Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Innerschweizerische Theaterkultur

Herausgeber: Gesellschaft für Innerschweizerische Theaterkultur

Band: 1 (1928)

Artikel: Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe

Autor: Eberle, Oskar

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986442

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe

Von Oskar Eberle

Hier wird versucht, theaterwissenschaftliche Grundbegriffe in ihrer Auswirkung auf die Wertung der theatralischen Leistung, auf die Gliederung der Poetik, auf die Systematik der Theaterwissenschaft zu zeigen, und zwar in vier Abschnitten: 1. Berufsbühne — Laienbühne. 2. Kulturtheater — Unterhaltungstheater. 3. Drama — Spiel. 4. Theaterwissenschaft.

1. Berufsbühne — Laienbühne

Grundbegriffe können nur gewonnen werden im Ueberblicken des gesamten theaterwissenschaftlichen Stoffes. Zwei Möglichkeiten einer Grundeinstellung vertreten Max Herrmann in Berlin und Artur Kutscher in München. Mar herrmann gibt bewußt eine Auslese aus dem Stoff. Sein Pringip der Auslese heißt Kunft. Nicht will er die gange Theatergeschichte darstellen, sondern nur die Geschichte der Theaterkunst. Danach verweist er die Geschichte der Laienbühne aus der Theaterwissenschaft in die Kulturgeschichte. Liebhaberbühnen haben mit Kunft nichts zu tun und gehören danach nicht in den Bereich der Theaterkunst.

Artur Kutschers Theatergeschichte umfaßt nicht nur die Kunst der Berufsbühne, sondern auch das Liebhabertheater. Darum betrachtet er die vielen oberbaprischen Bauernbühnen, die zum Teil bis ins frühe 17. Jahrhundert zurückreichen, mit der gleichen Sorgfalt, während Max Herrmann deutlich scheidet zwischen Berufsbühne und Laienbühne. Dagegen führt Kutscher Berufsbühne und Laienbuhne auf die gleiche Wurzel guruck, auf den Mimus. Damit verwischt sich der grundsätliche Unterschied zwischen Berufsbühne und Laienbühne. Kutschers Grundbegriff des Theaters heißt "Mimus". der Herrmanns "Kunst".

Wir übernehmen nun aus Kutschers Anregungen: Theatergeschichte muß Berufsbühne und Laienbühne umfassen; aus Berrmanns Anregungen: es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Berufsbühne und Laienbühne.

Diesen wesentlichen Unterschied hat Willi Flemming, wie es scheint, erstmals tiefer zu begründen versucht in seinem Büchlein "Vom Wesen der Schauspielkunst", Rostock 1927. Die Spielkunst, beift 59 sein Kernsatz, hat zwei verschiedene Wurzeln, die magische und die mimische Wurzel.

Aus der magischen Wurzel wächst das Volkstheater, vor allem das liturgische Spiel, etwa die Passion. Kennzeichen ist die feste Bindung an einen heiligen Text. Der Laie ist in erster Linie Rezitator, dann Spieler.

Aus der mimischen Wurzel wächst der Berufsschauspieler, der eigentliche Mime, der mit Routine alle möglichen Rollen zu geben imstande ist. Kennzeichnend ist, daß kein Spieltext erforderlich ist. Der Mime ist in erster Linie Spieler, dann Rezitator.

Der Laie ist, zum Beispiel im mittelalterlichen liturgischen Spiel, an den Text unweigerlich gebunden. Es ist ihm verboten, auch nur ein Wort am Text zu ändern. Der Mime springt mit dem Text nach Belieben um, läßt fort und setzt hinzu, wie die Spiellust ihn treibt. Der reinste Mime ist der Stegreifspieler, der Harlekin, ein mimisches Spiel reinster Form die Pantomime, ein Spiel ohne Worte, dargestellt nur mit den Mitteln der Schauspielkunst.

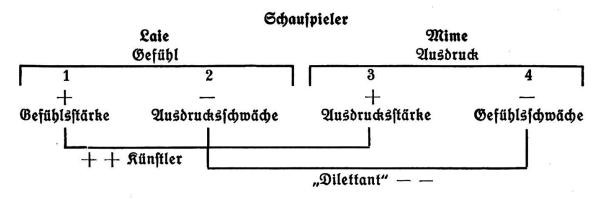
Man wirft dem Volkstheater so oft die Sentimentalität vor, dieses nackte Zurschaustellen kleiner menschlicher Gefühle, das ein künstlerisch empfindsamer Mensch einfach nicht verträgt. Theatermäßig dargestellte Gefühle erträgt man nur, wenn sie geformt sind; formen aber kann nur ein Künstler. Der Laie spielt da sozusagen nur Inhalt. Er stellt magische Kräfte, im Bereiche der bürgerlichen Welt also etwa Gefühle dar. Man könnte sagen: Der Laie projiziert mit mangelhaften Mitteln, mit unzureichender mimischer Begabung, seine Gefühle ins Publikum.

Beim Berufsspieler ist es umgekehrt. In sentimentalen Rollen, um beim Beispiel zu bleiben, lassen seine Leistungen oft kalt, trot aller mimischen Routine, selbst wo der Laie seine Juschauer zu Tränen rührt. Der Komödiant gibt also nur mimische Formeln, ohne seelische Hintergründe. — Hier sei an die kennzeichnende Charakterisierung Komödiant erinnert, wie man jemanden heißt, der äußerlich nicht tut wie er innerlich sollte, bei dem Sein und Schein sich nicht decken, wie etwa bei Leuten, die sich vornehm geben, ohne es zu sein: Emporkömmlinge, die den Vornehmen nur mimen. — Das scheint jedenfalls gewiß: es besteht ein Unterschied zwischen Berufsspieler und Laienspieler.

Man kann einwenden: Es gebe auch Berufsspieler, die Menschen nicht nur marionettenhaft darstellen, sondern sie restlos über-60 zeugend gestalten, und es gebe Laienspieler, die nicht nur gerade sentimental wirken, sondern wahrhaft erschüttern. Es gibt also mindestens zwei Arten Berufsspieler und mindestens zwei Arten Laienspieler.

Schauspielkunst ist offenbar eine Gabe, die, auf die einfachste Formel gebracht, eine Mischung ist eines bestimmten Gefühlsreichtums und einer entsprechenden Fähigkeit, sie schauspielerisch sichtbar zu machen. Je nachdem nun aber Gefühl oder Ausdrucksfähigkeit stärker sind, entstehen die beiden Grundtypen des Laien und Mimen.

Das wesentliche Merkmal des Laien also heißt: Gefühlsstärke, des Mimen: Ausdrucksstärke (Mimus).



In diesen vier Verhältniseigenschaften sind noch zwei andere Verbindungen möglich, und sie ergeben die beiden andern möglichen Schauspielertypen. Also: den guten und schlechten Laienspieler, den guten und schlechten Berufsspieler. Unmöglich ist die Verbindung 1 und 4 Gefühlsstark und Gefühlsschwach oder 2 und 3 Ausdrucksschwach und Ausdrucksstark. Möglich sind nur die beiden andern Verbindungen:

Auf Seite des Laien: die Verbindung der beiden negativen Kräfte, Ausdrucksschwach und Gefühlsschwach, ergibt den Typus des durchschnittsbegabten sentimentalen Dilettanten.

Auf Seite des Verufsspielers: Verbindung der beiden positiven Kräfte, Gefühlsstark und Ausdrucksstark, ergibt den Schauspielkünstler.

Das gibt also in aufsteigender Linie vier Schauspielertypen, zwei Laien- und zwei Berufsspieler:

| Gefühlsstark | Mimik (Ausdrucksstark) | | |
|--------------|------------------------|---------------------|----|
| _ | | = Dilettant | |
| + | | = Laie | |
| | + | $=\mathfrak{M}$ ime | 04 |
| + | + | = Künstler | 61 |

Die aufsteigende Linie ist sichtbar in der gradweisen Steigerung der Gestaltungsfähigkeit, die beim Dilettanten 0 und beim Künstler ∞ (unendlich) wäre.

Auf tiefster Stufe steht also der Dilettant, dem seelische Külle und jegliche Gestaltungskraft abgeben. Mit dem Wachsen seelischer Fülle entsteht der Laienspieler. Mangel an seelischer Fülle, aber starke mimische Begabung kennzeichnen den Mimen. In der Vollkraft der spielkünstlerischen Fähigkeiten steht nur der Künstler. Denn weder der gute Laienspieler noch der Mime, weder die Ergriffenheit des Laien noch die mimische Gewandtheit des Berufsspielers machen das Wesen der Schauspielkunft aus, sondern eben erst ein Driftes, das das magische und mimische Grundelement zu einem neuen formt. Die Form ist auch da, wie in jeder Kunst. das Entscheidende. Das ist freilich ein Grundsak alles künstlerischen Schaffens, den aber gerade Dilettanten nicht glauben wollen. was psychologisch begreiflich ift, da sie eben außerhalb der Sphäre des Gestaltens stehen.

Mächtig aufsteigende Wallungen erlebt mancher in sich. Wenn er sie aber nicht entsprechend formen kann, wird daraus kein Gedicht. Wir bestreiten nicht, daß der Mann Gefühle hat, aber wir bestreiten ihm sein Künstlertum. Oder man kann sich vornehmen, eine Madonna zu malen. Wenn man aber nur eine sentimental aufblickende Frau malt, so hat man damit noch kein Kunstwerk geschaffen. Umgekehrt ist eine vollkommene künstlerische Technik ohne "Inhalt" auch keine "Kunst", aber immerhin vielleicht ein schönes und den Kenner befriedigendes Spiel der Formen. Ein großer Teil des Kunstschaffens der Gegenwart beruht auf einer raffinierten Beherrschung der künstlerischen Technik. Dillettanten sind das nicht, aber der Name des Künftlers im eigentlichen Sinne kommt ihnen auch nicht zu. Virtuosen wären sie wohl am ehesten zu bezeichnen.

Wir sagen also: Schauspielkunst entsteht durch Gestaltung der mimischen und magischen Kräfte im Schauspieler. Das Berufstheater ist es danach allein, was wirklich den Anspruch auf künstlerische Leistungen erheben kann. Der große Schauspielkunftler ist freilich so selten wie der große Dichter und Maler. Wir durfen uns darum auch nicht beklagen, wenn etwa eine kleine Stadtbühne statt Künstler zunächst nur Mimen, vielleicht sogar gute 62 Mimen, auf die Berufsbühne stellt.

2. Kulturtheater — Unterhaltungstheater

Die Erkenntnis der vier schauspielerischen Grundbegriffe Dilettant, Laie, Mime, Künstler kann auch der Wertung des Theaters Laienspieler und Künstler treffen sich nie auf gleicher Denn der Laie steht im Dienste des Gesinnungstheaters, Ebene. der Künstler im Dienste des dramatischen Kunstwerkes. Der Laie spielt die Passion, der Künstler spielt ein Drama Shakespeares. Ihr gemeinsames Ziel heißt: Kulturtheater.

Dagegen steigen Mime und Dilettant oft auf dem gleichen Spielplat herum. Ihr Ziel heißt: Unterhaltung des Publikums. Unterhaltungstheater kommt aus ohne Laien und ohne Künstler. Ihm genügen Mime und Dilettant.

Viele Kräfte haben erwirkt, daß faft der gange heutige Spielplan des Unterhaltungstheaters auf den gemeinsamen Nenner der Erotik zu bringen ift.

Von der Erotik leben die meisten Dilettantenbühnen der Schweiz, ob sie es eingestehen oder nicht. Ohne die immer neuen Spannungen uralter Liebesgeschichten ist der Bürger nicht in die unbequemen Wirtshaussäle unserer Dilettanten zu locken. unsere ganze mundartliche Bühnenliteratur ist auf diese primitiven Novellen gebaut: ein Vater, der nein sagt, eine Mutter, die ja sagt, und ein Liebespaar, Kinder verfeindeter Eltern, die sich doch kriegen. Freilich wissen unsere Schulmeister und Pfarrherren diesen Geschichten allweg ein moralisches Schwänzchen anzuhängen, um den schundigen Dilektantismus ihrer rührseligen Dramatik zu entschuldigen.

Rein wesentlicher Unterschied im Film. Er lebt von Sensation und Sentimentalität und täuscht mimisch und technisch oft unerhört gewandt Gefahren und Gefühle vor.

Von Erotik und Senfation aber leben auch unsere Berufsbühnen. Ein literarisches Theater kann sich nicht halten ohne Staatszuschüsse oder, vorübergebend etwa, durch einen genialen Spielleiter wie Max Reinhardt, der einmal wieder liebevoll Klassiker inszeniert. Das ift aber nicht traurig, sondern begreiflich. Rein Mensch kann aus tragischem Phatos leben. Und wenn kein feines Lustspiel mehr es vermag, uns seelisch aufzulockern, dann muß die grobe Posse ein befreiendes Lachen erwirken. Die Frage ist hier nur, warum Possen, feinerer und gröberer Art, unsern Spielplan füllen? Das liegt am Publikum und an den Schauspielern. Daß die 63 seelische Reaktion nach dem Kriege zu einem eigentlichen mimischen Taumel führte, können wir bei aller Maßlosigkeit und Verwilderung nicht als Unglück betrachten. Man hat in früheren Jahrhunderten andere erotische Kost vertragen und ging daran nicht zugrunde. Wer sich überißt, wird bald satt. Das sagen am lehrreichsten unsere losesten Schaustellungen, die Revuen und Vallette, die an Jahl und Ausgezogenheit sich nur im letzten Kalbjahrzehnt zu fast bürgerlicher Erträglichkeit mäßigten. Maßgebend sind hier freilich Großstadtrevuen in Verlin und Paris und nicht was der Sommer an internationalem Schwindel auf unsere Bühnen wirft.

Die zaghafte Erotik der Dilettantenbühnen ist der entsprechende Ausdruck einfacher bäuerlich-kleinbürgerlicher Lebenswünsche. Dieses Bürgertum will seine Alltagshemmungen, die Sitten und Anschauungen eines engen Dorfes noch verstärken, auf der Bühne in theatralischen Verwicklungen dargestellt und dort oben wenigstens gelöst sehen. Darum spielen und schauen im Dilettantentheater vor allem junge Leute und Frauen, denen ein natürlicher Gefühlsablauf oft am meisten erschwert ist.

Auf der Liebhaberbühne stammen Spieler und Zuschauer aus der gleichen Gemeinschaft. Daß das Unterhaltungstheater ein Mittel ist, seelische Hemmungen zu lösen, beweisen die Vorliebe fürs Spielen in der Fastnacht, also in der seelisch auflockernden Zeit des Frühlingsanfanges, und die Tatsache, daß Theaterspielen oft genug nur ein Vorwand ist zu geselligen Zusammenkünften mit Tanz. So zeigt sich zum Beispiel im ganzen innerschweizerischen Volkstheater die Sitte, nach den Theateraussührungen zu tanzen, auch in Oberbayern haben wir diese Tanzbelustigungen nach der Ausstührung beobachtet.

Auf der Berufsbühne der Städte wirkt sich die Erotik nach zwei Richtungen aus. Da sind Zuschauer und Spieler oft Repräsentanten zweier Volksschichten. Der Zuschauer erlebt, und das gilt von der Bühne und vom Film, im erotisch gestimmten Unterhaltungstheater einen natürlichen Ablauf der Gefühle, die eine sinnlose Tages- und Jahresarbeit in Schreibstube und Fabrik oft unerträglich einschnürt. Daß hier sich eine Lockerung der Gefühle erst nach stärksten Sensationen einstellt, ist ein besonderes Kennzeichen der Großstadt.

Im Zuschauerraum das Großstadtpublikum, auf der Bühne der 64 Schauspieler. Es ist kein Zweifel, daß nicht das deutsche, sondern

das semitische Element den deutschen Bühnen das besondere Gepräge gibt, wie einst italienische Sänger oder englische Komödianten. Die Aufklärung im 18. Jahrhundert, voran Mendelssohn, bewirkte eine geistige Emanzipation der Juden. Im 19. Jahrhundert erkämpften sie ihre bürgerlichen Rechte. Alle Berliner Bühnen sind, mit Ausnahme des Staatstheaters, das aber heute auch von Juden geleitet wird, judifche Grundungen. Fast das ganze deutsche Theater ift in judischen Sanden. Geldgeber, Direktoren, Agenten, Bühnenvertriebe, Dramaturgen, Bühnendichter, Kritiker, Spielleiter, Schauspieler sind Juden. Zwei Gründe vor allem ermöglichen ihnen die beispiellose Beherrschung des deutschen Geisteslebens; der eine liegt in der Sonderart der Rasse, der andere im augenblicklichen Stand der Entwicklung des judischen Volkes. In der Sonderart der Raffe liegt ein Grund, warum gerade Juden die Bühne beherrschen. Sie sind ein Mittelmeervolk und damit wie die Ifaliener oder Spanier von besonderer mimischer Begabung. mit der sie vor den mimisch unbegabteren Deutschen einen Vorsprung haben. Daneben ein volksbiologischer Grund. Die Juden sind eine aufsteigende Macht, durch Jahrhunderte im stillen oder am Widerstand gewachsen und gerade darum empfindlicher und anspruchsvoller in Lebensdingen als wir abgelebten müden Europäer. Darum auch dieses eigentliche naive Behagen im breiten Ausmalen erotischer Situationen auf der Bühne. Darum auch das skrupellose geschäftliche Ausbeuten der judischen Erotik auf Rosten der nichtjüdischen Volksgenoffen.

Die Beffen der Jugend und des Volkes haben sich indessen von der dilettantischen Vereinsbühne und dem Unterhaltungstheater der Mimen abgewandt, von einer Bühne, die nur dem nackten Leben und seinen Trieben gilt, und sich zum Theater bekannt, deffen Grundton nicht einseitig das Leben, sondern die Idee ift, die ihm erft Sinn und Geftalt zu geben vermag.

Kulturtheater steht so gegen Unterhaltungstheater, denn alle dilettantischen und mimischen Spiele um einen Urtrieb des Menschen verbürgen noch keine Theaterkultur. Was also heißt gegenüber dem sentimentalen Spiele der Dilettanten und gegenüber den erotischen Stücken der Mimen Theaterkultur? Wiederum ein Doppeltes, gemäß der zweifachen Möglichkeit des Theaters überhaupt: Kultur der Berufsbühne und Kulter der Laienbühne.

Eine Berufsbühne hat Kultur, wenn sie die höchsten Formen des Spiels, das Drama, künstlerisch vollendet darstellt. Es gab 65 Zeiten, da dramatische und spielkünstlerische Kultur zusammenfielen: in Athen Sophokles, in Madrid Calderon, in London Shakespeare, in Paris Molière, in Wien Raimund, in Weimar Schiller, in Berlin Gerhart Hauptmann. Die Schweiz hat diese Einheit in Drama und Theater noch nie erreicht, folange Berufsbühnen stehen. Das Kunstwerk der Bühne also ift die Leistung Einzelner. Es stammt die Idee tragisch oder komisch vom Dichter, die szenische Gestaltung vom Regisseur. Das Publikum, das kunstverständige, nie das "Volk", ist immer eine aristokratische Auslese.

Dagegen vermittelt die Laienbühne Ideen die ein ganzes Volk bewegen. Solche allgemeine Ideen sind Religion, Staat, Natur, Gesellschaft. Auf der Laienbühne erhalten diese allgemeinen Ideen konkrete Gestalt, bestimmt zumeist durch Umwelt und Landschaft, deren religiöser oder staatlicher Mythus dargestellt wird; zum Beispiel die geiftlichen Spiele Einsiedlens im Zeitalter des Barock stellen in immer neuen Bildern Maria dar wie etwa die Griechen ihre Göttermythen. Die Altdorfer Tellspiele wollen den Staatsmythos vorführen wie die Griechen den Mythos ihrer Befreiung etwa in Aeschylos' Persern. Um religiöse oder staatliche Ideen eines Volkes zu gestalten, braucht es keine dramatische Kunstwerke; unsere Kestspiele zum Beispiel waren es nie. Das gibt einer unserer besten Kenner der Festspiele, der Spielleiter August Schmid von Diegenhofen, ohne weiteres zu, wenn er nach der Aufführung von "No e Wili" in Stein am Rhein frägt: "Ein Volksschauspiel — Kunst? Davon sprach man gar nicht. Es war einfach schön. Heimatspiel im wahrsten Sinne des Wortes." Der Laie denkt gar nicht daran, Kunstwerke zu schaffen. Dazu braucht es einen Künstler. So wenig man von einem Schreiner verlangen darf, daß er eine Madonna schnist, von einem Flachmaler, daß er ein Porträt malt, oder von einem Trompeter, daß er eine Symphonie komponiert, gerade so wenig kann man von einem Laienspieler erwarten, daß er eine schauspielkunftlerische Leistung hervorbringt. Man kann die ganze Theatergeschichte durchblättern, und nirgends findet man Laien am Werk, die vorgeben, Künstler zu sein. Diese Unmagung ist durchaus unserer Zeit vorbehalten worden. Einsiedlen spielte im Barock im Dienste der Marienverehrung, Zug im 17. Jahrhundert, um die alte ungeteilte Eidgenoffenschaft wiederherzustellen, Bern im 16. Jahrhundert, um der Reformation den Weg zu bereiten, Luzern am Ende des 18. Jahrhunderts vaterländische Dramen, 66 um zum neuen demokratischen Staatsgedanken aufzurufen.

Laienspieler will also Ideen vermitteln, religiöse Ideen in der Passion und im Seiligenspiel, staatliche Ideen im vaterländischen Drama, soziale Ideen im Volksstück der Gegenwart.

3. Orama — Spiel

Den vier Schauspielertypen entsprechen vier Spielbuchmöglichkeiten: dem Dilettanten entspricht das Vereinstheaterstück, dem Laien das Heimatspiel, dem Mimen das Theaterstück, dem Künstler In dieser Scheidung der Texte erhalten "Tragödie" und "Komödie" wieder ihren besondern Sinn und alte Textbezeichnungen ihre Einordnung. Im Bereiche des Lustspiels entsprechen dem Dilettanten die Posse, dem Laien das Fastnachtsspiel, dem Mimen das "Salonstück", dem Künstler die Komödie. Im Bereiche des Trauerspiels entspricht dem Dilettanten das Rührstück, dem Laien das tragische Heimatspiel, dem Mimen die "Staatsaktion", dem Künstler die Tragodie.

Liebhaberspieler

Berufsspieler

| Dilettant | Laie | Mime | Rünftler |
|-------------------|-------------------|----------------|---------------|
| Posse | "Fastnachtsspiel" | "Salonstück" | Romödie |
| Rührstück | "Trauerspiel" | "Staatsaktion" | Tragödie |
| Vereinstheater | Heimatspiel | Theaterstück | Orama |
| "Stück mit Befang | Singspiel | Operette | Oper |
| und Tanz" | "Reigen" (Tanz- | Ballett | Tanzpantomime |
| "Tanz" | (piel) | * | |

Der Unterschied zwischen Spiel und Drama, um damit die Aufführungsterte der Berufsbühne und Laienbühne zu bezeichnen, ergibt sich grundsäklich aus der doppeltmöglichen Einstellung einerfeits zum Stoff, anderseits zur Gestaltung.

Im Spiel herrscht der Stoff. Es wächst nicht aus einem personlich gestellten Problem des Dramatikers, sondern aus einer überperfönlichen Idee, wie Vaterland, Staat, Natur, Religion, Gesellschaft, wie gegebene geschichtliche Stoffe sie eben darreichen. Das Spiel entsteht durch bühnengeschickte Anordnung solcher Stoffmassen, deren Idee sichtbar und damit wirksam gemacht wird. Das Spiel gibt darum meist keine Individuen, sondern Typen; den Typus des Helden, des Heiligen, des Jünglings, der Frau, des Arbeiters, des Narren, des Geizigen. Aristotelischen Dramengesetzen bat das Spiel sich nie gefügt. Mittelalter, Barock, schweizerisches Staatsfestspiel des 19. Jahrhunderts, Laienspiel der Gegenwart bezeugen es. Auch revolutionäre Dichter und Zeiten widersetzen sich den 67 Schulregeln des Dramas. Goethes Göt ift ein bezeichnendes Beispiel für den Dichter, Ruglands Revolutionsspiele für die Zeit.

Des Dramas Mitte ist nicht die Idee, sondern das Problem. Wäre diese Erkenntnis allgemein, dann spräche man nicht von Problemdramen, es sei denn, man wolle damit ausdrücklich den Gegensak zum Spiel bezeichnen. Stoffe kann man, wie das Laienspiel es tut, gefällig gruppieren. Probleme verlangen Gestalt. Die Grundforderungen fürs Spiel heißen Idee und Stoff, fürs Drama Problem und Geffalt. Für beide ift ein Driftes untergeordnet, für das Spiel die Gestalt, für das Drama der Stoff.

Spiele können geschichtliche Geschehen wieder erwecken, Dramen dagegen sind aktuell. Durch die besondere Art der Aktualität unterscheiden sich Drama und Theaterstück. Die Aktualität des Dramas ift psychologischer, also allgemeinmenschlicher Art, die Aktualität des Theaterstückes liegt in der Stoffwahl. Naturalistischproletarische Stücke sind aktuell durch ihre zeitbedingte Themastellung, Shakespeares Dramen durch ihre psychologische Allgemeingültigkeit.

Auch die Frage, ob geschichtliche Wahrheit für das Theater Geltung habe oder nicht, läßt sich nun beantworten. Das Drama ist ein Kunstwerk. Wesentlich sind ihm Problem und Form. Also untersteht der Stoff den künftlerischen Forderungen der Gestaltung. Für den Dramatiker ist die Unantastbarkeit der Geschichte kein bindendes Geseg.

Das Spiel lebt aus Idee und Stoff. Da im geschichtlichen Spiel den Zuschauern ein Stück Vergangenheit lebendig gemacht werden soll, darf der Spielschreiber sie nicht willkürlich deuten. In der Freiheit des Dramatikers gegenüber dem Stoff liegt also ein Unterschiedsmerkmal für Spiel und Drama. Man kann also weder den Dramenlehrmeistern recht geben, die unbedingte historische Treue verlangen, noch den andern, die sie unbedingt absprechen. Einstellung zu historischen Begebenheiten entscheidet Urt und Aufgabe des Textes.

Auch Dilettantenstück und Laienspiel sind mannigfach verschieden. Der Laie sett eine lebendige Gemeinschaft voraus, der Dilettant nur einen zufällig zusammengewürfelten Verein. Das Laienspiel vergegenwärtigt allgemein Ideen, meift in geschichtlicher Einkleidung, das Dilettantenstück gibt lediglich komische oder tragische 68 Situationen.

Die Aktualität des Laienspiels und Dramas beruht auf den bewegenden Ideen und Problemen eines Zeitalters, die Aktualität des Theaterstücks der Dilettanten und Mimen beruht auf der zufälligen Aktualität des Tages.

4. Theaterwissenschaft

I. Vollständigkeit oder Auswahl? Das sind zwei Grundfragen, die jeder Wissenschaftler sich stellen muß, wenn er Geschichte oder Bestand seiner Wissenschaft darstellen will. Es gibt zwar Gelehrte, die behaupten, Vollständigkeit sei der Ansang der Verdummung. Mit diesem etwas brutalen Wort indessen sagen sie dem kühlen Betrachter nur, daß sie in ihren wissenschaftlichen Forschungen vom Grundsatz der Auswahl sich leiten lassen. Vollständigkeit heißt ja nicht nur allen erdenklichen Stoff eines Wissensgebietes sammeln und ausbreiten; es heißt vielmehr aus vollständiger Beherrschung der Quellen das Wesentliche geben. Auswählen heißt, aus diesem Wesentlichen auf die Darstellung eines logisch bestimmbaren Teiles sich beschränken.

Ohne Grundbegriffe läßt sich weder der wesentliche Umfang noch die Auswahl aus einem Wissensstoff sachlich bestimmen. Sachlich zu sein hat der Wissenschaftler die Pflicht. Wo Künstler und Gelehrte denselben Stoff gestalten, da wird der Künstler aus persönlicher Vorliebe wählen, der Wissenschaftler muß es nach sachlichen Grundsähen tun. Den Künstler treibt der Gestaltungsdrang zur entsprechenden Auslese, der Gelehrte wählt auf Grund logisch kontrollierter Einsichten. So wichtig für den Gelehrten intuitive Erkenntnisse sind, sie unterstehen logischer Prüfung. Das zu betonen, ist heute vonnöten, wo Wissenschaftler oft glauben, auf die Kenntnis der Quellen verzichten zu dürfen zugunsten der Offenbarungen ihrer Intuitionen.

Die theaterwissenschaftlichen Grundbegriffe des Dilettanten, Laien, Mimen, Künstlers entscheiden über Umfang und Auslese theaterwissenschaftlicher Darstellungen. Eine eigentliche Theaterwissenschaft wird auf alle vier Grundbegriffe aufzubauen haben. Die Auswahl, die systematisch begründet sein will, wird sich auf einen oder mehrere Grundbegriffe stüßen müssen. Wir wissen wohl, daß es nicht immer leicht ist, zwischen Dilettantenstück und Laienspiel, bloß mimischer oder wirklich künstlerischer Darstellung zu scheiden. Solche Schwierigkeiten aber sagen nichts gegen die Grundbegriffe.

II. Die dreischichtige Theaterwissenschaft. Im Mittelpunkt theaterwissenschaftlicher Betrachtung steht die Aufführung. Drei Fragen find an jede Aufführung zu stellen. Was ist der Sinn der Darftellung? Was ift Geftalt und Wirkung der Darftellung? Wie ordnet die Darstellung sich geschichtlich ein? Die Antwort gibt eine dreischichtige Theaterwissenschaft: Theaterphilologie, Theaterkunde, Theatergeschichte.

Theaterphilologie ist die Wissenschaft vom Spielsinn der Auf-Der Spielsinn braucht nicht unbedingt in einem Text notiert zu sein. Auch Pantomimen sind sinnvolle Spiele. vorweg erfundene Bühnenhandlungen und Bühnenworte haben Die Erforschung des Spielsinnes ist in doppelter Hinsicht Sinn. Einmal literarisch. Vom geschriebenen Text an öffnet sich nőtia. die Literaturgeschichte der Theaterwissenschaft mit ihrem Kapitel: Dramenkunde. Die Theaterwissenschaft nimmt es auf und führt darüber hinaus bis zu den letzten Fragen der Dramaturgie. Zum andern geistesgeschichtlich. Der Spielfinn der Aufführung ist im Rahmen der Beiftesströmungen der Zeit zu zeigen. So steht individuelles Out des Spielschreibers gegen allgemeines Geistesgut einer Zeit.

Der Sprößling kehrt sich gegen den Erzeuger! Die Theaterwissenschaft ging aus der Sprachwissenschaft hervor. Nun kehrt sie sich dagegen und will nichts wissen von einer eingehenden Betrachtung des Dramas im Rahmen der neuen Theaterwissenschaft. Wir wissen uns hier im Widerspruch mit der landläufigen Auffassung der Theaterwissenschaft, wie die maßgebende Berlinerschule sie lehrt. Max Herrmann gibt in seinen Forschungen zur Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, die vor allem Hans Sachs gelten, das grundlegende Beispiel literaturloser Theaterforschung. Er sett die Kenntnis der Hans Sachsischen Stücke voraus und erörtert an ihnen nur Bühnenprobleme, der Schauspielkunft, des Kostüms, des Spielraums. Das ist, wie uns scheint, nicht eigentlich eine Geschichte des Theaters, sondern nur eine Geschichte der theatralischen Ausdrucksmittel. Eine Geschichte des Theaters, die nichts von seinem tieferen Sinn sagt, die das Wie erörtert und das Was verschweigt, genügt uns nicht. Keineswegs sollen damit Wert und Bedeutung solcher Sonderforschung geleugnet werden, die nur die Theaterausdrucksmittel betrachtet und Texte und Spielsinn außer Betracht läßt, denn wir wissen wohl, daß diese 70 einseitige Betrachtung des Theaters allein es ermöglichte, die Theaterwissenschaft aus dem Geflecht der Sprachwissenschaften berauszulösen und zu einer selbständigen Wissenschaft zu erheben.

Will die Theaterwissenschaft nicht allzeit unselbständig sein, dann muß sie alle Wissenszweige aus dem Bereiche der selbständigen Wissenschaften herauslösen und in ein eigenes Gefüge eingliedern. Das ift in allen Hilfswissenschaften geschehen, nur in einer nicht, in der Textkunde und Textgeschichte, die man gewillt zu sein scheint, den Literaturhistorikern zu überlassen.

Der Standpunkt der Literaturgeschichte indessen frommt der Theaterwissenschaft nicht. Sie wird alle literarischen Erzeugnisse, auch die des Theaters, mit bloß literarischem Maßstabe messen. Unsere meisten Literaturgeschichten sind nicht, was der Titel ankündigt, sondern Dichtungsgeschichten. Damit aber fällt nur das Drama in den Kreis ihrer Betrachtung. Literarisches Kunstwerk und Kunstwerk der Bühnenaufführung decken sich nicht. Theaterwissenschaft, die sich nur auf die Dramenkunst der literarischen Forschung stüßen wollte, fällt in sich zusammen. Der theaterwissenschaftlichen Forschung sind alle Texte gleich, seien es Dilettantenstücke, Laienspiele, Mimenstücke oder Dramen. Was wir brauchen, ist keine Geschichte literarischer Spikenleistungen, sondern eine Geschichte der Theatertexte überhaupt. Theatertexte aber sind weder mit Aristoteles noch mit der hamburgischen Dramaturgie zu traktieren, sondern allein mit einem kundigem Blick für Kulissenwirkung und Bühnengerechtigkeit. Nicht auf literarische Feinheiten kommt es hier an, sondern auf die vollkommenste Grundlage für das Kunstwerk einer theatralischen Aufführung.

Weil Spielterte im Rahmen der Theatergeschichte von der Kulisse und nicht von der Literatur her zu betrachten sind, gehören sie nicht in die Literatur- sondern in die Theaterwissenschaft.

Theaterkunde heißt die zweite Schicht der Theaterwissenschaft. Es ist die Lehre von der Aufführung mit all ihren Wirkungen. Der Bau der Theaterkunde enthält Quadern, die das Theater unmittelbar selbst darbietet: Regie, Schauspielkunst, Theaterkritik, und andere, die ihrer besonderen Art wegen zu gewinnen sind aus dem Bereiche fremder Wissenschaften. So fügt sich zu den Grund-Schauspielkunst kapiteln der Regie und ein Sonderkapitel Kostümkunde: Theaterkostüm, ein Sonderkapitel Kunstgeschichte: Bühnenhaus und Dekoration, ein Sonderkapitel Rechtskunde: Theaterrecht, ein Sonderkapitel Technik: Theatertechnik, ein Sonderkapitel Soziologie: Theaterpublikum, ein Sonderkapitel Psycho- 71 logie: Psychologie der Schaubühne, ein Sonderkapitel Sittenlehre: Sittengeschichte des Theaters, ein Sonderkapitel Musiklehre: Bühnenmusik und Oper.

Die vier Grundbegriffe der Schauspielkunft zeigen eine gradweise Steigerung der Gestaltungskraft, die beim Dilettanten vom Minimum zum Maximum beim Künstler ansteigt. Diese vier Stufen der Gestaltungskraft lassen sich an den Ausdrucksmitteln, die der Spielkunst am nächsten stehen, an Maske und Kostüm am leichtesten nachweisen. Für das stilechte Bühnenkostum kommen nur Rampenerwägungen in Frage. Echte geschichtliche oder gegenwärtige Kostüme haben mit Bühnenwirksamkeit und Bühnenstil nichts zu schaffen, sowenig wie echte Bäume oder Bauten auf der Bühne. Theater ist kein Bild der Natur, sondern der Kunft, nicht organischer Notwendigkeit, sondern menschlich schöpferischer Willkur. Ausgeprägte Koftume verlangen Drama und Mimenftuck, das Drama individuelle, das Mimenstück typische Kostüme. Individuell geschaffene Bühnenkostüme etwa einer Klassikeraufführung Max Reinharts oder typische Kostume der Commedia dell' arte geben da Beispiele. Dagegen sind alle Kostüme der Liebhaberbühnen sehr der Willkür der Kostümverleiher ausgeliefert. Freilich werden Dilettant und Laie, Mime und Künftler auch im Leihhaus das Kostüm wählen, das ihrer Seelenlage entspricht, und es wird nie schwer sein, in einer Aufführung den Dilettanten vom Künftler zu unterscheiden, blok aus der Gestaltung der Maske und des Kostüms.

Auch Bühnendekorationen sind in erster Linie als Ausdrucksmittel der Spielidee, nicht als Erzeugnisse der Malerei und Architektur, zu werten. Auch hier stehen individuelle und typische Dekoration einander gegenüber nach Maßgabe des Spielleiters und des Dekorationskünftlers. Qualität der Koftume und Dekorationen sind in erster Linie nicht von der Kunstgeschichte, sondern vom Spielfinn, dessen entsprechender Raumausdruck sie sein follen, zu beurfeilen. Wenn sie darüber hinaus künstlerische Qualitäten aufweisen, mögen sie von der Kunftgeschichte aus mitbewertet werden wie das Drama von der Literaturgeschichte als literarisches Kunstwerk. Die Gestaltung des Bühnenraumes als Ausdruck des Spielsinnes ist alleinige Aufgabe der Theaterwissenschaft. Wie wenig szenische Kunft wirklich von der Bühne aus betrachtet wird, zeigt in bilderreichen Büchern oft der gangliche Mangel an Grundriffen. Wirkliche, nicht illusorische Räume, in denen der Schauspieler sich 72 leibhaft bewegt, können nur Grundrisse geben. Was für Mühe es kostet, aus Dekorationsskizzen den wirklichen Bühnenraum zu erschließen, weiß jeder, der sich darum schon bemühte.

Trot mannigfachen Teilversuchen, besitzen wir doch keine umfasende systematische Theaterkunde.

Theatergeschichte, die dritte Schicht der Theaterwissenschaft, setzt die einzelnen Aufführungen räumlich und zeitlich zu einander und zur Kultur eines Zeitalters, eines Volkes der Welt in Beziehung.

III. Aufgaben der Theaterwissenschaft. Was Karl Goedeke einst für die Literaturgeschichte begann, was die Statistik der Kunstdenkmäler heute tut, das wäre die nächste Aufgabe der Theaterwissenschaft. Das Ziel beißt: Welt-Theatergeschichte. Da kann handeln um einen feuilletonistisch es nicht gewandten Ueberblick mit zufälliger Stoffauswahl. Möglichste Vollständigkeit muß erstrebt werden. Mittelpunkt dieser Forschungen wäre die Aufführung. Von der Aufführung liefen Fäden zum Dichter und damit zum Spieltert, zum Spielleiter, zum Schauspieler, Sänger und Musiker, zum Dekorationskünstler, zur Kostümkammer, zum Bühnenhaus mit allen technischen Einrichtungen, zum Theaterpublikum, zur Kritik, zur Zensurbehörde und damit zu Staat und Kirche. Die Aufgabe kann nur von Bühne zu Bühne, von Ort zu Ort, von Landschaft zu Landschaft gelöst werden. Ein einzelner wird das Werk nicht vollbringen. Gegebene Forschungszentren sind die theaterwissenschaftlichen Institute der Hochschulen. Jedes Land hätte in Verbindung mit Stadt oder Gemeinde für den Druck dieses Theater-Goedeke die nötigen Gelder bereitzustellen, ähnlich wie die Eidgenossenschaft das etwa tat in der Bibliographie der schweizerischen Landeskunde. Anfänge sind da. Es gilt, sie auszubauen und zusammenzufassen. Wer wird es tun? In Deutschland die Berliner Gesellschaft für Theatergeschichte oder die Gesellschaft für das süddeutsche Theater? In der Schweiz die Gesellschaft für Theaterkultur?

Hier ift ein Feld internationaler geiftiger Zusammenarbeit.