beiden Lindau, L'Arronge, Blumenthal, Kadelburg, das Ehepaar Blum, Salingré, auch Karlweis und der Halbjude Paul Heyse, der auch als Romanschriftsteller hervortrat. An wichtigen Schauspielern Ludwig Barnay, Siegwart Friedmann, Broda, der Meininger Schauspieler und Regisseur Ludwig Chronegk, die Schauspielerefamilie Dessoir, Emil Posart, Marie Barkany. Also schon eine ganze Reihe von Prominenten, denen sich jedoch ein Vielfaches an deutschen Namen gegenüberstellen ließe, und vor allen Dingen das Gros des deutschen Schauspielerstandes, das deutschblütig blieb. Das unausgewogene Verhältnis zwischen Prominenz und Durchschnittsschauspieler auf jüdischer Seite gegenüber dem gut ausbalancierten Kräfteverhältnis auf deutscher Seite beweist wiederum Devrients These.

In der wilhelminischen Zeit war dann der Beruf des Theater-

schriftstellers auch für den Durchschnitt schon so einträglich geworden, daß man hier mit 50 und mehr Prozent jüdischem Anteil rechnen kann. Es läßt sich eine große Zahl Namen aufzählen, von denen vielleicht noch Karl Sternheim, Artur Schnitzler, der Halbjude Hugo von Hofmannsthal, Georg Hirschfeld bekannt sind. An Schauspielern kommen hinzu Reinhardt, Emanuel Reicher, Emil Thomas, Rosa Bertens.

Es ist also im Laufe des 19. Jahrhunderts ein ständiges Anwachsen des Judentums innerhalb des Theaterlebens festzustellen, so daß man am Ausgang des wilhelminischen Zeitalters schon von einer direkten Gefahr sprechen kann. Immerhin ist man, wie schon erwähnt, oft zu großem Argwohn gegenüber der Vergangenheit verführt. Bei dieser Gelegenheit will ich erwähnen, daß z. B. Ludwig Devrient und Joseph Kainz arisch waren, wenn Kainz auch jüdisch verheiratet war.

Eine Gefahr also bildete das Judentum ohne Zweifel, jedoch würde das, was ich bis jetzt an Namen genannt habe, durchaus noch nicht genügen, um ein Lexikon damit zu füllen. Da es aber ein ganz stattlicher Band werden wird, muß man die gefährlichen Positionen des Judentums für das Theater an anderen Stellen suchen.

Die schöpferischen Kräfte des Theaters, Autoren und Schauspieler, sind nie in dem Maß verjudet gewesen wie die anonymen Machtpositionen, die nun einmal zu dem Gemeinschaftskunstwerk Theater in besonderem Maße gehören.

Da ist das riesige Gebiet des Theatermaklers. Es ist an sich nichts Ehrenrühriges, ein Makler der Kunst zu sein. Kunst ist oft etwas so Sublimes, daß sie des liebe- und taktvollen Mittlers geradezu bedarf, und wie Bismarck auf politischem Gebiet den Begriff des Maklers geädelt hat, wäre ein gleiches auch auf diesem Gebiet denkbar. — Arnold Zweig hat ein Buch über das Judentum und das Theater geschrieben und meint darin, die Juden seien ja seit Jahrhunderten im Maklertum geübt, — „warum also nicht auch im Zwischenhandel mit Menschen?“, schreibt er. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat dieser Beruf des Agenten eine viel größere Rolle gespielt als heutzutage, weil kein staatlicher Rechtsschutz des Künstlers vorhanden war und alles dem Privathandel und der Privatinitiative überlassen blieb. Diese sogenannten Impresarios nahmen damals eine Stellung ein wie heute etwa ein Manager in Hollywood. Um drei der wichtigsten zu skizzieren: das ist z.B. Alexander Strakosch, der aus dem ungarischen Ghetto stammt, ein Schüler Adolf Sonnenthals, der Vortragsmeister

wurde, weil ihn körperliche Mängel an der Ausübung des Schauspielerberufes hinderten; 1869 begann er bei Heinrich Laube in Leipzig, wo er in zwei Jahren allein acht jüdische Schauspieler engagierte, das ist für die damalige Zeit ungeheuer viel. In den sieben folgenden Jahren am Wiener Stadttheater werden es 17. Außerdem lancierte er später jüdische Größen an andere wichtige Bühnen des Reiches, vor allem nach Hamburg zu Maurice, der damals Direktor des Stadttheaters in Hamburg war. 1888 ist Strakosch Schauspiellehrer am Münchener Hoftheater, 1890 bis 1898 am Burgtheater, 1898 bis 1903 am Deutschen Volkstheater in Wien, und schließlich führt sein Weg auch noch in die Schauspielschule Max Reinhardts. Rund vierzig Jahre hindurch ist fast der gesamte deutsche Schauspielernachwuchs durch seine Hände gegangen.

Den anderen Teil übernahm in Hamburg neben dem schon erwähnten Maurice Gustav Pollini, der Direktor des Hamburger Stadttheaters war und außerdem Gastspiele und Tournéen über ganz Europa und nach Amerika hin veranstaltete, die ihm großen Erfolg und Gewinn einbrachten.

Auf halbem Wege zwischen diesen beiden Theatermetropolen lag Prag mit Angelo Neumann, der früher Kaufmann, dann Sänger und zuletzt Leiter des Deutschen Landestheaters in Prag war. Nach der Gründung von Bayreuth war er der erste, der die ungeheuren finanziellen Möglichkeiten der Wagnerschen Opern erkannte, deren eifrigster Förderer er wurde.

Neben den Agenten stehen die Theaterleiter, die vielfach ohne jede künstlerische Vorbildung Theaterunternehmen als reine Geschäftssache betrieben. Hier könnte man schon mit Franz Schuch aus dem 18. Jahrhundert beginnen und mit dem Begründer des ersten Berliner Privattheaters, des Königstädtischen Theaters in Berlin fortfahren. Dieser ehemalige Pferdehändler Cerf gründete das erste Berliner Privattheater. Das zweite gründete der Halbjude Franz Wallner, nach dem das Wallner-Theater genannt ist, der eigentlich den alten Wiener Judennamen Leidesdorf führte, sich aber Wallner nannte, weil, wie er behauptete, der Name Leidesdorf für einen Komiker nicht taue. Karl Jacob Engel schuf das sogenannte Krollsche Etablissement von einem Kaffeegarten in ein Theater um. Ein ähnlich erfolgreiches Unternehmen hatte K. Carl in Wien und in München, und in Wien trat in späteren Jahren J. Jarno dazu, der im Josphstädtischen Theater das

pikante französische Sittenstück pflegte. In Hamburg haben nach Herzfeld und Maurice noch Ernst Drucker und Max Buchur gewirkt, die Ausstattungs- und sogenannte Sittenstücke brachten und hier die Liste der Vergnügungstheaterleiter bestritten. Diese Liste reicht bis zu den aus der Systemzeit bekannten Gebrüdern Rotter in Berlin und zu James Klein, dem früheren Leiter des Metropoltheaters.

Mit Ausgang des vorigen Jahrhunderts ist bereits ein überwiegender Teil der deutschen Theaterleitungen bis auf einige Hoftheater jüdisch. Außerdem gab es eine stattliche Reihe jüdischer Geldgeber, über deren Tätigkeit man bei Arnold Zweig Interessantes nachlesen kann.

Der Theaterjournalismus hat dem Judentum am frühesten den breitesten Raum gegeben, wie das Beispiel von Karl Wilhelm Reinhold aus der Ära Goethe zeigt. Dieses verantwortungsvolle Amt haben die Juden von Anfang an zur Durchsetzung ihrer politischen Absichten, zur Vorschiebung ihrer Rassegenossen und zur eitlen Selbstbespiegelung mißbraucht. Da geht eine Linie von Saphir bis zu Alfred Kerr.

Moritz Gottlieb Saphir, aus Galizien stammend, hat nacheinander in Berlin, München und Wien am Anfang des vorigen Jahrhunderts teils durch sein Privatleben, teils durch seine Schmähangriffe gegen Schauspieler und Schriftsteller solche Skandale erregt, daß er von den jeweiligen Regierungen ausgewiesen wurde und längere Zeit in Paris und London leben mußte, hat aber sein Leben als guter Katholik in Wien beschlossen. Von ihm stammt die Methode, in den Kritiken die schmutzige Wäsche der mit ihm verfeindeten Schauspieler zu waschen und durch bissigen Witz die Sachlichkeit der Kunstbetrachtung zu vernichten.

Ihm schließt sich würdig der Frankfurter Boerne, der Zeitgenosse Heinrich Heines, an, der Reklamemacher des jungen Deutschland, der z. B. durch seine Kritik eine antisemitische Posse wie „Unser Verkehr“ von Gessa auf hundert und mehr Jahre hinaus zu einem plumpen und schlechten Machwerk stempeln konnte, als das es heute noch in Literaturgeschichten lebt.

Börne und die anderen jüdischen Führer des „Jungen Deutschland“ hatten erstmalig erkannt, daß die Kunst Gefäß, Propagandamittel sein kann für politische Ziele. Mit welchem Geschick man dieses Werkzeug anzuwenden verstand, bewies der Jurist Eduard Gans in seinen Vor-

lesungen, von denen Gutzkow schreibt: „Und zuweilen unterbrach dann ein neuestes Zeitungsblatt, das er aus der Tasche zog, seinen Vortrag ... Hatte sich dann Gans mit seinen Pariser Reminiscenzen zu sehr vergaloppiert oder wohl gar das Wort „Konstitution" mit einer von olympischer Ruhe begleiteten Sicherheit fallen lassen, so lenkte er wieder in Hegels Phänomenologie ein, gab einige An sichts, Für sichts, An und Für sichts zum besten, verspottete die deutschen Kaiserideen und Burschenschaftsträume, gelangte wieder zum ruhigen Genuß von Kunst, Oper, Konzert, Schauspiel, wo ebenfalls seine laute Rede im Parkett, Büfett, zuweilen sogar in der Staatszeitung den Ton angab." Das war jüdische Kulturpolitik im Vormärz, und ähnlicher Methoden hat sich die jüdische Theaterkritik auch noch in der jüngsten Vergangenheit bedient.

In der Systemzeit, deren Literatur durch Theater man wirklich kaum ästhetisch, sondern nur politisch sehen kann, wie sie auch von den Zeitgenossen gemeint und gesehen worden ist, bedeutet das Für und Wider der Kritik bei den wichtigen Erscheinungen der dramatischen Produktion im Grunde eine politische Parteinahme. Aber man behält die geschickte Methode des Herrn Gans, Politisches und Ästhetisches unentwirrbar zu verquicken, gern bei. Interessant tun sich zum Beispiel die verschiedenen Möglichkeiten jüdischen Vorgehens in den Besprechungen zu Mehrings „Kaufmann von Berlin" kund. Dieses Stück, das bekanntlich den Weg eines galizischen Juden nach Berlin, seinen durch Schiebungen schnell gewonnenen und ebenso wieder verlorenen Reichtum zeigt, ist im Grunde nichts als ein hemmungsloses Selbstbekenntnis der jüdischen Seele, der jüdischen Wunschbilder und des jüdischen Hasses gegen die Andersrassigen. Der kluge und vorsichtige Monty Jacobs, der zum Teil noch aus dem Assimilationsgedanken heraus schreibt, hat Angst vor soviel frecher Selbstsicherheit und meint, das Stück könne das Gegenteil der beabsichtigten judenfreundlichen Stimmung erzielen. Man könne das Stück mit dem selben Recht den „Hitlerschen Windjacken" vorführen, „als Tendenzdrama gegen den alljüdischen Kapitalismus. Niemand wird deshalb reinere Freude an Mehrings Schauspiel haben als unser aller böser und bedrohlicher Feind auf der Rechten". Alfred Kerr dagegen, dem es lag, ganz unverfroren seinen jüdischen Haß und seine jüdischen Sehnsüchte aufzudecken, überschlägt sich geradezu in einer Begeisterung, die noch mehr vom jüdischen Charakter verrät, als selbst Mehring zu sagen

wagte. Er meint, bei Mehring ließe der Jude sich zwar von Deutschen ins Schlepptau nehmen, einem wirklichen Juden wäre das nie passiert. Um so ungehemmter entläßt sich sein Haß gegen die, die den Juden betören: „Die Profit-Hyänen Berlins haben ihn zur Strecke gebracht.“ Piscator änderte nämlich bei seiner Inszenierung des Stückes den Schluß, daß für den eben ruinierten Juden ein neuer Galizier einzieht, dahin um, daß der Jude festgenommen wird.

Diese eben angeschnittenen Themen zeigen schon, daß Berlin damals tatsächlich an Galizien grenzte, durch die jüdische Einwanderung ebenso wie durch die Macht der jüdischen Meinungsbildung.

Die Zahl der jüdischen Theaterschriftsteller ist sehr groß und hat bereits zur Zeit des Naturalismus die Höhe erreicht, die sie dann etwa in der Systemzeit hat.

Zur Zeit des Naturalismus tritt der akademisch vorgebildete Theaterkritiker auf, der in Otto Brahm seinen hervorragendsten Vertreter gefunden hat. Otto Brahm, eigentlich Abrahamson, der Vorgänger Max Reinhardts hier am Deutschen Theater, ist eine der interessantesten Gestalten unter den jüdischen Theaterunternehmern. Seine Leistung und seine Person sind nicht auf einen Nenner zu bringen. Er steht auf dem Höhepunkt der jüdischen Assimilation und ist wohl einer von denen, die ernsthaft an die Möglichkeit einer Eindeutschung des jüdischen Wesens auf dem Bildungsweg geglaubt haben. Jedenfalls hat sein Bekenntnis zum Germanentum und zum Nordischen etwas Tragikomisches an sich, und die Unbedingtheit, mit der er Ibsen anhing und ihn unentwegt spielte auch zu einer Zeit, als er in Deutschland schon im Modegeschmack überholt war, hat nichts mit der üblichen jüdischen Geschäftstüchtigkeit gemein. Er hat mit Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Halbe und Dreyer den Naturalismus als Journalist und später als Theaterleiter in einer so beneidenswerten Konsequenz durchgepaukt, daß heute entgegengesetzte Strömungen sich noch mit den Nachwirkungen herumschlagen. Zwar ist es bezeichnend, daß er nur den Ibsen der Gesellschaftsstücke – also „Stützen der Gesellschaft“, „Nora“ und ähnliches – spielt, während er den Ibsen des „Peer Gynt“ nicht erkannt hat. Wer aber die Wasserseide zwischen jüdischem Liberalismus und deutscher Libertät, zwischen nihilistischem Individualismus und sittlicher Selbstverantwortung trotz dieser teilweise sympathischen Erscheinung Brahms erkennen will, der vergleiche seine Kritiken und Briefe mit den Kritiken und

Briefen des alten Fontane, der ja auch ein Förderer Ibsens und Hauptmanns war. Und dann sehe man in Brahms Spielplan im Schlepptau Ibsens und Hauptmanns Ferdinand Brunner, Georg Hirschfeld, Max Bernstein, Ernst Rosner, und sehe sich die übrigen Mitglieder der von ihm gegründeten „Freien Bühne“ an! Auf Schritt und Tritt findet man Juden!

In den Verlegern haben wir dann einen weiteren entscheidenden Faktor unter den jüdischen Kulturmittlern.

Im Anfang lagen die Bühnenvertriebe, also die Bühnenverlage, ganz in den Händen von Agenten. So berichtet ein Chronist: „Der Theateragent Michelson, in Berlin damals der einzige, der sich mit dem Vertrieb von Bühnenwerken nicht nur leidlich, sondern gut ernährte, kaufte von unbekanntem Schriftstellern für ein Spottgeld Stücke aller Art, so u.a. auch ein Stück des Schriftstellers Rudolf Hahn mit dem Titel: „Ein alter Pappenheimer.“ Dieses Stück fiel mit Pauken und Trompeten im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater durch. Michelson, der mit der einmaligen trostlosen Aufführung selbstverständlich nicht zufrieden war und sein Geld wiederhaben wollte, animierte den damals eben bekannten Schriftsteller Salingré, daß er dieses schon vom Publikum abgelehnte Machwerk noch einmal bearbeite. Dies geschah, und zwar unter dem Titel „Paragraph 5“. Es wurde im Jahre 1862 im Krollischen Theater aufgeführt, aber auch da hat es nur ein kurzes Leben geführt; mit der elften Vorstellung wurde es begraben. Michelson ruhte nicht, und Emil Pohl, dessen Stücke Michelson ebenfalls im Verlag hatte, wurde von ihm aufgefordert, den Stoff noch einmal zu bearbeiten. Er riet ihm, einen von ihm, Pohl, geschriebenen Einakter „Im Zigarrenladen“ damit zu verquicken, und siehe da, Pohl verstand es meisterlich, noch einmal den Braten zu wenden, und zwar so, daß er dem Publikum unter dem Titel „Der Goldonkel“ äußerst schmackhaft wurde.

So machte ein jüdischer Theaterverleger Kunst, und ähnlich sehen auch die Anfänge der später so berühmt gewordenen Bühnenverleger Bloch und Entsch aus, die in je drei Generationen vom Anfang des vorigen Jahrhunderts an in Berlin tätig waren. Die Bloch, die mit den zwei Linien Eduard und Felix Bloch geradezu eine Dynastie bildeten, und der schwedische Hofbuchhändler Samuel Fischer, dem der S.-Fischer-Verlag gehörte, dessen Vater noch Lumpenhändler in Galizien war, waren Mitbegründer der Freien Bühne; Fischer hat dann die

Werke des deutschen und ausländischen Naturalismus gepflegt und damit ungeahnte Geschäfte gemacht, — Ibsen z.B. hat, gemessen an den Riesenaufführungszahlen, die Ibsen seinerzeit in Deutschland erreichte, nur unverhältnismäßig geringe Einnahmen gehabt.

Zum Thema Mittlertum gehört nicht zuletzt die Tätigkeit der Verbände, in denen die Theaterschaffenden zusammengeschlossen waren. Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger stand schon im Beginn unter jüdischem Vorzeichen, ihr eigentlicher Anreger war Leopold Barnay; Hermann Jacoby, Ernst Possart, Siegwart Friedmann gehörten zu ihren Gründern, und später sind noch oft unter den Präsidenden und im Aufsichtsrat Juden gewesen.

In den Mittlerberufen also war tatsächlich schon früh eine jüdische Vormachtstellung vorhanden. Hier waren nicht nur die Spitzen jüdisch, sondern auch die unteren Positionen waren von Juden besetzt, dort, wo es um Handel ging, wo das Geld rollte und die Fäden der Macht von einem zum andern liefen.

Hier lag nach dem Weltkrieg dann vor allen Dingen die Möglichkeit für die Verjudung des Films, der ja noch stärker als das Theater ein Gemeinschaftskunstwerk ist, an dem zahlreiche unsichtbare Mitverdiener — Geldgeber, Agenten, Teilhaber, Lieferanten — beteiligt sind, die dem jüdischen Zwischenhändlertum alle Türen offen ließen.

Die sogenannte jüdische Kunst ist erst mit dem Zerfall und der Vernichtung des Zweiten Reiches geboren worden. Daß bis zu diesem Augenblick der Anteil des Judentums an den wirklich schöpferischen Kräften des Theaters noch verhältnismäßig gering war, daß aber nach 1918 die Dichter- und die Schauspieler-„Genies“ wie die Pilze aus der Erde schossen, das beweist am besten, daß das keine Kunst war, sondern daß diese Leute nur von jüdischen Zwischenhändlern gemacht worden waren. Der wirklich begabte jüdische Dramatiker und Schauspieler hätte sich dank der deutschen Toleranz auch im 19. Jahrhundert schon durchsetzen können. Aber bei dem Durchbruch dieser Hochflut jüdischer Elemente handelt es sich nach 1918 eben nicht mehr um den Durchbruch einer Kunst, sondern um den Durchbruch einer politischen und moralischen Gesinnung, für die vorher in Deutschland einfach kein Platz gewesen war.

Und damit kommt man auf die Frage, wie man unsere Haltung gegenüber den immer wieder behaupteten außerordentlichen Leistun-

gen einzelner jüdischer Künstler der jüngsten Vergangenheit rechtfertigen kann.

Es soll gar nicht behauptet werden, daß diese Leistungen absolut unkünstlerisch oder unecht waren. Vielleicht war z.B. Reinhardts Inszenierung von Maxim Gorkis „Nachtasy!“ eine Vorahnung des Sowjetparadieses. Vielleicht sangen die haltlosen Peinlichkeiten Artur Schnitzlers einem morbiden Literatenklüngel das Sterbelied. Vielleicht vernichteten Tollers und Mehrings Beschmutzungen des Potsdamer Geistes jeden jüdischen Anspruch gegenüber unserem Volk und Staat, und vielleicht zeigten die Soldatenkarikaturen Siegfried Arnos und Bressarts am deutlichsten die Unmöglichkeit der jüdischen Assimilation an den deutschen Typ. Vielleicht waren Fritz Kortners Bestialitäten Nachklang alttestamentarischer Orgien, und vielleicht sprach aus dem melancholischen Augenaufschlagspiel Elisabeth Bergners das Ressentiment eines von allem ursprünglichen Leben distanzierenden wurzel- und heimatlosen Rassengemisches. Vielleicht war all dies ungeheuer echt, vielleicht war das jüdische Kunst, was wir in diesen kurzen zwanzig Jahren erleben konnten. Dann war es aber eine Kunst, an der in vergangenen Zeiten nicht viele Menschen Geschmack gefunden hatten, und an der wir heute auch wieder keinen Geschmack finden würden oder könnten, oder man hätte denselben Geschmack daran, wie man ihn etwa an exotischem, und zwar sehr exotischem Theater hat.

Es ist eben nicht so, daß der Jude sich dem fremden Geist assimiliert, sondern daß er das fremde Geistesgut sich assimiliert. Es ist eins der Zeichen talmudischen Geistes, ein Gesetz praktisch zu übertreten und dann durch spitzfindige neue Auslegungen zu beweisen, daß man es nicht übertreten hat und daß man sich also auch dann noch treu ist, wenn man sich nach unseren Vorstellungen untreu geworden ist.

Auch die vielen Pseudonyme und Namensänderungen – fast kein Künstler hat unter seinem richtigen Namen gespielt, und manche hatten bis zu einem Dutzend Pseudonyme – sind nur solche scheinbaren Gesetzesübertretungen, hinter denen das blutliche Bewußtsein des jüdischen Künstlers durchaus wach war.

Hätte es sonst Elisabeth Bergner in der toleranten Systemzeit nötig gehabt, mit ihrem Namen, Geburtsort und Geburtsdatum Versteck zu spielen? In der Bergner-Biographie von Artur Eloesser heißt es: „Ihr Geburtstag ist mir bekannt, wird aber nicht verraten. Daß sie in Wien

geboren wurde, braucht wohl nicht besonders erwähnt zu werden, man hört es ihr an, nicht nur ihrer wienerischen Tonfärbung, sondern auch der besonderen Art der Melodik, die ihr ganzes Persönchen klingt. Die Stätte ihrer Geburt liegt in der Nähe des Naschmarktes und ist wohl auch noch durch Beziehungen zur Leopoldstadt überschattet."

Die Lcopoldstadt ist das alte Wiener Judenviertel.

Ich schrieb also nach Wien und bekam vom dortigen Einwohnermeldeamt drei verschiedene Geburtsdaten angegeben, unter denen sie aber in Berlin geboren sein sollte. Ich schrieb dann hier nach Berlin ans Einwohnermeldeamt, die hiesige Polizei gab mir aber Wien als Geburtsort an. Nun wandte ich mich an das Einwohnermeldeamt von Innsbruck, wo sie zuerst aufgetreten sein sollte. Dort waren die Meldezettel vernichtet, aber nach Angabe des dortigen Theaters war 1916 dort eine Ella Berger engagiert gewesen. Mit dieser Auskunft schrieb ich noch einmal an das sehr ordentlich und gründlich arbeitende Wiener Meldeamt und fragte nach und bekam folgende Auskunft: „Eine Ella Vel Estel Bergner, Schauspielerin, mosaich, am 22. August 1897 in Drohobics (Polnisch-Galizien) geboren, hat sich 1916 in Wien erstmalig gemeldet." – Sie hat also als kleine Schauspielerin Ella Berger ihren Geburtsort und das Datum noch recht gut gewußt, und Herr Eloesser hätte feststellen können, daß die Schatten nicht von der schon recht assimilierten Leopoldstadt, sondern direkt von Galizien auf Elisabeth Bergner fielen.

Um sich ein unverfälschtes Bild von jüdischer Theaterkunst zu verschaffen, muß man eben dort, in Galizien, suchen, wo sie sich einmal als ganz bewußt und betont jüdisch gezeigt hat. Es gab und gibt noch heute ein sogenanntes jiddisches Theater.

Diese Kunstgattung ist bezeichnenderweise ein Produkt jüdischen Kriegsgewinnlertums. Die Juden haben kein Theater gehabt bis zu dem Augenblick, als während des russisch-türkischen Krieges in Bukarest eine Anzahl jüdischer Lieferanten, Händler, und was der Troß sonst mit sich brachte, anwesend waren und ein Jude mit Namen Abraham Goldfaden die Gelegenheit benutzte, diesen Leuten Beschäftigung und Unterhaltung zu geben, und auf diese Weise ein jiddisches Theater, also ein Theater in jiddischer Sprache gründete, das zum Teil eigene Texte, zum Teil deutsche und französische Lustspiele in jiddischer Übersetzung spielte. Seitdem haben die meisten Weltstädte von Berlin bis Johannesburg, von Moskau bis Newyork eine oder mehrere jüdi-

sche Bühnen gehabt, – bezeichnenderweise ist zum Beispiel in Newyork das heutige jiddische Theater in dem Haus, das früher einmal das deutsche Newyorker Theater war.

In Berlin wurde das jiddische Theater vor dem Weltkrieg durch die Brüder Herrnfeldt repräsentiert, die vom Osten über Breslau eingewandert waren und sich durch die Gnade eines instinktlosen Publikums von kleinen Schmierenkomödianten zu beachtlichen Theaterdirektoren emporgeschwungen hatten. Ein begeisterter jüdischer Theaterkritiker schreibt darüber: „Dieser Dialog aus Rabulistik und ewigem Gezänk, diese Schmierigkeit, die halb der Bequemlichkeit, halb der aufrichtigen Wasserscheu entstammt, dieser Zynismus, der weder den Nächsten noch das Heiligste noch die eigene Person des Zynikers schont, das alles war ebenso bodenständig wie die Naturfreude der Tiroler oder die scharfgeschliffene Zunge der Berliner.“ Und die Hauptstütze des Ensembles, der Mitdirektor Donat Herrnfeldt, den Alfred Kerr als einen großen Charakterkomiker begrüßt hat, wird beschrieben: „Sein Typ ist der reizbare, bewegliche Nervenmensch, palästinensischen Stammes natürlich, der sein Leben von einer Fülle getreu nachmodellierter Wirklichkeitsnuancen fristet. Und so lispelt er gar lieblich jene fetten Gutturillen ... ein paar Schritte hin und zurück, ein grunzendes Lachen, ein Ruck an der Weste, ein Seitenblick unter gesenkten Lidern ... Dann steigt zwischen halb geöffneten Lippen hervor eines der beliebten Epitheta ornantia aus dem galizischen Wörterbuch, und wenn ein Stückchen Speichel als Wurfgeschöß mitfliegt, muß sich der andere nicht wundern. Auch die wohlbekannte Gesprächssitte, zwischen sachlichen Redeergüssen ein Witzchen, irgendein gleichgültiges Thema einzuschieben, – wer, der Davids Samen nahesteht, keimt diese Sitte nicht!“

Ich glaube, daß diese Kritik das Deutlichste über das Thema »Juden und Theater« aussagt, und daß wir froh darüber sein müssen, Davids Samen nicht mehr so nahe zu stehen!

Reinhardt, Max — Alias .Goldmann —, geb. 9.9.1873 in Baden bei Wien.

R. war zunächst Schauspieler, gründete am Anfang dieses Jahrhunderts in Berlin ein revolutionäres Brettell-Theater, „Schall und Rauch“, auf dem er liberalistische und politisch-revolutionäre Stücke spielte. Im Oktober 1905 übernahm er die Leitung des Deutschen Theaters, bald darauf auch die der Kammerspiele und ließ später Zirkus Schumann zum großen Schauspielhaus umbauen. Er war Ritter der Ehrenlegion und erhielt den Professortitel. Er wohnte im Schloß Leopoldskrohn bei Salzburg, wo er jährlich Festspiele leitete. Er war auch Leiter des Theaters in der Josefstadt in Wien, wohin er nach 1933 emigrierte,

Dawison, Bogumil, geb. 15.5.1818 in Warschau, gest. 1.2.1872.

D. war erster jüdischer Schauspieler von europäischem Ruf. Er war zunächst Journalist und studierte dann Schauspielkunst in Paris, Wien und Berlin. Von dem Juden Maurice in Hamburg gefördert, wurde er unter Laube Schauspieler. Zeitgenossen sagen ihm großes Können, aber auch Maniertheit, Ehrsucht und Undankbarkeit nach.

Bergner, Elisabeth, geb. 22.8.1897 in Galizien.

B. war bekannteste Schauspielerin und Filmstar der Systemzeit. Erster Erfolg in Wien. Dann seit 1923 nacheinander am Lessing-Theater, bei Reinhardt und am Theater in der Königgrätzer Straße in Berlin. Sie war ein morbider, dekadenter Typ und hatte ihre großen Erfolge in den Gesellschaftsstücken der Systemzeit. Spielte aber auch die „Viola“ und die „Heilige Johanna“ von Shaw. Ging 1933 nach London.

Klein, James, geb. 22.8.1884 in Berlin.

K. ist ursprünglich Kaufmann gewesen. Pachtete nach dem Weltkrieg das Appollo-Theater in der Friedrichstraße in Berlin und wandelte es in eine Revuebühne um. Er ist für Deutschland der Schöpfer der sogenannten Nackt-Revue, wie die Titel seiner Revuen „Alles nackt“, „Tausend nackte Frauen“, „Das Absteigequartier“ beweisen. Trotz großer Erfolge endete er aber mit finanziellem Ruin.

Barnay, Ludwig, geb. 11.2.1842 in Pest, gest. 1924 in Berlin.

Prominentester Vertreter der virtuoson Theaterkunst im Zweiten Reich. Er war Anreger und Mitbegründer der deutschen Bühnen-Genossenschaft. Führte mit einigen anderen Schauspielern 1880 ein Gesamtgastspiel prominenter deutscher Künstler in München durch und übernahm in demselben Sinne die Direktion des Berliner Theaters in Berlin. Gastspielreisen trugen seinen Ruhm durch ganz Europa bis nach Amerika.

Bernhardt, Sarah, geb. 1843, gest. 1923.

führende französische Schauspielerin um die Jahrhundertwende. 1872 Mitglied der „Comédie Française“ und Mittelpunkt des Pariser Lebens. Trug ihren Ruhm durch viele Gastspielreisen durch Europa bis nach Amerika, wobei sich der Ruhm gleichermaßen auf ihre Kunst wie auf ihr exzentrisches Privatleben und die von ihr ins Leben gerufenen Skandalprozesse heftete.