

Freunde der Monacensia e.V.  
**Jahrbuch 2019**

Herausgegeben von Waldemar Fromm, Wolfram Göbel  
und Kristina Kargl

**Allitera Verlag**

Weitere Informationen über den Förderverein *Freunde der Monacensia e. V.*  
unter [www.monacensia.net](http://www.monacensia.net)

Dezember 2019

Allitera Verlag

Ein Verlag der Buch&media GmbH, München

© 2019 Freunde der Monacensia e. V., München

Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink

ISSN 1868-4955

Printed in Europe · ISBN : 978-3-96233-195-5

Hannelore Kolbe

## »Hosiannah, ein Dramatiker!«

Max Mohr im Spiegel der zeitgenössischen Presse

**H**osiannah, ein Dramatiker!«, schreibt Hermann Sinsheimer begeistert in seiner Rezension am 27. März 1922 in den *Münchener Neuesten Nachrichten* über eine Uraufführung im Münchner Residenztheater am 25. März. Und weiter:

»Wenn das Stück eines jungen Dichters diese zwei Vorzüge hat: Spannweite im Geistigen und Phantasie im Episodischen, so ist man in den sieben (oder siebzehn oder siebenundzwanzig) mageren Jahren der dramatischen Dichtung versucht, auszurufen: Hosiannah, ein Dramatiker!«<sup>1</sup>

Viele Rezensionen klingen ähnlich enthusiastisch. Im *Berliner Tageblatt* vom 7. April 1922 ist beispielsweise zu lesen, dass »ein ganz neuer, wirklich ein Dichter«, ähnlich wie bei Shakespeare und Calderon, bei Wedekind und zuweilen auch Strindberg die komischen und tragischen Stilelemente in der nötigen Balance mischen würde.

Oder gar:

»Dieser lange Winter unseres Missvergnügens wurde letztthin im Residenztheater in München durch die lebendige Stimme eines leibhaften Poeten unterbrochen [...].« (Berlin, DIE ZEIT).

Wer war dieser bis dahin wenig bekannte Dramatiker und Schriftsteller, der die deutschsprachige Theaterlandschaft mit seinem Stück *Improvisationen im Juni* (Komödie in drei Akten, inszeniert von Kurt Stieler) aufhorchen ließ? Sein Lebensweg war so ungewöhnlich wie vielseitig als auch tragisch.

Max Mohr wurde als Sohn einer assimilierten jüdischen Malz-Fabrikantenfamilie am 17. November 1891 in Würzburg geboren. Hier verbrachte er seine Kindheit und Schulzeit. Ab 1910 studierte er in München Medizin, unternahm im Anschluss daran Reisen nach Nordafrika, in den nahen Osten, nach Syrien und Persien. Seine Lei-

---

<sup>1</sup> Monacensia Bibliothek und Literaturarchiv. München. Max Mohr. Pressestimmen. Diese und alle weiteren Rezensionen.

denschaft für das Bergsteigen und Klettern führte ihn oft tage- und wochenlang in die Alpen. Im Ersten Weltkrieg diente er als Infanterist und Arzt, wurde mehrmals verwundet und Ende 1917 als Kriegsgefangener nach England deportiert. Seine Kriegserlebnisse versuchte er literarisch in Gedichten und Dramen<sup>2</sup> zu verarbeiten; es kam jedoch zu keiner Veröffentlichung. Nach dem Krieg, wieder in München ansässig, praktizierte er als Arzt in seiner Wohnung in der Siegfriedstraße 18. 1920 heiratete er Käthe Westphal, Tochter einer großbürgerlichen Hamburger Familie. Das junge Paar, auf der Suche nach einer neuen, eigenen Lebensform, zog nach Rottach am Tegernsee in den Bauernhof »Zur Wolfsgrub«. Seine Frau Käthe beschreibt die Zeit:

»Wir lebten nun in der Wolfsgrub und waren glücklich. Mohr war ja fertig als Arzt und wollte nun versuchen, der größte Dramatiker zu werden. [...] Und so fing er an zu schreiben, ganz besessen von dem Wunsch, das Theater zu erobern.«<sup>3</sup>

Nachdem sein erster Roman *Frau Mariés Gast* kein Erfolg war, wandte er sich dem Drama zu. Mit *Die Dadakratie* und *Gregor Rosso* schaffte er jedoch nicht den Weg auf die Bühne, was ihn nicht hinderte, bei dem Genre zu bleiben; schließlich wurde seine Beharrlichkeit mit den *Improvisationen im Juni* belohnt.

Nun als ein bekannter Autor, vom Erfolg beflügelt, wollte er weitere Werke verfassen, in denen er die Veränderungen der Gesellschaft thematisierte. Als gefeiertem Dramatiker wurde ihm jedoch die kleine Welt am Tegernsee oft zu eng, obgleich er dort das kulturelle Leben mitprägte und Kontakt mit dort ansässigen, bzw. den hier ihre Sommerfrische verbringenden Künstlern<sup>4</sup> pflegte. Es zog ihn immer öfter nach Berlin, in das »Goldene Berlin der Zwanziger Jahre«, wo er sich neue Impulse für seine Bühnenstücke und seine Romane<sup>5</sup> versprach. Bis zur Geburt seiner Tochter Eva (1926) reiste seine Frau Käthe mit ihm. Man feierte, verkehrte mit

---

<sup>2</sup> 1915: »Cumaëus«. *Trilogisches Gedicht für ein kleines Theater*. 3 Trauerspiele in 5 Akten: *Die Propheten*, *Revolution der Schönheit*, *Prinz Assad*.

<sup>3</sup> Käthe Mohr. In: Carl-Ludwig Reichert: *Lieber keinen Kompaß als einen falschen*. Würzburg – Wolfsgrub – Shanghai. *Der Schriftsteller Max Mohr (1891 bis 1937)*. München 1998, S. 27.

<sup>4</sup> Carl-Ludwig Reichert: *Lieber keinen Kompaß, als einen falschen*, S. 27f. Thomas Mann, Bruno Frank, Heinrich George, Rudolph und Albrecht Joseph.

<sup>5</sup> Max Mohr: *Frau Mariés Gast*. München 1920. *Venus in den Fischen*. Berlin 1927. *Die Heidin*. München 1929. *Die Freundschaft von Ladiz*. München 1931. *Frau ohne Reue*. Berlin 1933. *Das Einhorn*. Posthum hg. von Nicolas Humbert. Bonn 1997.

Schriftstellern, wie Gottfried Benn, D.H. Lawrence, mit Schauspielern und Künstlern, wie Paul Wegener, Asta Nielsen, Elisabeth Bergner, Heinrich George und dem Regisseur Max Reinhardt<sup>6</sup>. Mit D.H. Lawrence und Heinrich George verband beide eine tiefe Freundschaft.

Den aufkeimenden und immer stärker werdenden Antisemitismus in Deutschland wollte Max Mohr für seine eigene Person lange nicht wahrhaben. Nach der »Machtergreifung« der Nationalsozialisten 1933 hatte er sich dazu nur in einigen wenigen Briefen – vielleicht aus Rücksichtnahme auf seine Familie – sehr zurückhaltend geäußert: »Bin bei den Hitlerleuten (offenbar?) voll anerkannt.«, schreibt er in einem Brief am 19. August 1933 an seine Frau Käthe.<sup>7</sup> Des Weiteren am 7. November 1933: »Wegen mir und Nazis scheint alles alright, Frontorden! [...] Frontleute werden jetzt immer mehr bevorzugt, überall.«<sup>8</sup>

Nachdem jedoch das Manuskript *Einhorn* vom S. Fischer Verlag im August 1933 abgelehnt wurde, spitzte sich die Situation immer mehr zu; der tägliche Kampf um Honorare, die immer zäher flossen, ließen die Geldsorgen immer größer werden. Am 31. Oktober 1933 erhielt Mohr vom Reichsverband deutscher Schriftsteller die Ablehnung über seine Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer: »Lt. Beschluss des Präsidiums vom 19. September ds. Jhrs. können nur Arier Mitglieder des R.D.S. werden.«<sup>9</sup> Als die geplante Rundfunksendung *Bergkristall* – Mohr hatte Adalbert Stifters Roman für den Hörfunk bearbeitet – »wegen Nichtarier abgelehnt« wurde, fügte er im Brief an Käthe vom 16. November 1933 hinzu:

»[...] trotzdem ich mich soweit erniedrigt (nur für Euch zwei!) und 2x hinging. Ausland ist mir als Deutschem, Deutschland als Nichtarier, das kultivierte alte Publikum wegen Pleite, das bezahlte neue Beamtenpublikum wegen Unkultur so gut wie abgeschnitten. Ich habe Dir das seit Monaten geschrieben, aber ich fühle, Du glaubst es nicht (wie Du es nie glauben wolltest, daß es mir schlecht geht).«<sup>10</sup>

In dem Briefwechsel wird allmählich eine immer deutlicher werdende

<sup>6</sup> Max Reinhardt leitete von 1905 bis 1930 das Deutsche Theater in Berlin.

<sup>7</sup> Florian Steger (Hg.): *Max Mohr (1891–1937) Korrespondenzen*. Heidelberg 2013, S. 286.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 287.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 300.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 304f. und S. 252. Das von Mohr bearbeitete Hörspiel wurde einmal am 23.12.1932 im Deutschlandsender gesendet.

Misstimmung zwischen den Eheleuten spürbar. Die unterschiedlich geführten Lebensweisen wirkten sich negativ auf die Beziehung aus. Mohrs Ansprüche nach einem freien Künstlerdasein verbunden mit der Sehnsucht nach der Geborgenheit einer Familie ließen sich nicht länger vereinbaren. All diese Faktoren – privater, finanzieller und politischer Art – führten wohl zu dem Entschluss, Deutschland zu verlassen. Am 27. Oktober 1934 schiffte er sich in Hamburg auf der »Saarbrücken« ein und verließ Europa in Richtung Shanghai, das in der Zeit des Nationalsozialismus ein Zufluchtsort vieler Ärzte war. Trotz großer anfänglicher Probleme, die in der nunmehr liebevoll geführten Korrespondenz mit seiner Frau Käthe und seiner Tochter Eva eindringlich geschildert werden, konnte er sich in Shanghai in seinem ursprünglichen Beruf als Arzt »Specialist in nervous and mental deseases and homoepathy« etablieren. Nebenbei schrieb er erneut an dem Roman *Einhorn*, dessen Manuskript als Fragment erhalten blieb und postum von seinem Enkel Nicolas Humbert veröffentlicht wurde.

Den Plan, seine Familie nachkommen zu lassen, konnte er nicht mehr verwirklichen. Seine Emigration dauerte nur drei Jahre; er starb am 13. November 1937 im Exil während des chinesisch-japanischen Krieges an einem Herzanfall.

Am Tag vor seinem Tod schildert er in seinem letzten Brief vom 12. November 1937 an seine Frau Käthe:

»[...] Und heute ganz still. Noch Brände ringsum (3/4 Shanghai verwüstet!) aber Stille, der hiesige Krieg ist aus. Aber unsere Arbeit geht erst an: Hunderttausende Refugées, Verwundete, es hat kaum noch Sinn zu helfen. Und soviele Privatpatienten werden richtig verrückt, oder es bricht vielmehr alte Sünde in Verrücktheit jetzt durch.

Es geht mir gut. Aber Briefschreiben unmöglich. War gestern nach dem höllischen Finale und Rettungswerk so ›thrilled‹, daß ich Dir und Evalein Küsse kabelte. Seid umarmt, und wenn es wirklich schon zu Weihnacht ist: Seliges Fest, Liebe, Gesundheit, und Frieden! – Seid fest umarmt

Mohr

So lang keine Post von Dir, Guggele«<sup>11</sup>

Zurück zum großen Erfolg seiner Komödie *Improvisationen im Juni*. Es scheint, als hätten sämtliche deutschsprachigen Bühnen nur auf ein

---

<sup>11</sup> Florian Steger (Hg.): *Max Mohr (1891–1937) Korrespondenzen*, S. 695.

Werk gewartet, das die Themen der Zeit erfasst und diese in Form einer Komödie in Szene setzt. Nach Erfolgen in Zürich, Dresden, Düsseldorf, Stuttgart, Köln – um nur einige anzuführen – sowie vielen Provinzbühnen wird es im Februar 1923 in Berlin am Deutschen Theater mit Heinrich George in der Hauptrolle inszeniert. Im Börsencourier schreibt Herbert Ihering am 3. Februar 1923 etwas kritisch: »[...], daß das neue Publikum auch einen neuen Kitsch will – das sah man gestern Abend«. Des Weiteren ist als Vornotiz für das Deutsche Theater zu lesen:

»Ein unzweifelhafter, starker Erfolg und hervorgerufen durch die Banalisierung von zwei Inhalten und zwei Ausdrucksformen. Deshalb so bezeichnend für das heutige Publikum, wie für den modernisierten Kitsch. Deshalb und nur deshalb interessant. M. Mohrs Komödie ist ein Stück der ehrlichen falschen Töne.« (3. Februar 1923)

Elemente der Romantik und des Expressionismus prägen die Sprache und den Inhalt dieses Bühnenstücks. Die Art der Kommunikation in den Dialogen unterscheiden die Protagonisten der alten europäischen Gesellschaft von denen der neuen amerikanischen Welt. Bereits die Namen betonen die Herkunft: Auf der einen Seite Fürstin Orloff, Tomkinow (Tierwärter auf Schloss Orloff), Adam Zappe (Improvisator) mit Tochter Olga, auf der anderen Samuel Mill mit seinem Sohn Jan, Dr. Wase (Leibarzt) sowie einige Nebenrollen.

Ein Vater-Sohn-Konflikt ist der Ausgang der Komödie. Der Vater – ein amerikanischer Millionär – nach der Devise lebend, dass alles käuflich sei, will seinen Sohn Jan, der am Lebensstil des Vaters krankt, von seiner Melancholie heilen. Dazu kauft er das Schloss Orloff im Salzkammergut. Dort begegnen sich zwei Welten, das alte Europa und die neue Welt Amerikas.

Der Leibarzt des Millionärs verordnet dem kranken jungen Mann, nachdem einige Kuren seine Depressionen nicht heilen konnten, eine Aufheiterung mittels eines ›Improvisators‹. Dieser ist ein Kleinkünstler, seines Charakters ein käuflicher Europäer, der mit seinem Spiel und seiner liebreizenden Tochter Olga den Millionärssohn Jan kurieren soll. Und wie könnte es anders sein, Jan verliebt sich in das Mädchen. Olga zieht jedoch den armen Tierwärter, einen ehemaligen Offizier, der aufgrund einer Straftat gegen die Obrigkeit auf dem Schloss versteckt gehalten wird, dem reichen Jüngling vor. Nach einigen Verwirrungen und Konflikten siegt am Ende die Liebe über das Geld. Jan, nunmehr trotz unerwidelter Liebe von seinen Leiden geheilt, erklärt

seinem Vater und dem Improvisator: »Die Unverkäuflichkeit, meine Herren, die Freiheit über dem Chaos und die wehenden Lüfte des Herzens, an die ich glaube, sind stärkere Dinge als ihre Improvisationen im Juni«.

Zum Ausklang der Komödie also eine positive Weltanschauung für den Theaterbesucher!

»Europa ist tot! Es lebe der Europäer!« Diese Worte schreibt Max Mohr auf das erste Blatt seines Manuskripts und diesen Anspruch erhebt er an das Stück, das die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg charakterisiert. Amerika mit den neuen Moden und falschen Götzen verblasst, wenn sich Europa auf die alten Werte und Ideale besinnt. Mit sehr viel Pathos – es könnte zuweilen auch Ironie sein – werden die Dialoge geführt; einige romantische Sentenzen, wie »die wehenden Lüfte des Herzens« gehören dazu.

Über fünfzig Mal wurde es allein im Residenztheater aufgeführt und auf über vierzig anderen deutschsprachigen Bühnen inszeniert!

Was war so Besonderes an dieser Komödie und wie ist dieser Erfolg zu erklären? Was gab es in den vergangenen Jahren auf deutschsprachigen Bühnen zu sehen?

Neben dem klassischen Kanon mit Werken von Shakespeare, Schiller oder Goethe machten Dadaisten und Expressionisten von sich reden. Sie veränderten die Theaterlandschaft. Erstere bildeten sich aus oppositionellen Intellektuellen Europas, deren künstlerische Arbeit durch den Ersten Weltkrieg und der immer stärker werdenden Zensurüberwachung in ihren Heimatländern unmöglich wurde. Sie emigrierten in die Schweiz, wirkten ab etwa 1916 in Veranstaltungen und im *Cabaret Voltaire* pazifistisch und anarchistisch gegen Herkömmliches, gegen Bürgerlichkeit, gegen Kunst- und Kulturtradition. Hugo Ball, Hans Arp, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Christian Schad zählten unter anderen zu ihnen. 1918 formierte sich die Gruppe um Richard Huelsenbeck neu und trat mit Raoul Hausmann, Johannes Baader, Otto Dix, Walter Mehring, Georges Grosz in Berlin auf.<sup>12</sup>

Auch das expressionistische Theater brachte Aufbruch und Neues, das gegen die Zeit – gegen fortschreitende Industrialisierung und Großstadtzivilisation – protestierte und sich radikal artikulierte. Hier ist ein neuer »Sturm und Drang« schreibt Franz Servaes im *Berliner*

---

<sup>12</sup> Vgl. Manfred Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert*. Hamburg 1998. S. 192f.

*Lokal-Anzeiger* am 30. Oktober 1924 und nennt neben Bertolt Brecht, Arnolt Bronnen auch Max Mohr.<sup>13</sup>

Autoren wie Ernst Toller (*Masse Mensch*), Arnolt Bronnen (*Vatermord*), Frank Wedekind (*Franziska, Der Marquis von Keith*), Bertolt Brecht (*Baal, Trommeln in der Nacht*), August Strindberg (*Nach Damaskus, Ein Traumspiel*) und nicht zu vergessen Erwin Piscator mit seinem »Proletarischen Theater«, das sich ausschließlich an ein Arbeiterpublikum wandte, beeinflussten mit ihrem Kunstanspruch die Bühnen. Sie erregten mit provokanten Inszenierungen Aufsehen, und nicht nur das, Skandale mit Prügeleien und Polizeieinsätzen waren nicht selten. Sie verzichteten auf die vergnügliche Funktion des Theaters, überforderten dadurch oftmals den durchschnittlichen Theaterbesucher, der sich unterhalten, sich amüsieren und ein positives Lebensgefühl aus dem Theater mit nach Hause nehmen wollte. In der Rezension der *Augsburger Abendzeitung München* zu Max Mohrs Bühnenstück wird es deutlich:

»Hier ist der neue Theaterstil. Alle Register des Lebens werden gezogen. Man kennt das bereits. Aber das Neue ist: sie werden nicht gezogen aus Lust am Analytischen, Anatomisierenden, Verneinenden – sondern aus Liebe zur Universalität des Daseins, aus Religiosität zum Leben, das aus Widerständen Stärke schafft, aus unerschütterlichem Glauben an den Wert der Ideale; das Bejahende ist das Neue.«  
(H. W. G., 27. März 1922)

Dieser Glaube an Ideale entsprach Max Mohrs Überzeugungen.

Drei weitere Werke, verlegt im Georg Müller Verlag in München, kamen im Jahr 1923 zur Aufführung: *Das gelbe Zelt* in Köln, Stuttgart und Barmen-Elberfeld, *Sirill am Wrack* in Frankfurt und *Der Arbeiter Esau* in Köln. 1924 folgte *Die Karawane*, die zwei Jahre später (1926) am Münchener Residenztheater uraufgeführt wurde.<sup>14</sup> Diese Dramen erreichten nicht die Wirkung der *Improvisationen im Juni*, nur wenige Kritiken erwähnten Positives.

1925 gelang Max Mohr noch einmal ein viel gespieltes Drama mit *Ramper*: Ein Flieger namens Ramper ist lange Jahre mit seinem Begleiter Ipling in der Arktis verschollen. Nachdem der schwerkranke Ipling Suizid beging, um seinem Freund das Überleben zu sichern, bleibt dieser jahrelang allein zurück, beginnt zu verwildern, verlernt

<sup>13</sup> In: *Freie Bühnen zum Politischen Theater*. Band 2. Hg. v. Hugo Fetting. Leipzig 1987. S. 202.

<sup>14</sup> Vgl. Carl-Ludwig Reichert: *Lieber keinen Kompaß, als einen falschen*, S. 39f.

das Sprechen. Als ihn endlich Walfischfänger finden und in die zivi-  
lisierte Welt zurück bringen, haben ihn die vielen Jahre der Polareinsam-  
keit zu einem tierähnlichen Wesen werden lassen. Er wird als Zirkusat-  
traktion vorgeführt, wird zur Variéténummer. Ein Psychoanalytiker,  
für den alle Kranken interessante Fälle sind, kauft dieses sonderbare  
Wesen den Artisten ab. Es gelingt dem Arzt, Rampers Gedächtnis und  
Sinne zu reanimieren, seine früheren menschlichen Reaktionen wieder  
aufleben zu lassen. Doch nun fühlt dieser den Zwiespalt zwischen Na-  
turgeschöpf und Zivilisationsobjekt. Er sehnt sich zurück in die Ein-  
samkeit Grönlands. Als ihm die Frau des Arztes, Norma, ihre Liebe  
gesteht, wird seine Nordlandsehnsucht zweitrangig. Die Liebe ist stär-  
ker und jetzt ist Ramper geheilt und erneut Mensch geworden.

Die Uraufführungen fanden in Hamburg, Mainz, Bochum und  
Karlsruhe gleichzeitig statt. Einige Beispiele aus den vielen Rezensi-  
onen zeugen von der unterschiedlichen Aufnahme.

In den *M.N.N.* heißt es zur Bochumer Aufführung:

»Schade um den Mann, denn er kann was. Er hat sicheren Bühnenin-  
stinkt, versteht es, Szenen aufzubauen, knapp und prägnant Charak-  
terskizzen zu entwerfen und unterhaltsame Dialoge zu schreiben.«  
(6. Oktober 1925)

Die *Augsburger Abendzeitung München* attestiert Max Mohr am  
10. Oktober 1925 einen »vielversprechenden Achtungserfolg« zur Karls-  
ruher Bühne. Das Stück wäre lebendig, hätte »philosophische Geste«,  
befände sich jedoch »nicht auf dem Niveau des ersten Treffers«. Und das  
*Hamburger Echo* kritisiert zur Vorstellung am Thalia Theater:

»Dramatisierung heißt hier Verdünnung, über die nur eine ziemliche  
Portion von Effekthascherei hinweg täuschen kann. Es steckt ein  
guter Wille und ein ernsthaftes Besinnen darin, das aber kein Ziel  
weiß. [...] Unser Verfasser aber hat das warme, weiche Herz eines  
guten deutschen Jungen voll Träumerei und Philosophierens [...].«  
(3. Oktober 1925)

Zur Aufführung im Münchner Residenztheater bei der Gustav Wal-  
dau die Hauptrolle spielte, konnte man in der *Münchner Zeitung* am  
19. November 1925 lesen, dass »das Haus von Anfang an stark mit-  
ging« und sich »schließlich zu einer Ovation für Waldau« steigerte.

Weniger freundlich, ja geradezu böse schreibt der *Völkische Be-  
obachter* einen Tag später:

»Ein altes Sprichwort sagt, daß mitunter auch eine blinde Henne ein

Korn findet. Max Mohr scheint zu den blinden Hennen in der Kunst zu gehören, denn mit seinen ›Improvisationen im Juni‹ – auch hier deckte sich übrigens nicht der Titel mit dem Inhalt – schrieb er ein Mittelding zwischen Tragikomödie und Lustspiel, das zu den besten Hoffnungen auf die weitere Entwicklung des Autors berechtigte. Er enttäuschte diese mit der ›Karawane‹ und noch mehr mit seinem ›Ramper‹ [...].« (20. November 1925, I. St-g.)

In diesem Ton mit eindeutig antisemitischer Tendenz geht es weiter.

Ein ähnlicher Tenor herrscht in der *Berliner Volkszeitung* zur Berliner Aufführung, in der Paul Wegener die Titelrolle spielte:

»Mohrs Theater ist auswechselbar wie ein Fordwagen. [...] Die Teile sind in allen Literaturgeschäften billig und nach Schema F gearbeitet zu erhalten. Es gibt unter den heute lebenden Autoren kaum einen, der mit solcher provozierenden Unverschämtheit seine Stücke baut wie Max Mohr. [...] Niemals klingen Worte leerer und entseelter als in Mohr Stücken. Noch der kleinste und elendste Zeilenschinder und Reporter, der über einen gefallenen Gaul berichtet, ist für die Welt nützlicher und wesentlicher als dieser Unwesentlichste aller Schreibenden von heute.« (5. Dezember 1925)

Paul Wegener, dessen Spiel in vielen Rezensionen gelobt wurde, gastierte in der Folgezeit mit dem Stück und einem eigenem Ensemble in verschiedenen Städten, wie in Halle, Koblenz, Frankfurt, Hannover, Köln.

Max Mohr äußert sich in einem Brief an Ernst Leopold Stahl (Dramaturg, Theaterkritiker, Schriftsteller) erklärend zu seinem Stück am 17. September 1925:

»Ich habe ein Jahr daran gearbeitet und mehr Freude und Qual und Hoffnung daran gehängt als sonst wohin und als gut ist. (Das Stück kommt u. a. im Deutschen Theater Berlin und in New-York). Ich glaube ich habe den Konflikt zwischen ›Zurück zum Tier-Sein‹ und dem letzten Endes notwendigen und in Demut siegenden ›In Liebe unser Menschenleben weitertragen‹ herausgestellt, so gut es geht. Der Schluß ist nicht pessimistisch, sondern, wenn ich so sagen darf, ›demütig freudig‹ gemeint. Magischer Realismus, nur ein Schlagwort, aber das Beste, wenn es eines sein muß. Auch für die Spielweise auf unseren bankerotten [sic!] Bühnen.«<sup>15</sup>

Mohr gelang es, den Menschen in seiner Einsamkeit und Isoliertheit treffend zum Ausdruck zu bringen sowie die unterschiedlichsten

---

<sup>15</sup> Florian Steger (Hg.): *Max Mohr (1891–1937) Korrespondenzen*, S. 52.

Charaktere, geprägt durch ihr Umfeld, zu zeichnen. Die Sehnsucht nach Freiheit, die Liebe zum Menschen, aber auch der Ausbruch aus vorgegebenen Zwängen, Zivilisationskritik, Technik- und Fortschrittsgläubigkeit sind hier in der Doppelbödigkeit des Magischen Realismus, wie in nahezu allen Texten des Dramatikers zu finden.

Das Schauspiel wurde ins Englische übersetzt und unter dem Titel *Rampa* in New York und London gespielt.

1992 gelangte *Ramper* in Berlin an der Freien Volksbühne, 1998 und 2002 am Cuvilliéstheater in München sowie am Würzburger Theater Chambinzky zur Wiederaufführung.<sup>16</sup>

Überzeichnung und Pathos im Ausdruck der Zeitläufte, zeigt der Stummfilm *Ramper der Tiermensch*, der in Berlin am 31. Oktober 1927 uraufgeführt wurde. Die Hauptrolle wurde auch im Film von Paul Wegener gespielt. Das Drehbuch stammte von Curt J. Braun, Regie führte Max Reichmann und die Musik komponierte Walter Ulfig.

Die Darstellung im Stummfilm führt oft zu bizarr-grotesken Situationen, was ihn jedoch in seiner Spielart zu einem beeindruckenden, ungewöhnlichen Film und einem Zeitdokument macht.<sup>17</sup>

Mit unermüdlichem Ehrgeiz, beinahe besessen von der Idee, das deutschsprachige Theater mitzugestalten, arbeitete Max Mohr an weiteren Bühnenstücken:

Die Komödie *Platingruben in Tulpin* wurde im Dresdener Schauspielhaus 1926 uraufgeführt. Hier thematisiert Mohr den Fluch der Industrialisierung und die Besitzgier des Menschen.

1930 kam das Drama *Die Welt der Enkel oder Philomen und Baucis in der Valepp* im Hamburger Schauspielhaus zur Uraufführung. Wieder sind die Gegensätze von Stadt und Land, Gewinnsucht und Bescheidenheit, städtische Oberflächlichkeit und Naturverbundenheit das Thema.

Eine vernichtende Kritik schreibt Josef Stolzing-Cerny am 27. April 1930 im *Völkischen Beobachter*:

»[...] geistig klapperdürerer Inhalt, erotische Witzchen [...]. In welcher Weltabgeschiedenheit lebt denn der M.M., der mit seinen ›Improvisationen‹ eine Talentprobe ablegte, die er allerdings mit seinem

<sup>16</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>17</sup> Die Originalfassung des Films ist verschollen, eine nicht vollständige Kopie wurde im Archiv des British Film Institute in London gefunden und im Dezember 2014 im Filmmuseum in München mit Live-Musik vorgeführt.

widerlichen ›Ramper‹ schnell ad absurdum führte, daß er eine solche am Schreibtisch mühsam ausspintisierte Langweileriade schreiben konnte?«

Zur Düsseldorfener Aufführung ist im *Düsseldorfener Tagblatt* jedoch Positives zu lesen:

»Beifallsfreudiger Erfolg, der dem Niveau des Stückes zukommt, bisweilen geistreich, oft gesund satirisch und von guter Pointe, das zuweilen in Einzelheiten allerdings auch in den üblichen Komödiengeist moderner Schule abglitt.« (1. Oktober 1931)

Und zur Vorstellung unter der Regie von Fritz Basil am Münchner Residenztheater heißt es in der *M. Telegramm-Zeitung* am 28. April 1930:

»Eine witzige, freche mit unendlichen Einfällen begabte Zeitsatire, die alle Auswüchse, Schlagworte und Schwächen der Gegenwart als Zielscheibe ihres scharfen, doch nie verletzenden Spottes nimmt.«

Mohrs eigene Einschätzung dieses Schauspiels und auch seinen Überdruß am Theater beschreibt er in seinen Briefen an Carl Meinhard, den Schauspieler und Direktor des Berliner Theaters am Nollendorfplatz:

»Aber das Drama macht mir, unter uns gesagt, keinen Spaß mehr. Ich glaube schon, daß dies meine beste Komödie ist, und ich spreche es gelassen aus, daß es die beste zeitgenössische Komödie ist, die ich mir denken kann: aber das ist alles so notwendig-plump, ich hasse das Theater. Ich freue mich auf meinen nächsten Roman wie ein Kind aufs Christkindl oder auf die Ferien.« (23. August 1929)

»Scheußlicher Katzenjammer mit dem Stück! Vollgekotzt von oben bis unten! Ich weiß gar nichts mehr.« (29. August 1929)

»Ich arbeite jetzt grad die ›Welt der Enkel‹ völlig um. Ich muß es tun, obwohl Drama und Theater mich nichtmal mehr den kleinsten Furz interessiert, muß es aber noch einmal zwecks Money-Maken.« (26. Dezember 1929)<sup>18</sup>

Es folgt dann doch noch 1931 das Volksstück *Der Kalteisergeist*, das im Volkstheater in München und auf der Tegernseer Ganhofener-Thoma-Bühne aufgeführt wurde. Max Mohr führte selbst Regie:

»Kalteisergeist« ist ein Kräuterschnaps, der synonym für die Gesinnung der bäuerlichen Liebe zum Überlieferten, zur Natur steht und somit zum Titel und Thema wird. Das Leben in einem entlegenen Berg-

<sup>18</sup> Florian Steger (Hg.): *Max Mohr (1891–1937) Korrespondenzen*, S. 142, S. 145, S. 172.

dorf wird geschildert, dessen Bewohner aus ihrer Abgeschiedenheit durch ein Bergbahnprojekt aufgeschreckt werden und sich entzweien. Die mit der Heimat verwurzelten Männer unterliegen im Kampf gegen die neue Zeit, werden sogar straffällig. Der Zwist trennt auch die beiden Zwillingbrüder Kalteiser: Der eine der Brüder, Quirin, verkörpert das eingesessene Bauerntum, der andere, Wolfgang, ist der Spekulation verfallen und verrät die Heimat. Am Ende verlieren die Bauern ihr Land, für das sie im Gegenzug Bergbahn-Aktien tauschten, die jedoch wertlos wurden, als das Projekt am Geldmangel scheitert. »Geld is ausganga, wo is denn higanga s'Geld? Wo's herkemma is! Das Geld wandert immer hin und her.«<sup>19</sup>

So die weise Aussage des bitteren Endes. Humorvoll und voll derber Urwüchsigkeit gestaltet Mohr die Sprache der einfältigen Bauern, die dadurch jedoch überzeugend und authentisch wirken.

Die *Tegernseer Zeitung* schreibt am 14. Oktober 1931:

»Das Stück ist ein vollgelungener Wurf. [...] Naturverbundene Lebensphilosophie tritt in starken Kontrast mit egoistischer Geschäftstüchtigkeit wie alle Schöpfungen Mohrs; durch seine starke Symbolik hebt es sich empor über so und so viele andere Bauernstücke zu einem Kunstwerk, das dem Zuschauer ein Erlebnis gibt – voll einprägsamer Gedanken.«

Etwas differenzierter ist die Kritik der Presse zum Gastspiel in Düsseldorf am 26. November 1931, in der es heißt, dass das Stück etwas »Rührendes und Erbauliches einer rechten Kalendergeschichte« habe. Oder gar zur Wuppertaler Aufführung am 30. November 1931:

»Der Verfasser hatte offenbar die Absicht, ein höheres literarisches Niveau zu erreichen, als das der üblichen bayerischen Volksstücke, was ihm aber nicht gelingt.«

Zum Gastspiel der Ganghofer-Thoma-Bühne in den Würzburger »Hüttensälen« liest man wieder Positives im *Würzburger Generalanzeiger* am 19. April 1932: »Es gehört zu den besten Bauernspielen der Gegenwart«. Und auch der Fränkische Kurier lobt am 20. April 1932 »die vorbildliche Aufführung«.

Ohne Zweifel ist Max Mohr als ein erfolgreicher Dramatiker der 1920er und 1930er Jahre zu bezeichnen, wie es die zahlreichen Rezensionen belegen. Seine humanistische Grundhaltung mit dem Glauben an den Wert der Ideale war einem radikaleren Kunstanspruch, wie ihn

---

<sup>19</sup> Monacensia Bibliothek und Literaturarchiv. MaM Manuskript.

Frank Wedekind oder Bert Brecht pflegten, im Wege. Und so, auch bedingt durch die Wirren der Zeit, war es ihm nicht möglich, einen bleibenden Platz in der Theaterlandschaft der deutschsprachigen Bühnen zu behaupten.

Er selbst war ein Zerrissener, der einerseits die Liebe zur Natur mit dem Anspruch einer einfachen, ruhigen auf das Wesentliche bezogenen Lebensform in sich trug und der andererseits den Trubel der Großstadt mit seinem eher oberflächlichen, dem Erfolg nachjagenden und avantgardistischen Zeitgeist als Inspiration für sein Schreiben suchte. In all seinen Werken – in den Dramen und in seiner Prosa – ist sowohl das Gesicht der Zeit mit diesem Widerspruch enthalten als auch die literarische Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben. Sein unstetes Wesen ließ ihn nicht zur Ruhe kommen. Es könnte als Omen zu seinem eigenen Schicksal gewertet werden, dass er in den *Improvisationen in Juni* den Improvisator die Geschichte von Ahasver, dem ewigen Juden, der unsterblich über die Erde wandern muss und nirgends ruhen darf, als Spiel im Spiel zur Sprache brachte.