Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 16 (1946)

Artikel: Von Theaterkrisen und ihrer Überwindung
Autor: Stamm, Rudolf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986542

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: 09.12.2025

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

VON THEATERKRISEN UND IHRER ÜBERWINDUNG

DER BEITRAG EINES ANGLISTEN ZUR DEUTSCHSCHWEIZERISCHEN BERUFSBÜHNENFRAGE

VON

RUDOLF STAMM

EINLEITUNG

Die folgenden Betrachtungen gehen von der wohlbekannten Anschauung aus, dass das Theater, welches sich im Ablauf der Aufführungen immer wieder verwirklicht, die Gemeinschaftskunst par excellence ist. Es bedarf des auf ein Ganzes hin gerichteten Zusammenarbeitens von Dramatiker, Regisseur, Bühnenbildner und Schauspieler und ausserdem der mitschaffenden Teilnahme eines Publikums, wenn die Aufführung nicht verkrüppelt werden soll. Die Fähigkeit zu diesem Zusammenwirken der einzelnen Künstler und des Publikums ist keineswegs zu allen Zeiten gleich gross gewesen. Sie setzt gewisse Gemeinsamkeiten des Fühlens, Denkens, Erlebens und des Glaubens voraus, die dann nicht oder nur unvollkommen gegeben sind, wenn die Welt, welche ein Theater umgibt, in einer Gemeinschaftskrise steht. Ihrer Struktur entsprechend ist die Theaterkunst für solche Krisen überaus empfindlich; sie bietet andererseits aber auch Möglichkeiten, bei deren Ueberwindung mitzuhelfen.

Wir sind nicht die ersten, die auf der Suche nach einem Generalnenner für die Leiden der hinter uns liegenden, die Gegenwart beherrschenden Zeit zur Formulierung Gemeinschaftskrise kommen. Ihre Anfänge sind in der Renaissance zu suchen, als ein neuartiges Individualbewusstsein sich auszubreiten begann; ihre wichtigsten Kennzeichen sind die Uebersteigerung jenes Individualbewusstseins, das Schrumpfen der Fähigkeit, geistige Wirklichkeiten ausser dem individuellen Bewusstseinsstrom zu spüren, das Schwinden der Bindungen an die kleinen und grossen Lebenskreise, in denen der Mensch steht — besonders an die geistbedingten —, das Zusammenbrechen des alten Wissens um eine verpflichtende Ordnung der Werte. Keine dieser Erscheinungen ist unabhängig von den anderen; sie alle kulminieren in der Unfähigkeit, die umfassendste Bindung des europäischen Menschen, diejenige an die christliche Heilslehre, lebendig zu erhalten. Die augenfälligste objektive Erscheinung der entstandenen Unordnung, welcher der Verfasser begegnet ist, blickt vom Eingang der Radio City, des stolzesten Wolkenkratzers New Yorks,

auf den Betrachter herab. Sie sei hier erwähnt, denn die Errungenschaften und Leiden des modernen westlichen Menschen zeigen sich oft mit grösserer Klarheit in der neuen Welt als in der alten. Jenes monumentale Mosaik zeigt auf blauem Hintergrund zwölf gleich grosse, schwebende Engelsgestalten, welche die gleichberechtigten Lebensbezirke symbolisieren, denen in der Radio City gedient wird. Ihre Namen sind: Philosophie, Hygiene, Bekanntmachung, Physik, Biologie, Sport, Neuigkeiten, Politik, Dichtung, Religion, Drama, Musik. Bei dem gekennzeichneten ungegliederten Nebeneinander der Lebensgebiete ist es nun aber nicht geblieben, ganz einfach, weil es nicht gelebt werden kann. Verschiedene von ihnen haben sehr starke imperialistische Tendenzen gezeigt und versucht, nach dem eigenen Gesetz die zerstörte Ordnung wiederherzustellen. Sie waren erfolgreich, weil der Verlust der religiösen Bindung, welche unsere Wertwelt umfassen und halten sollte, ein Vakuum gelassen hat. Wohin der Versuch, dieses Vakuum gewissenhaft bestehen zu lassen und doch zu leben, den französische Existentialisten jetzt im grossen unternehmen, führen wird, bleibt abzuwarten. Vor ihnen ist es immer wieder durch die Verabsolutierung von Teilgebieten ausgefüllt worden, was eine verwirrende Fülle von Krankheitserscheinungen hervorgerufen hat. Sie zeigen sich an den vielen Menschen, die ihre Berufe, in denen sie vielleicht Tüchtiges leisten, zur Quelle ihrer Wertordnung werden lassen, an den Wirtschaftsmenschen, den Politikern, den Sozialreformern, an den Wissenschaftlern und den Künstlern. In jedem Falle wird ein Legitimes zu einem Verderblichen, weil sich ein aus dem Sinngefüge gerissener Teil zum Ganzen aufbläht. Die Verderblichkeit der Teilverabsolutierungen gibt sich am deutlichsten dadurch zu erkennen, dass sie den Keim der Zwietracht, Gewaltanwendung und Zerstörung in sich tragen. Über die Tendenz des rein wirtschaftlichen Denkens, für das der Gelderfolg oder das Wohl und Wehe einer Unternehmung das Mass der Dinge wird, zum Krieg aller gegen alle zu führen, brauchen wir keine Worte zu verlieren. Wohin wir gelangen, wenn die Politiker ihre Aufgaben mit pseudoreligiösem Fanatismus verfolgen, haben wir schrecklich erlebt. Weniger allgemein wird die Tatsache erkannt, dass auch der menschenfreundlichste Sozialreformer zu einem Despoten werden kann, der das Leben der Gegenwart seiner Zukunftskonstruktion opfert, die freie Entwicklung auf allen

ihm fremden Lebensgebieten hemmt, der mit Propaganda und Gewalt etwas erzwingt, was wachsen sollte, und dabei tötet und zerstört. Wissenschaftler und Künstler, die ganz in ihrem speziellen Können aufgehen, sind zwar kaum in der Lage, sich zu aktiven Unterdrückern zu entwickeln; es droht ihnen aber die Gefahr, in den Lebensbezirken, in welchen sie stehen ohne «zuständig» zu sein, eine leichte Beute fremder Verabsolutierungstendenzen zu werden. Sie sind in jenen Bezirken ausgelieferte Masse, genau so wie die Vielen, die an nichts Anderes denken können als an die Befriedigung ihrer materiellen Bedürfnisse. Ausserdem gibt es einen Kult der Wissenschaft und einen Kult der Kunst, die ihre Anhänger blenden und in die Irre führen. Der Wissenschaftsgläubige erwartet von Naturgesetzen, Entdeckungen und Erfindungen Wirkungen auf Gebieten, für die sie irrelevant sind. Als Beispiel sei hier die Erinnerung an einen Vortrag aufgezeichnet, den Stefan Zweig im Jahre 1933 in Basel gehalten hat. In eindringlicher Weise sprach er von den Illusionen der Zeit vor 1914, als die Menschen glaubten, die völkerverbindenden Erfindungen der Eisenbahn, des Telegraphen, des Telephons, des Flugzeugs und anderes mehr machten den Krieg unmöglich, und mit geradezu erschütternden Worten schilderte er darauf die Ernüchterung, welche der erste Weltkrieg brachte. Das Merkwürdigste war aber das Ende des Vortrags, als der Redner seine Unfähigkeit, eine bestimmte Denkform zu verlassen, dadurch offenbarte, dass er neue Hoffnungen auf den Bestand des Friedens an die Erfindung und Verbreitung des Radios knüpfte. — Wenn wir auch den Kult der Kunst als eine Zeitgefahr bezeichnen, denken wir nicht in erster Linie an die Flucht in den Aesthetizismus, an die totale Hingabe an ein spezielles Können, oder an die Haltung des isolierten Künstlers, der ohne die Möglichkeit des Verstandenwerdens und des Wirkens allein seines Weges zieht und die Welt verachtet, sondern an den «prophetischen» Dichter, der glaubt, die Last der Priester auf die eigenen Schultern nehmen zu müssen, und sich zermartert im Bemühen, unabhängig von der Tradition einen geistigen Kosmos für seine Zeitgenossen zu schaffen.

Wir sind natürlich nicht der Meinung, die Ueberwindung des roh umrissenen Tatbestandes müsse ausgerechnet auf dem Gebiete des Theaters beginnen. Sie, die erste und letzte Nachkriegsaufgabe, muss auf allen Gebieten gleichzeitig angepackt

werden von all den Menschen, welche das Wesen des Krisenzustandes erkannt und seine Folgen verspürt haben, die überdies verbunden sind durch eine Disposition zum Bau einer neuen Ordnung. Sie müssen zu arbeiten beginnen, jeder in seiner Sphäre, nicht nach einem fix und fertigen Plan, nach einer Gedankenkonstruktion, sondern im Bewusstsein und Glauben, dass ihre Arbeit sie nicht wieder zu einem abgelegenen Sonderziel führt, sondern zu einer Anschauung, die frei und eigenständig ist und zugleich Teil eines Ganzen, in das sie sich fügt.

Bei der Behandlung von Theaterfragen, welche wir uns vorgenommen haben, wird viel die Rede sein von den Beziehungen, die zwischen dem Zustand einer Kunst und den geistigen und materiellen Verhältnissen eines Zeitalters bestehen. Dieses Vorgehen ist der Gefahr ausgesetzt zu übersehen, dass ein Kunstwerk durchaus nicht nur ein Spiegel und Produkt jener Verhältnisse ist, dass die Künste ihre Eigengesetzlichkeit haben. Das Werden und Vergehen einer Kunstrichtung steht gewiss in Beziehung zu Aenderungen der geistigen und materiellen Zeitverhältnisse, aber es hängt auch ganz unmittelbar mit rein innerkünstlerischen Tatsachen zusammen. Der englische Dichter T. S. Eliot hat z. B. zur Erklärung des fast durchwegs kümmerlichen Gedeihens des poetischen Dramas im England der nach-shakespearischen Zeit die Tatsache angeführt, dass alle Späteren, die sich an der Gattung versucht haben, unter den Bann der Verse des Elisabethaners gefallen und dadurch zur Schaffung von Epigonengut verdammt worden seien. Die Lage des deutschschweizerischen Dramas kann niemand verstehen, der die Wirkung der Sprachsituation übersieht. Obwohl wir das Theater für die Kunst halten, welche auf Erschütterungen des Gemeinschaftskörpers am feinsten reagiert, werden wir die angedeutete Fehlerquelle nicht vergessen.

Wenn wir von Blüte und Krisenzeiten des Theaters sprechen, werden wir auch daran denken, dass keine Krisenzeit seit seiner Wiedergeburt im Mittelalter so schlimm war, dass es nicht in irgendeiner seiner Elementarformen munter existiert hätte. Die Kunst des Theaters befriedigt bei Spielern und Zuschauern so elementare Triebe — Spieltrieb, Nachahmungstrieb, Verwandlungstrieb —, dass sie unter Menschen, die einmal von ihr wissen, gar nicht umzubringen ist. Gerade in den Perioden, die wir als Krisenzeiten bezeichnen werden, macht es sich als rein vitaler Zeitver-

treib besonders breit. Wenn uns jemand entgegenhält, in dieser Form sei sie gerade am echtesten, freisten und schönsten, so antworten wir darauf, dass wir als Glieder der europäischen Tradition anderer Meinung sind, bleiben uns aber bewusst, dass es ein Urteil, ein Entscheid ist, wenn wir das mittelalterliche Mysterienspiel oder das shakespearische Drama als Erzeugnisse von Perioden der Theaterblüte hinstellen.

In den folgenden Abschnitten werden wir kurz die Verhältnisse zweier Blüte- und zweier Krisenzeiten vorführen. Es folgt die Behandlung einer Reihe von mehr oder weniger erfolgreichen Versuchen, Krisen zu überwinden. Schliesslich wenden wir uns dem Problem des deutschschweizerischen Berufstheaters in der modernen Krise zu. Dabei sollen die an historischen Beispielen gemachten Erfahrungen verwertet werden. Das Ueberwiegen von Beispielen aus der englischen und irischen Theatergeschichte auf den folgenden Seiten erklärt sich daraus, dass der Verfasser als Anglist mit ihnen am vertrautesten ist und sie im Hinblick auf unsere eigenen Probleme für ergiebig hält.

I. BLÜTE

1. Das religiöse Theater des Mittelalters.

Im ausgehenden Altertum war die christliche Kirche der erbittertste Feind des dekadenten Theaters. Nicht vergebens haben die puritanischen Gegner der Bühne im 16. und 17. Jahrhundert ihre Waffen in den Schriften der Kirchenväter gesucht. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass es ausgerechnet die Kirche gewesen ist, die dem Theater dazu verholfen hat, sich wieder über die Elementarformen zu erheben, in denen es im Frühmittelalter existierte. Nachdem im 10. Jahrhundert dramatische Elemente in die liturgischen Feiern eingefügt worden waren, führte eine stetige Entwicklung zu den Aufführungen der gewaltigen Mysterienzyklen des Spätmittelalters. In ihrem Verlauf wurden die Bindungen an die Kirche gelockert. Die Spielorte wurden auf öffentliche Plätze, auch auf fahrbare Wagenbühnen verlegt; Organisation, Ausstattung, Textgestaltung, das Spielen selbst, wurde von Laien, manchmal unter geistlicher Mithilfe, besorgt. So kam es zu den ganz-, mehr-, sogar vieltägigen Spielen, an deren Vorbereitung die weitesten Kreise beteiligt waren, in denen eine aus allen Ständen bestehende Zuschauermenge mit den Spielern zusammen die christliche Geschichte miterlebte von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht. So wurde auf drastische Weise der Sinnzusammenhang fassbar gemacht, in dem das Sein des Einzelnen und aller zusammen stand. In höchstem Masse waren die geistigen Voraussetzungen für das Gemeinschaftswerk der Aufführung gegeben; die Unterordnung aller Beteiligten unter das zu schaffende Werk hätte nicht vollkommener sein können. Die beteiligten Textdichter arbeiteten anonym, denn sie kamen sich ja nicht als Schöpfer vor, sondern lediglich als Uebersetzer der grossen Dichtung Gottes in ein Medium, das dem schwachen Verstand des Einzelmenschen angepasst war. Die Laienschauspieler scheinen wenig mehr getan zu haben als laut und deutlich ihre Sätze zu deklamieren und die Gefühle, welche den Worten entsprechen, durch Gesten darzustellen, deren Bedeutung ein für allemal feststand. Am ehesten trat der Spielleiter als Individuum hervor, der in den grossen Zyk-

len gewaltige Stoff- und Spielermassen zu bändigen hatte. Die Zuschauer endlich, denen das vorgeführte Geschehen ja zum vornherein bekannt war, besassen die grössten Fähigkeiten des Mitschaffens durch die Phantasie, ja, sie scheinen von einer an das Krankhafte und Erschreckende grenzenden Suggestibilität gewesen zu sein. Einfache Andeutungen genügten, um sie an bestimmte Oertlichkeiten zu versetzen. In den grossen Dingen leistete ihre Phantasie vollkommene Arbeit; in den Einzelheiten dagegen verlangten sie einen minutiösen Realismus, der z. B. forderte, dass der Stein, welchen David Goliath an den Kopf schleudert, ein mit Blut gefülltes Ei war, und dass bei der Darstellung der Taufe Christi eine lebende Taube an einer Schnur vom Himmel, d. h. von einem nahen Hausdach herabkam. Eine weitere hervorstechende Eigenschaft aller Beteiligten war eine wundervolle Naivität, die ihnen erlaubte, die Feier des alle verbindenden Mysteriums zu durchsetzen mit Possen und Scherzen, kleinen und grossen Sensationen, welche Entspannung brachten ohne im geringsten die erschütternde Wirkung des Ganzen herabzumindern. Mit den komischen Krämer-, Diener- und besonders Teufelsfiguren konnte viel Elementartheatralisches aus dem Bereich der fahrenden Spielleute und der volkstümlichen Bräuche kultischen Ursprungs in das Mysterienspiel eindringen. Wir stossen dabei auf ein Beispiel der für uns fast unvorstellbaren Freiheit, die ein Korrelat der Gebundenheit jener Menschen war. Will man in der modernen Welt etwas Entsprechendes finden, so muss man sich zum Beispiel in oberbayrische Bauerntheater begeben, wo Einrichtungen und Träger der katholischen Kirche in einer Weise verspottet und belacht werden können, die nur da möglich ist, wo die Gültigkeit ihrer Lehre nie zum Problem wurde. Eine seltsame Entsprechung der mittelalterlichen Naivität findet sich auch in dem Stück « Green Pastures » (1930) des Amerikaners Marc Connelly, der darin die religiösen Vorstellungen der gläubigen Neger in den Südstaaten dramatisiert hat. Charakteristischerweise hat dieses Werk mit seiner Mischung von kindlicher Frömmigkeit und Freude an allerlei groteskem Scherz in den amerikanischen Staaten puritanischer Tradition Anstoss erregt.

In den Mysterienspielen wurde der allgemeinste Sinnzusammenhang, das weiteste Band, das den Einzelnen umschloss und in der Gemeinschaft hielt, gefeiert. Darum ist ihre Entwicklung in den

verschiedenen europäischen Ländern so parallel verlaufen, dass es möglich ist, über das europäische Mysterienspiel als Ganzes eine Reihe von Aussagen zu machen. Das ist in den folgenden Perioden der Theatergeschichte nicht mehr der Fall. Das religiöse Spiel ist zwar nie ausgestorben; es hat in verschiedenen Formen weiter geblüht, nie schöner als im spanischen Barockzeitalter, und, wo es im rechten Geiste gegeben und aufgenommen wird, vereinigt es noch heute Spieler und Zuschauer unter idealen Voraussetzungen.

2. Das Theater und Drama Shakespeares.

In der zweiten Blütezeit des europäischen Theaters, von der wir handeln wollen, ist die Bindung zwischen den Trägern des Spiels auf und neben den Brettern, welche vollkommene Aufführungen möglich macht, nicht mehr die religiöse. Neben der religiösen Gemeinschaft gibt es genug natürliche und geistige Schicksalsgemeinschaften, welche die Menschen binden. Auch sie ermöglichen die Gemeinschaftskunst. Es braucht auf der Bühne nicht immer wieder das empirische Einzelne im Zusammenhang mit dem letzten Einen zu erscheinen; es genügt, wenn im Einzelnen die Typen sichtbar werden, die zwischen dem Vielfältigen und dem Einen liegen. Das war die Sphäre des shakespearischen Dramas, und es ist die Sphäre des weltlichen Kunstdramas und Theaters in ihren Blütezeiten geblieben.

Zwischen der Periode der Mysterienspiele und dem elisabethanischen Zeitalter haben sich drei wesentliche Wandlungen in den englischen Theaterdingen vollzogen: Die spielenden Amateure wurden durch Berufsschauspieler ersetzt; die nur gelegentlich benutzten Spielplätze wichen richtigen Theaterbauten; die geistlichen Stoffe wurden durch weltliche verdrängt, die in einer grossen Zahl von neuen Formen auftraten. Die letzte dieser Erscheinungen entspricht der für die Renaissance überhaupt charakteristischen Hinwendung des Interesses auf die zeitliche und räumliche Erforschung der diesseitigen Welt; sie wäre nicht so möglich gewesen ohne die neue, durch Italien vermittelte Kenntnis des antiken, im besonderen des römischen Theaters. Bei aller Verbundenheit mit den vorherrschenden Zeittendenzen zeigt der elisabethanische Theaterbetrieb aber auch noch an das Mittelalter gemahnende Züge. In

erster Linie denken wir dabei an das Verhältnis der Dramatiker zu den Theatern. Ganz besonders Shakespeare zeigt im dramatischen Bereich erstaunlich wenig von dem Individualbewusstsein und Schöpferstolz des Renaissancedichters. Diese Eigenschaften zierten die Epiker, Lyriker und die Dramatiker mit literarischen Ambitionen wie Ben Jonson, der im Sinne der zeitgenössischen Poetiken regelrechte Tragödien und Komödien schuf. Shakespeare und die Mehrzahl seiner Berufsgenossen kümmerten sich wenig um diese Theorien; durch äussere Notwendigkeit gezwungen, arbeiteten sie in engem Kontakt mit den lebendigen Bühnenkräften um sie herum — mit Schauspielern und Zuschauern — und waren während des ganzen dramatischen Arbeitsprozesses durchaus auf die Aufführung gerichtet. Im gelungenen Spiel suchten sie die Erfüllung ihrer Tätigkeit; nur so können wir uns die Gleichgültigkeit eines Shakespeares gegenüber dem weiteren Schicksal seiner Texte erklären. Damit rühren wir an das Geheimnis der Grösse jener Theaterperiode. Es bestand in der Harmonie zwischen den Kräften, welche zur Aufführung gehören. Es gab keinen bewussten oder unbewussten Kampf um die Vorherrschaft unter ihnen. Immerhin sei darauf hingewiesen, dass sich noch zu Shakespeares Lebzeiten ein solcher Kampf auf der Hofbühne der Stuartkönige anbahnte, die am Anfang einer raschen Entwicklung stand. Dort gerieten Ben Jonson, der Konkurrent Shakespeares, der ein beträchtliches Mass des erwähnten Dichterselbstbewusstseins besass, und Inigo Jones, der geniale Architekt und Bühnenbildner, einander in die Haare, weil jeder von ihnen die eigene Leistung als das Primäre ansah. In den Volkstheatern gab es Derartiges noch nicht. Der Dramatiker schuf auf die Vorführung hin; die Schauspieler ordneten sich mit der gleichen Selbstverständlichkeit dem Gesamtunternehmen ein. Ansätze zu Starallüren zeigten höchstens die populären Komiker. Ein Konflikt mit dem Bühnenbildner war schon darum unmöglich, weil der Dramatiker dessen Aufgabe weitgehend selbst löste. Durch sein Wort rief er Ort und Zeit vor den Zuschauern auf und charakterisierte beide gerade so genau, wie es seiner Gesamtkonzeption zuträglich war. Die Zuschauer, ohnehin verliebt in das schöne klingende Wort, brachten die Energie, die mitschöpferische Kraft ins Theater, um nach den Winken der Wortregie die Qualitäten vieler, über ganz Europa und den Orient verstreuter Oertlichkeiten und aller möglichen Tages-, Jahres- und Menschheitszeiten

zu spüren. Von grösster Wichtigkeit ist ferner, dass dieses Publikum nicht einer einzelnen, vornehmen, reichen oder intellektuell besonders regen Schicht entstammte; alle Stände waren in ihm vertreten. Zwischen der äusseren sozialen Reichweite eines Theaters und der inneren Reichweite des Dramas, das darin gespielt wird, besteht ein geheimnisvoller Zusammenhang. Wenn jetzt die Frage gestellt wird, welches denn die gemeinsamen Voraussetzungen waren, die alle Theaterkräfte und das Publikum einten und grosser Aufführungen fähig machten, so ist nicht mehr auf die Religion hinzuweisen, sondern auf ein brennendes Interesse am Menschen und seinem Schicksal in dieser Welt und auf ein nationales Kraftgefühl, das aus der Erfahrung überstandener politischer und religiöser Krisen strömte.

Unter diesen Verhältnissen sind die Dramen Shakespeares entstanden, so vielgesichtige Schöpfungen, dass sie einerseits um des in ihnen enthaltenen Elementartheatralischen willen von den Bühnen aller Folgezeiten gespielt wurden, während andererseits die romantischen Kritiker und ihre Nachfolger immer wieder andeuteten, diese vollkommenen Dichtungen würden durch die Uebertragung auf die Bretter nur verdorben und entweiht. In diesem Urteil steckt ein wahrer Kern: ein Theater, das die Harmonie unter den schaffenden Kräften mit den geistigen Voraussetzungen für das Gedeihen symbolischer Kunst verloren hat, ist tatsächlich zur Stümperei verurteilt, wenn es Shakespeare zu spielen versucht. Das Wesen solcher Kunst ist die Darstellung des Individuellen und des Typischen, des Empirischen und des Idealen in Einem. Da Shakespeare ganz ursprünglich dieser Darstellungsweise gemäss gelebt und gestaltet hat, nennen wir ihn einen naiven Symboliker. Seine Werke sind zugleich subjektiv und objektiv: ihre Verse sind das Erfahren eines einzelnen, unerhört erlebnisfähigen Geistes; sie sind aber auch von Generationen ganz unmittelbar als charakteristisches menschliches Erfahren erkannt worden. Seine Figuren und Schicksalsläufe besitzen die Unmittelbarkeit, den ganzen Zauber des Einmaligen und zugleich die Autorität des Ueberindividuellen und Zeitlosen. Er kennt nicht die versponnene Verlorenheit subjektivistischer Dramen, nicht die trennende Schwere naturalistischer, in die psychologische, soziale, historische Empirie verstrickter Werke, nicht die nur mittelbare Wirklichkeitsbeziehung der Allegorien und Problemdramen. Seine Kunst ist verbindlicher, unausweichlicher

als irgendeine der anderen Gattungen. In ihr haben, gerade wie die verschiedenen Theaterkräfte im äusseren Bezirk der elisabethanischen Aufführungen, Kräfte des Geistes und der Seele harmonisch in Eins gearbeitet, die später auseinanderbrechen und als Gegensätze auftreten sollten. Die empirische Seite seiner Kunst ist reich an beobachteten, an realistischen Zügen; und doch kann sie nicht mit dem modernen Realismus gleichgesetzt werden. Hätte Shakespeare das, was er gestalten wollte, mit der modernen Treue gegen die empirischen, im besonderen psychologischen Einzelheiten wiedergegeben, so wären gerade seine mächtigsten Werke auf das, sagen wir, zehnfache ihrer Länge angewachsen. Er begnügte sich mit den wesentlichen, den symbolstarken Zügen und steigerte sie zu höchster Ausdruckskraft und Lebendigkeit. Seine Methode umfasste, was später in gesonderte Techniken zerfiel: Realismus, Expressionismus, Symbolismus. Auf die unbedenklichste Weise liess er weg, was sein Ausdruckswille nicht brauchte, und oft bediente er sich der mythisch-poetischen Abkürzung, um komplizierte Sachverhalte zu meistern (der Anfang des «König Lear»). Weil Shakespeare Individuelles und Typisches in Einem fasste, war er geneigt, Stoffe und Figuren aus dem Erinnerungsschatze der Völker zu nehmen, statt sie zu erfinden. Es bestand keine Notwendigkeit für ihn, private, einzigartige Symbole zu schaffen für das, was er zu sagen hatte. Das trifft auch im Sprachlichen zu. Da schöpfte er aus der frischen, unverbrauchten und bilderreichen Volkssprache seiner Zeit und steigerte sie zu Fügungen, die das Jetzt und Immer seines Erfahrens tragen konnten.

Werfen wir einen Blick auf die dargestellten Schicksale, so stellen wir fest, dass es sehr oft um Konflikte zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft geht, um den Bruch der Bindungen und Ordnungen, in denen der Mensch steht, aus Verbrecherwillen, aus Schwäche, aus Uebermass, aus Leidenschaft oder Verhängnis und um das Unheil, das dabei über Schuldige und Unschuldige kommt, oder kommen könnte; das zweite in den zum glücklichen Ende geführten Spielen. Den Anblick des Schrecklichen, der Vernichtung der Hellen, Schönen und Hochbegabten durch Verhängnis und fremde Schuld, vermag der Dichter zu tragen, ohne in Verzweiflung und Pessimismus zu fallen. So wenig wie das Leben selbst bietet er Schuld und Sühne-Rechenexempel, so wenig wie das Leben selbst weicht er ihnen konsequent aus. Er stellt dar.

Das genügt ihm. Mit Interpretation, Diskussion und Lehre hat er nichts zu tun. Er stellt auch, nochmals wie die äussere Wirklichkeit selbst, den Zusammenhang mit dem Religiösen nicht her. Der Zuschauer kann ihn herstellen; nichts hindert ihn daran, nichts zwingt ihn dazu. Kein Wunder, dass die romantischen Kritiker in ihrem Bestreben, den Dichter zu verherrlichen, glaubten, sie müssten ihn mit dem Weltschöpfer selbst vergleichen und damit der Vergötzung der dichterischen Phantasie den Weg bahnten. Von solcher Verwirrung war Shakespeare weit entfernt. Er schuf seine Bilder der diesseitigen Welt mit all ihrem Glanz, ihrer Süsse und ihrer Verlorenheit; nie dachte er daran, er könnte damit etwas zu ihrem Heile im religiösen Sinne getan haben.

II. KRISE

1. Die Kluft zwischen Theater und Dichtung zur Zeit der Romantik in England.

Nach diesen zwei Blütezeiten, seien zwei theatralische Krisenzeiten charakterisiert: die englische Romantik und die deutsche Periode nach 1914. Blicken wir auf die Londoner Theater zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts, so fällt uns sogleich die beunruhigende Tatsache auf, dass sich damals die Wege der Dichtung vollkommen von denen des Theaters getrennt hatten. Obwohl eine ganze Reihe der hervorragendsten Dichter Englands ihre Werke schufen, blieben sie fast gänzlich ohne Wirkung auf das Theaterleben. Was waren die Gründe dieser Erscheinung? Sie sind bei den Theatern sowohl als auch bei den Dichtern zu suchen. Auf der Theaterseite müssen wir ein paar Tatsachen anführen, die mit der geistesgeschichtlichen Situation wenig zu tun hatten: die eigentümliche gesetzliche Regelung, welche nur den Haupthäusern Drury Lane und Covent Garden die Pflege der sogenannten legitimen Gattungen (Tragödie, Komödie und ihrer Zwischenformen) erlaubte und die Nebentheater auf die Opern, Singspiele, Pantomimen, etc. verwies. Die Pantomimen, gewaltige Revuen, angefüllt mit den Attraktionen rein mimischer Kunst und ausgestattet mit raffinierten szenischen Mitteln, waren im Laufe des 18. Jahr-

hunderts zu Lieblingen des Publikums geworden. Um bestehen zu können, mussten auch die Direktoren der Haupttheater derartige Schaustücke in ihr Repertoire aufnehmen und womöglich jedesmal alle Konkurrenten an Pracht und Abwechslung übertreffen. Gerade im Hinblick auf diese kostspieligen Darbietungen wurden die Haupthäuser bei den Neubauten, die um die Jahrhundertwende mehrfach vorkamen, so sehr vergrössert, dass sie schliesslich für ein differenziertes Spielen der «legitimen» Stücke zu gross waren. Man vergass, dass den Dimensionen eines Schauspielhauses durch die Grösse der menschlichen Gestalt und den Umfang der nicht forcierten menschlichen Stimme ganz bestimmte Grenzen gesetzt sind. Das Publikum, welches die überdimensionierten Häuser bevölkerte, war zahlreicher als das der elisabethanischen Zeit, aber sozial einförmiger — ein ausgesprochenes Mittelstandspublikum — und im übrigen abgebrühter. Trotz alledem stand der Theaterbetrieb nicht still. Einzelne grosse Schauspieler — nach Garrick Mrs. Siddons und John Philip Kemble, dann die Romantiker Edmund Kean und William Macready — rissen die Zuschauer immer wieder hin in weinerlichen Tragödien und Komödien des 18. Jahrhunderts und in Shakespeare. Dazwischen erlaubte sich die Hauptstadt dann und wann eine fragwürdige Sensation wie im Jahre 1804, als der dreizehnjährige Master Betty zum zehnten Weltwunder erklärt und zum Zentrum einer Schauspielsaison gemacht wurde. Das wertvolle ältere poetische Drama erwies sich nur als lebensfähig, wenn es von Stars getragen wurde. Was die Inszenierungen angeht, so machte sich in dieser Periode zuerst das Bedürfnis nach historischer Treue geltend, das bald den Bühnenbildner zum Konkurrenten des Dramatikers werden liess.

Im ganzen ist es so leicht zu begreifen, dass die romantischen Dichter sich vom Theaterbetrieb fern hielten und ihn verachteten, ja, den geliebten Shakespeare zu schade für ihn fanden. Immerhin hätte es zum Teil in ihrer Macht gelegen, eine Aenderung herbeizuführen. Fast alle haben mindestens einen Versuch gemacht, für die Bühne zu schreiben. Am erfolgreichsten war Byron, aber auch sein Erfolg hatte wenig Wirkung. Charakteristisch für Wordsworth, Coleridge, Southey, Shelley, Keats und ihre Nachfolger Tennyson, Browning und Swinburne ist das Buchdrama und die Bühnenverachtung geblieben. Dies erklärt sich aus äusseren Gründen wie den angegebenen, aber gewiss auch aus dem Wesen

diese Dichter selbst. Im Gegensatz zu ihren bewusst auf die gesellschaftliche Wirklichkeit ausgerichteten klassizistischen Vorgängern beschritten sie den inneren Weg. Sie fanden im persönlichen, ja im privaten Erleben ihren Stoff. Coleridge theoretisierte zwar über die Gabe der Dichterphantasie, im Vielfältigen das Eine zu fassen, im Persönlichsten das Allgemeinste lebendig werden zu lassen; sie vermochte aber weder ihn noch die anderen Dichter der Zeit so aus ihrer subjektivistischen Sonderung zu befreien, dass sie des grossen poetischen Dramas fähig geworden wären. Byron im besonderen vermochte in denjenigen seiner Dramen, die wirklich lebendig sind, den Ichkreis, der ihn umgab, ebensowenig zu durchbrechen wie in seinen lyrischen und epischen Dichtungen. Einem Nichtbereitsein der Theater und ihres Publikums entsprach so ein Nichtkönnen der Dichter.

2. Die Sonderungen im deutschen Zwischenkriegstheater.

Viel radikaler waren die Sonderungen, von denen wir in unserer Einleitung gesprochen haben, im Deutschland der Zeit nach 1914 vollzogen. Noch eindrücklicher als im Falle der englischen Romantik erweist sich da die Welt des Theaters als Spiegel der Krisen, welche die geistige Welt und den ganzen sozialen Körper erschütterten. Hier handelte es sich nicht um ein Theater ohne zeitgenössisches Drama. Die Produktion war aber derart, dass Bernhard Diebold, einer ihrer besten Chronisten, seine Darstellung «Anarchie im Drama» taufte. Verloren war die symbolische Schauweise, ohne die der Volldramatiker nicht denkbar ist, überwunden der Naturalismus, der ein Versuch gewesen war, ohne jene Schauweise, durch Anklammern an das Empirische und Einzelne Drama zu schaffen. Je konsequenter die naturalistischen Texte gewesen waren, desto ungeeigneter waren sie für das Theater, weil das Zufällige und Aeusserliche durch Häufung nicht interessant gemacht werden kann. Das naturalistische Drama zog denn auch frühzeitig Elemente des Tendenz- und Problemstücks an und ging schliesslich ganz in dieser Gattung auf, deren Repräsentanten zwar ein kurzes, in günstigen Fällen aber sehr intensives Bühnenleben beschieden war. Was sonst auf den Naturalismus folgte, war zum grossen

Teil nicht weniger entfernt vom auf die Bühnenverwirklichung hin geschaffenen kommunikationsfähigen Drama. Wir haben gesprochen von dem Aufstand, dem Ganzheitsanspruch einzelner Lebensgebiete in der modernen Welt. Der Blick auf die Arten und Abarten des expressionistischen Dramas lehrt, dass unter den Seelenkräften der einzelnen Menschen entsprechende Unordnung entstanden ist: Auflehnung des Triebhaften gegen das Geistige, des Unterbewussten gegen das Bewusste, oft begleitet von einem Totalitätsanspruch des rebellischen Triebs. Bei Diebold treffen wir die folgenden Diagnosen: «Die völlig unbeherrschte Seele der neuen Poeten, Maler und Musiker spricht nur den Lokaljargon des geschlechtlichen oder sentimentalen Augenblicks; nicht das symbolische Wort, das mitgeteilter Geist ist.» und «Die formlose Freiheit ihres Ichs ist Solipsismus und Nabelbeschauung — aber sie nennen sie das gebärende Chaos.»[1] Das aus einer privaten, ja separatistischen Schau stammende Ichdrama der Expressionisten zeigt die Welt in seltsamen, oft faszinierenden Verzerrungen und Fratzen; es kann zu interessanten Bühnenexperimenten führen, aber nicht zu mehr. Hier sei darauf hingewiesen, dass das Urteil, ein Drama sei ein schlechter Text für das Gemeinschaftsereignis der Aufführung, nur für denjenigen bedeutet, es sei schlechte Kunst, für den jedes gute Drama auf die Aufführung hin geschrieben sein muss. Viele expressionistische Dramen sind als literarische Werke gute Kunst, wenn wir darunter in notwendiger Form mitteilbar gemachtes Erfahren verstehen.

Der Theaterapparat zeigte sich auch dieser dramatischen Krise gewachsen. Ja, es scheint sogar, dass die elementaren Kräfte des Theaters, die im Verlaufe der europäischen Kulturentwicklung zu Trägern einer grossen Gemeinschaftskunst geworden sind, immer ein wenig triumphieren, wenn jene Kunst zerbricht und sie so frei werden. Das überzeugendste literarische Dokument dafür, dass auch im Theatralischen die Teile im Einklang mit dem Rhythmus der Zeit sich erhoben und das Ganze zu sein trachteten, ist das Buch «Das entfesselte Theater», welches Alexander Tairoff, der Schöpfer des Moskauer Kammertheaters, zwischen 1915 und 1920 schrieb und das 1923 in deutscher Uebersetzung erschienen ist. Zu Beginn seines Werkes wirft Tairoff den Dramatiker verachtungsvoll überhaupt zum Theater hinaus. Der S c h a u s p i e l e r wird in den

[1] «Anarchie im Drama», 4. Aufl., Berlin 1928, 26 f.

Mittelpunkt gestellt und sein Primat damit begründet, dass es lange Perioden in der Theatergeschichte ohne Bühnenstücke gegeben habe, aber keine ohne Schauspieler. Blüte und Dekadenz des Theaters sollen einzig und allein vom Stand der schauspielerischen Meisterschaft abhängen. Versagt sie, so drängt sich die Literatur in den Vordergrund. An zweiter Stelle wird dem Spielleiter ein wichtiger Platz eingeräumt: «Nein, die Rolle des Spielleiters im Theater ist eine ungeheure und je mehr das Theater auf dem Wege seiner Vervollkommnung und Selbstoffenbarung fortschreiten wird, desto bedeutender wird sie werden, denn dann wird der Spielleiter zugleich auch der Dramatiker sein, der in Gemeinschaft mit der Schauspielergenossenschaft dieses oder jenes Werk schafft und szenisch verwirklicht.» (S. 63) Kühner als am Anfang behauptet Tairoff dann weiter: «Wir wissen, dass die Blütezeiten des Theaters dann eintraten, wenn das Theater auf geschriebene Stücke verzichtete und sich sein eigenes Szenarium schuf.» (S. 66) Die Hoffnung wird ausgesprochen, dass sich dieser Idealzustand bald wieder erreichen lasse. Bis es soweit ist, muss das Theater die Literatur als Material benutzen. «Nur ein derartiges Verhältnis zur Literatur ist ein echt theatralisches, denn sonst hört das Theater unweigerlich auf, als auf sich selbst gestellte Kunst zu existieren und verwandelt sich in einen besseren oder schlechteren Diener der Literatur, in eine Grammophonplatte, die die Ideen des Autors wiedergibt.» (S. 67) Eine Polemik gegen den englischen Neugestalter der Bühne Gordon Craig folgt, weil dieser der Meinung war, der Spielleiter müsse ein getreuer Interpret des aufzuführenden Werkes sein. Bei allem Respekt vor der Weise der Commedia dell'arte sind diese Meinungen Tairoffs von jedem, der in der europäischen Tradition steht, abzulehnen. Sie entspringen der Unfähigkeit, das harmonische Zusammenwirken der verschiedenen Theaterkräfte in Gedanken zu vollziehen. Entweder der Schauspieler oder der Dramatiker! Das ist das antithetische Denken von gestern. Zur Entschuldigung Tairoffs ist anzuführen, dass er offenbar einen modernen Dramatikertyp bekämpft, der theaterfremd ist und nicht mehr auf die Aufführung hin zu schreiben versteht, und zweitens, dass er den so stolz aus dem Hauptportal gewiesenen Dramatiker bald unter dem Namen «Dichter» wieder durch ein Hintertürlein hereinlässt, um ihm eine bescheidene Gehilfenstelle anzubieten. «Der Helfer des Theaters beim Verfassen des Stückes muss der Dichter sein.» (S. 71)

Tairoffs Buch vertritt eine Zeittendenz in der extremen Form. Es sei darauf hingewiesen, dass der neben ihm arbeitende, bedeutendere Stanislawskij sie zu überwinden wusste. In seinem 1938 erschienenen Werk über den Schauspieler, dessen deutsche Uebersetzung «Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolgs» heisst, lehrt er neben vielen anderen wesentlichen Dingen eine Technik, durch die sich der Spieler zum treuen Interpreten des Dichters machen und dabei die eigenen Möglichkeiten zur vollsten Entfaltung bringen kann.

Was Tairoff programmatisch gefordert hat, hat sich aus der Logik der Gesamtsituation heraus in deutschen und anderen Theatern praktisch ereignet. Angesichts der Theaterschwäche der Dramatiker nahmen begabte Schauspieler die ganze Last der Aufführung auf sich. Der Star, der seine Virtuosität am besten in minderwertigen Stücken und unter mittelmässigen Spielgefährten zeigt, dem es zuerst und zuletzt darauf ankommt, in den verschiedensten Rollen sich selbst darzustellen, die eigenen Besonderheit auszuschlachten, war keine seltene Erscheinung. Seine Unfähigkeit zu jener Verwandlung, durch die Spieler und dargestellte Figur für die Dauer der Aufführung schlechthin eins werden, zu jenem stillen und selbstlosen Hinhorchen auf den Willen des Dichters, welches allein zur werktreuen Interpretation und zur selbstverständlichen Einordnung in ein Ensemble führt, entspricht den Schwächen des in den Ichkreis verbannten Dramatikers. Wenn der Verfasser seine Erinnerung an ein in München und Berlin am Ende der zwanziger Jahre intensiv miterlebtes Theaterjahr überprüft, so fällt ihm auf, wie viele scharf umrissene, bühnenbeherrschende Schauspielergestalten er vor sich sieht und wie wenige ganze Werkinterpretationen. Werkinterpretationen sind hauptsächlich dann unvergesslich geworden, wenn durch einen Zufall die Besonderheit einer Rolle mit der Besonderheit eines Darstellers im Einklang stand. Es wäre natürlich falsch, die beim Theaterbetrieb der neueren Zeit unvermeidbare Tatsache als Krisenerscheinung hinzustellen, dass der grosse Schauspieler manchmal an ein schwaches Stück gerät, das er wirklich nur durch seine ganz persönliche Kunst retten kann, und dass ihm dieses Unternehmen hin und wieder Freude macht. Die Frage ist aber die, ob er bewusst oder unbewusst solche Stücke, die ihm ausgeliefert sind, den anderen vorzieht, welche den ganzen Dienst, die selbstvergessene Verwand-

lung verlangen, ob er dieses Dienstes überhaupt fähig ist oder die grossen dramatischen Werke zum eigenen höheren Ruhm zerbricht.

Der Schauspieler ist nicht das einzige Element gewesen, das sich gegen das Ganze aufgelehnt hat. Wir haben schon einmal auf die wichtige Rolle der R e g i e hingewiesen. «Die Muse des genialen Reinhardt wurde die Schutzpatronin der unmündigen Dramatiker; der Verwandlungs-Apparat, die Drehbühne und die Rhythmik des Kinos wurden in Tat und Wahrheit dramaturgische Prinzipien,» lesen wir bei Diebold. (S. 34) Und die meisten, welche eine grössere Zahl von Reinhardtproduktionen gesehen haben, werden die Gefährdung gespürt haben, in welcher dieser geniale Bühnenherrscher dauernd stand: das dramatische Werk nur als Text und Mittel zu gebrauchen, um durch den reichsten Einsatz an verfeinerten theatralischen Mitteln Triumphe zu feiern. Es gab natürlich genug zeitgenössisches Gut, das durch keine andere Methode präsentabel gemacht werden konnte. Ihre Fragwürdigkeit wurde dann sichtbar, wenn ein Drama von erwiesener dichterischer Kraft durch tiefgreifende Amputationen, Umstellungen, vielleicht sogar das Aufpfropfen fremden Gutes für die neue szenische Konzeption hergerichtet wurde. Es ist leicht, sich über solche Operationen zu entsetzen, ohne ein Recht dazu zu haben. Der Akademiker, der einfach aus Treue gegen das Historische die älteren Dramen für unberührbar erklärt, hat dieses Recht zum Beispiel nicht. Gerade ein Ueberblick wie der gegenwärtige, in dem es darauf ankommt, die Zusammenhänge zwischen sonst isoliert betrachteten Erscheinungen aufzudecken, muss klar machen, dass der Theatermann, der an den grossen dichterischen Dramen selbstherrlich herumschneidert, oft nicht allein dem eigenen, autonomen Formtrieb gehorcht, sondern auch dem fein herausgespürten Willen seines Publikums. Es wäre verwunderlich, wenn die Zeit, für die das naturalistische und das expressionistische Drama charakteristisch sind, die Kunst Shakespeares hätte adäquat vermitteln können. Sie gab so viel von ihr, wie sie verstehen konnte, und die schneidernden Regisseure und Dramaturgen waren gerade durch ihre Selbstherrlichkeit ihre getreuen Sachwalter. Durch die Art, wie sie die Werke der theatralischen Blütezeiten interpretieren und die Interpretationen aufnehmen, verraten alle Beteiligten, auch das klatschende Publikum und die beifällige Kritik, ihr Mass.

Es ist fast selbstverständlich, dass in der Zeit des entfesselten Theaters auch der Bühnenbildner den Hang zum Durchbrennen und zum Nachschleifen aller anderen Theaterkräfte kannte. Der krasseste Fall der Vorherrschaft des Technischen war die Piscatorbühne in Berlin, wo für Schauspieler und Dramatiker nur sekundäre Aufgaben übrig blieben. In ihren weniger monomanischen Formen haben die Experimente mit dem Technischen immerhin zu wertvollen neuen Erkenntnissen geführt, besonders auf den Gebieten der Raumgliederung und der Beleuchtung.

Ein weiterer Aspekt dieser Theaterkrise sei eingehender behandelt. Wie innerhalb des Theatralischen die einzelnen Kräfte mächtig zur Verabsolutierung drängten, so auch die Welt des Theaters als Ganzes. Der Durst nach Ersatzmitteln, den die schon lange dauernde religiöse Krise immer unerträglicher werden liess, wollte im Theater Labung finden. Man versuchte, das Theater in eine Kult- und Weihestätte zu verwandeln. Mit grosser Deutlichkeit tritt diese Tendenz in einem Buch von Felix Emmel, «Das ekstatische Theater» (Priem 1924) hervor. Es beginnt mit einer verzweifelten Klage über die Not der Zeit: «Das Kainszeichen dieser Zeit heisst: Auflösung. Wirtschaftliche, soziale, politische Zersetzung zehrt am erschütterten Körper Europas. Das materielle Dahinleben, das blosse Nicht-Sterben-müssen verbraucht heute fast alle Kräfte des deutschen Menschen. Eine ungeheure Vorteilsverseuchtheit wuchert. Dollar-Besessenheit. Sachwert-Psychose. Ein Kampf aller gegen alle. Europa fiebert. Dazu kommt in immer grauenhafterer Form die Auflösung des inneren Menschen. Der Intellekt, der rechnerische Verstand als stärkste Waffe im Daseinskampf hat sich die Herrschaft über alle seelischen Bezirke des Menschen angemasst. Alle kulturhaften Bindungen sind durch die Lauge seiner Zergliederungen angefressen. Die Bindungen von Mensch und Landschaft, von Mensch und Mensch, von Mensch und Volk, von Mensch und Ewigkeit sind gelöst. Die Quelle, aus der allein Kultur strömt, ist vergiftet. Religiöse Bindung gilt als Dummheit und Aberglauben, ethische Bindung als Vorurteil und Rückständigkeit, künstlerische Sehnsucht nach Ausdruck der Seele als ein Zeichen des «Bourgeois». Die Einheit des Menschen zerbricht. Ein Chaos wirrer Strebungen bleibt zurück.» (S. 1) Emmel schildert ebenso eindringlich die Auflösungszeichen im Bezirk des Theaters und Dramas. Er wendet sich gegen den Theaterbetrieb der Sinne und der

Nerven und gegen das Drama des psychologisierenden Intellekts. Die Rettung soll kommen aus der Ekstase des Blutes; die Herrschaft des Intellekts soll abgelöst werden durch die eines triebhaften Unterbewussten. So verfehlt Emmel den Weg zu einer neuen Harmonie und Ganzheit; er wird weiter getrieben im dämonischen Kreis. Aus der Ekstase des Blutes sieht er wieder ein Drama und ein Theater entstehen, die mit dem Zuschauer kultisch verbunden sind und den Menschen aus seiner Verlorenheit erlösen. Er beruft sich darauf, dass das Drama in seinen Anfängen immer zum religiösen Kult gehört hat. Ohne diesen Bezug kann es seine Aufgabe nicht erfüllen. Seit Shakespeare ist es allerdings aus dem Zusammenhang einer bestimmten Religion gelöst worden. Heute soll es den «Rhythmus des Schicksalsstroms» fühlbar machen im «Theater des Schicksals»: «Selbst in unserer Zeit ..., die keine Einheit religiösen Glaubens mehr kennt, kann das Drama seinen religiösen Mutterboden nicht verleugnen. Zwar sind alle rein konfessionellen Bindungen unwiederbringlich dahin. Aber die Bindung an das Geheimnis des menschlichen Schicksals bleibt. Der Mensch empfindet heute weniger als je sein Schicksal allein als sein Werk. Wenn er das täte, so würde das den Tod des Dramas bedeuten. Gerade das Geschlecht, das durch den Weltkrieg ging, weiss, dass ausser dem menschlichen Willen und der menschlichen Erkenntnis noch andere Mächte sein Dasein formen. Mächte, deren Richtung wir alle dunkel spüren, die sich unserer wachen Erkenntnis jedoch wie unserer willensmässigen Erfassung entziehen. Deshalb glaubt es wieder an den dramatischen Dichter in seiner ursprünglichsten Wesenheit: an den S e h e r, an den überlogischen Deuter und Gestalter menschlichen Geschicks. Das Drama ist uns wieder kultische Zuflucht, zu der wir aus dem chaotischen Bruchstück des eigenen Lebens fliehen, um in ihm den befreienden Rhythmus des Schicksals zu spüren. Der Dramatiker wird wieder Mittler des Göttlichen, der den Puls Gottes klopfen fühlt und ihn in den Rhythmen menschlicher Schicksale gestaltet. Die ehemals konfessionell gläubige Verbundenheit verwandelte sich in eine kultische Bindung an den dichterischen Menschen.» (S. 25 f.) Wir haben die charakteristische Uebersteigerung der Ansprüche an die Kunst vor uns. In einem drängenden Stil, in eigentümlich dynamischen und nebelhaften Worten wird vom Sehertum des Dichters, «das eine Vertiefung des Religiösen zum Schicksalhaften bedeutet», und von der kultischen

Natur der Bühne geredet. Die bestimmenden Kräfte werden in der vitalen, triebhaften Sphäre des Blutes gesucht. Ein solches Unternehmen steht selbst durchaus innerhalb der Krise; auf den aufgerührten und vermischten Gebieten des Religiösen, des Dichterischen, des Dramatischen und des Theatralischen kann es nichts zu ihrer Ueberwindung, dagegen viel zu ihrer Vertiefung beitragen. Verwandte Gedankengänge haben aber bei den Freunden der Künste während Jahrzehnten mehr oder weniger bewusste Anhänger gefunden. Bis zum heutigen Tag verwickelt sich der eine oder andere prominente Lobredner des Theaters in ähnliche anspruchsvolle Verschwommenheiten, ohne ihre Verderblichkeit zu ahnen. In schweizerisch vorsichtiger Formulierung erscheinen sie ganz kurz in Paul Lang's «Bühne und Drama der deutschen Schweiz» (1924), da wo er vom modernen Zürcher Stadttheater sagt: «Das Anwachsen der finanziellen Beteiligung (des Staates) läuft durchaus parallel mit dem Rückgang kirchlichen Fühlens. Das Theater wird in der nunmehr 200,000 Einwohner zählenden Grosstadt gewissermassen als neue kultische Stätte betrachtet.» (S. 26) Es gehört zu den positiven Zügen an Tairoffs Buch, dass er sein Erneuerungsstreben von der Erkenntnis der Blütezeiten des Theaters, nicht ihrer Vorstufen, leiten lassen will. So kommt er zur schroffen Ablehnung der Wiederbelebung des «kultischen Theaters». Seine Methode scheint uns richtig, wenn wir auch in der Bestimmung der Blütezeiten völlig von ihm abweichen.

In Deutschland ist es nicht die Uebersteigerung des Künstlerischen gewesen, welche dem Zustand der Auflösung ein Scheinende bereitet hat, sondern diejenige des Politisch-Nationalen. Aber auch in den Formulierungen nationalsozialistischer Weltanschauung begegnen wir dem drängenden Stil, den dynamisch undeutlichen Begriffen, mit denen Emmel operiert hat, und auch der Berufung auf die ursprüngliche, triebhafte Sphäre des Blutes. Es ist für uns von Interesse am Ende dieses Abschnittes zu beobachten, was ein führender nationalsozialistischer Dramatiker von Drama und Theater erwartete. Deshalb betrachten wir kurz die Rede, welche Kurt Langenbeck am 29. Nov. 1939 im Künstlerhaus in München über die «Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Zeit» gehalten hat (München 1940 unter dem gleichen Titel veröffentlicht). Langenbeck wählt als Ausgangspunkt die Feststellung, dass die Deutschen im Dritten Reich die Periode der Auflösung, ja

überhaupt die des Individualismus mit seiner tragischen Vereinzelung, die mit der Renaissance begann, überwunden hätten. Sie kennen die Bedingtheit des Einzelnen durch das (völkische) Ganze, die des Ganzen durch den Einzelnen und die daraus erwachsenden Pflichten des Individuums. Ebenso tot wie der Individualismus ist für sie das Christentum, ja die Möglichkeit des Christentums. Langenbeck widmet diesem Toten ehrende, sogar schöne Worte, aber eben solche, wie man sie bei einer Totenfeier braucht. Er ist auch nicht der Mann, der nun aus der neugewordenen Bindung an das Volk eilig einen primitiven Religionsersatz fabrizieren zu können glaubt. Er feiert zunächst nur mit Stolz die Tatsache, dass das deutsche Volk aufgebrochen sei, unterwegs zu einem unbekannten, geahnten Ziel, während die Kriegsgegner in einer «ewigen Vorkriegszeit» stecken geblieben seien. In dieser Hochschätzung des Aufbruchs an sich, des unbekannten Ziels finden wir wieder jene Neigung zum Dynamischen, zum Ungeformten, in dem noch alle Möglichkeiten ruhen, die uns bei Emmel aufgefallen ist. Langenbeck glaubt, der Weg werde zum Ziel einer neuen sinngebenden, den Menschen haltenden Religion führen. Die Kunst, im besonderen die Tragödie, soll helfen, das Ziel zu erreichen, d. h. wenn die Tragödie wieder erreicht sein wird, wird die neue Religion erreicht sein, denn Kunst und Religion sind dann eins. Also auch in dieser Schrift finden wir die Hinwendung ungestillten religiösen Verlangens zur Kunst. Es soll «dem deutschen Volk und der abendländischen Menschheit, die das Schicksal (und also den Glauben) prägende Tragödie» (S. 48) gegeben werden. Als grosses Vorbild wird die griechische Tragödie hingestellt. Sie erscheint an vier Bedingungen geknüpft: (1) Die Ueberzeugung, das Leben sei endgültig vom Tode beschlossen, (2) Gottgläubigkeit, (3) das Wissen, dass Gott weder gütig, noch mitleidend, schon gar nicht mitleidig, sondern gewaltsam, grausam, schön; nicht unähnlich der Natur sei, und (4) die Erkenntnis der Gefährlichkeit und Bedrohung des Daseins. Unter diesen Voraussetzungen entstanden, soll die griechische Tragödie folgendes geleistet haben: «Sie hat denjenigen Menschen, die ... dem Unheimlichen, dem Verhängnis, der Selbstzerstörung sich preisgegeben sehen, die Möglichkeit vorgebildet, wie man dieser gefährlichsten Gefahren dadurch Herr werden kann, dass man sie, durch und durch, erleidet und dabei den Glauben an die Götter nicht nur in sich bekräftigt, sondern erst recht

erringt und in der eigenen Seele wie in der Welt begründet.» (S. 25) Es ist nicht unsere Sache zu prüfen, ob diese Auffassung, die deutlich an Gedanken Nietzsches anknüpft, den historischen Tatsachen entspricht. Für uns ist das Wunschbild wichtig, das durch die Berufung auf die Griechen legitimiert werden soll: «Das ist der Sinn der Tragödie: dem Menschen zeigen, wie er am verlorensten ist; wie er, n i c h t o b w o h l, sondern sogar w e i l er den besten Willen für das Richtige hat, ins Unheil stürzen kann; und wie keine Gottheit sich seiner erbarmt, obgleich es an Einsicht und Fähigkeit ihm nicht fehlt: also muss er durch seine Opferwilligkeit, durch seine Beständigkeit und Kraft und Demut sich selbst durch sich selbst und zugleich alles, wozu er beauftragt zu sein glaubte, ans Ziel bringen: dann rettet er nicht nur das Dasein der Menschen aus der Verzweiflung, sondern er rettet zugleich und vor allem das Dasein und die Wahrheit der Götter und bewirkt so, dass das Unbegreifliche, immer zu Verehrende mit den Sterblichen einig bleibe, ihnen willkommen und treu — Denn wohin ein Gott, der von den Menschen im Stich gelassen wird? Er muss sich verbergen vor diesen Menschen, und die werden schnell erfahren dann, dass sie, entwurzelt und verlassen, enden müssen.» (S. 26) Im Hinblick auf die angerufene mystische Lehre von der gottmenschlichen Interdependenz, die bei äusserlich ganz anders gearteten Schöpfern einer «modernen Religion» gleichfalls erscheint (Shaw), hat die Tragödie also die weitreichendsten Wirkungen auf die Existenz der Menschen und ihrer Gottheit. Nachdem Langenbeck das Wesen der Tragödie so bestimmt hat, fällt es ihm leicht, nachzuweisen, dass sie im christlichen Mittelalter nicht erscheinen konnte, dass sie überhaupt unmöglich sei, wo das Christentum lebt, da dort die erste und die dritte der geforderten Voraussetzungen nicht vorhanden sind. Aber auch nach der Renaissance, die er als Zusammenbruch der christlichen Welt und Sieg des tragischen Individualismus fasst, sieht er keine Entwicklungsmöglichkeit für das, was die höchste Kunstform für ihn ist, bis zum Beginn der nationalsozialistischen Revolution. Als den repräsentativen Dramatiker dieser Epoche untersucht er Shakespeare. Wieder findet er schöne, ehrende Worte für eine überwundene Grösse, die den neuen Deutschen nichts mehr zu sagen hat. Dabei sieht er den Elisabethaner als Beweger von übersteigerten Individualitäten, in denen sich die «unkontrollierbaren, unabwehrbaren Kräfte» der «dämonischen Natur» zer-

störerisch austoben. Am Ende des Dramas bleibe der Zuschauer «kalt, ja, irgendwie bedrückt» zurück mit dem richtigen Gefühl, «dass ein ähnliches furchtbares und sinnloses Spiel bei der nächstbeliebigen Gelegenheit sich wiederholen werde», während in der griechischen Tragödie der Tod des Helden dadurch aufgewogen werde, dass das Leben durch ihn reiner geworden sei und die Welt besser geordnet, als sie es vorher war. Von den späteren Dramatikern erwähnt Langenbeck besonders Kleist, dessen «Penthesilea» als bedeutendster Vorstoss in der rechten Richtung erscheint, und Schiller, der in der «Braut von Messina» vergeblich versuchte, eine neue Tragödie zu schaffen, seine übrigen Dramen aber immerhin der moralischen Anmassung und dem Individualismus entrückte, indem er sie dem Ideal, dem ethischen Mahnbild verpflichtete. Nur noch angedeutet seien die Empfehlungen Langenbecks an seine lebenden Landsleute. Noch sind sie der Tragödie nicht fähig, da es auch ihnen an der Gottheit fehlt, die benannt werden, deren Verfügungsgewalt nicht bestritten werden kann. Vorläufig sollen sie ihre Erfahrung dessen, was Verhängnis ist — etwas Furchtbares, das Bewährung fordert und dadurch Gnade wird — nutzen, um Dramen des Verhängnisses zu dichten, die Glauben schaffen. Er zweifelt nicht, dass die wahre Tragödie bald erreicht werden wird, einfach weil sie für ein Volk in der Lage und mit den (messianisch gesehenen) Aufgaben des deutschen unbedingte Notwendigkeit ist. Das Erstaunlichste an dieser Rede, die äusserlich volle Siegesgewissheit und stolze Genugtuung über die Ueberwindung der richtig erkannten allgemeinen Zeitkrankheit zur Schau trägt, ist die ahnungsvolle Zähigkeit, mit der sie um die Begriffe der Gottferne und des Verhängnisses kreist, der hilflose Trotz, mit dem aus eigener Kraft um die Besiegung der Gottferne und um die Verwandlung des Verhängnisses in eine Gnade gerungen wird.

Im Zusammenhang unserer Untersuchung sind noch einige Worte notwendig über die angeführten Bemerkungen zu den Themen Christentum-Tragödie und Shakespeare - tragischer Individualismus - Gegenwart. Dass die Tragödie, wie Langenbeck sie definiert, in einer christlichen Welt unmöglich ist, kann nicht bestritten werden. Sie hat in ihr keine Existenzberechtigung und scheint uns für die Zukunft nicht erstrebenswert, da wir unsere Kräfte dafür einsetzen, die moderne Welt des Christentums wieder fähig zu machen, statt sie zu vergeuden im Ertrotzen, Erträumen, Konstruie-

ren irgend eines nicht lebbaren Als-Ob-Surrogates. Gänzlich verfehlt erscheint uns aber Langenbecks Shakespearekonzeption. Es geht nicht an, christliches Mittelalter und individualistische Neuzeit mit solcher Schärfe zu trennen, wie das bei ihm geschieht. Auch Shakespeare lebte in einer christlichen Welt, hatte aber als Künstler das Bedürfnis und die Möglichkeit, seine Aufmerksamkeit auf die innerweltlichen Dinge zu richten. Er ist gerade das erste Beispiel, an dem wir zeigen können, wie das weltliche Kunstdrama und eine Tragödie, die Langenbecks Definition nicht entspricht, ungehindert und schön im Bereiche des Christlichen blühen und ihre besonderen Wirkungen als Dichtungen und Gemeinschaftskunstwerke tun können. Falsch erscheint uns die Behauptung, Shakespeare habe nur gesteigerte Einzelfälle dämonischer Besessenheit gestaltet, erklärlich nur aus einer Sehweise, der naive symbolische Kunst nicht mehr zugänglich ist. Die erwähnte Steigerung der shakespearischen Individualgestalten besteht gerade darin, dass Typisches in ihnen erscheint. Die komischen und tragischen Konflikte entspringen aus Gegebenheiten, die zur menschlichen Existenz überhaupt gehören, nicht nur zur Existenz im Zeitalter der individualistischen Lösung, aus Gegebenheiten, die jeder erfahren kann, der in der Wechselbeziehung steht zu den kleinen und grossen Gemeinschaftskreisen, welche ihn umgeben. Die Wirkung der Tragödien, dieser gewaltigen, durch die symbol- und mythenkräftigen Augen des Dramatikers zusammengeschauten Wirklichkeitsausschnitte, mag erschreckend sein — gerade weil die dämonischen Kräfte, welche zum Bruch der Bindungen und Ordnungen treiben, da sind und auch ein Verhängnis, das keiner Verstandesrechnung zugänglich ist — kalt lassen wie die an der Empirie klebenden Gestaltungen von Einzelfällen können sie nur den, der das Typische im Einzelnen nicht mehr erkennen kann. Der Nutzen dieser Tragödien besteht nicht darin, «Glauben zu schaffen» — die Notwendigkeit des Glaubens mögen sie vielen gezeigt haben —; sie geben aber ein Erleben der innerweltlichen menschlichen Situation von einem Umfang und einer Intensität, die das Denken, Fühlen, Begreifen der Zuschauer vertiefen und neu werden lassen in dem Masse als sie ihrer Gewalt gewachsen sind. Und wer möchte von sich behaupten, dass er das ganz sei?

III. ERNEUERUNG

1. Die klassizistische Lösung.

Es ist unsere Aufgabe, an einigen Beispielen zu verfolgen, wie das Theater Perioden des Tiefstandes zu überwinden wusste, wie es nach Zeiten der Auflösung zu einer neuen mehr oder weniger vollkommenen Harmonie der Kräfte und damit echten Blüte gelangen konnte. Zunächst wenden wir uns zur klassizistischen Lösung, wie sie in England versucht worden ist. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ist das englische Theater allmählich von der Höhe der Shakespearezeit herabgeglitten. Der Publikumskreis verengte sich mit der Abwanderung der immer zahlreicher werdenden Puritaner, und gleichzeitig wurde die symbolische Kunst Shakespeares abgelöst durch eine sensationelle, dem Einzelfall verhaftete Nervenkunst, deren Hauptvertreter John Ford war. Der Blick auf die puritanischen Sekten, die bald die Macht im Staate an sich reissen sollten, zeigt uns eine Form des Christentums, in deren Bereich es keine Existenzmöglichkeit für Drama und Theater gab. Das Individualbewusstsein und das Erlebnis der Realität Gottes erfuhren in den extremen Fällen eine so unerhörte Steigerung, dass alle innerweltlichen Bindungen ihre Bedeutung verloren, dass das zwischen das Individuum und Gott gestellte Typische weggebrannt wurde. Es fehlte nicht an Mystikern, welche die unmittelbare Vereinigung der Einzelseele mit Gott suchten, aber für die puritanische Bewegung als Ganzes sind andere Konsequenzen aus der Erfahrung des Alleinseins der Einzelseele mit Gott charakteristisch: Die Ausarbeitung eines methodischen Lebensplanes, der ganz zweckhaft alles Fühlen, Denken und Tun dem einen Ziel des Erweises der eigenen Erwählung unterstellt. Diese zweckhafte Haltung, die das Irdische seiner relativen Eigenwerte beraubte, machte den Boden unfruchtbar für die Künste und liess ihn so bleiben, als das religiöse Erleben, welches der Bewegung ihre Kraft gegeben hatte, erloschen war. Es blieben den Spätpuritanern die zwecksüchtigen Augen, die an Wirklichkeit, Wert und Schönheit des Materiellen und des Geistigen vorbeisahen, wenn sie nicht, jetzt meist egoistischen, Zwecken dienstbar gemacht werden konnten. Auch für das Christentum erwies sich die puritanische Kurzschlussreligion als gefähr-

lich. Nach dem Schwinden des ursprünglichen Gotteserlebnisses fand sich der Puritaner in noch nie dagewesenem Masse allein und auf sich gestellt, ausgeliefert dem Zwang, alle Gemeinschaftsformen aus den Bedürfnissen des Individuums zu erklären, und besessen von dem seltsamen Wahn, einer Vernunft, deren rein instrumentalen Charakter John Locke aufdeckte, müsse als Gott und Menschen verpflichtender Normgeberin blind vertraut werden.

Man kann die Kulturfeindlichkeit der Puritaner leicht übertreiben; in nicht allen von der Bewegung Erfassten prägte sie sich gleich stark aus; der Musik wurde ganz offensichtlich eine Sonderstellung eingeräumt. Dem öffentlichen Theater gegenüber war die Haltung aber durchaus eindeutig. Seit der elisabethanischen Zeit erschienen im puritanischen Lager kleine und auch sehr gewichtige Streitschriften, die an die Theaterfeindschaft der frühchristlichen Kirche anknüpften. Nachdem die Puritaner die Macht im Staat erlangt hatten, verboten sie im Hinblick auf den üblen Zustand des Vaterlandes alle Bühnenunterhaltungen, sodass die Jahre von 1642 — 60 lange Zeit als theaterlos in der Geschichte figuriert haben. Genaue Studien haben jedoch erwiesen, dass die staunenswerte Vitalität der Theaters sich weder durch Gesetze, noch durch sehr handgreifliche Polizeimassnahmen, nicht einmal durch das Abreissen der wichtigsten Häuser, ganz unterkriegen liess. Im geheimen wurde an den verschiedensten Orten weitergespielt; da man nicht mehr hoffen konnte, ganze Stücke durchzuspielen, gab man wenigstens Teile der alten Lieblingswerke des Publikums. Vom «Sommernachtstraum» blieben zum Beispiel nur die Rüpelszenen übrig. In den fünfziger Jahren wurde es trotz allen Widerstandes stiller um die Schauspieler; aber da war schon Sir William Davenant, ein mit allen Wassern gewaschener Höfling und Theaterenthusiast, auf dem Plan, der das Spielverbot umging, indem er opernartige Aufführungen vorbereitete, die um ihres Musikgehaltes willen von den puritanischen Behörden grollend geduldet wurden. Als Karl II. im Jahre 1660 den Thron seines Vaters bestieg, erfolgte eine heftige Reaktion gegen alles, was an das gefallene Regime erinnerte. Auch den Theatern schien sich die Möglichkeit einer neuen Blüte zu eröffnen. König und Höflinge waren ausgesprochen theaterfreundlich. Zwei Bühnen wurden gleich mit allen nötigen Privilegien ausgestattet und begannen unter Einführung wesentlicher Neuerungen zu spielen. Zum ersten Mal zeigten sich regelmässig Frauen

in den Ensembles; bei den bald nötig werdenden Neubauten entdeckte man eine Bühnenform, welche die Vorzüge der shakespearischen Vorderbühne verband mit denen einer mit Kulissen und Maschinen arbeitenden Hinterbühne, wie sie vor dem Krieg nur bei den Hofaufführungen des Inigo Jones Verwendung gefunden hatte.

Trotz alledem brachte es dieses Restaurationstheater nicht zu einer vollen Blüte. Das äusserlichste Zeichen dafür, dass etwas fehlte, liegt in der Tatsache, dass die zwei privilegierten Theater grosse Mühe hatten, nebeneinander zu bestehen, trotzdem die Stadt seit der Shakespearezeit mit ihren sechs und mehr Truppen beträchtlich gewachsen war. Die Puritaner waren zwar besiegt worden; sie wurden in der Restaurationszeit mit mehr oder weniger Konsequenz in ihrer Religionsübung beeinträchtigt, ja sogar verfolgt; deswegen brachte man sie aber durchaus nicht dazu, ein Theater zu betreten, ebensowenig wie die vielen Anglikaner, die gerade in dieser Beziehung mit ihnen sympathisierten. Damit hängt es zusammen, dass die königlichen Theater zu einer ausgesprochenen Standeseinrichtung wurden: zu einer Angelegenheit der Hofgesellschaft und der Aristokraten, deren frivolen Ton sie annahmen, auf diese Weise die puritanisch Angehauchten in ihren Vorurteilen bestärkend. Es ist für uns aufschlussreich zu beobachten, wie diese Verengung des Publikumskreises in der geringeren inneren Reichweite des Dramas dieser Zeit ihre Entsprechung gefunden hat. Das Lebensgefühl jener Gesellschaft um Karl II. ist dem puritanischen fern und nah gewesen. Es war betont unreligiös, aber wie die Puritaner die Welt im Gegensatz Gott-Einzelseele erlebten, so entdecken wir bei den Höflingen einen gründlichen Riss zwischen Phantasiewelt und Empirie. In der charakteristischen dramatischen Unform dieser Zeit, der heroischen Tragödie, lebt sich eine Phantasie aus, die von der shakespearischen grundverschieden ist. Sie ist frei, schweifend, an keine Wirklichkeit gebunden; sie gebiert das Monströse. Sie gehorcht dem barocken Impuls nach dem Ueberdimensionierten, Masslosen, nach dem Uebermenschlichen, das zum Unmenschlichen wird. Neben kleineren Geistern hat besonders der grosse John Dryden diese Dramenart gepflegt. Vor pseudo-historischem Hintergrund lässt er gewaltige Heroen, Ausbünde aller Tugenden und Laster, ganz verworfene und engelreine Frauen auftreten, in mächtig geschwellten, durchaus vom Rhetorischen be-

stimmten Reden einander begegnen und im Namen der Liebe und Ehre unmögliche Schicksale durchkämpfen. Alle Gefahren, welche die entfesselte Phantasie über ein Theater bringen kann, offenbaren sich in diesen Werken. Die Dramatiker der Periode fühlten sie dunkel. Um sich nicht ganz zu verlieren in ihrem Drang nach dem Ungeheuren, suchten sie das verlorene innere Mass zu ersetzen durch ein äusseres. Sie suchten den Halt einer festen Form, den Shakespeare nicht gebraucht hatte, zunächst im kleinsten; sie schrieben ihre Stücke in den anspruchsvollen «heroic couplets», paarweise gereimten jambischen Fünffüsslern. Gleichzeitig begannen sie aber auch für die Charaktere und die Handlungsführung ein äusseres Mass zu suchen. Darum studierten sie die klassizistische Kunstlehre, die sich in Frankreich durchzusetzen begann. Sie erlaubte den Dichtern, welche in ihrem individualistischen Zeitalter die Phantasiekraft verloren hatten, im Einzelnen das Typische zu fassen, denen darum die Isolierung drohte, mit Hilfe eines Vernunftprozesses zur Erkenntnis des Typischen zu gelangen und dann ihre Phantasie in Bahnen zu leiten, die zu den gemeinmenschlichen Dingen hin, statt von ihnen weg führten. Mit Hilfe der klassizistischen Methode machten sich Dichter, die keine naiven Symboliker mehr waren, zu bewussten Symbolikern. Es war ein sehr hoch einzuschätzender Versuch, der Kunst die Beziehung zum Objektiven und damit zur Menschengemeinschaft zu erhalten, sie vor leerer Phantasterei, Oberflächen-Impressionismus und egozentrischem Expressionismus zu retten. Selbstverständlich konnte er nur zum guten Ende führen, wenn die klassizistische Disziplin zusammen wirken konnte mit einer elementaren Gestaltungskraft; wo diese fehlte, wo nichts Erlebtes und Erfahrenes in die vorgebildeten Formen einging, da entstand eine kalte und mechanische Kunst.

So Hervorragendes der klassizistischen Richtung in den epischen Werken Drydens und Popes gelungen ist, im Bezirk des Theaters hat sie in England zu keiner Blüte geführt. Nachdem die heroische Tragödie sehr bald an ihrer eigenen Unmöglichkeit gestorben war, hatten die klassizistischen Theoretiker und Praktiker ein freies Feld, um sich zu tummeln; aber es fand sich kein grosser Dramatiker, der die Formen hätte füllen und lebendig machen können. Das repräsentative Werk dieser Dramatik ist der respektable C a t o (1713) Addisons geblieben, von dem bei allen Vorzügen ein akademischer und kalter Hauch ausgeht. Die besten Tragödien

der Restaurationszeit sind weder im Bereich der heroischen Tragödie noch im Banne des Klassizismus entstanden, sondern einem gelegentlichen Aufflackern der shakespearischen Kunstweise, besonders bei Otway, zu verdanken.

Führte man dagegen Shakespeare selbst auf — und das geschah sehr häufig —, so zeigte sich, wie sehr die Menschen der Restauration die Notwendigkeit empfanden, der Vernunft die Kontrolle der Phantasie zu überantworten, und wie unbegreiflich ihnen die dichterische Methode des Elisabethaners geworden war. Sie verkannten, dass die festen Formen und die Rationalität, welche sie suchten und brauchten, um nicht im Masslosen zu zerflattern, kein Bedürfnis Shakespeares gewesen waren. Mit mehr oder weniger Rücksichtslosigkeit pressten sie seine Werke in ihr eigenes Mass; und sie haben uns in ihren wunderlichen Bearbeitungen ein wertvolles Material hinterlassen, an dem wir es erkennen können.

Wir haben von dem Riss gesprochen, der für die Höflinge Karls zwischen Phantasiewelt und Empirie entstanden war. Viel mehr Energie als auf das Phantasieschaffen wurde auf die Erforschung der Empirie verwendet, ja dieses Forschen ist auf allen Gebieten zum eigentlichen Kennzeichen der Zeit geworden. Mit dieser Tendenz hängt die Blüte der Komödie in den Restaurationstheatern zusammen. Die Sittenkomödie, wie sie Etheredge, Wycherley und Congreve pflegten, schöpfte ihre Figuren, Situationen, ihren geistreichen Dialog, ihre Frivolität aus dem Leben der Gesellschaft, welche sie unterhalten wollte. Auch das bescheidene Mass von Typisierung, das in ihr vorkommt, blieb im Kreise dieser Gesellschaft haften, stiess nicht, wie das bei der verwandten Komödie Molières der Fall ist, in das Allgemeinere hinaus. Damit hängt es zusammen, dass den Restaurationskomödien nach dem Abschluss der Periode, zu der sie gehörten, nur ein ganz bescheidenes Nachleben vergönnt gewesen ist.

Bald nach der Jahrhundertwende war die Zeit dieser Kunstgattung vorbei. Congreve, ihr glänzendster Vertreter, gab das Komödienschreiben mit 30 Jahren endgültig auf. Die Theater verloren eben zu dieser Zeit ihren höfisch-aristokratischen Charakter; sie wurden bürgerlich, Sache des oberen Mittelstandes, dessen wirtschaftliche und politische Macht beständig zunahm, während die puritanischen Kleinbürger in ihn hineinwuchsen. Auch dieses neue Publikum war weit entfernt von der sozialen Totalität der eli-

sabethanischen Zeit. Es besuchte hin und wieder die erwähnten kühlen, klassizistischen Dramen; es belachte satirische Stücke, und es liebte sentimentale häusliche Komödien und Tragödien. Alle diese Vorlieben sind im Zusammenhang zu sehen mit dem Vernunftkultus des 18. Jahrhunderts, welcher die Menschen in eine Spannung stellte zwischen ihrem Glauben an die fundamentale Vernünftigkeit der Welt und ihrer Erfahrung der unvernünftigen, zerrissenen Wirklichkeit. Die Klassizisten gestalteten die Welt, wie sie sein sollte, ohne viel Bezug auf die Wirklichkeit; die Satiriker suchten die Wirklichkeit in die vernünftige Form hineinzuspotten und -zulachen . Die Sentimentalen fanden die Lösung der Spannung, indem sie die Unvollkommenheit des Wirklichen und die Vollkommenheit erdachter Idealhelden und -heldinnen beseufzten und beweinten. Nicht zu Worte kamen im Theater des 18. Jahrhunderts diejenigen, welche die Spannung in die Verzweiflung trieb wie Jonathan Swift, den Erfinder der menschenfeindlichen Gulliver-Fabel. Die ganze Produktion hätte den Theatern wohl schlimme Zeiten gebracht, wenn diese noch so aus den Dramen hätten leben müssen, wie ihre elisabethanischen Vorfahren. Sie verfügten aber jetzt über sehr starke szenische und mimische Eigenkräfte, mit denen sie ihr Publikum in den Spektakelstücken faszinierten; sie besassen eine Reihe hervorragender Schauspieler — an ihrer Spitze Garrick —, die in den kleinen zeitgenössischen und in den grossen traditionellen Werken Begeisterung weckten.

Bevor wir uns der Frage zuwenden, wie dieser unbefriedigende Zustand im späteren 19. Jahrhundert überwunden worden ist, sei ein Blick nach Frankreich und Deutschland geworfen. Die Bändigung der individuellen expansiven Barockphantastik durch die Masse der Vernunft und Tradition, die im englischen Restaurationszeitalter nur zu problematischen Resultaten führte, zeitigte in Frankreich eine dramatische Hochblüte. Wie den fragwürdigen heroischen Tragödien Drydens die Meisterwerke Corneillles und Racines, so entsprechen den gesellschaftlich beschränkten Sittenkomödien Congreves die viel weiter reichenden Lustspiele Molières. Für diese bedeutendere Entwicklung der klassizistischen Tendenz in Frankreich seien einige Gründe angegeben. Das Schaffen der französischen Dramatiker vollzog sich nicht in einem kleinen, vom Volksganzen durch Lebensführung und Gesinnung abgetrennten Gesellschaftssektor. Weil es von einer repräsenta-

tiven Elite getragen wurde, gelangte es zu einer inneren Reichweite, die derjenigen des Shakespearedramas nicht allzu sehr nachsteht. Es genoss die mächtige Protektion Richelieus und später Ludwigs XIV, von Männern, um die sich das politische und geistige Leben einer erstarkenden Nation konzentrierte. Grosse Bedeutung kommt der Tatsache zu, dass der Rationalismus kartesischer Färbung dem französischen Geist besser entsprach als dem englischen, dass, wenn nicht das symbolische Sehen, so doch die Rückführung des Empirischen auf ein Logisches und Vernünftiges den Franzosen jener Zeit näher lag als den Engländern. Entscheidend aber ist das Erscheinen der grossen Dichter unter diesen günstigen Bedingungen gewesen. Sie haben nicht mühsam die Formen, welche die Kritiker forderten, ausgefüllt; sie vermochten einen echten und starken Gestaltungsdrang so zu leiten, dass er dem Typischen eine Form geben konnte, die es wirkungsvoll repräsentierte ohne allerdings vollkommen individuell zu sein. Dies gilt von Corneille und Racine. Molière ging wie die englischen Komödiendichter von der gesellschaftlichen Wirklichkeit aus; nur war sie bei ihm viel weiter; die von ihm gewählten individuellen Motive blieben nicht im bloss Gesellschaftstypischen haften.

Und noch einmal, unter ganz anderen Umständen, hat sich die klassizistische Disziplin im grossen bewährt. In Deutschland kam es im 18. Jahrhundert früher als in England zu einer Auflehnung gegen die klassizistische Kunst, weil bei deren Dienern die ordnende und bändigende Vernunftkraft das Schöpferische fast ganz ausgelöscht hatte. Während in England die Auflehnungsbewegung als Ganzes den Namen Romantik führt, spricht man in der deutschen Literatur von Sturm und Drang und Romantik und bettet zwischen die beiden die klassische Periode Schillers und Goethes ein. Die Richtung, welche die Revolte in beiden Ländern nahm, ist sehr ähnlich: Ablehnung der Tradition, der vernunftmässigen, die Wirkung auf die Gemeinschaft suchenden Schaffensweise, die Verherrlichung der Phantasie des schöpferischen Einzelnen, der innere Weg zu den überempirischen Wirklichkeiten. Wie wir gesehen haben, gerieten die englischen Dichter unter diesen Parolen noch weiter weg vom Theater als ihre klassizistischen Vorgänger. Sie zeigten zwar auch eine ganz neue Begeisterung für Shakespeare, aber diese wurde auf dem Gebiet der Kritik fruchtbar; während Shakespearenachahmungen regelmässig zu harm- und bedeutungs-

losen Epigonenarbeiten wurden. In Deutschland wurde die kritische Eroberung Shakespeares begleitet von den dramatischen Experimenten der Stürmer und Dränger. Sie zerbrachen die äusseren Formen, ohne in den meisten Fällen die innere Form Shakespeares zu besitzen. In ihren manchmal genialen, manchmal nur genialischen Dramen ist viel Phantasiewerk, das ganz aus dem Ich kommt und auf es beschränkt bleibt; es kommen aber auch Seiten in ihnen vor, die durch ihre Treue gegenüber dem empirischen Einzelnen naturalistisch anmuten. Dem lebenden Theater standen diese Werke entsprechend fern.

Im Bereich des Sturms und Drangs unternahmen auch Goethe und Schiller ihre ersten wichtigen dramatischen Versuche, die Männer, welche das deutsche Drama aus den Gefahren der Entfesselung zu retten und zu theaterstarker, symbolischer Dichtung zu machen wussten. Beide haben den Weg zur symbolischen Theaterdichtung erkämpfen müssen. Den jungen Goethe begeisterte der subjektivistische Geniekult, die Vorstellung des grossen Individuums, das sich seine Welt selbst setzt. Er erkannte aber die Sterilität dieser Haltung und gestaltete die Gefahr des Weges ins Ich in den «Leiden des jungen Werther». Auch in «Tasso» und «Faust» kommt dem Motiv grosse Bedeutung zu. Zum Prozess seines Reifwerdens gehört das Hinzuerobern der Welt des Objektiven, das Erkennen der gegenseitigen Bedingtheit von Ich und Welt und des im Individuellen erscheinenden Typischen. Beim Ringen um eine Gestaltungsmethode, die beides in einem fassen und zeigen kann, ist er zum Vorbild der Antike und zu einer einfachen klassizistischen Form geführt worden, in der er sich frei und ganz zu äussern vermochte. In den Zusammenhang seines Ringens um das Objektive gehören seine praktische Arbeit als Minister und als Theaterintendant und seine naturwissenschaftlichen Studien. Er hat den Zustand erreicht, wo der Weg ins Ich und der Weg in die Welt an das gleiche Ziel führen. Der Dichter des «West-östlichen Divans» besass die Augen des naiven Symbolikers, die in jedem Einzelnen das Typische und das All-Eine lebendig sehen, die in allen Erscheinungen Zusammenhänge und Verwandschaften entdecken können, sodass das Nahe und das Ferne, das Gegenwärtige und das Vergangene, das Westliche und das Oestliche vertauschbar für sie werden. Für unser Thema ist es bemerkenswert, dass Goethe die romantische Tendenz der Nichtbeachtung des Theaters, der er noch als Verfasser des

«Götz von Berlichingen» anhing, bald überwunden, dass er den Kontakt mit den anderen theatralischen Kräften gesucht und gefunden hat.

Auch Schiller hat sich zur theatergemässen symbolischen Kunst durchkämpfen müssen. Seine besondere Gefahr bestand darin, dass er beim Schaffen von seiner Begeisterung für eine Welt des Idealen und Vernünftigen ausging, die er mit anderen Grossen des rationalistischen Zeitalters teilte, und durch sie versuchte, das stoffliche Einzelne zu beleben. Dieser Arbeitsvorgang verläuft in umgekehrter Richtung wie der des naiven Symbolikers, der vom stofflichen Einzelnen ausgeht und es kraft seiner Phantasie glühend macht und so durchsichtig, dass das in ihm lebendige Typische erscheinen kann. Das Ideale, das getrennt von dem Stück Wirklichkeit, in dem es lebt und webt, im Bewusstsein existiert, ist eine Abstraktion, ein Schatten, etwas Erstarrtes, eine persönlich und epochenmässig bedingte Interpretation des objektiven Bereiches, der in der Kunst des naiven Symbolikers unmittelbar sichtbar wird. Der Dichter, der davon ausgeht, schafft allzu leicht lehrhafte Tendenz- und Propagandakunst; ihm gelingen keine lebendigen Symbole, sondern nur konstruierte, mehr oder weniger tote Zeichen. Viele Nachfolger Schillers sind dieser Doppelgefahr erlegen und erliegen ihr bis zum heutigen Tag. Schiller wusste ihr immer wieder auszuweichen, indem er sein Wissen um die ideale Welt an dem traditionellen Befund kontrollierte, der in den klassischen Werken der Weltliteratur Gestalt gewonnen hat, und weil seine Phantasie die Kraft besass, die Ideengestalten in reichem Masse mit Wirklichkeitszügen auszustatten, welche seiner Menschenbeobachtung und, häufiger, seinen historischen Studien entstammten. In der Geschichte fand er den notwendigen Wirklichkeitsleib für seine Kunst. Wenn er ihn durch Erfundenes ersetzen wollte, macht sich selbst in s e i n e n Werken eine gewisse Blässe und Schemenhaftigkeit bemerkbar.

2. Der Weg zum modernen englischen Problemdrama.

Wie wir weiter oben ausgeführt haben, fanden die romantischen Dichter Englands den Weg zu einer grossen Theaterkunst nicht,

so dass die Bühnen dieses Landes durch die übrigen Theaterkräfte lebendig erhalten werden mussten. Dieser Zustand dauerte bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein. Bis zur Aufhebung der verderblichen Privilegien der beiden Haupttheater bestimmte der Kampf der Nebenhäuser um das Sprechdrama die Entwicklung. In dessen Verlauf kam die Gattung des Melodramas zu grosser Bedeutung: eine unsterbliche Dramenart, die immer in irgendeiner Form erschienen ist, wenn die Theater ohne die Mitarbeit der Dichter auskommen mussten. In neuerer Zeit hat die Filmindustrie sich ihr allzu oft verschrieben. Sie ist weder einer äusseren noch einer inneren Wirklichkeit verpflichtet, wohl aber dem Verlangen der Schauspieler nach wirksamen Rollen, dem Bedürfnis eines sensationssüchtigen Publikums nach Gefühlswallung und Nervenreiz. Die ganz Bösen stellen den ganz Guten Hemmnisse in den Weg, welche aufregende Ereignisse hervorrufen, ohne ein glückliches Ende in Frage zu stellen. Im Falle, der uns beschäftigt, waren diese Stücke mit stereotypen komischen und rührenden Figuren ausgestattet, die auch mit gar keiner Wirklichkeit etwas zu tun hatten. Wollten die Nebentheater solche Stücke geben, so verlangte das Gesetz eine musikalische Untermalung oder die Einlage einer Anzahl von Liedern; es schrieb auch eine Maximallänge von drei Akten vor: alles Dinge, welche die Falschheit der Gattung noch steigerten. Das Melodrama zeigte sich in verschiedenen Formen, neben den gröberen die feineren. Zu einer der gröberen gehörte das erfolgreiche Volksstück «Black-Eyed Susan» (1829) von Douglas Jerrold, das in einer künstlichen nautischen Atmosphäre zeigt, wie der brave Seemann William vom Kriegsgericht verurteilt und beinahe gehängt wird, weil er seinen Kapitän zu Boden schlug, als dieser Williams Frau, eben der Black-Eyed Susan, nachstellte. Von etwas feinerer Art ist «The Ticket-of-Leave Man» (1863) des fruchtbaren Journalisten und Melodramatikers Tom Taylor. Gerade dieses Werk zeigt deutlich, wo die Keime des späteren Problemdramas zu suchen sind. In ihm wird ein gedankenloser Jüngling vom Land von städtischen Strolchen zum Verteilen gefälschter Banknoten missbraucht; er wandert ins Gefängnis, wird als entlassener Sträfling durch das Misstrauen der Menschen wieder in die Hände der Gauner getrieben, die er dann schliesslich der Polizei überantworten kann. Der Ansatz zu einem Problem ist da; er wird aber nicht ausgenutzt, weil es dem Autor auf die Sensationswir-

kung ankam und auf die sentimentalen und komischen Ingredienzen, die er dem Werk freigebig beimischte. Die edelste Form des Melodramas wird durch die pseudo-historischen Stücke Bulwer-Lyttons vertreten.

Als das Jahr 1843 endlich die Gleichstellung aller Londoner Bühnen brachte, hofften alle Theaterfreunde auf eine baldige Hebung des bedenklich tiefen Niveaus. Diese ist aber nur ganz allmählich im Verlauf von Jahrzehnten eingetreten. Der erste bedeutende Anstoss zu einer Veredelung des Melodramas ging von einem Mann aus, der einer alten Schauspielerfamilie angehörte und von Jugend auf im engsten Kontakt mit dem Theater gelebt hatte: Thomas William Robertson lieferte in den sechziger Jahren dem Prince of Wales-Theater Stücke, die auf höchst vorsichtige Weise versuchten, sich von der herrschenden Theaterunwahrheit zu entfernen. Die einzige Korrektur, die dem Geist der Zeit entsprechend möglich war, bestand in einer Kontrolle der melodramatischen Tradition an der äusseren Wirklichkeit. Robertson machte die stereotypen Figuren ein wenig lebenswahrer und gab den sensationellen und rührenden Handlungsläufen einen gewissen Bezug auf Fragen, die sich Nachdenklichen aufdrängten beim Blick auf ihre fortschrittsgläubigen, ganz mit den materiellen Problemen beschäftigten Zeitgenossen. Er hatte das Glück, dass ihm ein Theater zur Verfügung stand, in dem Stücke wie «Society» (1865) und «Caste» (1867) auf eine entsprechend «natürliche» Weise als gute Ensemblekunst gespielt wurden. Dieser Spielstil und die absolut wirklichkeitstreuen Szenerien des Prince of Wales-Theaters wirkten revolutionär. Das Neue, das kommen sollte, meldete sich auf indirekte Weise auch in den Singspielen und Operetten Gilberts und Sullivans, welche die Londoner in den siebziger und achtziger Jahren entzückten. In ihnen wurde mit den Schlagworten der Zeit gespielt, ohne dass man sie direkt in Frage stellte; in ihnen erschienen die herrschenden sozialen und staatlichen Verhältnisse in grotesken Verzerrungen und Umkehrungen, ohne dass sie geradezu angegriffen worden wären. Sehr deutlich ist immer wieder Gilberts Spott über die Theaterunsitten der Zeit, besonders über die Unmöglichkeiten des Melodramas. Trotz der Verspieltheit und Phantastik dieser «Savoy Operas» konnte Shaw später sagen, er tue nichts anderes als ernst machen mit der Kritik, die in ihnen gelegen habe.

In den siebziger Jahren begann sich die Kenntnis Ibsens auszubreiten und den besseren Theaterleuten und Zuschauern richtig die Augen zu öffnen für die Unzulänglichkeiten des Melodramas. Diejenigen, welche das Drama wieder zu einer Kunst machen wollten, studierten eifrig die Problemstellungen in seinen gesellschaftskritischen Stücken, und auch seine Kunst der Menschendarstellung. Eine Reihe von Autoren bemühte sich von Ibsen zu lernen, ohne jedoch einen Bruch mit dem Theaterbetrieb und dem Publikum, wie sie nun einmal waren, zu wagen. Henry Arthur Jones zeigte sich in seinen theoretischen Schriften als grosser Freund Ibsens und des künstlerischen Ansprüchen genügenden Dramas. In seinen Stücken, die gerne um die Probleme der Lebenslüge und der reinigenden Wirkung des Geständnisses kreisen, finden sich aber trotz grosser Fortschritte in der Richtung auf die psychologische Wahrheit zahlreiche Rückfälle ins Melodramatische. Das Gleiche gilt von Arthur Wing Pineros Dramen und von dreien der vier Komödien Oscar Wildes. Wenn der berühmte Aesthet um die Gunst des Theaterpublikums warb, schrieb er merkwürdig handfeste, den gewöhnlichen melodramatischen Gefahren ausgesetzte Sachen, veredelte sie allerdings durch seine Kunst des geistreichen Dialogs; in der schwankhaften Komödie «The Importance of Being Ernest» (1895) feiert diese Kunst, unbelastet durch problematische Sentimentalität, ihre Triumphe. Im ganzen ist zu sagen, dass die Dramatiker, welche etwas Würdigeres an die Stelle des Melodramas setzen wollten, ohne es auf einen Konflikt mit den Theatern und ihrem Publikum ankommen zu lassen, auf halbem Wege stehen blieben.

Es waren besonders zwei Einrichtungen, welche allem Neuen und Experimentellen das Gedeihen erschwerten, ja sogar verunmöglichten: die Herrschaft der Star-Direktoren und das Long-Run-System. Star-Direktoren waren Männer vom Schlage Charles Keans und Sir Henry Irvings, die zugleich führende Schauspieler und Direktoren waren und leicht der Tendenz verfielen, alle übrigen Theaterkräfte lediglich als Mittel zur vollkommenen Darbietung der eigenen Schauspielkunst zu benutzen. Sie hatten wenig Lust, sich mit anspruchsvollen zeitgenössischen Dramatikern auseinanderzusetzen; sie zogen die Werke der grossen Toten vor, an denen sie nach Herzenslust herumschneidern konnten, oder dann die Stücke derjenigen lebenden Autoren, die auf alle ihre Wünsche

Rücksicht nahmen. Der andere Feind der neuen Dramatik, das Long-Run-System, war erst seit der Blüte des Prince of Wales-Theaters allgemein beliebt geworden. Unter seiner Herrschaft bildet die Aufführung jedes einzelnen Stückes ein Unternehmen für sich. Die passendsten Schauspieler, die weit und breit erhältlich sind, werden engagiert; auf die Ausstattung und Vorbereitung wird ein Maximum von Geld und Zeit verwendet: dies alles in der Erwartung, dass die so entstehende hochwertige Aufführung wochen-, monate-, vielleicht jahrelang gespielt werden kann und dadurch die bedeutenden Aufwendungen rechtfertigen wird. Das System hat in die Augen springende Vorteile; seine schweren Nachteile bestehen darin, dass es die Direktoren bei der Stück-, Schauspieler- und Stilwahl unendlich vorsichtig und konservativ macht, dass junge, Neues bringende Dramatiker, Regisseure und Schauspieler nur sehr schwer aufkommen können. Aus diesen Gründen wurde der Kampf um ein neues Drama von einer Bewegung begleitet, die auf die Errichtung von Repertoiretheatern ausging, welche über eine feste Schauspielertruppe verfügen und in regelmässigen Abständen Programmwechsel durchführen sollten. Sie hat in London selbst die Vorherrschaft des Long-Run-Systems nicht brechen können, aber in der englischen Provinz, in Schottland und Irland zu bemerkenswerten Resultaten geführt. Für die Londoner Freunde Ibsens und der kontinentalen Dramatiker, die von ihm angeregt worden sind, war es jedenfalls notwendig, ihre ersten Vorstösse ausserhalb der normalen kommerziellen Theater in privaten Spielgemeinden zu unternehmen. Die wichtigste von ihnen war Jack Greins 1892 begründetes «Independent Theatre», das ähnliche Ziele verfolgte wie das «Théâtre Libre» in Paris und die «Freie Bühne» in Berlin. Auf seinem Spielplan überwogen die ausländischen Autoren; am sensationellsten wirkte eine Aufführung von Ibsens «Gespenstern»; unter den englischen Stücken, die zur Aufführung kamen, befand sich Shaws erstes Werk: «Widowers' Houses». Bis dieser Hauptautor des neuen Dramas sich in den freien Geschäftstheatern durchgesetzt hatte, sollte noch geraume Zeit verstreichen. Erst in den Jahren 1905—07 wurde das erreicht durch das Court - Theater, welches unter der Leitung Vedrennes und Granville-Barkers die Werke der Neuerer pflegte. Dieses Theater arbeitete nach einem gemässigten Repertoiresystem; es

erreichte eine ausgeglichene Ensemblekunst und entfernte sich von den überladenen Szenerien, mit welchen die Haupttheater prunkten.

Nach den Erfolgen des Court-Theaters war George Bernard Shaws Popularität endgültig gesichert. Es soll unsere nächste Aufgabe sein, die Kunst dieses berühmtesten modernen Dramatikers zu charakterisieren. Zunächst sei festgestellt, dass Shaw (geb. 1856) in seinen drei ersten Jahrzehnten ohne enge Beziehung zum Theater gewesen ist. Während seiner ersten zwanzig Jahre in Dublin war die Musik seine Lieblingskunst. Die zehn Jahre der inneren Entwicklung, welche auf die Uebersiedelung nach London folgten, führten ihn in den Leseraum des britischen Museums, in die Versammlungen aller möglichen Debattierklubs, in die Zusammenkünfte der «Fabian Society», wo die geistigen Waffen für die künftige Labour Party geschmiedet wurden, und an den Schreibtisch des Romanverfassers. Als er sich der Bühne zuwandte, war er ein Lehrer mit einer Doktrin, die er ausbreiten wollte. Das ist er geblieben, obwohl schon seine ersten dramatischen Versuche eine ungewöhnliche Begabung für den Ausdruck in diesem Medium verrieten. Shaw verstand es sehr gut, dem Theater zu geben, was des Theaters ist; aber er tat es allzu oft mit einer gewissen verächtlichen Gebärde. Er schuf Raum zum Austoben für die elementaren theatralischen Kräfte; er verwendete ganz schamlos komische und sensationelle Tricks des Melodramas, um das Publikum bei der Stange zu halten, während er seine Lehre auf es einwirken liess. Die Theaterkunst war für ihn gerechtfertigt, wenn sie einem Zweck diente: darin enthüllt sich die auf den ersten Blick paradox scheinende Tatsache, dass Shaw die Sehweise der Puritaner ererbt hat. Es zeigt sich aber auch wieder einer der charakteristischen Imperialismen eines einzelnen Lebensgebiets, der zur Unterjochung anderer führt. Der Sozialreformer, der Verkünder einer neuen Religion für den modernen Menschen, benutzt die Kunst des Theaters: wenn wir diese Situation als krisenhaft bezeichnen, so ist es nach dem Vorangegangenen kaum nötig zu beteuern, dass wir nicht zu den von Shaw leidenschaftlich bekämpften Verkündern des L'art pour l'art-Prinzips zählen. Die Isolierung der Kunst ist ebenso krisenhaft wie ihre Unterwerfung unter die Zwecke eines fremden Lebensbezirkes. In ihrer gesunden Form muss sie frei sein von jeglicher Zweckhörigkeit und geheimnisvoll gebunden an das Sein und Werden der Gemeinschaft, in welcher sie erscheint, in einem

Schwebezustand zwischen Freiheit und Gebundenheit, der nicht gedacht, wohl aber gelebt werden kann. Die gekennzeichnete Annäherung Shaws führt mit Notwendigkeit zu einer Störung in der Harmonie der theatralischen Kräfte. Sie gibt dem Dramatiker, der die andern Kräfte als Mittel zu einem Zweck benutzt, ein bedenkliches Uebergewicht und eine fragwürdige Vorherrschaft. Nach diesen Sätzen mag gefragt werden, weshalb denn das Theater Shaws überhaupt als eine Erneuerung vorgeführt werde und nicht einfach als eine weitere Krisenerscheinung. Die Antwort besteht im Hinweis darauf, dass dieses Theater im Vergleich zu dem, was ihm vorangegangen ist, als sehr bedeutend erscheint, und auch darauf, dass in seinem Bereich nicht nur Tendenz- oder Problemstücke entstanden sind, sondern auch realistische Dramen mit sinnbildlicher Kraft. Sie unterscheiden sich von den Werken des poetischen Symbolismus dadurch, dass in ihnen durchaus keine mythischen und poetischen Abkürzungen vorkommen, wie sie bei Shakespeare häufig sind. Das gewählte Motiv wird mit allen empirischen, besonders psychologischen Einzelheiten ausgestattet ohne seine Sinnbildhaftigkeit zu verlieren. Endlich liegt ein Geheimnis der Grösse Shaws in der Tatsache beschlossen, dass er bei der Durchführung seiner doktrinären Theaterpläne alles andere als konsequent gewesen ist. (Vgl. S. 50) Doch fahren wir zunächst fort mit unserer Betrachtung seiner Theorie.

Bei der Bewertung des von ihm benutzten Theaters neigte Shaw wiederum zu einer der modernen Uebersteigerungen. Angesichts des anspruchsvollen Wesens seiner Lehre ist es kein Wunder, dass auch er die Theater in Stätten der Erbauung verwandeln möchte, welche die Kirchen ersetzen können. Welches sind die Hauptkennzeichen dieser Lehre? Shaw hat nie etwas sonderlich Originales in ihr gesehen. Er fühlte sich im Besitze einer gewissen synthetischen Kraft, mit deren Hilfe er das beste Denken seiner Zeitgenossen in einer Lehre für den modernen Menschen zusammenfassen wollte. Hier ist nicht der Ort, ihre Quellen aufzuweisen. Marx, Schopenhauer, Nietzsche, Ibsen, Samuel Butler, Bergson sind die wichtigsten Namen. Die Lehre wendet sich gegen das Christentum, gegen den idealistischen Rationalismus des 18., den Fortschrittsglauben und Liberalismus des 19. Jahrhunderts, aber auch gegen das deterministische Denken der Marxisten. Sie ist durchaus traditionsfeindlich, will alles, was war und ist, einem Zukünftigen

opfern. Denn Shaw glaubt an die Evolution, durch welche die Lebenskraft, sein mystischer Gottesersatz, sich von niedrigen Formen reiner Kraft zu den höchsten Formen reiner Intelligenz entwickelt. Die Menschheitsgeschichte sieht er als ein Experiment im Verlauf dieses Prozesses. Im Menschen hat die Lebenskraft den bisher höchsten Grad des Bewusstseins erreicht. Sie will weiter und wird den Menschen, so droht Shaw immer wieder, fallen lassen, wenn er sich als untauglich erweist. Sie wirkt auf verschiedene Weise in Mann und Frau. Ihr besonderes Organ ist der Wille, aber auch die anderen Seelenkräfte müssen ihr dienen. Wenn Shaw auf die ihn umgebende viktorianische Welt blickte, lehnte sein Wille sich auf und veranlasste seine Intelligenz in Zusammenarbeit mit den Fabianern eine bessere Ordnung, einen sozialistischen Idealstaat zu erdenken, und seine Phantasie erhielt die Aufgabe, Theaterstücke zu erfinden, die verspotteten und zersetzten, was die Herankunft jenes Staates zu hemmen schien, und anziehend machten, was ihm frommen konnte. Der Kritik verfielen nicht nur die Illusionen, durch die sich die Viktorianer vor der echten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit schützten, sondern jede feste Ordnung der Werte, jede Lehre von den absoluten Bindungen, die sich der Relativierung widersetzte, welche dem vagen Evolutionsdenken entsprach. Dabei fühlte sich Shaw als Sachwalter der Lebenskraft. Er stand somit in einer ähnlichen Spannung wie die Rationalisten des 18. Jahrhunderts. Er besass eine Utopie und eine unbarmherzige Wirklichkeitserkenntnis. Aber er hatte nicht immer den optimistischen Glauben, dass seine Umwelt durch Satire und Lehre allein für die Utopie bereit gemacht werden könnte. Um nicht wie Swift in Verzweiflung zu fallen und eine Fabel wie die von den guten Pferden erfinden zu müssen, neben denen die menschenähnlichen Yahoos ein ekles Getier sind, floh Shaw in die Phantasie vom Uebermenschen, der gewollt und gezüchtet werden muss. Wenn die Menschen, wie wir sie kennen, und die Doktrin, wie wir sie erdacht haben, nicht zusammenpassen, dann müssen eben die Menschen den Uebermenschen Platz machen, damit die Doktrin bestehen bleiben kann. Der Satz zeigt eine erstaunliche Wirklichkeitsferne, ja einen Pessimismus, recht geeignet, die Lebenstreue und -frömmigkeit Shakespeares ins Licht zu rücken, des Dramatikers, den Shaw mehr als einmal ausgerechnet wegen seines Pessimismus angegriffen hat. Als Shaw älter wurde, schien ihm der Weg über die

Züchtung des Uebermenschen zum idealen Staat zeitweilig zu lang, und er spielte mit dem Gedanken, ob nicht die humane Tötung all derer, die nicht in sein Schema passen, eine mehr versprechende Lösung wäre. Dabei zeigte er auf das deutlichste, dass sein Denken eben die Tendenzen enthielt, die an anderen Orten zu den modernen Formen der blutigen Despotie geführt haben. Tatsächlich haben sich Vergöttlichung des Willens, Uebermenschenphantasien und ethischer Relativismus mehr als einmal als Dynamit erwiesen, das gefährliche Explosionen hervorrief. In Shaws Händen sind sie merkwürdig harmlos geblieben. Diese Harmlosigkeit fällt besonders auf, wenn man ihn mit Ibsen vergleicht, den er gerne als Mitkämpfer gegrüsst hat. Es gibt genug Aehnlichkeiten an den zwei Männern. Der Zweifel an der Zulänglichkeit konventioneller Masstäbe bei der Eruierung des rechten Handelns ist ihnen gemeinsam und auch der Hass gegen die menschliche Tendenz, sich mit schlimmen Zuständen mittels einer Idealisierung abzufinden. Trotzdem war Ibsen ein viel komplizierterer, gefährdeterer und gefährlicherer Mensch als Shaw. Er war wirklich nur ein Frager und nicht ein Bescheidgeber. Die geheimsten Zweifel seines Zeitalters hat er gestaltet. Wenn er über das rechte Handeln nachdachte, wurden ihm nicht nur die konventionellen Masstäbe fragwürdig, sondern die Möglichkeit des rechten Handelns selbst. Ihn führte die Frage «Was ist Wahrheit?» wirklich ins Leere und Uferlose, während sie bei Shaw keine allgemeingültige, aber doch in jedem Fall eine praktische und handliche Antwort fand. Ibsen hörte oft das Krachen im Gebälk, das die Kultur des Abendlandes während Jahrhunderten getragen hat; er gestaltete diese Erfahrung und nichts anderes. Wenn Shaw das gleiche Krachen vernahm, freute er sich ganz harmlos darüber und war voll von Projekten, wie man neue Balken, tragfähigere als die alten, einziehen könnte. Die Harmlosigkeit der Lehre Shaws hängt damit zusammen, dass sie so durchaus erdacht und konstruiert wirkt, dass sie zwar lebhaft interessiert, aber kaum jemand auf den Gedanken bringt, man könnte versuchen nach ihr zu leben. Shaw selbst lebte bei näherem Zusehen nicht nach ihr, sondern als ein eingefleischter spätpuritanischer Moralist, rigoros in seinen Ansprüchen an sich und seine Mitmenschen, selten verlegen um einen Masstab, der im einzelnen Fall das Urteil «gut» oder «schlecht», «richtig» oder «falsch» erlaubt. Solche Urteile entstammten einfachem Zweckdenken, oder sie waren als

Reaktionen des Common Sense einfach da. Im zweiten Falle sind sie nicht selten aus einer positiven oder negativen Bindung an die puritanische Lebensmethode zu erklären. Ohne dieses Erbe wäre es schwer einzusehen, wie Shaw zu seinem Ideal der Gerechtigkeit gekommen ist, das er über alles hochhielt. An das klassische Puritanertum gemahnt auch seine Leidenschaft, sich intensiv um das Heil, das Tun und Lassen der Mitmenschen zu bekümmern, der unvertilgbare Hang zu bessern, zu lehren und zu bekehren. In die gleiche Richtung weist die egozentrische Haltung, die nie deutlicher wurde, als wenn er die Werke anderer Menschen zu interpretieren suchte. Wagner und Ibsen pries er, weil er mit beträchtlicher Gewaltanwendung andere Shaws aus ihnen machen konnte. Im Vorwort zu «Androcles and the Lion» (1912) erfuhr Jesus Christus die gleiche Behandlung. Shakespeare dagegen konnte unser persönlicher Imperialist nie verzeihen, dass er sich weder durch Liebe noch durch Gewalt in einen Ur-Shaw verwandeln liess.

Im Bestreben, seine Mitmenschen der skizzierten Lehre zu beeinflussen, begann Shaw mit Angriffen auf die sozialen Verhältnisse; er zeigte Vertreter der falschen Denkgewohnheiten, die er bekämpfte, und grosse Realisten, wie sie die Lebenskraft seiner Meinung nach brauchte. Er experimentierte mit allen möglichen Ausdrucksformen. Er schrieb Schwänke, Melodramen, Gesellschaftskomödien, Allegorien, moderne und historische realistische Stücke und durchbrach manchmal auf unerwartete Weise die gewählte Form, um seine Ideen in langen Diskussionen vortragen zu können. Mit zunehmendem Alter wurde er in dieser Hinsicht immer hemmungsloser. Zur Zeit seiner vollen Schaffenskraft fand aber sein Lehrtrieb einen immer gegenwärtigen und keineswegs verächtlichen Konkurrenten in seinem starken und ursprünglichen dramatischen Kunsttrieb. Die Freude an der Bühnenwelt, welcher er Leben zu schenken verstand, vermochte manchmal das Lehrbedürfnis zu verdrängen. Als er zum Beispiel sein philosophisches Drama «Man and Superman» dem geistesverwandten Leo Tolstoij zur Begutachtung übersandt hatte, tadelte ihn dieser, weil er die Lehre in einem Stück, das sich mit den letzten, ernstesten Dingen befasse, allzu sehr mit lustigem und geistvollem Bühnengeschehen zugedeckt habe, und Shaw gab dem Kritiker recht. Seine bleibendsten Werke sind wohl dann entstanden, wenn ein Motiv seinen Kunst-

trieb so stark angeregt hat, dass er sich stark und frei auswirkte, den Lehrtrieb in einem heilsamen Bann haltend oder auf den Tummelplatz einer der berühmten ausgedehnten Einleitungen verweisend. Zu ihnen zählen wir «Candida» (1895) und «Saint Joan» (1923).

Um Shaw herum entstanden zahlreiche gutgemachte Problemdramen und auch hin und wieder ein realistisches Werk mit sinnbildlicher Bedeutung. Mit besonderer Konsequenz pflegte Galsworthy diesen Realismus. Er verabscheute das Zerbrechen der Form, das Sicheinmischen des diskutierenden Autors. Dank einer mit grosser Disziplin geübten Abstinenz von derartigen Willkürlichkeiten ist er mehr als einmal über den Bereich des Problemdramas zu derjenigen symbolischen Wirkung aufgestiegen, welche innerhalb der realistischen Schule erreichbar ist.

3. Neues poetisches Drama.

Nicht gut stand es aber im Bezirk der Shaw-Schule um die Erneuerung des poetischen Dramas. Am erfolgreichsten bemühte sich der Schotte James Barrie um sie. Er lehnte sich auf gegen die Problemdramatik und suchte für das Phantasieschaffen Raum zu gewinnen; aber die Kraft, das empirische Einzelne als poetisches Symbol zu fassen, besass auch er nicht. Seine Phantasie wirkte nicht in seiner Wirklichkeitserfassung; er zeichnete das Empirische recht umständlich nach — hierin den Problemdramatikern verwandt — und trieb dann ein phantastisches Spiel mit ihm. Realismus und Phantastik, Satire und Sentimentalität standen merkwürdig unverbunden nebeneinander. Oder aber er wandte sich gänzlich ab von der Wirklichkeit in eine entzückende, aber durchaus spielerische Traumwelt.

Um eine wirkliche Neugeburt des poetischen Dramas mitzuerleben, müssen wir uns nach Irland wenden. Da die Theaterbewegung dieses Landes im Hinblick auf unsere eigenen Probleme ganz besonders aufschlussreich ist, werden wir uns mit ihr etwas eingehender befassen. Sie gehört in den Zusammenhang der bedeutenden kulturellen Anstrengung, die in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts von einer Gruppe begabter Männer und Frauen in Irland gemacht worden ist. Diese blickten mit Trauer auf die letzten Jahrzehnte der Geschichte ihres Landes, die alle

noch beschattet waren von der grossen irischen Katastrophe der Jahrhundertmitte, den Hungerjahren von 1845—50. Damals brachten Hunger, Krankheit und Auswanderung die Bevölkerung von 8 auf 6 Millionen zurück, und vollendeten damit die rückläufige Bevölkerungsbewegung erst zur Hälfte. Stagnation und Depression des politischen und wirtschaftlichen Lebens waren gefolgt. Der längst begonnene Kampf zwischen den meist englisch-protestantischen Gutsherren und den irisch-katholischen Pächtern um das Land wurde in den üblen Formen fortgesetzt, welche solche Kämpfe in Irland anzunehmen pflegen. Die Aufstandsbewegungen, die sich unter der Oberfläche ausbreiteten, konnten von der Regierung überwacht werden, so dass es nur zu unwirksamen Teilausbrüchen kam. Als Gladstone 1868 Premierminister wurde, vermochte seine liberale Befriedigungspolitik eine gewisse Entspannung zu bringen. Besonders seine Auflösung der protestantischen Staatskirche in Irland gefiel. Auch sein Landgesetz von 1870 suchte berechtigte irische Wünsche zu befriedigen. Aber es war nur der Anfang einer Lösung. Die Landagitation ging weiter, und der Ruf nach Home Rule wurde lauter. Charles Stewart Parnell wurde zu seinem erfolgreichen Vertreter. Als dieser gefeierte Volksführer 1890 wegen einer Ehebruchsgeschichte stürzte und seine Partei sich spaltete, da blieben viele Iren, besonders die jungen, angeekelt vom politischen Kampf. Sie lehnten es ab, ihre Kräfte aufzureiben in den endlosen Streitereien mit der englischen Regierung und dabei das kulturelle Erbe Irlands weiter zerfallen zu lassen. Sie stellten sich die Aufgabe zu beweisen, dass überhaupt ein kulturelles Sonderleben in Irland vorhanden sei, dass das Unabhängigkeitsstreben nicht nur aus eingefressenem Hass und kahlem Neinsagegeist komme. So entstand in der Zeit von 1890—1910 die sogenannte irische Renaissance. Die Periode war politisch verhältnismässig ruhig; die Regierung ging während dieser Zeit mit bemerkenswertem Verständnis auf die irischen Probleme ein, ohne dass sie ihr Ziel, Home Rule durch Freundlichkeit zu töten, allerdings erreicht hätte.

Wie ausschliesslich die irischen Patrioten des früheren 19. Jahrhunderts sich in den Bezirken des Politischen und Wirtschaftlichen bewegt hatten, zeigt ein Blick auf das Schicksal des Gälischen, der keltischen Sprache des Landes. Es hatte sich bis ins letzte Jahrhundert hinein in weiten Teilen als Volkssprache gehalten, nach-

dem es in der vorhergehenden Periode seiner alten und stolzen Tradition als Dichter- und Gelehrtensprache allmählich entfremdet worden war. Jetzt aber setzte ein katastrophaler, durch die Hungerjahre geförderter Rückgang ein, welcher der Sprache überhaupt ans Leben ging. Einen Teil der Schuld daran trägt die Einrichtung von Volksschulen, welche die Kinder mit allen Mitteln einer primitiven Pädagogik der Sprache ihrer Vorfahren beraubten. Diese Schulpolitik wurde von den irischen Patrioten selbst begünstigt, weil sie die alte Sprache verachteten und nutzlos fanden. Zu Beginn der neunziger Jahre war das Gälische in den äussersten Süden und Westen der Insel gedrängt. Dann setzte, wahrscheinlich zu spät, eine Gegenbewegung unter der Führung Douglas Hydes, des späteren Präsidenten des irischen Freistaates, ein. Seit 1893 war die «Gälische Liga», die zu einer starken Organisation mit vielen überseeischen Mitgliedern wurde, ihre Hauptträgerin. Der Freistaat hat sich nach seiner Konsolidierung im Jahre 1923 die Sprachenpolitik der Liga zu eigen gemacht und sucht seither unter Einsatz aller offiziellen Mittel das aussterbende Gälisch wieder zur Landessprache zu machen.

Um 1800, während der Jahrzehnte des Niedergangs der eigentlichen irischen Literatur — die romantische Gestalt des bäuerlichen Wanderdichters war ihr letzter Vertreter —, begann sich als Ersatz eine neuartige anglo-irische Literatur zu bilden. Zuerst unterschied sie sich hauptsächlich durch ihre irische Motivwahl von der übrigen englischen Literatur. Das gilt weitgehend von den berühmten «Irish Melodies» (1807—35) von Byrons Freund Thomas Moore, aber auch von der stark nationalistischen Dichtung der «Jung-Irlandbewegung», die um 1840 blühte. Neues verrät sich in den Gedichten Clarence Mangans und Samuel Fergusons. Der erste, ein Edgar Allan Poe verwandter Lautmagier, verstand es, etwas vom Rhythmus und der Melodie gälischer Poesie in seinen englischen Versen einzufangen, der zweite, ein ausgezeichneter Kenner des irischen Altertums, belebte seine etwas akademischen Dichtungen über irische Sagenstoffe durch vorsichtiges Einführen von Sprachbildern und idiomatischen Wendungen, welche dem englischen Dialekt der Kinder und Grosskinder gälisch sprechender Iren entstammten.

Den nächsten wichtigen Impuls gab die «Bardic History of Ireland», die der Carlyle-Jünger Standish James O'Grady von 1887

an veröffentlichte. Sie enthielt Nacherzählungen der altirischen Sagen in kraftvoller, leuchtender Sprache und begeisterte die aufsteigende Dichtergeneration für einen ungehobenen Schatz poetischer Motive. Was aber das sprachliche Medium betrifft, war Douglas Hydes Wirken von grösserer Bedeutung. Dieser hochbegabte Philologe setzte sich nicht nur für die Rettung des Gälischen ein; er suchte auf allen Gebieten die Erinnerung an das alte Irland zu wecken, traditionelles volkstümliches Gut zu retten, das von der modernen Durchschnittszivilisation verschlungen zu werden drohte, die Irland in ihrer englischen Form überschwemmte. Hier ist vielleicht der Ort um zu bemerken, dass Hyde, gleich wie Yeats und Lady Gregory, der englisch-protestantischen Oberschicht entstammte, dass überhaupt nichts falscher wäre, als die irische Renaissance zum blutbedingten Aufstand des irischen Keltentums zu machen. Es dürfte schwer sein nachzuweisen, dass das Keltentum an der Gesamtbevölkerung Irlands einen grösseren Anteil hat als an derjenigen der englisch-schottischen Insel. Tatsache ist nur, dass Einrichtungen und Lebensweise der Kelten in Irland länger ungestört geblieben sind als an irgendeinem anderen Ort, und dass sie noch lange nach dem Beginn der englischen Invasionen eine starke Assimilationskraft besassen. Trotzdem ist die Hinwendung zur keltischen Tradition, die den Führern der Renaissance gemeinsam ist, durchaus ein Willensentscheid, der Entschluss, den unbefriedigenden Zustand zu überwinden, in dem das Irentum lediglich in der Verneinung aller politischen Massnahmen Englands bestand, die oft zusammenging mit der vollständigen kulturellen Folgsamkeit des Provinzlers.

Hydes Hauptleistung für die anglo-irische Literatur war die endgültige Gewinnung der Volkssprache für neue, anspruchsvolle Zwecke. Er begleitete seine Sammlungen gälischer Erzählungen und Gedichte, die er selber gehört und aufgenommen hatte, mit Uebersetzungen und Kommentaren, in denen er die Volkssprache der westlichen Gebiete brauchte. Diese wimmelte von Konstruktionen, Idiomen und Sprachbildern, welche gälisches Gut widerspiegelten. Damit stellte er für das kommende irische Drama ein unverbrauchtes Ausdrucksmittel voll glänzender Möglichkeiten bereit. William Butler Yeats hat dieser Sprache den folgenden Satz gewidmet: «Es ist das einzige gute Englisch, das heute von einer grossen Zahl von Iren gesprochen wird; und wir müssen gute Li-

teratur auf eine lebende Redeweise gründen.»[1] Nicht Yeats allerdings, sondern Synge, Lady Gregory und ihre Nachfolger haben das Anglo-Irische im Theater zu grosser Wirkung gebracht.

In den neunziger Jahren wurden in Dublin und London Gesellschaften gegründet, welche sich die Förderung der anglo-irischen Literatur zur Aufgabe machten. Yeats, eines ihrer Mitglieder, fasste auch den Plan eines irischen Theaters und fand bei verschiedenen Freunden, im besonderen bei der tatkräftigen Herrin von Coole in Galway, Augusta, Lady Gregory, Interesse und Unterstützung. Yeats schwebte nicht vor, einfach für eine Londoner Truppe in Dublin ein Heim zu schaffen; er wollte seinen Landsleuten ein Theater geben, das ihnen wirklich gemäss war. Der Plan war sehr kühn, denn seit Menschengedenken war Dublin eine durchaus von London abhängige, gute Provinztheaterstadt gewesen. Sie hatte mittelmässige Schauspielertruppen besessen, die von gesunkenen, noch nicht aufgegangenen und nie aufgehenden Londoner Sternen gebildet wurden. Die grossen Theaterabende waren dann gewesen, wenn die führenden Londoner Schauspieler als Gäste nach Irland kamen. Das war die Art von Abhängigkeit, welche die Neuerer überwinden wollten. Im Jahre 1899 gründete Yeats das «Irische Literarische Theater». Diese Gesellschaft liess Werke von Yeats, seinem Freund Edward Martyn und anderen durch englische Schauspieler, und gälische Stücke durch irische Amateure aufführen. Sehr bald machte sich eine Diskrepanz zwischen den Dramen der irischen Autoren und dem Darstellungsstil der englischen Spieler bemerkbar. Zur rechten Zeit entdeckte Yeats eine Amateurtruppe, die unter der Leitung von William und Frank Fay anspruchslose Stücke für ein Dubliner Arbeiterpublikum zu spielen pflegte. Die ganz einfache, unkonventionelle Darstellungsweise dieser Leute begeisterte ihn. Im Jahre 1902 wurde das «Irische Literarische Theater» abgelöst durch die «Irische Nationaltheatergesellschaft», die nun mit der Truppe der Fays zusammenarbeitete. Eines der ersten Werke, die den Fays anvertraut wurden, war «Cathleen ni Houlihan». Yeats und Lady Gregory haben diesen kurzen Einakter zusammen verfasst. Er spielt in einem Bauernhaus im Hafenstädtchen Killala, Grafschaft Sligo. Die Handlung gehört ins Jahr 1798, als Wolfe Tone seinen unglücklichen Aufstand unternahm. Aber die von Douglas Hyde entdeckte, mo-

[1] «The Irish Dramatic Movement», 1902, in «Plays and Controversies», 1924, 29.

derne anglo-irische Sprache des Westens wird verwendet. Lady Gregory hat dieses Mittel, historische, legendäre, sogar biblische Stoffe lebendig zu machen, noch oft mit grossem Erfolg angewendet. Einerseits ist das Werklein eine realistische Bauernszene; aber es tritt eine symbolische Gestalt auf. Sie ist nicht von den Autoren erfunden, sondern verdankt ihr Dasein der Volksphantasie.

Eine Bauernfamilie verhandelt mit grosser Zufriedenheit die bevorstehende Hochzeit des Sohnes Michael mit Delia Cahel. Der Vater Peter zählt das Geld, das die wohlhabende künftige Schwiegertochter mitgebracht hat. Die einfache, prosaische Unterhaltung wird dann und wann gestört durch Rufe, die vom Hafen heraufdringen, und die man sich nicht erklären kann. Eine fremde alte Frau tritt ein, die sich nicht mit Almosen abspeisen lässt, sondern seltsame Reden führt von den vier grünen Wiesen, die ihr genommen worden sind. Viele junge Männer sind ihr schon nachgefolgt, deren rote Wangen bleich wurden in ihrem Dienst und die es doch wohl zufrieden waren. Ihr Name, Cathleen ni Houlihan, ist den Bauern unbekannt und bekannt: eine der Bezeichnungen, welche die wandernden Dichter für Irland erfunden haben. Die alte Frau richtet die Aufforderung, ihr zu folgen, auch an Michael, und dieser vergisst seine Braut und seine Zukunftspläne. Als der Ruf hereindringt: «Die Franzosen landen in Killala», reisst er sich los und folgt der Alten. Der Vater fragt den hereintretenden jüngeren Sohn Patrick: «Hast Du eine alte Frau gesehen, die den Weg hinunterging?» Er erhält die Antwort: «Nein, aber ich habe ein junges Mädchen gesehen, und sie hatte den Gang einer Königin.»

Das ganze Stücklein war ein unwiderstehlicher Ruf für ein irisches Publikum. Es erntete immer wieder stürmischen Beifall. Die Autoren hatten es ohne klare politische Absicht im Bestreben geschrieben, das Drama zu finden, das ihrem irischen Theater den rechten Inhalt geben würde. Aber viele Jahre später, nach dem Osteraufstand von 1916, hatte Yeats allen Grund, in einem selbstkritischen Gedicht mit Nachdruck zu fragen:

« Sandt' mein Spiel die Männer aus,
Die jetzt Englands Macht erschoss ? »

Ausser den Stücken von Yeats und Lady Gregory spielte Fays Truppe die anderen Autoren, die ihre Kräfte in den Dienst des neuen Theaters stellten: George Russel, James Cousins und Fred Ryan. Zu einer wichtigen Unternehmung kam es im Mai des Jahres

1903: ein Wochenendbesuch führte die Spieler nach London, wo sie ihre erfolgreichsten Stücke aufführten. Niemand war erstaunter über die begeisterte Aufnahme, die sie fanden, als die Gäste selbst. Die Londoner spürten neue Qualitäten in ihnen, die sie ergriffen. Der Kritiker A. B. Walkley berichtete entzückt über den ungewohnten Spielstil der Truppe, die Darsteller vermieden alle unnötigen Bewegungen und blieben einfach stehen, wenn sie nicht sprächen. Er fuhr fort: «Sie bleiben einfach, wo sie sind, und hören zu. Wenn sie sich bewegen, ist es ohne Vorbedacht, zufällig, und sogar mit einem bisschen natürlicher Schwerfälligkeit, wie von Leuten, die sich nicht bewusst sind, dass sie vom Publikum angestarrt werden. So entsteht eine entzückende Wirkung von Spontaneität. Sie haben in ihrem Benehmen die kunstlose Impulsivität von Kindern.»[1] In seinem Kommentar zu dieser Kritik stellt William Fay befriedigt fest: «Walkley war, glaube ich, der einzige Kritiker, der sofort sah, worauf Frank und ich abzielten, natürlich nicht in den reinen Bauernstücken, aber in den ernsten und poetischen Spielen: die grösste Sparsamkeit in Gesten und Bewegung zu erzwingen, das Sprechen möglichst abstrakt zu gestalten und zugleich Musik darin zu haben durch die Harmonisierung der Stimmen.»[2] In beiden Punkten, in der Ausschaltung aller überflüssigen Bewegung und in der Betonung der Wichtigkeit der Stimmführung, verrät sich Yeats' Einfluss. Es war seine Ueberzeugung, dass Geste und Bewegung nur bei ganz sparsamer Verwendung die höchste Ausdrucksgewalt erhalten. Als in erster Linie lyrischer Dichter, der zwar kein Ohr für Musik, aber den feinsten Sinn für die verschiedenen Sprechtonfälle besass, wollte er den Klang der Verse in den Mittelpunkt der Aufführungen stellen. Er hat sogar Versuche gemacht, die rechte Weise seine Verse zu sprechen, in einer Notenschrift festzuhalten. Charakteristisch für ihn ist der Ausspruch, dass er die Schauspieler in den ersten Proben am liebsten in auf Rädern bewegliche Fässer stellen würde, um sie darin herumschieben zu können. Wie Yeats die Gesten dem gesprochenen Wort unterordnete, liess er auch die Bühnenbilder, die Farb- und Lichteffekte, nur als das Wort unterstützende Hilfen gelten. Sie durften ja nicht durch zuviel Eigenleben vom sprechenden Schauspieler ablenken. «Der Hintergrund sollte so wenig Wichtigkeit haben wie der Hin-

---

[1] W. G. Fay and Catherine Carswell, «The Fays of the Abbey Theatre», 1935, 133.
[2] Ebenda.

tergrund einer Porträtgruppe, und er sollte wenn möglich von einer einzigen Farbe, oder einem einzigen Farbton sein, damit die Personen auf der Bühne, wo immer sie stehen, mit ihm harmonieren oder sich von ihm abheben und die Aufmerksamkeit fesseln können. Der Umriss der Szenerie sollte klar sein und nicht gebrochen in die Umrisse von Fenstern oder Täfelungen oder verloren in den Grenzen von Farbfeldern.»[1]

Alle diese Pläne waren erst in Ansätzen verwirklicht, als die Truppe der Fays 1903 den Beifall des Londoner Publikums gewann. Es war besonders wichtig für das neue Unternehmen, dass sich unter den Begeisterten Miss Elizabeth Horniman befand, eine begüterte Freundin des Theaters. Sie ermöglichte im Jahre 1904 die Einrichtung des Abbey Theaters in Dublin, eines kleinen Hauses, das durchaus nicht an einer repräsentativen Stelle der Stadt lag, sondern in einer Nebenstrasse am Rande eines übervölkerten Arbeiterquartiers. Es war durch seine bescheidene Grösse und Ausstattung gut geeignet für die Ausübung einer intimen Schauspielkunst. Die Eröffnung fand im Dezember 1904 statt. Von ihrem Heim nahm die Truppe, deren Mitglieder nach und nach zu Berufsschauspielern wurden, den Namen der «Abbey Company» an. In den folgenden fünf Jahren fanden die vorhandenen Ansätze eine so reiche Entwicklung, dass die Gesellschaft in Irland, England und Amerika unbestrittenen Ruhm errang. Das geschah dank der unermüdlichen organisatorischen und künstlerischen Arbeit von Yeats und Lady Gregory, dank der Leistungsfähigkeit neuer Dramatiker, ganz besonders John Millington Synges, dank der Mitarbeit tüchtiger Regisseure und Schauspieler und dank dem Echo eines Publikums, das den Aufstieg seines Theaters mit Stolz und kritischer Anteilnahme verfolgte. Alle Kreise der Hauptstadt, besonders auch viele Arbeiter, zählten zu den Besuchern. Dieser Aufstieg ist allerdings keine leichte Sache gewesen. Das bedeutende Stück Kampfwillen, das dazu gehörte, kennzeichnet der schlichte, wahre und darum grossartige Satz, mit dem Lady Gregory die Politik der Leiter des Theaters charakterisiert hat: «Aber wir fuhren fort, das zu spielen, was wir für gut ansahen, bis es populär wurde.»[2] Das war das genaue Gegenteil der vorsichtigen Rücksichtnahme auf einen unentwickelten Publikumsgeschmack, die den durchschnittli-

[1] «Plays and Controversies», 133.
[2] «Our Irish Theatre», 1913, 103.

chen Direktoren der kommerziellen Londoner Theater in Fleisch und Blut übergegangen war. Es war nicht immer leicht, das Publikum für kompromisslose Kunstwerke wie Yeats' lyrische Dramen zu begeistern. Es war aber leicht, die Gefühle der extremen irischen Nationalisten zu beleidigen, wenn man mit so absoluter künstlerischer Integrität an das irische Volksleben als Motivquelle herantrat wie Synge. Ausserdem gab es Schwierigkeiten mit englischen und irischen Moralisten, mit dem englischen Zensor, mit der Geldgeberin Miss Horniman, die verletzliche englische Gefühle hatte. Der grösste Stein des Anstosses war Synges Meisterwerk «The Playboy of the Western World» mit seinem erstaunlichen Hauptmotiv. Bei der Uraufführung in Dublin und nochmals bei der Gastspielreise in den Vereinigten Staaten im Winter 1911—12 mussten wahre Kämpfe darum geführt werden. In ihnen zeigten Yeats und Lady Gregory die nötige Festigkeit.

Der Blick auf die Entwicklung des Theaters nach 1910 musste für Yeats ein wenig schmerzlich sein, denn sie nahm nicht die von ihm gewünschte Richtung. Die Gattungen, die es pflegte, wurden immer zahlreicher. Die satirische Gesellschaftskomödie (St. John Ervine, Lennox Robinson) fand Einlass; am häufigsten standen aber realistische Bauernkomödien und -tragödien auf dem Spielplan (Padraic Colum, Seumas O'Kelly, William Boyle, T. C. Murray), die an das von Synge und Lady Gregory Geleistete anknüpften. Yeats' lyrisch-poetische Dramen fanden wenig Nachfolger. Es zeigte sich, dass sie etwas ganz Persönliches und Einmaliges gewesen waren. Anderer Art waren die Phantasiespiele, welche Lord Dunsany verfasste, anderer Art die viel vollblütigeren Werke Sean O'Caseys, der in den zwanziger Jahren zum Hauptautor des Abbey Theaters wurde. Erstaunlich bleibt die Zahl dramatischer und schauspielerischer Talente, welche sich in Irland gezeigt haben, nachdem das Abbey Theater einmal Wirklichkeit geworden war. Nicht wenige von ihnen bildeten ihre Fähigkeiten als Zuschauer in den Aufführungen des Theaters; und die Dramaturgen der Truppe, zu denen Yeats bis in sein hohes Alter zählte, leisteten ihrerseits eine beträchtliche Erziehungsarbeit.

In einem 1919 publizierten offenen Brief an Lady Gregory, in dem er die Entwicklung des Theaters zu bewerten suchte, erklärte Yeats nicht ohne Stolz: «Wir sind die ersten gewesen, ein wirkliches ‚Volkstheater' zu schaffen, und das ist uns gelungen, weil es

keine Ausnützung der couleur locale ist oder einer beschränkten Dramenform, die eine vergängliche Neuheit besitzt, sondern die erste Durchführung von etwas, wofür die Welt reif ist, etwas das überall auf der Welt getan und immer besser getan werden wird: allen stummen Klassen zum Ausdruck zu verhelfen, von denen jede ihre eigene Kenntnis der Welt und ihre eigene Würde besitzt, die aber alle objektiv sind mit der Objektivität des Büros und der Fabrik, der Zeitung und der Strasse, des Mechanismus und der Politik.»[1] Diese Feststellung ist Teil einer Klage darüber, dass das Theater nicht geblieben ist, was Yeats aus ihm machen wollte: ein Theater, wie Shakespeare oder Sophokles es hatte.

Das führt uns mitten hinein in die Frage, wie Yeats' Verhältnis zum Theater gewesen und wie es zu bewerten sei. Als junger Mann wurde der 1876 geborene Dichter mit ganz besonderer Kraft vom Abscheu gegen die in den Bezirken des Wirtschaftlichen und Organisatorischen sich auslebende hässliche Welt des späteren 19. Jahrhunderts ergriffen, den nicht wenige feine Geister empfanden. Seine erste Reaktion war Flucht in ein Phantasiereich, das er immer neu zu schaffen die Kraft fühlte. In vielen Gedichten und Stücken verschiedener Schaffenszeiten, am unbeschwertesten und ausschweifendsten in «The Wanderings of Oisin» (1889) hat er die Reize jenes Zauberreiches und ihre Verlockung in vollen Farben geschildert. Aber auch die Haltung eines Schülers von Walter Pater zog ihn an, des Aestheten, der sich der sorgsamen Pflege der schönen Augenblicke widmet, die das Leben im Bereich der Kunst unter ausgesuchten Gleichgesinnten geben kann. Er fühlte die Dichterkraft in sich, jene Augenblicke in Wortgebilden zu verewigen, und entwickelte seine poetische Technik durch das Studium der romantischen Dichter Englands und der französischen Symbolisten. Das waren die Möglichkeiten, die ihm offen standen, wenn er in dem auswegslosen Ichbezirk verharren wollte, in den er hineingeboren war. Aber es war etwas in ihm, das sich auflehnte gegen diese Gefangenschaft, ein Verlangen, das zwei Seiten hatte. Es ging darauf aus, eine Bindung zu finden an eine universale und einheitliche Anschauung von der sinnlichen und der übersinnlichen Welt, und darauf, das eigene Tun in Beziehung zu setzen zum Leben der ihn umgebenden Menschen. Trotzdem das Verlangen sehr stark war, hat es nie endgültig befriedigt werden können.

[1] «Plays and Controversies», 206.

Es zeigte sich, dass Yeats durchaus unfähig war, den christlichen Weg zu gehen. Er stand unter dem Zwang des extremen Individualisten, aus eigener Kraft eine neue Anschauung aufbauen zu müssen. Anknüpfend an die romantische Tradition sah er in der dichterischen Phantasie die Seelenkraft, welche das übersinnliche Wirkliche fassen kann: «Ich habe Träume und Visionen sehr sorgfältig beobachtet und bin jetzt sicher, dass die Imagination einen Weg hat, der zur Wahrheit führt, welchen die Vernunft nicht kennt, und dass ihre Befehle, die ergehen, wenn der Körper ruhig und die Vernunft stumm ist, die bindendsten sind, welche wir überhaupt kennen.»[1] Folgerichtigerweise führte diese Einschätzung der dichterischen Phantasie Yeats zu einer Formulierung, auf die wir schon mehrfach angespielt haben: «Die Künste stehen, glaube ich, im Begriffe, die Lasten auf ihre Schultern zu nehmen, die von den Schultern der Priester gefallen sind, und uns auf unserer Reise zurückzuführen, indem sie unsere Gedanken anfüllen mit der Wesenheit der Dinge statt mit den Dingen selbst.»[2] Die Phantasie macht ihre Erfahrungen durch Symbole, und durch sprachliche Symbole teilt sie sie mit. Sehr früh hat Yeats empfunden, dass die durchaus privaten Symbole der sogenannten Symbolisten ihm nicht genügten. Er wollte Symbole gebrauchen, die in der Erinnerung seines Volkes schlummerten oder wach waren, um zugleich Individuelles und Typisches gestalten zu können. Seine Vorstellung eines Rassegedächtnisses, in dem sich die wesentlichen Symbole durch die Generationen forterben, berührt sich mit Gedanken C. G. Jungs. Die folgenden Sätze sprechen mit aller Deutlichkeit aus, was Yeats zu seiner Sagendichtung geführt hat: «Nur durch alte Symbole, durch Symbole, die zahllose Bedeutungen haben ausser der einen oder den zweien, die der Autor betont, oder dem halben Dutzend, die er kennt, kann eine stark subjektive Kunst der Unfruchtbarkeit und Seichtheit allzu bewusster Anordnung entgehen in den Reichtum und die Tiefe der Natur.»[3] «Die alten Bilder, die alten Gefühle, wieder erweckt zu überwältigendem Leben, wie die Götter, von denen Heine spricht, durch den Glauben und die Leidenschaft irgend einer neuen Seele, das sind die einzigen Meisterwerke. Der Entschluss alleinzustehen, der Vergan-

---

[1] «The Philosophy of Shelley's Poetry», 1900, in «Essays», 1924, 79 f.
[2] «The Autumn of the Body», 1895, in «Essays», 1924, 237.
[3] «The Philosophy of Shelley's Poetry», 1900, in «Essays», 1924, 107.

genheit nichts zu verdanken, — wenn er nicht reiner Besitzgeist ist, die Gier und der Hochmut des Kontors —, ist das Resultat jenes Individualismus der Renaissance, der seine Arbeit getan hatte, als er uns die persönliche Freiheit gab. Die Seele, welche ihre Form weder verdunkeln noch verändern kann, kann immerhin jene Leidenschaften und Symbole der alten Zeit empfangen, gewiss, dass sie zu alt sind, um Tyrannen zu sein, zu gut geartet, um die Rechte anderer zu missachten.»[1] Diesem Bedürfnis nach altehrwürdigen Symbolen in Yeats entsprach die allgemeine Begeisterung für die Mythen und Legenden Irlands im Bereich der literarischen Renaissance. Zwei der schönen Sätze, die er zu ihrem Lob gefunden hat, lauten: «Die Griechen blickten in ihre eigenen Grenzen; und wir haben, wie sie, eine Geschichte, die reicher ist an phantasieanregenden Ereignissen als irgendeine andere moderne Geschichte, und Legenden, die meiner Meinung nach alle Legenden ausser den ihrigen an wilder Schönheit übertreffen; und in unserem Land wie im ihrigen gibt es keinen Fluss oder Berg, der nicht in der Erinnerung zusammenhängt mit einem Ereignis oder einer Legende, während politische Gründe die Liebe zum Land, wie ich glaube, sogar grösser gemacht haben unter uns als unter ihnen. Ich möchte, dass sich unsere Schriftsteller und Künstler aller Arten mit dieser Geschichte und diesen Legenden vertraut machen, dass sie die Erscheinung von Bergen und Flüssen in der Erinnerung festhalten und alles wieder sichtbar werden lassen in ihrer Kunst, sodass auch die Irländer, welche tausende von Meilen fortgegangen sind, noch immer in ihrem eigenen Lande wären.»[2] In zahlreichen Gedichten und Theaterstücken hat Yeats selbst die Legendenmotive verwendet. Sein Vorgehen dabei unterscheidet sich sehr deutlich von dem des durchschnittlichen Dichters der Renaissance. Bei diesem blieb es allzuoft bei der Freude am ehrwürdigen und schönen Stoff, bei vagen Uebereinstimmungen zwischen dem gewählten Motiv und eigenem Anliegen. Der Impuls war sehr anständig, aber unrein: er entsprang ästhetisch-patriotisch-antiquarischen Bedürfnissen. Dabei kam es nicht zu der Neugestaltung und Beseelung des Motivs aus einem adäquaten und präzisen neuen Erleben heraus, wie ein Dichter vom Range Yeats' sie verlangen musste. Es wurde schönes, aber totes Holz einge-

[1] «Art and Ideas», 1913, in «Essays», 1924, 437.

[2] «Ireland and the Arts», 1901, in «Essays», 1924, 253.

baut in den neuen Organismus. Diesen Fehler der Mittelmässigen hat sich Yeats nie zu schulden kommen lassen. Für ihn waren die alten Symbole wirklich keine «Tyrannen» und «zu gut geartet», um die Rechte des modernen Dichters zu missachten. Dagegen ist die Frage zu stellen, ob er nicht ihnen gegenüber ein Tyrann war, ob er gut genug geartet war, ihre Rechte zu achten. Denn er sprang sehr frei mit ihnen um, nicht nur durch Kürzung und Auswahl, sondern durch Akzent- und Sinnverschiebungen aller Art. Die Vermutung liegt nahe, dass der Versuch, durch die alten Symbole die subjektivistischen Schranken zu durchbrechen, ein Scheinmanöver geblieben ist: Yeats verwendete und veränderte die Legenden als Zeichen seines individuellen Erfahrens und hat dabei nur hin und wieder einen Durchbruch zum Typischen erreicht. John Millington Synge dagegen erlebte den alten Symbolen gemässer und besass etwas von dem Individuelles und Typisches zugleich fassenden Dichterblick Shakespeares. Seine Begegnung mit der Liebestragödie Deirdres und Naoises verlief denn auch harmonischer als diejenige von Yeats. Er konnte eigenes Erfahren gestalten und zugleich ganz schlicht der alten Erzählung folgen.

Der Gebrauch der altirischen Legenden war nicht das einzige Mittel, durch das Yeats versuchte, zur Erfassung der überempirischen und überindividuellen Wirklichkeit vorzudringen. Seine Tage und Nächte waren angefüllt von andersartigen Versuchen. Es ist ein erschütterndes Schauspiel zu sehen, wie er seine Phantasie, seinen Intellekt, sein Unterbewusstsein zermarterte in einem Durst, dem die echte Stillung versagt blieb. Es ist da an seine Studien der mystischen Literatur des Ostens und Westens zu erinnern, an sein Interesse an Medien, an hohen und niedrigen Formen des Spiritismus, an allem Aberglauben des Volkes, an seine Berichte über übersinnliche Erlebnisse, die wie Wahn anmuten, an den Zwang, ein krauses persönliches System der metaphysischen Welt aufzustellen und unter dem Titel « A Vision » (1925) drucken zu lassen. Es ist auf das Spielen mit der Vorstellung hinzuweisen, die Imagination könnte nicht nur die Seelenkraft sein, welche die Geheimnisse der Welt erfasst, sondern sogar ein Teil der Kraft, welche die Welt erschaffen hat. Wie der so ganz anders geartete Shaw zur Vergöttlichung des Willens, so neigte Yeats zur Vergöttlichung der Phantasie. Charakteristisch, und, wenn wir sie von der Uebersteigerung befreien, von wirklicher Bedeutung, sind die folgenden

Sätze: «Weil ein Seelenzustand nicht existiert, oder nicht wahrnehmbar und aktiv unter uns sein wird, bevor er Ausdruck gefunden hat in Farbe oder in Ton oder in Form, oder in all diesen zusammen, und weil keine zwei Tongebungen oder Anordnungen den gleichen Seelenzustand aufrufen, schaffen und vernichten Dichter und Maler und Musiker, und zu einem geringeren Grad, weil ihre Wirkungen augenblicksgebunden sind, Tag und Nacht und Wolke und Schatten, die Menschheit ... Ich bin gewiss nie sicher, wenn ich von einem Krieg höre, oder von einer religiösen Aufregung, oder von einer neuen Industrie, oder von irgend etwas anderem, was das Ohr der Welt füllt, ob es nicht alles geschehen ist wegen etwas, das ein Knabe in Thessalien auf seiner Flöte geblasen hat.»[1]

Es ist Yeats' grosser Ehrgeiz gewesen, dem modernen Menschen einen dichterischen Kosmos zu schenken, wie ihn einst Dante seinen Zeitgenossen gab. Oft war er sich im klaren über die Voraussetzungen: «Alle symbolische Kunst sollte aus einem wirklichen Glauben entstehen; und dass sie das nicht tun kann in diesem Zeitalter beweist, dass dieses Zeitalter eine Strasse ist und nicht ein Ruheplatz für die Künste, welche der Einbildungskraft verpflichtet sind.»[2] Zeitweilig ergriff ihn aber die wahnwitzige Hoffnung, er könne beides in einem schaffen und geben, den bedingenden Glauben und das bedingte Werk. In nüchternen Augenblicken aber sah er seinen Platz und sein Schicksal: «Die Dichter, mit denen ich mich in Sympathie befinde, haben versucht, kleinen Gedichten die Unmittelbarkeit einer Gebärde oder eines zufälligen gefühlsgeladenen Satzes zu geben. Inzwischen bleibt es einer grösseren Zeit, die wieder leidenschaftlich in der Phantasie lebt, vorbehalten, einen «König Lear», eine «Göttliche Komödie» zu schaffen, gewaltige Welten, geformt durch ihr eigenes Gewicht wie Wassertropfen.»[3] Yeats hat mehr getan als die modernen Dichter, die er erwähnt: Vieles, was er erfuhr und litt, fand Form im Wortgebilde des grossen Dichters; es fand Ausdruck durch ferne Symbole in der Frühzeit und, mit oft erschreckender Unmittelbarkeit, durch die Sprache des Tages im Alter. Das Viele im Gedicht in Eins zu gestalten, das hoffte er manchmal, aber er vermochte es nicht.

---

[1] «The Symbolism of Poetry», 1900, in «Essays», 1924, 193 f.

[2] «Discoveries», 1906, in «Essays», 1924, 364.

[3] «Art and Ideas», 1913, in «Essays», 1924, 439 f.

Im Zusammenhang mit dem Willen, die Schranken des Ichdichters zu zerbrechen, muss auch Yeats' Teilnahme an der kulturellen und, später, der politischen Neugestaltung seines Landes gesehen werden. Er verbot sich die Flucht aus der geistfernen empirischen Welt in die wirklichkeitsferne Phantasiewelt, weil ihm vor der zweiten nicht weniger graute als vor der ersten. Keiner seiner Vorstösse zur Mitarbeit an praktischen Problemen war erfolgreicher als sein so grossartig gelungenes Theaterexperiment. Aber selbst bei der angestrengten und umfassenden Mitarbeit an diesem Gemeinschaftswerk vermochte er eine gewisse, ihm gezogene Grenze nicht zu überschreiten. Es waren in erster Linie die mit Lady Gregory zusammen verfassten Stücke, die sich unmittelbar mit der Sehnsucht der Freunde der Theaterbewegung trafen, die etwas aufwiesen von der unwiderstehlichen Kraft des naiven poetischen Dramas. Yeats selbst waren sie nicht ganz gemäss. In seinem Aufsatz über «The Tragic Theatre» (1910) hat er Abstand genommen von der Tragödienkunst Shakespeares, in deren Nachfolge Lady Gregory in ihrer bescheidenen und Synge in seiner bedeutenden Weise standen. Er schreckte zurück vor dem umfassenden Wirklichkeitsbild, das in Shakespeares Tragödien erscheint, und nannte sie Schöpfungen einer unreinen Kunst. Dabei war er gleicher Meinung wie ein gänzlich anders gearteter Mann: William Archer, der Freund Shaws und Theoretiker des neuen englischen Problemtheaters.[1] Auch Archer fand Dinge vermischt bei Shakespeare, die der moderne Dramatiker trennen sollte: die Nachbildung von Charakteren und Lebensformen auf der einen, ungemischte Leidenschaft, Lyrik, auf der anderen Seite. Nach ihm sollte das zweite Element aus dem neuen Drama ausscheiden. Nach Yeats, der dem ersten Element seinen Platz in der Komödie gab, war das zweite die alleinige Sphäre der Tragödie. Diese Divergenz zeigt deutlich die Distanz zwischen den beiden Zeitgenossen und ihren Dramentypen; sie zeigt aber auch, dass Yeats der naiven symbolischen Kunst Shakespeares nicht näher stand als Archer und seine Leute. Er konnte nicht Menschen in ihrer Ganzheit brauchen als Symbole, denn seine eigene Ganzheit war zu fern von der ihrigen; nur seine elementaren Leidenschaften standen in Kommunion, und nur sie vermochte er im Drama zu gestalten. Partiell war seine Fähigkeit, individuell und typisch zugleich zu erleben und zu gestalten; par-

[1] Vgl. «The Old Drama and the New», 1923.

tiell erscheint das Typische in seinem Drama; partiell nur war darum auch dessen Wirkungskraft im Theater. Seine charakteristischen Dramen, zum Beispiel «Deirdre», kann man ins Dramatische übertragene lyrische Gedichte nennen. In edler Reinheit und Kraft pulsieren die Leidenschaften in ihnen; sie sind erfüllt von Klangschönheit, von den einmaligen, im Gedächtnis haftenden Wortbildungen, die nur den grossen Dichtern gelingen; aber ihre Beschränkung ist zu ausgesprochen, als dass sie im Theater Erfüllung finden und bringen könnten.

Aber was Yeats nicht vermochte, gelang John Millington Synge und in weniger vollkommener Weise den mittleren und kleinen Dramatikern des Abbey Theaters, deren Realismus nicht der Empirie verfallen war, sondern symbolkräftig blieb. Sie bestimmten die Zukunft des Theaters an Stelle des Hauptbegründers Yeats.

Synges Wesen und Werk seien noch einige Worte gewidmet. Auch sein Weg zum Theater ist durchaus nicht geradlinig gewesen. Am Ende eines unbefriedigenden Musikstudiums siedelte er sich in Paris an, um als Kritiker französische Literatur und Kunst für englische Leser zu interpretieren. Während er hier ohne rechte Befriedigung im Verkehr mit Dichtern und Aestheten die ihm gemässe Ausdrucksform suchte, traf er im Jahre 1898 mit Yeats zusammen, der es auf sich nahm, seiner Laufbahn eine völlig neue Richtung zu geben. Er wies Synge auf die Ziele der kulturellen Bewegung in Irland hin und riet ihm, Stoffe und Ausdrucksform unter der Bevölkerung des irischen Westens zu suchen. Noch im gleichen Jahr kehrte Synge in seine Heimat zurück und lebte von da an mit kurzen Unterbrechungen in Irland, am liebsten auf den Aran Inseln, in Connemara, Kerry oder Wicklow. Er führte mit den Bauern und Fischern ihr primitives Leben, erfuhr die Nöte und Freuden ihrer Existenz, hörte den Geschichten zu, welche sie erzählten, machte sich vertraut mit ihrer Sprache und mit ihrer erstaunlichen Fähigkeit, in einer ärmlichen Umgebung das reichste Phantasieleben zu führen. Das Erfahrene hat er in zwei Prosabänden niedergelegt: «The Aran Islands» (1907) und «In Wicklow and West Kerry» (1910). Diese Sammlungen von Reiseberichten, Stimmungsbildern, Personencharakteristiken und erlauschten Geschichten enthalten manch einen Keim, der in Synges Dramen entwickelt worden ist. Von 1904 an unterhielt er enge Beziehungen zum Abbey Thea-

ter, indem er Stücke für es schrieb und ihre Aufführung selbst leitete. Die Werke «In the Shadow of the Glen», «Riders to the Sea», «The Well of the Saints», «The Playboy of the Western World» und «The Tinker's Wedding» folgten rasch aufeinander. Das waren Jahre intensiven Schaffens, die trotz aller äusseren Widerstände dem Dichter volle Befriedigung gewährt hätten, wäre nicht das geistige Wachstum begleitet gewesen vom körperlichen Zerfall. Im Jahre 1909 starb Synge, bevor er seiner «Deirdre of the Sorrows» den letzten Schliff hatte geben können, bevor er all das zu halten vermochte, was sein Anfang versprach. Das Abbey Theater verlor in ihm den Dichter, der zwei Kräfte in sich vereinte, die im neueren Drama meist nur getrennt auftreten. Er besass die verwandelnde, alle Schlacken des Zufälligen ausscheidende Kraft, die Yeats auszeichnete, und zugleich den zupackenden Realismus, den Lady Gregory ins irische Drama brachte. Etwas von dem Elementaren und Wilden der westlichen Welt, die Synge schätzen gelernt hatte, war in all seinen Werken: eine unbändige Liebe zum Leben, die Bejahung dessen, was das Schicksal gesetzt hat. Sie waren eine Absage an die Methoden der ästhetisierenden Literaten und der Problemdramatiker, ein Versuch, dem poetischen Drama, wie es die Elisabethaner geschaffen haben, aus dem Geist und der Sprache des irischen Bauernvolkes wieder nahe zu kommen. Dieses Ziel ist innerhalb der Grenzen, welche Synges Lebenskraft gesetzt hat, erreicht worden. Ein Ausschnitt aus der kurzen Einleitung zum «Playboy of the Western World» mag zeigen, wie Synge selbst über das Wesen seiner Kunst gedacht hat: «Als ich vor ein paar Jahren «In the Shadow of the Glen» schrieb, erhielt ich mehr Hilfe als von irgendwelcher Gelehrsamkeit von einer Ritze im Fussboden des alten Wicklow Hauses, wo ich mich aufhielt, die mich hören liess, was die Mädchen in der Küche sagten. Diese Sache ist, glaube ich, von Wichtigkeit, denn in den Ländern, wo die Phantasie des Volkes und die Sprache, welche es braucht, reich und lebendig sind, ist es möglich für den Schriftsteller, reich und vielfältig in seinen Worten zu sein und gleichzeitig die Wirklichkeit, welche die Wurzel aller Poesie ist, in einer umfassenden und natürlichen Form wiederzugeben. In der modernen Literatur der Städte jedoch findet sich der Reichtum nur in Sonetten oder Prosagedichten, oder in einem oder zwei kunstvollen Büchern, die weit weg sind von den tiefen und allgemeinen Interessen des Lebens. Man hat auf der

einen Seite Mallarmé und Huysmans, welche diese Literatur schaffen, und auf der anderen Seite Ibsen und Zola, die sich in freudlosen und blassen Worten mit der Wirklichkeit des Lebens abgeben. Auf der Bühne muss man Wirklichkeit haben, und man muss Freude haben; deshalb hat das intellektuelle moderne Drama zum Misserfolg geführt; deshalb ist den Leuten die falsche Freude der Operette verleidet, welche ihnen an Stelle der reichen Freude gegeben wurde, die nur in dem zu finden ist, was grossartig und wild ist an der Wirklichkeit. In einem guten Stück sollte jede Rede einen so vollen Geschmack haben wie eine Nuss oder ein Apfel, und solche Reden können von niemandem geschrieben werden, der unter Leuten arbeitet, welche die Lippen für die Poesie verschlossen haben. In Irland haben wir noch für ein paar Jahre eine Volksphantasie, die feurig ist und grossartig und zart, so dass diejenigen unter uns, die zu schreiben wünschen, Möglichkeiten besitzen, die den Schriftstellern an Orten, wo die Frühlingszeit des lokalen Lebens vergessen ist, nicht gegeben sind, an Orten, wo die Ernte nur eine Erinnerung ist, wo das Stroh in Backsteine verwandelt worden ist.»

Zum Schluss werfen wir einen Blick auf das Spiel, das mit solchen Sätzen eingeleitet wird. Bei Iren und Ausländern ist es zunächst auf Kopfschütteln, ein paarmal sogar auf leidenschaftlichen Widerstand gestossen; so seltsam ist seine Handlung. Wie in vielen Stücken des Abbey Theaters geht es darin um die Dinge, welche die Phantasie leisten kann, die grosse Begabung und die Gefahr des irischen Volkes. Die Szene ist in einem Wirtshaus an der Küste von Mayo. Ein abgerissener Junge, Christie Mahon, taucht auf und behauptet von der Polizei verfolgt zu sein. Nicht ungern lässt er sich vom Wirt und seiner hübschen Tochter Pegeen sein Geheimnis entreissen: er hat vor einer Woche im Streit seinen trunksüchtigen und tyrannischen Vater erschlagen. Die dramatische Schilderung des Vorganges fasziniert die Zuhörer, besonders Pegeen. Sie dürsten nach Sensationen, da ihr äusseres Leben kahl und ereignislos verläuft, und Christies Zunge besitzt eine eigentümliche Macht. Sie verwandelt das Hässliche, von dem sie spricht, und gibt ihm Schönheit und romantischen Schimmer. Als Pegeens Angehörige zu einem Totenschmaus gehen, bleibt sie allein mit dem Fremden zurück. Auch andere Störenfriede vertreibt sie, um sich an den Erzählungen Christies weiden zu können, die immer farbiger wer-

den und reicher an kühnen prächtigen Ausdrücken. Sie verliebt sich in ihn, und er kommt durch die Geschichten, die er über sich selbst erzählt, und durch die Wirkung, die sie auf das schöne Mädchen üben, zu einem neuen Selbstbewusstsein. Im zweiten Akt bewährt sich sein stolzes Kraftgefühl in den Dorfwettspielen. Er wird Sieger in allen Disziplinen und schwimmt wonnevoll in seinem Ruhm. In einem Liebeszwiegespräch, das einzigartig ist durch seine Innigkeit und die Glut der Sprachbilder, verlobt sich Pegeen mit ihm. Da taucht plötzlich der Vater auf, den er erschlagen haben will. Christie verliert seinen Nimbus sofort. Der Alte fällt in gewohnter Weise scheltend über ihn her; die Dörfler lachen ihn aus; Pegeen nennt ihn einen hohlen Aufschneider und will nichts mehr von ihm wissen. Er gerät in solche Wut, dass er dem Vater nachläuft und ihn nun wirklich umzubringen scheint. Sogleich wenden sich alle gegen ihn, denn sie wissen wohl zu unterscheiden zwischen einer hinreissenden Geschichte und einer schmutzigen Tat. Der Vater jedoch ist nicht tot; er erscheint von neuem, und die beiden verlassen gemeinsam den Ort des Spiels. Ihr Verhältnis ist anders geworden: aus dem stumpfen und niedergehaltenen Christie ist ein Junge geworden, der die Kraft seines phantasievollen Kopfes kennt, und der weiss, was er will.

Diese Handlung ist phantastisch, stellenweise geradezu abstossend. Ganz krass tritt eine Neigung der Irländer zutage, die für andere Völker nur schwer verständlich ist: das nahe Zusammenbringen von Tod und Lachen. Es ist, als ob die vielen Iren, die im Laufe der widrigen Geschichte ihres Landes nahe dem Tode gelebt und gewagt haben, ihren Nachkommen ein seltsam vertrautes Verhältnis zu ihm hinterlassen hätten. Synge liebt seine westlichen Bauern und kennt sie genau; er lobt ihre Stärken und tadelt ihre Schwächen; er liebkost und züchtigt sie zugleich in seinem Werk. Entscheidend für die Wirkung ist seine Sprache. Die Möglichkeiten der bilderschaffenden Kraft einer naiven, zügellosen, reichen Volksphantasie sind bis an ihre Grenzen ausgenutzt.

Damit beschliessen wir unseren Bericht über den einzigartigen irischen Versuch, in der modernen Welt wieder poetisches Drama zu schaffen. Andersartige Bemühungen um das gleiche Gut sind in den letzten Jahrzehnten in England und Amerika von einzelnen Autoren unternommen worden, die bemerkenswertesten von Eugene O'Neill, T. S. Eliot und Thornton Wilder. Alle drei sind sehr

bewusst schaffende, experimentierende Dramatiker. Aus ihren Experimenten sind bedeutsame Einzelwerke hervorgegangen («Mourning Becomes Electra», «Family Reunion», «The Skin of our Teeth»); zur Wiederbelebung einer dramatischen Gattung haben sie aber noch nicht führen können.

IV. SCHWEIZER THEATERFRAGEN

1. Kritik.

Unsere Ausführungen über die Theaterreform, die Shaw für uns repräsentiert, und über die Errungenschaften der Abbey Spieler könnten den Anschein erwecken, als habe das moderne englische Theater die Krisenzeichen nicht gekannt, die wir am deutschen Zwischenkriegstheater festgestellt haben. In den Londoner Geschäftstheatern traten entsprechende Störungen im Verhältnis der theatralischen Kräfte auf. Wir verzichten darauf, sie im Einzelnen zu schildern, da dabei nichts prinzipiell Neues zutage käme. Auch auf die Lage im modernen französischen Theater wollen wir nicht eingehen, aber immerhin bemerken, dass in Pierre Brissons Buch «Le Théâtre des Années folles» (Genève 1943) ein Material vorliegt, das deutlich zeigt, wie international die von uns am deutschen Beispiel festgestellten Auflösungserscheinungen waren. Die gleiche Tatsache bringt uns der Hinweis auf das italienische Grotesktheater und auf seinen Meister Pirandello zum Bewusstsein, dessen Dramen in den Jahren nach 1920 einem europäischen Interesse begegneten, weil sie wichtige Aspekte der modernen Gemeinschaftskrise sichtbar machten: anstatt einer einzigen Wahrheit existiert eine Vielheit von Illusionen in und um Pirandellos Figuren; die Personen verlieren ihre Identität bei ihm, lösen sich auf in zusammenhangslos im Bewusstseinsstrom treibende Wahnbilder; die Grundlagen echter Verständigung zwischen den Menschen sind zerbrochen.

Die Auflösungserscheinungen haben auch die deutschschweizerischen Schauspielbühnen nicht verschont, was bei ihrer langjährigen engen Verbindung mit dem deutschen Theaterwesen nicht erstaunlich ist, was aber in erster Linie darum so sein muss, weil unser Land auf seine Weise die Gemeinschaftskrise der

Gegenwart durchzukämpfen hat. Es ist eine schweizerische Besonderheit, dass es beinahe auf allen Gebieten schwierig ist, Allgemeinurteile zu fällen, da von Gegend zu Gegend, von Stadt zu Stadt, wesentliche Variationen der Gesamtlage auftreten. Das trifft natürlich auch im Falle der Schauspielbühnen zu, wie sie in Basel, Bern, Chur, Luzern, St. Gallen, Zürich und als Städtebundtheater Solothurn-Biel-Burgdorf-Langenthal bestehen. Die folgenden Bemerkungen gründen sich auf eine genaue Kenntnis der Basler Verhältnisse und auf Berichte von Vertrauensleuten in den andern Städten, die durch gelegentliche persönliche Einblicke ergänzt worden sind. Es sollen Grundtendenzen herausgearbeitet werden, die an all den genannten Orten mehr oder weniger deutlich sichtbar sind. Selbstverständlich sind auch schon überall stärkere oder schwächere Gegenkräfte am Werk. Ihr Vorhandensein macht Ausführungen wie die gegenwärtigen sinnvoll, denn sie bieten Ansätze für den positiven Teil, der auf die kritische Bestandaufnahme folgen soll.

Ausgehen möchten wir von einer Klage, welche gerade die besten Freunde des Theaters unseren Berufsbühnen gegenüber immer wieder erheben. In ihrem Charakter ist etwas Zweideutiges: auf der einen Seite versprechen sie Orte zu sein, wo unsere Bürger sich versammeln können, um ergriffen zu werden vom geistigen Besitz der Jahrhunderte, soweit er dramatische Gestalt gewonnen hat, und um sich auseinanderzusetzen mit den Mehrern jenes Besitzes, die unter uns leben. Sie versprechen das beschränkte Wissen, Fühlen und Erleben der Einzelnen zu wandeln, vielfältiger zu machen und zu verbinden in einem Bereich, in den diese aus eigener Kraft nicht gelangen könnten. Um solcher Versprechungen willen werden sie «Kulturinstitute» genannt, von Behörden und Privaten mit Geld und Liebe gepflegt, der Jugend empfohlen und vorgeführt und allen Krisenzeichen zum Trotz am Leben erhalten. Stellen wir aber die Frage, ob die Bühnen ihre Versprechungen auch halten, so können wir ehrlicherweise nur antworten: manchmal. Und damit werden wir gleich zum andrerseits geführt. Da erscheinen sie uns als schlecht und rechte Unterhaltungs- oder Amüsierinstitute, die sich ungebührlich wichtig vorkommen, die vor lauter geschäftigem Trubel im Mittelmässigen stecken bleiben, sobald sie sich an eine ehrgeizige Aufgabe heranwagen. Da werden wir zu Betrachtungen geführt, wie sie Robert Faesi einmal ange-

stellt hat mit den Worten: «In der Idee die Krönung aller Künste, ist das Theater in Praxi oft die gemeinste, verlogenste, banalste Unkunst,»[1] die er sogar durch den Satz ergänzt hat: «Das Theater ist ein wenig liederlich und unreell selbst schon in der Theorie!»[2] Wenn etwas Derartiges wirklich zum Theater gehört, so haben wir in unserem historischen Teil doch deutlich gezeigt, dass diese zweifelhafte Qualität durchaus nicht in allen Perioden gleich stark ausgeprägt gewesen ist. An unseren modernen Berufstheatern fällt sie gewiss auf. Beunruhigender wird der Tatbestand, wenn wir beobachten, dass diejenigen Werke, mit denen ein Theater seiner hohen Mission dienen und sich der Unterstützung von Staat und Privaten würdig erweisen möchte, den Zuspruch des Publikums oft weniger finden als die andern, die es mit nicht ganz gutem Gewissen im Hinblick auf die Kassenbedürfnisse herausbringt. Neben der erwähnten Zweideutigkeit bedrückt alle, die unsere Schauspielbühnen wieder den grossen Aufgaben zuführen möchten, eine andere Tatsache. Der Anteil der Theater am kulturellen Leben der Schweiz ist verhältnismässig klein, ihre Reichweite im Publikum gering. Sie haben sich aus ihrer Lage am Rande des kulturellen Lebens vor dem Anfang der modernen Krise nicht befreit, und seither erst recht nicht. Es gibt kaum jemanden unter den Einsichtigen, der diesen Sachverhalt damit erklären möchte, dass die Deutschschweizer von Natur theaterfremde Menschen seien. Eine derartige Auffassung wird durch einen Blick in die Geschichte und darauf, was um unsere Berufsbühnen herum geschieht, ein für alle Mal widerlegt. Das Studium der Theatergeschichte[3] führt uns eine erstaunlich vielfältige Spieltätigkeit von Geistlichen und Laien, Erwachsenen und Schülern in den städtischen und ländlichen Orten vor. Sie verschönte den Alltag und die Feste vieler Generationen im Spätmittelalter, im Zeitalter der Reformation und der Gegenreformation und zeigte auch später, besonders in den katholischen Orten, eine unbesiegliche Lebenskraft. Im 19. und 20. Jahrhundert erschien sie in den kantonalen und eidgenössischen Festspielen und in der Tätigkeit der Laienspieler und der Dilettanten.

---

[1] «4. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizer Theaterkultur», 13.

[2] op. cit., 20.

[3] Vgl. dazu die verdienstvollen Arbeiten Oskar Eberles, besonders seine «Theatergeschichte der inneren Schweiz», 1929, und seine «Wege zum schweizerischen Theater», 1943.

Diese Tätigkeit ist bis zum heutigen Tag quantitativ sehr bedeutend und qualitativ sehr ungleich geblieben. Sie ist durchaus nicht unproblematisch, doch ist hier nicht der Ort, auf die vielfältigen Fragen, die den Laienspielern gestellt sind, einzugehen. Im Mittelpunkt steht die Tatsache, dass noch lange nicht alle dramatischen Dilettanten ein gesundes Verhältnis zwischen ihrem Wollen und ihren Möglichkeiten gefunden haben. Noch oft steht beim Theaterspielen der Sinn gerade nach den Dingen, die einem durchaus fremd sind, die man eigentlich nicht kann, wobei als Resultat etwas halb Rührendes, halb Aergerliches herauskommt. Als Beispiel sei die Aufführung von Ernst von Wildenbruchs hochdeutschem Jambendrama «Harold» erwähnt, welche die Lötschentaler im Sommer 1924 mit grösster Hingabe und Freude durchgeführt haben. Neben solchen Erscheinungen stehen die schönen Leistungen der geschulten Laienspielgruppen, die sich adäquate Bereiche ausgewählt und besonders in der Pflege des Dialektspiels einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht haben.

Indem wir zu den Berufsbühnen zurückkehren, stellen wir vorläufig fest, dass es ihnen nicht in befriedigendem Masse gelungen ist, die Verbindung mit der alten Spieltradition aufzunehmen und damit die Reichweite, die wir eigentlich erwarten müssen, zu erlangen. Wir wenden uns zu den Einzelaspekten des Berufstheaterbetriebs, die uns krisenhaft scheinen. Zunächst ein Wort zu den S p i e l p l ä n e n, wie sie uns jeweils zu Beginn einer Spielzeit vorgelegt werden, bevor sie den Kampf um ihre Verwirklichung antreten. Man wird kaum einen unter ihnen finden, auf dem nicht hohe Erwartungen weckende klassische und moderne Dramentitel stehen. Damit ist aber noch keineswegs entschieden, ob der Spielplan das hat, was man «ein geistiges Gesicht» nennen könnte. Es ist nicht entschieden, ob hinter dem Plan ein künstlerischer Wille steht, ein klarer Sinn für Zentrales und Peripherisches, für Dauerndes und für Flüchtiges, ob der Plan ausgerichtet ist nach einem Bild des lebendigen Berufstheaters in der zukünftigen Schweiz. Tatsächlich beschleicht einem angesichts manch eines Spielplans das unbehagliche Gefühl, er sei eine vorwiegend experimentelle Angelegenheit, die Verantwortlichen verwendeten mehr Energie darauf, unmittelbare Erfolgschancen abzuwägen, mit dem Ohr am Boden nach den leisesten Regungen des Publikumsgeschmacks zu horchen, als auf die Bestimmung des rechten Kurses im grossen.

Dass das entgegengesetzte Extrem eines publikumsfremden Doktrinarismus nicht minder falsch und durchaus unmöglich wäre, braucht kaum ausgeführt zu werden. Aber die Gefahr besteht, dass sich die Biegsamkeit bis zum gänzlichen Mangel an Rückgrat steigert, und dass die Fähigkeit, dem Augenblick zu dienen, zum Verlust des Wissens um ein verpflichtendes Bild führt. Wo man ihr erliegt, erhalten die Spielpläne, auch wenn viel im einzelnen Interessantes darauf steht, ein Aussehen, das einfach im guten und im schlimmen gleichgültig lässt, etwas Quallenartiges, mit dem niemand sich auseinanderzusetzen Lust hat.

Einen heiklen Punkt berührt derjenige, der nach dem Verhältnis der Spielpläne zum Schaffen der heimischen Dramatiker fragt. Er findet auf der Seite der Dramatiker oft ein starkes Gefühl des ungerechtfertigten Zurückgesetztseins, auf Seiten der Theater ein emphatisches Beteuern, sie seien sich ihrer Pflichten gegenüber dem schweizerischen Schaffen durchaus bewusst. Diese Versicherungen müssen mancherlei aufsteigende Erinnerungen übertönen: Erinnerungen an ausgesprochen schlechte Stücke, die man in einem schwachen Augenblick angenommen und nachher ohne Glauben zu einem dünnen Achtungs- oder Cliquenerfolg oder zum Durchfall geführt hat, an mühsam gestopfte und gedehnte Dreiakter, die vielleicht gute Einakter hätten werden können. Gewiss haben unsere Dramatiker mit nicht weniger schweren Hemmnissen und Unvollkommenheiten zu kämpfen als die Theater. Häufig unter ihnen ist noch der ausgesprochene Ich-Typ, dem es noch weniger als Yeats gelingt, die Verbindung mit den überindividuellen Wirklichkeiten herzustellen. Dem Schreibenden ist in diesem Zusammenhang die Aeusserung eines Dramatikers unvergesslich geblieben, der die Entstehung eines Werkes darzustellen versuchte, indem er erklärte, das Stück finde seine vollkommenste und reinste Existenz im tagträumenden Kopf seines Schöpfers, die erste unvermeidliche Verderbnis erfahre es durch den Prozess des Niederschreibens, die zweite durch die Uebertragung auf Schauspieler und Bühne. Auch wenn wir daran denken, dass die Künstlererfahrung eines Zurückbleibens der Ausführung hinter der ersten Konzeption oft verbürgt ist, scheint es uns, dass die geschilderte Einschätzung des Theaters einen spätromantischen, ins Ich verbannten Dichter, nicht aber einen Dramatiker, verrät. Ein zweiter gut vertretener Typus ist der Dramatiker, der Probleme und Ideen, die

ihn beschäftigen, in historische oder moderne Stoffe einkleidet, ohne die Genialität Schillers oder Shaws zu besitzen. So kommen oft papierene Stücke zustande, denen das unmittelbare dramatische Leben fehlt. Als dritter fragwürdiger Typus sei der erwähnt, der es allzu eilig hat mit der Bühnenverwirklichung, der womöglich über eine Aufführungszusage verfügen möchte, bevor er die Arbeit an einem Stück aufnimmt. Sofern er nicht unter dem Zwang äusserer Not zu seiner Forderung kommt, ist ihm der Unterschied zwischen Unterhaltungsware und Kunstwerk nicht aufgegangen. Ein den verschiedensten Dramatikertypen gemeinsamer Mangel sei noch angeführt: die bedenkliche Isolierung vom Theaterbetrieb selbst. Allzu selten finden wir den Autor, der dauernd oder doch während längerer Zeit in einer unmittelbaren beruflichen Beziehung zu einem Theater und seiner Truppe gestanden hat. Daran sind nun sicher nicht allein die Dramatiker schuld. Auch in unseren Theatern sind die Anzeichen für das verderbliche Souveränitätsgefühl der theatralischen Teilkräfte noch nicht durchwegs verschwunden, und sie müssen notwendigerweise auf die Dramatiker abstossend wirken.

Zunächst ist da eine Uebersteigerung des Verlangens einzelner Schauspieler nach Anpassung der Rollen an das Mass ihrer Persönlichkeit zu nennen. «Sogar den Herren Goethe, Schiller und Shakespeare rücken wir zuweilen ganz tüchtig zu Leibe, da wird sich der eben erst gestorbene Herr X, oder gar unser noch lebender Landsmann Herr Y auch Einiges gefallen lassen müssen.» Im Sinne eines solchen Satzes, der an die Thesen Tairoffs denken lässt, werden die Worte des Autors erprobt, gekostet und nachher auf mehr oder weniger gewaltsame Art verändert. Ebenso wie unter den Schauspielern lässt sich unter den Regisseuren noch manchmal die Tendenz zum Kult der eigenen Persönlichkeit, des überraschenden Einfalls, der Originalität beobachten und der Gedanke, nur die Regie sei gut, bei welcher dem Zuschauer auf Schritt und Tritt die Tätigkeit des bedeutenden Spielleiters bewusst würde. Die Meinung, die Tüchtigkeit des Regisseurs erweise sich durch energische Kürzungen und Umstellungen im Text, ist noch nicht genügend diskreditiert. Nicht selten meldet sich der Wunsch nach einer derartigen unechten Betätigung im Bewusstsein des Regisseurs mit der Formel, das aufzuführende Werk müsse «dem modernen Empfinden» nahegebracht werden. In ihrem Namen wird dann

z. B. eine shakespearische Tragödie weit über das zulässige Mass hinaus psychologisiert bis zum direkten Widerspruch gegen den Text des Dichters. Hamlet muss die Worte des Geistes seines Vaters in einem Trancezustand als Bauchredner selbst sprechen, oder Lady Macbeth muss, während sie in der Mordnacht auf ihren Gatten wartet, mit Zittern und Zagen die Worte sprechen:

«Was sie berauschte, hat mich kühn gemacht,
Und was sie dämpft', hat mich entflammt.» («Macbeth», II, 2)

Worte, die im absoluten Widerspruch zum Zittern und Zagen stehen: das geschieht, weil ein heutiges Publikum nicht an Geister glaubt und weil die moderne Psychologie nach Ansicht des Herrn Regisseurs lehrt, eine Frau in Lady Macbeths Lage spreche und handle im äussersten Zustande nervöser Ueberreizung. Sehr leicht werden so Figuren wie die genannten, oder wie diejenige Angelos in «Mass für Mass», geradezu als pathologische Fälle interpretiert. Mit ihrer Rätselhaftigkeit verlieren sie ihren Zauber, und, was schwerer wiegt, ihre Verbindlichkeit für den Zuschauer. Wenn ihm das Gefühl beigebracht wird, Hamlet und Angelo seien ihrer Anlage nach abnormale, seelenkranke Menschen, so kann er sich mit ihnen nicht mehr identifizieren; sie gehen ihn, etwas überspitzt gesagt, nichts mehr an. Den Gewalttaten der selbstherrlichen Regisseure fallen nicht nur einzelne Figuren, sondern auch ganze Werke zum Opfer. Als charakteristische Leistung dieser Art sei eine Aufführung des «Kaufmanns von Venedig» im Jahre 1945 erwähnt, in der das Stück gründlich aus seinen Fugen gedreht wurde, um es zeitgemäss zu machen. Shakespeares Shylock ist ein Unhold, der durch einige menschliche Züge unserem Verständnis und Mitgefühl nahegebracht wird. Unter seine Gegner sind die guten Gaben des Körpers, Geistes und des Gemütes, welche die Menschen der Renaissance hochschätzten, mit freigebiger Hand verteilt. Ihr Benehmen Shylock gegenüber ist allerdings nicht tadellos. Shakespeares Objektivität und Darstellungskunst bewähren sich, indem er es vermeidet, alle Schatten auf die eine und alles Licht auf die andere Seite zu werfen. In der Aufführung, welche wir im Auge haben, musste nun aber Shylock der durch den Hass und die Gemeinheit seiner Gegner aus der Bahn geworfene Edelmensch sein, während diese Gegner als typische Vertreter einer dekadenten Oberschicht auftraten. Da die Gestalt Portias in dieses Schema nicht passen wollte, durchbrach sie es eben.

Bassanio war abwechselnd ein ihrer würdiger Freier und ein flegelhafter Hitlerlümmel. Die in der Gerichtsszene wirkenden Richter aber torkelten als senile Trottel einher!

Dabei ist die zeitgemässe Interpretation die, welche ein zeitgemässer Mensch im Geist vollkommener Werktreue durchführt. Gewollte, d. h. gemachte Zeitgemässheit ist nichts anderes als private oder tendenziöse Verzerrung. Aus Gründen, die wir weiter oben dargelegt haben, ist die Wiedergabe des grossen symbolischen Dramas in einer Krisenperiode in jedem Falle ein nur teilweise zu lösendes Problem. Besondere Schwierigkeiten bereitet dabei die Bewältigung der stilisierten Sprache — Vers oder Prosa — solcher Werke. Im Zerbrechen der vom Dichter geschaffenen Sprachform offenbart sich nochmals ganz unmittelbar die zu überwindende Theaterkrankheit.

Wenden wir die Blicke nun in den Z u s c h a u e r raum, so finden wir da so verschiedenartige Erwartungen in den Köpfen, dass wir begreifen, weshalb kein eindeutiger Impuls von hier aus auf den Bühnenbetrieb ausgeht. Suchen wir einzelne Gruppen zu unterscheiden, so fällt zuerst ein zahlreiches kleinbürgerliches Publikum auf, das für das einfache Weiterbestehen der Bühnen bisher von grosser Bedeutung gewesen ist. Es hat eine gemütliche Vorstellung vom Theater, sieht ein biederes Unterhaltungsinstitut darin, von dem es immer wieder die altvertrauten Operetten und Lustspiele, hin und wieder aber auch eine bewährte Oper oder ein klassisches Drama erwartet. Diese edleren Werke versetzen es in eine momentane Hochstimmung, von der aber keine Wirkung auf das Leben ausserhalb des Gebäudes ausgeht, da die strengste Trennung zwischen Theater und Wirklichkeit eine Selbstverständlichkeit für es ist. Eine zweite wichtige Gruppe, die sich aus allen Kreisen rekrutiert, in die auch die Arbeiterschaft am leichtesten den Zugang findet, besteht aus den Leuten mit vornehmlich intellektuellen Ansprüchen an die Theaterkunst. Sie wollen auf der Bühne Probleme diskutiert, Ideen gegeneinander in Bewegung gesetzt sehen; sie suchen Gelegenheit, für oder gegen eine Gesinnung zu demonstrieren, und wollen so das Theater zum Diener der Kämpfe des Tages machen. Weiter sind Splittergruppen zu erwähnen. Zunächst die Zuschauer, die das Theater seinen historischen Blütezeiten verpflichtet sehen wollen. Sie fordern die Pflege einer Kunst von ihm, die so anspruchsvoll ist wie jede echte Kunst.

Sie wissen, dass die Kunst sowohl Verbindung haben muss mit der Welt des praktischen Lebens als auch Distanz von ihr. Von dieser Gruppe muss die Erneuerung des Theaters in erster Linie ausgehen. Unwichtiger sind die Spezialisten, die das literar- und kulturhistorische Interesse vor den Vorhang bringt, und die Aestheten, denen es vor allem um das artistische Spiel geht. Ein einigendes Band umschliesst alle: die Freude am Elementartheatralischen, am einfachen Spiel auf der Bühne. Sie genügt, um die reine Existenz des Theaters zu gewährleisten; sie reicht aber nicht aus, um ihm eine klare Form und seine Funktion als Gemeinschaftskunst zu geben.

Nicht weniger richtungslos als das Publikum sind im ganzen gesehen die Kritiker, die sich in der Presse mit den Leistungen unserer Theater auseinandersetzen. Auch da lassen sich ein paar Haupttypen unterscheiden. Nicht häufig ist bei uns glücklicherweise der Kritiker, der die ihm überantworteten Vorstellungen lediglich zum Anlass nimmt, sein interessantes Selbst in eigenen «Kunstwerken» oder Künsteleien zu gestalten und seinen bewundernden Lesern darzubieten, dem ein Witz, oder auch nur eine Geistreichigkeit, viel wichtiger ist als der präzise Ausdruck dessen, was er über die Leistung der Theaterkünstler zu sagen hätte. Viel häufiger ist ein etwas selbstgefälliger und unverbindlicher Impressionismus, unter dessen Einfluss der Kritiker es zufrieden ist, recht forsch und ehrlich die eigenen Reaktionen zu registrieren. Der Leser kann dann mit dieser Bekennerkritik soviel oder sowenig anfangen, wie die Person des Schreibenden ihm wert ist. Gelegentlich erlauben sich diese Impressionisten erstaunliche Akte der Willkür und der Sprunghaftigkeit und lassen den Sinn für ein gültiges Mass und für rechte Proportionen durchaus vermissen. Eine gesteigerte Form des impressionistischen Typs vertreten die rhapsodischen Kritiker, die völlig unberechenbar sind, sich von Fall zu Fall an ganz Widersprüchlichem mächtig entzünden und dann gewaltig in die Saiten greifen, um vom Einzelerlebnis aus die ganze Zukunft zu prophezeien. Am entgegengesetzten Uebel leiden die ideologisch festgelegten Kritiker, die sich zwar mit dem Problem- und Ideendrama ganz gut auseinanderzusetzen verstehen, den reineren Gattungen gegenüber aber versagen, da sie unter dem Zwang stehen, dauernd mit festen, ausserkünstlerischen Masstäben zu messen unter Vergewaltigung oder Vernachlässigung ihres ursprünglichen Erlebnisses. Schliesslich sei noch ein Typus genannt, der

die erwähnten Extreme vermeidet, aber nicht auf die rechte Art. Es ist der Berichterstatter, der den hohen Pflichten der Kritik ausweicht, indem er Tatsachen aneinanderreiht ohne Urteile zu fällen.

Ueberblicken wir die so kurz kritisierten Erscheinungen, so fällt sogleich auf, dass sie die schweizerische Form der modernen Theaterkrise sind, deren Wirkung wir andernorts schon kennnengelernt haben. Zum Verständnis der ungenügenden Verbindung zwischen den Berufsbühnen und der Theatertradition des Volkes ist es allerdings notwendig, einen Blick in die schweizerische Theatergeschichte zu tun. Noch immer wirkt die Tatsache nach, dass die Berufsbühnen spät und als ein Import aus dem Ausland entstanden sind und dass sie merkwürdig lange durchaus vom ausländischen Geist beseelt geblieben sind. Im 19. Jahrhundert haben deutsche Direktoren, Schauspieler und Autoren unsere Bühnen beherrscht; ihre Darbietungen boten daher sprachlich, thematisch und stilistisch dem schweizerischen Zuschauer ganz erhebliche Schwierigkeiten. Die Frage, weshalb die Vorherrschaft der deutschen Theaterleute in der Schweiz so lange nicht gebrochen wurde, ist nicht einfach zu beantworten. Früh genug ist auf das Problematische der Situation hingewiesen worden. Richard Wagner hat das im Jahre 1851 sehr überzeugend in seiner kleinen Schrift «Ein Theater in Zürich» getan und Karl Spitteler in seinem Aufsatz «Das deutsche Theater in der Schweiz» vom Jahre 1889[1]. Das lange Ausbleiben von schweizerischen Schauspielern, Direktoren und Dramatikern für die Berufsbühne beruht auf vielerlei Gründen. Die langjährige kirchliche Opposition in den protestantischen Städten pflanzte das Misstrauen gegen die Schauspieler tief in die Gemüter ein. Unter ihrem Einfluss wandte sich das Bedürfnis nach künstlerischer Betätigung und Kunstgenuss der Musik zu, die für moralisch weniger gefährlich galt. Weiter ist zu beachten, dass man die Schauspieler bei uns als Mitglieder von Wandertruppen kennen lernte, was mithalf, sie mit einer Aura des Unsoliden und Bedenklichen zu umgeben, die sie interessant, ihren Beruf aber für junge Schweizer schwer zugänglich machte. Wichtiger sind aber ohne Zweifel die Auswirkungen der Sprachsituation. Die Bühnenhochsprache wirkte als eine schwer übersteigbare Schranke zwischen den Theatern und den schweizerischen Zuschauern, Schauspieler- und Dramatikeraspiranten. Sie machte aus dem Theaterbezirk eine

[1] Vgl. darüber: Paul Lang, op. cit., 21 ff. und 116 ff.

fremde Welt für sich. Grosse Bevölkerungskreise, die im täglichen Leben selten mit Hochdeutschsprechenden zusammenkamen, verstanden die Schauspieler einfach nicht recht. Sie interessierten sich auch nicht — Spitteler hat diesen Punkt nachdrücklich betont — für die Figuren und Stoffe, die in den ausländischen Stücken vorkamen. Uns möchte es scheinen, dass es an den Dramatikern gelegen hätte, die notwendige Bresche zu schlagen. Sie haben es immer wieder, lange aber ohne rechten Erfolg versucht. Die Schuld daran, dass er ausblieb, ist von Spitteler und vielen anderen den verständnislosen reichsdeutschen Direktoren zugeschoben worden. Sie mögen sich wenig um die Anliegen der einheimischen Autoren gekümmert haben, aber das Haupthindernis für die Dramatiker war doch wieder die Sprachsituation. Der Zwang, in einer Sprache Dialog schreiben zu müssen, die nur für wenige eine erlebte Redeweise im vollen Sinne des Wortes war, wirkte sich als schwerer Nachteil aus. Dieses Problem ist auch dem heutigen Schweizer Dramatiker noch gestellt. Von ihm abgesehen sind die genannten Hemmnisse aber weitgehend überwunden. Die Zahl der schweizerischen Schauspieler nimmt ständig zu. An allen Stellen in unseren Theatern, auch unter den Direktoren, befinden sich Schweizer. Den Ausländern, die bei uns wirken, liegt nichts ferner als der Wunsch, an den besonderen Bedürfnissen unserer Bevölkerung vorbeizusehen. Den Dramatikern unseres Landes stehen die Bühnen offen, wenn sie Gutes leisten. Trotzdem so die wichtigsten historischen Schwierigkeiten beseitigt sind, ist die Kluft zwischen Bühnen und Bevölkerung noch nicht geschlossen; zu einer rechten Theaterblüte ist es noch nicht gekommen. Den Grund dafür möchten wir in der Tatsache sehen, dass die Beseitigung jener Hemmnisse zur Zeit der europäischen Theaterkrise erfolgt ist, in deren Bann auch unser Land geriet.

2. Folgerungen.

Wie aus unseren früheren Ausführungen hervorgeht, betrachten wir die Krise des modernen europäischen Theaters als Teil der modernen Gemeinschaftskrise und halten die Erneuerung des Theaters nur im Zusammenhang mit einer Gesamterneuerung des politischen, sozialen und kulturellen Lebens für möglich. Im folgen-

den konzentrieren wir uns auf Gedanken und Anregungen, welche die schweizerischen Bühnen in Zukunft betreffen.

Die schaffenden Theaterkünstler werden hier vielleicht einwenden, dass theoretische Betrachtungen, wie wir sie unternehmen wollen, überhaupt keinen Sinn haben, da jeder rechte Künstler nicht wählen kann zwischen verschiedenen Schaffensweisen, sondern ehrlich und unbedingt nach dem Gesetz wirken muss, nach dem er angetreten ist. Wir sind nicht so töricht zu glauben, dass man aus wohlgemeinten Ueberlegungen heraus Forderungen aufstellen könne, denen die Künstler dann nach ebenso wohlgemeinten Ueberlegungen genügen müssten. Tatsächlich bedeutet die Feststellung, dass wir dies oder jenes nötig hätten, noch nicht viel auf dem Gebiete der Kunst. Darum ist ja auch die Kulturpolitik von Kultusministerien so fragwürdig. Was wir aber getrost tun dürfen, ist unsere Sehnsucht hinsichtlich der Kunst formulieren in der Hoffnung, dass aus den gleichen Quellen, aus denen diese Sehnsucht kommt, den Künstlern der Wille und die Fähigkeit zuströmen werden, ihr zu genügen. Wir sind allerdings auch nicht der Meinung, dass man mit verschränkten Armen dasitzen und warten könne, bis uns eine neue Theaterkunst als Gnadengeschenk gegeben wird. Man kann die falschen oder die rechten Tendenzen in sich entwickeln. Niemand darf zum Beispiel erwarten, dass unsere Dramatiker nun plötzlich mit den alten Seheraugen ausgestattet werden, für welche die empirische und die geistige Welt nicht zerfallen waren, für welche die Welt voll war von austauschbaren Symbolen. Wie wir ausgeführt haben, hat es aber die grosse Theaterkunst, die wir meinen, auch schon zu Zeiten gegeben, die zunächst nicht über die dichterischen Genies mit solchen Augen verfügten, in denen bewusste Disziplin und angestrengter Wille ihre Rolle spielten, bevor die Begnadung kam. Wir erinnern an den klassizistischen Weg zu einer neuen Schaffensweise und an die Wiedergeburt des poetischen Dramas in Irland.

Hier sei noch die Frage gestellt, inwiefern das Studium historischer Beispiele, wie die genannten es sind, für uns von Nutzen sein kann. Jedes Wörtlichnehmen des Vorbildes, jedes Sichanklammern an die Einzelheiten des früher und anderswo Geschehenen muss zu unfruchtbaren Experimenten führen. Fruchtbar wird der Blick auf das Geschichtliche, wenn er unseren eigenen Möglichkeiten Anlass zum Keimen und zur Entfaltung wird. So

gesehen, glauben wir, dass die Methode der Klassizisten manchem modernen Dramatiker etwas bedeuten kann, der die Bühnenfremdheit überwinden will, zu welcher der spätromantische Kult des privaten Erlebens geführt hat. Auch das irische Theater kann wichtige Anregungen geben: Fesselt nicht der Anblick dieser Theaterbewegung, die, Impulse nehmend und spendend, mit zu einer politischen und kulturellen Erneuerung des Landes gehört? Die für uns interessanten Züge an ihr sind zahlreich. In einem kleinen Land, das langezeit Theaterprovinz eines grösseren war, ist es gelungen, vollgültiges Eigenleben zu erlangen. Laienspieler wuchsen sich aus zu fähigen Berufsschauspielern, die imstande waren, ihren eigenen unverwechselbaren Bühnenstil zu entwickeln. Um die Männer, welche der ganzen Bewegung die Bahn brachen, sammelte sich erstaunlich rasch ein Stab von dramatischen Talenten, die teilweise nur einfache, teilweise aber hohe Aufgaben zu lösen verstanden. Sie waren erfolgreich, da ihnen ausser der englischen Normalsprache das nicht allzustark von ihr abweichende, aber frische und ausdrucksstarke Anglo-irisch zur Verfügung stand, da sich ihre Phantasie an unverbrauchten Motiven aus Sage und Geschichte und am Leben und Treiben ihrer Mitbürger zu entzünden vermochte. Voraussetzung des Ganzen waren allerdings die Bahnbrecher. Yeats und Synge, die wir kurz kennengelernt haben, waren alles andere als «Volksdramatiker». Beide kannten die charakteristische Situation des bühnenfernen modernen Dichters. Für beide war die Arbeit für das neue Theater zugleich ein Dienst an der gemeinsamen irischen Sache und ein Akt der Selbstbefreiung.

Der Haupteinwand gegen die Nützlichkeit des vorgeführten Beispiels für uns besteht wohl in der Behauptung, dass unser Volk von keiner politischen und kulturellen Gesamtbewegung ergriffen sei, die verglichen werden könnte mit der Bewegung, welche das neuirische Theater emportrug. Diese Meinung ist seit dem Kriegsausbruch im Jahre 1939 jedenfalls nicht mehr zutreffend. Die Aufgaben, die uns während des Krieges gestellt waren, haben ein Aktiv- und Bewusstwerden unserer gemeinsamen Kräfte gefordert, das auf allen Gebieten der Anstoss zu dauernden Leistungen werden kann. Dies ist bei der Lösung der Nachkriegsaufgaben in nicht geringerem Masse nötig. Ohne eine derartige Gesamterscheinung glauben wir nicht an die Möglichkeit wesentlicher Aenderungen an der Stellung der Bühnenkunst im schweizerischen kulturellen Leben.

Anstatt das irische Beispiel weiter zu pressen, versuchen wir anzudeuten, welche Wandlungen in der Arbeitsweise der einzelnen Theaterkräfte für das Ganze von Wert sein könnten. Die folgenden Seiten machen dabei keinen Anspruch auf Originalität. Es genügt, wenn auf ihnen bekannte Forderungen in einer neuen Perspektive erscheinen. Kaum eine der zahlreichen wichtigen Fragen, welche berührt werden, kann eine erschöpfende Behandlung finden. Sehr oft bietet das XV. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur («Theaterschule und Theaterwissenschaft») wertvolle Ergänzungen und Präzisierungen zu den Vorschlägen, die hier gemacht werden.

Vom Dramatiker der kommenden Jahre möchten wir hoffen, dass ihn die spätromantisch-expressionistische Haltung je länger je weniger befriedigt. Wir möchten ihn wieder die Wege der symbolischen Kunst beschreiten sehen, welche die Bindung unter den Theaterkräften schafft, die zur Blüte des Ganzen gehört. Ein solcher führt über die Aufnahme der Lebenskenntnis und des Formwillens der Klassik unter die eigenen Möglichkeiten. Um ein Nachahmen von klassischen Vorbildern, ein Epigonentum, darf es sich dabei nicht handeln. Wohl aber um jene klassische Disziplin, welche das Bewusstsein dazubringt, nicht blindlings dem privaten Erlebnis zu vertrauen auf der Suche nach der Seele und dem Leib des Kunstwerks, sondern das eigene Erlebnis in Beziehung zu setzen zu den Seinsfragen der Andern, die Disziplin, welche die Augenblickserfahrung prüft am Wissen der vergangenen Generationen, die zwingt zur Erforschung und Befolgung der Gesetze, welche zum Wesen der dramatischen Form gehören. Am Ende dieses Weges ist vielleicht wieder ein naiveres dramatisches Dichten möglich, ein unmittelbareres Zusammenkommen von Gedanke, Stoff und Form.

Häufiger als den expressionistischen Ichdichter finden wir aber den Problemdramatiker unter den modernen Theaterautoren unseres Landes, der ein nationales oder ein soziales Problem sieht und eine — sehr oft historische — Einkleidung dafür schafft. Das Beispiel kann gut passen, die Auseinandersetzung kann fesselnd sein, und doch fehlt dem Werk die urprüngliche Vitalität, den Figuren die Ganzheit und Einmaligkeit dramatischer Lebewesen. Eine bewegte, farbige Handlung und kraftmeierische Reden können solche Mängel höchstens verdecken. Es scheint sich in ihnen ein falscher

Arbeitsprozess auszuwirken. Er geht aus vom Gedanklichen und schafft, oder konstruiert sogar, ein dramatisches Kleid dafür. Es gibt den umgekehrten Weg: er geht aus von einem Erlebnis, das für den Dichter symbolhaft ist und führt zur Gestaltung von Stoff, Form und Sinn in einem. Die beiden Methoden stehen einander auch im Bereich der Sprache gegenüber: eine andere dramatische Rede entsteht, wenn der Dichter seine Gedanken formuliert und unter seine Figuren aufteilt, als wenn er vom erfahrenen gesprochenen Wort ausgeht, Gehörtes reinigt und steigert und dabei mit seinen Gedanken zusammenbringt. Die zweite Schaffensart ist für die besten Werke des Abbey Theaters charakteristisch. Der Bereich, wo die symbolkräftigen Motive und Sprachkeime gefunden werden können, ist weit, aber nicht unbeschränkt. Seine Grenzen fallen zusammen mit denen der Anteilnahme des Dichters. Dabei ist zu beachten, dass Anteilnahme nicht verwechselt werden darf mit intellektuellem Interesse. Sie ist eine Angelegenheit des ganzen Menschen; sie ermöglicht die Identifikation des Schöpfers mit seinen Figuren, ohne welche eben nur Thesengestalten, dramatische Schemen zustande kommen. Selbsttäuschung über die Grenzen der echten Anteilnahme ist die Ursache manch eines dramatischen Misserfolgs. Der Dichter kann die Motive und Sprachkeime im Zusammenleben mit den Zeitgenossen erhalten, mit denen er in Gemeinschaft verbunden ist und für die er sein Werk schafft. Geschichte und Sage können die Anregungen schenken, wieder in erster Linie die Bezirke in ihnen, die zu des Dichters Existenz in Beziehung stehen. Auch das Fremde und Ferne kann zum Symbol werden für das Eigene und Nahe und für das Allgemeine zugleich. Der Dramatiker, der ein solches Werk unternimmt, muss aber spüren, dass seine Anteilnahme wirklich so weit reicht, dass er sich nicht lediglich durch gelehrte Beobachtung und intellektuelle Folgerungen zur Arbeit treiben lässt. Nach solchen Ueberlegungen erscheint uns das gegenwärtige Leben unserer Landsleute in den Städten und auf dem Land als das primäre Feld der Anregung für unsere Dramatiker. Geschichtliche Ereignisse und Sagen, die in unserer Erinnerung lebendig sind oder sein sollten, folgen an zweiter Stelle.

Natürlich ist auch der Weg dessen, der so aus der Nähe schöpft, nicht ohne Gefahr: leicht kann es ihm geschehen, dass er das aus der Erfahrung gewählte Motiv nicht zum Symbol zu reinigen und

zu erhöhen vermag, dass er ins Abmalen eines Einzelfalles mit all seinen Zufälligkeiten abgleitet und so die dramatische Kunst, welche wir brauchen, durchaus verfehlt. Sie steht im Zusammenhang mit dem Sprachproblem des Schweizer Dramatikers. Er kann lokalisierte Szenen aus dem gegenwärtigen Leben unseres Volkes nur als Dialektszenen schreiben. Dabei hat er ein so reiches und unverbrauchtes sprachliches Medium zur Verfügung, wie er es sich nur wünschen kann. Andrerseits ist die Gefahr, wenn nicht im Einzelnen, so doch im Lokalen stecken zu bleiben vorhanden. Sie ist nicht unüberwindlich, wie zahlreiche Dialektstücke beweisen. Aber auch das Dialektstück, das symbolische Kunst ist, wie wir sie nötig haben, bleibt aus äusseren Gründen eingeengt. Im besten Falle werden ein paar Laienspielergruppen zur Verfügung stehen, die dem gewählten Dialekt gewachsen sind. Die Berufsbühnen werden sie nur mit Mühe aufführen können, denn selbst wenn vorwiegend schweizerische Schauspieler an ihnen tätig sind, werden diese aus verschiedenen Landesgegenden stammen und darum verschiedene Dialekte sprechen. Es ist nicht notwendig, sich mit dieser Situation einfach abzufinden. Zunächst sind nicht alle Dialektstücke sprachlich einheitlich; nicht wenige bringen Angehörige verschiedener Dialektgebiete zusammen; die Wahrscheinlichkeit, dass das Ensemble einer Berufsbühne sie bewältigen kann, ist in diesem Falle grösser. Es wäre mit unserer Auffassung vom dramatischen Schaffen überdies durchaus vereinbar, wenn die Zusammensetzung eines Berufsensembles, das sich im Dialektspiel bewährt, von den Autoren in Betracht gezogen würde. Es ist nicht unwürdig, wenn ein Dramatiker im Schaffensprozess die Möglichkeiten einer bestimmten Schauspielergruppe ebenso im Auge behält wie die Beschaffenheit der Bühne und des Publikums, für welche er schreibt. Die Qualität seiner Arbeit wird dadurch in keiner Weise zum vornherein negativ festgelegt. Da wir das Dialektspiel für eine wichtige Gattung halten, die auch auf den Berufsbühnen regelmässig gepflegt werden muss, sei auch noch die Frage gestellt, ob es eine unerhörte Forderung an den Schweizer Schauspieler wäre, wenn man von ihm verlangte, dass er ausser einem reinen Bühnendeutsch die drei wichtigsten deutschschweizerischen Dialekte beherrschen würde. Für einen phonetisch begabten Menschen wäre dieses Ziel mit Hilfe der modernen Schulungsmethoden ohne übermässigen Kraftaufwand erreichbar. Immerhin, wir möchten unseren Drama-

tikern nicht empfehlen, bei der Pflege des Dialektspiels stehen zu bleiben, auch dann nicht, wenn sie aus dem Gegenwartsleben unserer Bevölkerung schöpfen. Sobald sie ihre Szenen nicht genau lokalisieren, stösst sich niemand daran, wenn sie vom Gebrauch des Dialektes absehen. Für manch einen Autor ist dies eine willkommene Hilfe bei der notwendigen Verwandlung des erfahrenen Einzelfalles zum dramatischen Symbol. Wie soll aber die hochdeutsche Sprache des Schweizer Dramatikers beschaffen sein? Da sei, frei nach Yeats, die Tatsache festgestellt: wir müssen guten dramatischen Dialog auf eine lebende Redeweise gründen. Das bedeutet, dass die Hochsprache unserer Autoren durchaus vom Dialekt her innerviert werden muss. Nur die Nichtberufenen unter ihnen werden einer angelernten Korrektheit, einem angelesenen Klang und Rhythmus, einer eindrucksvollen fremden Wortwahl nachjagen; die andern werden den Schweizer Dichtern folgen, die, ohne die hochdeutsche Sprache zu vergewaltigen, diejenigen syntaktischen Fügungen in ihr bevorzugt haben, die in unseren Dialekten lebendig sind, die unerschrocken Redewendungen, Vergleiche und Metaphern ins Hochdeutsche übernommen haben und ausserdem einen Klang und Rhythmus zu finden wussten, der aus dem Lebensgefühl unseres Volkes kam. Wird die Frage gestellt, ob eine solche Sprache auch verantwortet werden könne, wenn zeitlich und örtlich ferne Motive behandelt werden, so möchten wir sie unbedingt bejahen. Gerade in dieser Beziehung haben die irischen Dramatiker kühn experimentiert und mit Hilfe der modernen Volkssprache legendären und historischen Stoffen Kraft und Leben eingehaucht.

Mit all dem Gesagten haben wir nicht mehr getan als mögliche Bezirke des Schaffens abzustecken. Ueber die individuelle Formgebung, die sich in ihnen vollziehen muss, können wir keine Wünsche äussern; sie ist durchaus die Sache des einzelnen Schöpfers. Angemerkt sei nur, dass der Raum der Freiheit des Dramatikers in einer Richtung durch eine festgewurzelte, deshalb aber nicht weniger lächerliche und schädliche Tradition eingeengt ist. Wo man hinhört unter den Theaterleuten und auch grossen Teilen des Publikums, stösst man auf eine gänzlich ungerechtfertigte Abneigung gegen das kurze Stück, den Ein- oder Zweiakter, und gegen das aus Kurzstücken zusammengesetzte Programm. Der dadurch auf die Dramatiker ausgeübte Druck, wenn immer möglich abendfüllende

Stücke zu schreiben, führt oft zur Auswalzung und Verwässerung von Motiven, die im Kurzstück adäquate Gestalt hätten finden können. Dieses Vorurteil ist schuld daran, dass immer wieder schlechte lange Stücke an Stelle von guten kurzen entstehen. Die Einsicht muss durchdringen, dass ein guter Einakter dem mässigen Fünfakter absolut vorzuziehen ist. Es gibt viel mehr Leute, die fähig sind ein Kurzstück zu schreiben, als Schöpfer von langen Werken. Das Kurzstück kann aber auch eine wichtige Stufe darstellen auf dem Wege zu bedeutenderen Dramen. Alle diese Tatsachen stützen die Ansicht, dass die Theater und das Publikum sich selbst und die Dramatiker grosser Chancen berauben durch ihr merkwürdiges Verhalten in dieser Sache. Schliesslich sei noch die Forderung nach einem engen Kontakt zwischen dem Dramatiker, der Bühne und dem Publikum, für welche er schreibt, unterstrichen. Der Autor, der zwar eine allgemeine Kenntnis des Theaters und der dramatischen Literaturen besitzt, im übrigen aber unbekümmert als privater Ausdruckskünstler vor sich hin dichtet, sollte abgelöst werden von demjenigen, der genau die theatralischen Bedingungen kennt, unter denen sein Werk aufgeführt werden soll, der weiss, an was für ein Publikum er sich wendet. Man entgegne nicht hochmütig, der Genius bedürfe solcher Krücken nicht; denn für die meisten dramatischen Genien der Geschichte waren diese Dinge nicht Krücken, sondern ganz selbstverständliche Voraussetzungen ihrer Tätigkeit. Eine Periode praktischer Arbeit in einem Theaterbetrieb müsste jedenfalls für den werdenden Dramatiker von unschätzbarem Vorteil sein. Möglichkeiten dazu zu bieten, muss ein Anliegen der einsichtigen Theaterleute werden.

Wenn wir jetzt von den Rollen der übrigen Theaterkräfte auf den zukünftigen Bühnen sprechen, wollen wir nur diejenigen Punkte anführen, die sich nicht schon aus der Lektüre der kritischen Bemerkungen ergeben. Was die Schauspieler und Regisseure betrifft, ist die Forderung nach einer entschlossenen Ausrichtung auf das aufzuführende Werk und die Ensembleleistung statt auf das Bedürfnis, Persönliches ins Werk zu projizieren, selbstverständlich. Diese Einstellung zeigt sich im Kleinsten und Feinsten, aber auch in groben äusseren Dingen wie der Bereitschaft, mit gleicher Hingabe kleine und grosse Aufgaben zu übernehmen, oder in der Absage an alle Starallüren. Am feinsten äussert sie sich wohl in der Behandlung der Verse der grossen Dramatiker. Da

weist sie den rechten Weg zwischen mechanisch-sklavischer Unterwerfung unter den Rhythmus des Versschemas einerseits und egoistischer Zerreissung und Neugestaltung andrerseits. «Was will dieses Werk?» «Was verlangt diese Rolle?» das müssen die ersten Fragen sein. Erst in zweiter Linie kommen die andern: «Wie liegt mir das? Was fühle ich dabei? Wie mache ich mich damit interessant für den Zuschauer?» Auch diese unvermeidlichen Fragen sind nützlich, wenn ihnen keine übertriebene Wichtigkeit beigemessen wird. Wir wiederholen, dass der Weg zu jedem echten persönlichen Stil über die absolute Werktreue führt.

Diese Tatsache haben wir uns auch vor Augen zu halten, wenn wir fragen: werden die Berufstheater in der Schweiz einen eigenen Darstellungsstil entwickeln können und müssen? Schon im Jahre 1932 hat Oskar Wälterlin Ansätze dazu festgestellt und als Zeichen dafür gewertet, dass sich die Theaterkrise bei uns überwinden lasse. In seinem Aufsatz «Das schweizerische Berufstheater in der heutigen Krise» finden wir die Sätze: «Daraus ergibt sich, was so oft bestritten wird: wir haben im Berufstheater in der Schweiz einen eigenen Stil. Er wird natürlich von allen möglichen Einflüssen, sowohl von denen des Theaters im Reich, als auch denen des französischen und italienischen Theaters, modelliert. Aber die aus der Eigenart des Publikums zurückwirkenden Wünsche prägen alle Einflüsse immer mehr zu einem organischen Ganzen, wie es eben nur bei uns möglich ist.»[1] Es lässt sich nicht behaupten, dass die hier gesehene Entwicklung ihr Ziel schon erreicht hat. Wir teilen die Ansicht, dass die Entstehung eines eigenen Stils ein Zeichen dafür wäre, dass unsere Bühnen ihre traditionelle Isolierung überwunden haben. Er kann aber nicht die Sache eines bewussten Machens und Planens sein, sondern er muss erscheinen als Frucht des rechten Zusammenwirkens von Künstlern und Publikum, die schweizerisch, oder genauer, zürcherisch, bernerisch, baslerisch etc. sind. Eine Voraussetzung dafür, dass diese Frucht entstehen kann, ist das Vorhandensein einer genügenden Zahl von Schweizer Künstlern an den Theatern. Die gegenwärtige Gesamtsituation und der reichlich vorhandene schweizerische Nachwuchs lassen die Erfüllung dieses Postulates nicht als schwierig erscheinen. Wir haben es so vorsichtig formuliert, weil wir beileibe keinem Chauvinismus Vorschub leisten möchten und von einem solchen nur schädliche

[1] «4. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur», 1931/32, 43.

Einflüsse erwarten. Es ist in unserem Zusammenhang zu bedenken, dass Wesen und Haltung wichtiger sind als der Geburtsschein und dass ein Vorherrschen des einheimischen Geistes nicht gleichbedeutend ist mit dem Ausschluss aller ausländischen Kräfte. Es ist sogar durchaus denkbar, dass einzelne Ausländer an der Entwicklung des neuen Stils entscheidenden Anteil haben können, weil sie das Besondere an der Atmosphäre des Landes, das sie zur zweiten Heimat gewählt haben, deutlicher spüren und erkennen als wir selbst. Wenn es diese Erscheinung nicht gäbe, hätte weder Hans Indergand zum erfolgreichsten und vertrautesten Schöpfer von Soldatenliedern in unserem Land werden können, noch Leopold Lindtberg zum Gestalter ausgezeichneter Schweizer Filme.

Nur tastend und vorsichtig können wir darüber Auskunft geben, wie denn der schweizerische Theaterstil etwa aussehen soll. Der Blick auf die Leistungen der Laienspieler und einzelner Berufsschauspieler, in denen wir etwas von dem Gesuchten wahrnehmen (Heinrich Gretler), kann uns dabei leiten. Er wird jedenfalls fern sein von allem betont Virtuosen, Verspielten und Effektvollen; er wird verschiedene Formen annehmen in den verschiedenen Gattungen und Städten, aber Schlichtheit und Verhaltenheit einerseits, Spontaneität andrerseits, werden ihm immer eigen sein. Da es uns nicht um die eine oder andere Person, das eine oder andere Institut geht in unseren Ausführungen, sind wir so sparsam wie nur möglich mit dem Nennen von Namen gewesen. Aber die Klarheit erfordert es wohl, dass wir im gegenwärtigen Zusammenhang ein Wort über das Zürcher Schauspielhaus sagen, da sonst der Anschein erweckt werden könnte, es handle sich hier um einen versteckten Angriff auf die Bühne, die dem Schauspiel in den letzten Jahren bei uns die beste Pflege hat angedeihen lassen. Zweifellos ist dieses Theater Erbe der deutschen Theaterperiode, die wir in unserem Krisenkapitel gekennzeichnet haben. An einzelnen Inszenierungen und Schauspielerleistungen lassen sich bis heute Spuren jener Eigengesetzlichkeit der Teilkräfte erkennen, in der wir ein Krankheitszeichen jener Periode sehen. Daneben stehen aber werktreue Inszenierungen, Ensemble- und Einzelleistungen, die zeigen, dass die Verantwortlichen den Kampf gegen den verhängnisvollen Teil des angetretenen Erbes mit Energie führen. Wo immer sie das tun, haben wir in Zürich nicht Leistungen einer versinkenden Theaterwelt vor uns, sondern solche, die in die Zukunft weisen

und für sie hoffen lassen. Diese dürfen uns allerdings nicht glauben machen, das neue schweizerische Theater, das wir brauchen, sei vom Ensemble des Zürcher Schauspielhauses, wie es in der Epoche des zweiten Weltkrieges zusammengesetzt war, geschaffen worden. Abgesehen von der erwähnten erblichen Belastung sind unsere eigenen Kräfte zu wenig in ihm vertreten gewesen. Es war für uns ein Ensemble von Gästen, deren Leistungen wir zu schätzen wussten und von denen wir Vieles lernen konnten. Diese Bemerkungen und einige, welche folgen werden, stossen vielleicht auf den Widerspruch derjenigen, die sich blenden lassen von dem Satz: In der Kunst kommt es auf Qualität an, sonst nichts. Er ist ärmer an Inhalt, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Er hat seine Bedeutung, insofern er auf die einfache Tatsache hinweist, dass die Kunst das höchste Können verlangt. Er kann aber unmöglich meinen, das höchste Können erscheine in einer einzigen, in allen Ländern, unter allen Völkern, zu allen Zeiten, bei allen Individuen gleichen Form, denn das wäre ein offenbarer Unsinn. Das höchste Können erscheint in vielen Formen, und wir müssen verlangen, dass es sich bei uns auf eine Weise manifestiere, die aus unserem Wesen und aus unserer Sehnsucht kommt.

Für die Entwicklung unseres Theaterwesens ist natürlich die Ausbildung der Schauspieler von grosser Bedeutung. Die Frage, ob ihr durch private oder staatliche Schulen, durch die Möglichkeit der Auswahl unter mehreren Instituten oder durch die Bindung an ein einziges zentrales besser gedient ist, sei nur gestreift. Vieles spricht ohne Zweifel für eine Konzentration der Kräfte. In jedem Falle müssen Ueberorganisation und Ueberproduktion vermieden werden. Niemand kann an einer grossen Zahl von patentierten mittleren Schauspielern, die nirgends eine Anstellung finden, Interesse haben. Es müssen daher die Aufnahme- und mehr noch die Diplombedingungen an den Schauspielschulen sehr hoch geschraubt werden. Andernfalls wird der Beruf mit seiner starken Anziehungskraft für die Jungen bald bedenklich überfüllt sein. Diese Entwicklung wird ohnehin begünstigt durch die Tatsache, dass die gesellschaftlichen Vorurteile gegen den Schauspieler rasch im Schwinden begriffen sind. Ihr völliges Verschwinden, die Aufnahme der Künstler in den Kreis der vollwertigen Bürger, ist notwendig im Hinblick auf ein lebendiges, dem Volke verbundenes Theater. Es ist aber zu bedenken, dass damit eine Belastung, welche die

Unberufenen abschreckte, wegfällt. Zu prüfen wäre, ob vom künftigen Schauspieler nicht verlangt werden soll, dass er sich auf der Laienbühne umtun und bewähren müsse, bevor er in die Schauspielschule aufgenommen würde. Eine derartige frühe Berührung mit der volkstümlichen Spieltradition wäre für die spätere Laufbahn des Berufsspielers von grossem Wert. Dies scheint uns auch die rechte Art der Zusammenarbeit zwischen Laien- und Berufsbühne zu sein, nicht aber die Tendenz, die zwei Arten von Spielern in der gleichen Aufführung zu mischen. Ein solches Unterfangen bedingt fast notwendigerweise einen Stilbruch, der dem Werk und allen Beteiligten, besonders aber den Laienspielern, schadet. Es sei nicht bestritten, dass es in Berufsaufführungen Spezialaufgaben geben kann, die Laienspieler zu bewältigen vermögen; sie sind aber nicht zahlreich, und ihr Kreis darf nicht künstlich vergrössert werden.

Schliesslich sei zu diesem Thema beigefügt, dass die schweizerische Berufsbühne niemals ein Interesse daran haben kann, dass ihre Spieler eine nur schweizerische Ausbildung geniessen. Sie wird die Arbeit bei den Laienspielern und die Absolvierung einer schweizerischen Schauspielschule begrüssen, aber auch eine kurze oder längere Tätigkeit an ausländischen Bühnen. Die Bekanntschaft mit einer möglichst grossen Zahl von Techniken und Stilen ist ein Vorteil, wenn sie dazu dient, das dem eigenen Wesen gemässe zu finden. Sie ist von Uebel, wenn sie lediglich abwechselnder Hingabe an fremde Methoden ruft. Diese Gefahr wird kleiner, je deutlicher sich in der Schweiz eine Tradition ausbildet, etwas, von dem man ausgehen, zu dem man, es entwickelnd und mehrend, zurückkehren kann. Wird die Bildung einer solchen Tradition möglich sein, wenn einmal wieder grosse deutsche Bühnen die Fähigen locken? Oder werden unsere Theater einfach wieder Sprungbretter sein für einheimische und fremde Schauspieleraspiranten? Eine solche Rückkehr zu den alten Zuständen ist möglich; sie würde das Fiasko des Versuches bedeuten, unseren Bühnen eine zentrale Stellung im schweizerischen Kulturleben zu geben.

Soll der Versuch gelingen, so ist ohne Zweifel die Ausdehnung des Publikumskreises unserer Theater vonnöten. Mit ihr vergrössert sich ja auch die finanzielle Kraft der Bühnen und damit die Möglichkeit, erstklassigen Künstlern ein angemessenes Auskommen zu bieten. Die Gewinnung des Publikums muss

immer eine Hauptsorge der Theaterleitungen sein. Es gibt eine kurzatmige Gewinnung à tout prix, die im Hinblick auf unser Ziel nichts wert ist. Ihre Adepten laufen hinter der Menge her, haschen nach den Sensatiönchen, schmeicheln den kundig erschnüffelten Augenblickslaunen und nennen sich stolz die Realpolitiker des Theaters. Es gibt ausserdem die moderne Strategie der Massenführung, die Zellen, Gemeinschaften, Organisationen baut, und die Menschen dann scharenweise zu dem für sie ausgewählten Kunstgenuss führt. Auch sie bleibt hohl und sinnlos, wenn nicht die inneren Voraussetzungen für ein echtes Wachstum des Interesses am Theater gegeben sind. Die weiter oben charakterisierten Publikumsgruppen müssen verbunden werden durch ein gemeinsames Interesse an den zentralen Gattungen des alten und des neuen, des ausländischen und des schweizerischen Dramas. Die Sucht nach der Sensation, der Sonderleistung, nach dem Spezialfall und die geistige Passivität müssen bekämpft werden, wo sie vorherrschen. Neue Bevölkerungskreise müssen in den Bann des theatralischen Gemeinschaftsereignisses gezogen werden. Es besteht kein Grund, weshalb in diesem Bestreben die Methode zu vermeiden wäre, welche dem guten Buch und dem guten Film neue Freunde verschafft hat: der Aufbau von Publikumsorganisationen. Viele unserer Mitbürger sind unter dem Zwang äusserer Umstände oder durch die Gewohnheit so geworden, dass sie den Schritt auf ein neues Gebiet des kulturellen Lebens nur dann wagen, wenn ihre Vertrauensleute ihn gehörig vorbereitet und empfohlen haben. Sie können durch ihre Besucherorganisation wieder und wieder in Aufführungen geführt werden, denen sie als Einzelne fern bleiben würden. So kann allmählich ein lebendiges persönliches Verhältnis zur guten Theaterkunst entstehen. Wir möchten im organisierten Theaterbesuch nicht die ideale Zukunftslösung sehen, sondern eine Uebergangsmassnahme, die nötig ist, um Vereinzelte und Splittergruppen zu sammeln und zu verbindenden Erlebnissen zu führen und um alle diejenigen zu erfassen, welche von der Massenmentalität berührt sind. Im Falle der zuletzt Genannten müssen wir uns bemühen, sie nicht im Zustande der Gängelung und Bevormundung verharren zu lassen, die fast notwendigerweise zum Anfangsstadium der Publikumsorganisation gehören, sondern sie auf einem neuen Gebiet zu persönlicher Initiative und Urteilsfähigkeit zu führen. Von dauerndem Nutzen sind vor allem die J u g e n d -

theatergemeinden, welche die Jugendlichen mit den Bedingungen der Theaterarbeit bekannt machen und ihnen zur Auseinandersetzung mit der Theaterkunst verhelfen. Aber auch alle anderen Organisationen von Bühnenfreunden werden ihren Wert behalten, nachdem sie die unmittelbare Aufgabe der Erweiterung des Publikumskreises gelöst haben. Sie können den Theatern helfen, weniger gangbares wertvolles Gut zur Aufführung zu bringen. Ja, sie können wesentlichen Einfluss auf die Richtung und Leistung der Theater gewinnen, indem sie ihre Kundschaft gewähren oder zurückhalten und indem sie finanzielle Mittel beisteuern oder nicht. Es kann so eine wertvolle antreibende Wirkung auf zögernde und ziellose Theaterleitungen hervorgerufen werden; zielsichere und mutige Leiter können unschätzbare Unterstützung erhalten. Der Ausbau der Organisationen hat aber auch seine Gefahren, die akut werden, sobald die Führung in schlechte Hände gerät. In diesem Falle vermögen sie die notwendige Bewegungsfreiheit der Verantwortlichen auf das bedenklichste zu hemmen, ja sie können das Gesamtniveau hinunterdrücken, anstatt es heben zu helfen. Jeder mit künstlerischem Wollen begabte Theaterleiter wird sich beim Gedanken entsetzen, dass er bei der Spielplangestaltung zum Beispiel dem Diktat von Publikumsorganisationen ausgeliefert werden könnte; er wird auch vor der Rolle des Mathematikers zurückschrekken, der angesichts von verschiedenen Wunschlisten den Weg des geringsten Widerstandes ausrechnen muss. In eine solche Rolle drängen ihn aber nur Wünsche, die in einem falschen Geiste vorgebracht werden. Von welcher Seite aus wir das Problem auch betrachten: es hängt von den Leitern der Publikumsorganisationen ab, ob diese zu mächtigen Förderern der Theatererneuerung werden oder zu bremsenden Bleigewichten.

Selbstverständlich stehen auch andere Methoden zur Verfügung, die helfen, das Verhältnis zwischen Theater und Publikum enger zu gestalten: schwierige oder neuartige Werke mögen der Geburtshilfe einleitender Vorträge bedürfen; von den Theatern, Volkshochschulen oder interessierten Gesellschaften veranstaltete Vortragsreihen können Theaterfragen im Zusammenhang behandeln. In keinem Falle dürfen solche Unternehmungen dem Hang Vorschub leisten, sich vom unmittelbaren Kunsterlebnis in die theoretische Erörterung zurückzuziehen und überdies die Ueberlegung und das Urteil einem anderen zu überlassen. Der zweiten Gefahr

kann durch Veranstaltungen begegnet werden, welche die Mitarbeit der Teilnehmer herausfordern: einzelne Diskussionsabende im rechten Augenblick, Reihen von Diskussionsabenden im grossen Kreise, kleine Arbeitsgemeinschaften, die einzelne Werke, ihre Aufführungsprobleme und ihre Verwirklichung im Theater eingehend studieren.

Von grosser Bedeutung für ein gesundes Verhältnis zwischen Theater und Publikum ist selbstverständlich die Arbeit der P r e s s e. Wir haben unsere Kritik der Theaterkritik schon mitgeteilt. Nur wenige Worte sind noch nötig über die positive Form der Auseinandersetzung, die wir suchen. Es genügt nicht, wenn der Kritiker sich lediglich als ein Besucher betrachtet, der seine Eindrücke zu Handen zukünftiger Zuschauer möglichst frisch und unmittelbar formuliert. Gewiss muss der Kritiker imstande sein, dem Theater immer wieder als Naiver zu begegnen; es handelt sich dabei aber um die zweite Naivität, die der zur Kritik Berufene sich zu erhalten versteht, obwohl er ein Vielerfahrener ist in den Dingen der Bühne und des Dramas. Er muss die feinsten Dinge empfinden und ausdrücken können, aber er muss auch zum Urteil befähigt sein. Gegen die allzu menschlichen Trübungen, die sich leicht einstellen, hat er sich mit Leidenschaft zu wehren; weder schlechte Stimmung, noch ein unerfreulicher Sitzplatz, noch das Bedürfnis, Personen zu begünstigen oder zu schädigen, noch schlechte Arbeitsbedingungen beim Abfassen der Kritik in später Nacht oder am frühen Morgen, noch die Freude am Herstellen der eigenen Begabtheit darf er Macht über sich gewinnen lassen. Der reife Kritiker muss einem Bild verpflichtet sein vom erneuerten schweizerischen Berufstheater, aber er darf doch nicht zum Doktrinär werden. Bei jedem Werk, dem er begegnet, wird er unvoreingenommen zeigen, was der Autor wollte, und prüfen, ob das Gewollte erreicht ist. Er wird die Beziehungen herstellen zu den bekannten Gattungen des Dramas und ihren Vertretern und das Neue, das er feststellt, unterstreichen. Und er wird urteilen aus seiner Kenntnis der kulturellen Lage und der Theatersituation in unserem Land heraus. Zu solchen Beziehungspunkten muss er immer wieder zurückkehren können, wenn seine Artikel jene Festigkeit und Kontinuität erhalten sollen, ohne welche sie Curiosa bleiben, von denen lediglich Zufallswirkungen ausgehen.

Wir haben von der Beurteilung der Leistung des Dramatikers

nicht deshalb ausführlich gesprochen, weil wir glauben, dass sie wichtiger sei als die der anderen Theaterkräfte, sondern um ein Beispiel zu geben. Wir möchten damit durchaus nicht die Kritiken begünstigt haben, welche Auseinandersetzungen mit dem Autor sind anstatt solche mit der Aufführung. Ein Sinn für die rechte Proportion zwischen den verschiedenen dem Autor, dem Regisseur, den Schauspielern und dem Bühnenbildner gewidmeten Teilen einer Besprechung ist keine der geringsten Qualitäten, die ein guter Kritiker besitzen muss. Auch wenn er die Arbeit der zuletzt erwähnten Bühnenkünstler bespricht, müssen ihm objektive Beziehungspunkte zur Verfügung stehen. Diese sind niemandem angeboren; sie werden durch das Studium der spezifischen Gesetze der Bühnenkunst einerseits, der schweizerischen Theaterlage andrerseits gewonnen. Selbstverständlich würden hier geeignete Kurse und Uebungen an Hochschulen oder Theaterakademie wertvolle Dienste leisten.

Hier sei die Frage aufgeworfen, ob nicht eine engere Zusammenarbeit zwischen Zeitungen, Zeitschriften und Theatern, als wir sie jetzt normalerweise kennen, für alle Beteiligten vorteilhaft wäre. Wir denken weniger an Aussprachen zwischen Kritikern und Theaterleuten, die oft auch von gutem sind, als an eine bewusstere gegenseitige Abstimmung von Theateraufführungen und Diskussionen in Feuilletons, literarischen Beilagen und Zeitschriften aufeinander. Warum Shaw diskutieren, wenn das Theater gerade Molière spielt? Warum Shakespeareprobleme besprechen, während gerade Euripides zur Aufführung kommt? In einer solchen mangelnden Uebereinstimmung liegt auch noch ein Rest der ererbten Isolierung der Berufstheater. Es gibt allerdings die Einrichtung der Vorbesprechung, die kurz Wissenswertes über kommende Aufführungen in Erinnerung ruft. Sie werden allzuoft routinemässig von einem einzigen Propagandisten besorgt, der unmöglich in jedem Fall über die nötige Vertrautheit mit den Hintergründen des zu empfehlenden Werkes verfügen kann, der sich ausserdem in verhältnismässig kurzer Zeit ausgeschrieben haben muss. Auf einem ganz anderen Niveau wird sich die vorbereitende Diskussion eines Werkes bewegen, wenn sie frühzeitig in Zeitungen und Zeitschriften von selbständigen Autoren durchgeführt wird, die vom Handbuchwissen unabhängig sind und aus der Fülle lebendiger Kenntnisse schöpfen können. Die Tätigkeit eines Theaterpropagandisten wäre dann am

fruchtbarsten, wenn er sich ein Verzeichnis aller Persönlichkeiten seines Gebietes anlegte, die eingearbeitet sind in irgendeiner Sphäre der Theaterpraxis oder -theorie, der Theatergeschichte oder der dramatischen Literatur, und wenn er es verstünde, im rechten Augenblick den rechten Mann zu veranlassen zur Feder zu greifen. In keinem Falle könnte es sich dabei natürlich um ein Ausbreiten spezialistischen Wissens handeln; aber fast jeder Spezialist wird die Gelegenheit begrüssen, einem Werk, das er liebt, den Weg zum neuen Bühnenleben bahnen zu helfen und dabei den Theaterfreunden Kenntnisse mitzuteilen, die zwar in spezialistischem Studium erworben aber von allgemeinem Interesse sind. Vorbereitende Artikel von Gewicht, wie sie uns vorschweben, können natürlich nur erscheinen, wenn die Redaktoren der Zeitungen und die Herausgeber der Zeitschriften zur Mitarbeit bereit sind. Sie werden es sein, wenn die so zur Verfügung gestellten Artikel ihre Leser wirklich zu fesseln verstehen.

Bevor wir die Publikumsfragen verlassen, müssen wir kurz darauf hinweisen, dass der Charakter der Theaterbauten in diesem Zusammenhang von grösster Wichtigkeit ist. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die typischen Stadttheater, wie wir sie heute in der Schweiz vorfinden, für das neue Theaterwesen, um das es uns geht, denkbar ungeeignet sind. Es sind steinerne Zeugen aus der Zeit, als die Berufsbühnen Fremdkörper waren im schweizerischen Kulturleben. Mit ihrem Plüschprunk und ihrer Rangeinteilung haben sie schweizerischem Empfinden nie entsprochen. Je mehr es gelingt, die Berufsbühnen aus ihrer Isolierung zu befreien, desto lauter wird sich das Ungenügen an diesen Gebäuden melden. Je vollständiger das Schauspiel den ihm gebührenden zentralen Platz im Theaterwesen ausfüllen wird, desto unbefriedigender werden die intime Wirkungen ausschliessenden Dimensionen der Theater erscheinen, desto notwendiger wird es werden, für die musikalischen Gattungen und das Schauspiel getrennte Räume zu finden. Es wäre gewiss falsch zu glauben, durch Neubauten allein könne die Theaterkrise überwunden werden; nicht weniger irrig ist es aber zu übersehen, dass sie zu den wichtigsten Voraussetzungen der Besserung zählen.

Was die Spielplangestaltung betrifft, wäre es wiederum durchaus töricht, ein fertiges Rezept geben zu wollen. Um sie erfolgreich durchzuführen, ist es vor allem nötig die bestehenden

Möglichkeiten zu übersehen. Dazu ist die berühmte unermüdliche Spürnase des Dramaturgen vonnöten, der das gute neue Werk zu erkennen vermag, wenn er eines sieht, dem aber auch kein wichtiges Ereignis auf den nahen und fernen Bühnen entgeht, der herausfindet, was die anerkannten und die werdenden Dramatiker des In- und Auslandes tun. Diesem umfassenden Anspruch kann ein Einzelner nur genügen, wenn er es versteht, mit einer grossen Zahl von Kennern und Wächtern auf den verschiedenen Gebieten der dramatischen Produktion Verbindung zu haben. Ein ausgebautes Netz von Beziehungen zu den rechten Leuten muss der Stolz des Dramaturgen sein, nicht etwa das Gefühl, er könne alles allein machen. Die inländische und die ausländische, die dialektische, die hochdeutsche und die fremdsprachige Produktion sind mit gleicher Sorgfalt zu überwachen. Ein enger Kontakt mit den schweizerischen Laien- und Festspielbühnen muss dauernd vorhanden sein, damit neue dramatische Talente rechtzeitig entdeckt werden. Die Manuskripte, die dem Dramaturgen vorgelegt werden, müssen allerdings mit einem strengen Masstab gemessen werden. Gute Gedanken, ein guter Wille, eine einwandfreie Gesinnung und ein idealistisches Propagandabedürfnis sind schön und recht; sie können aber Theaterinstinkt und Kunst in keiner Weise ersetzen. Der Dramaturg hat seine Bühne zu schützen vor den Aufführungsbegehren der Unberufenen; er muss auch gegen die Berufenen hart sein können, wenn sie die Geschöpfe ihrer schwachen Stunden anbieten. Und unter den Dramatikern darf keinesfalls die Meinung aufkommen, weil einer ein Schweizer sei und die rechte Gesinnung habe, müsse sein Stück unbesehen zur Aufführung übernommen werden. In einer grossen Anzahl von Fällen wird der Dramaturg zu einem klaren Ja oder Nein einem Manuskript gegenüber gelangen. In anderen Fällen wird er Wertvolles unentwickelt oder vermischt mit Missglücktem finden. Er wird Leistungen von Anfängern vorgelegt bekommen, die auf dem rechten Wege noch nicht weit genug gegangen sind. In solchen Fällen ist es seine Pflicht, mit den Autoren zu sprechen und ihnen zu helfen, das unvollkommene Werk von den Schlacken zu reinigen und es für die Aufführung reif zu machen. Yeats und seine Mitarbeiter haben durch selbstlose und geduldige Arbeit dieser Art eine grosse Zahl brauchbarer Stücke für das Repertoire ihres Abbey Theaters gewonnen. Ein solches Vorgehen ist nur möglich, wenn weder beim Dramaturgen

noch beim Autor eine abergläubische Ehrfurcht vor dem Sosein eines neuen Stückes herrscht. Es gibt zwar Fälle, wo Ehrfurcht nicht abergläubisch und durchaus am Platze ist, aber sie sind selten und dürfen nicht als Entschuldigung dienen für ein träges Ausweichen vor der tätigen und hilfreichen Auseinandersetzung mit einem verbesserungsfähigen Stück. Auch diesem Anspruch kann der Dramaturg als Einzelner nicht immer genügen; gleichgesinnte Helfer müssen ihm zur Seite stehen, an die er Manuskripte zur Behandlung weitergeben kann. Dann aber sollte er seine zweiseitige Aufgabe erfüllen können: die besten Stücke aufzutreiben für seine Bühne und mitzuwirken bei der Entwicklung neuer und alter dramatischer Talente.

Selbstverständlich hat sich der Dramaturg nicht allein mit der modernen Produktion abzugeben. Die Dramengeschichte der Vergangenheit muss ein offenes Buch für ihn sein. Auch da wird er, wenn er klug ist, nicht alles allein leisten wollen, sondern dort Rat und Hilfe suchen, wo sie erwartet werden können. Warum nicht zum Beispiel bei den Dozenten der Universitäten, die sich jahraus, jahrein mit den dramatischen Literaturen der verschiedenen Völker abgeben? Gegenwärtig ist diese für beide Teile nützliche und anregende Verbindung zwischen Dramaturgen und Universitätsleuten zu wenig ausgebaut. Vorhandene Hilfsquellen werden von den Theatern nicht gehörig ausgenutzt. Wo gegenseitige Förderung und Anregung möglich wären, herrscht Zurückhaltung. Die Schuld daran liegt auf beiden Seiten, durchaus nicht nur auf derjenigen der Universitätsleute. Der Glaube, man tue gut, sich die Leute vom Lehrfach weit vom Leibe zu halten, da sonst ein kalter, ja tötlicher Hauch die muntere Theaterwelt mit Erstarrung bedrohe, ist bei den Theatermenschen etwa gleich tief eingewurzelt wie bei manchen guten Bürgersleuten die Ueberzeugung, die Berührung mit Theater und Schauspielern bedrohe ihre Söhne und Töchter mit allen möglichen Arten der Kopfverdrehung und Verführung. Beide Vorurteile haben ihre historischen Gründe; beide sind aber gleich veraltet und reif zum Verschwinden. Im neuen schweizerischen Theater werden die Universitätsleute keinen Grund mehr haben, die Berührung mit dem Theater zu scheuen. Sie werden aber auch nicht als negativ wirkende Kritikaster von oben herab auftreten; und sie werden nicht literarische und theatralische Masstäbe verwechseln. Die Theaterleute ihrerseits werden sachkundigen Rat

und wohlbegründete Kritik nicht scheuen, sondern zu schätzen wissen.

Nehmen wir an, der Ueberblick über die modernen und die historischen Möglichkeiten sei vorhanden: wie wird sich dann die Gestaltung eines Spielplans vollziehen? Die Gegebenheiten des Ensembles und die kulturellen Bedürfnisse des Augenblicks müssen in Betracht gezogen werden. Wie auch immer diese beschaffen seien, den Kern jedes Spielplans muss das poetische Drama in seinen verschiedenen alten und modernen Formen ausmachen. Es ist die Gattung der grossen Theaterzeiten in Europa, welche der theatralischen Gemeinschaftskunst durchaus gemäss ist. Es wäre der bündigste Beweis für die Erneuerung unseres Theaters, wenn wir sie wieder zu spielen und zu geniessen, und wenn unsere Dramatiker sie wieder zu schaffen verstünden. Ihre klassischen Verwirklichungen sind mit Sorgfalt zu pflegen. Wo immer sich in der modernen Welt Ansätze zu einem neuartigen poetischen Drama zeigen, ist ihnen jede nur mögliche Förderung zuteil werden zu lassen. Dies soll auch geschehen, solange wir in der Krise stehen, auf die Gefahr hin, dass wir diese Werke verstümmeln. Sie sind ja bei jeder, auch der gewalttätigsten Aufführung, nicht nur passiv, nicht nur Objekte, die etwas erleiden; sie wirken ja auf alle Beteiligten; es geht eine Kraft von ihnen aus, die uns stärken und helfen kann beim Bemühen, neue Wohnungen zu bauen auf dem Trümmerfeld des europäischen Geistes. Um dieses Zentrum kann vielerlei herumgruppiert werden. Es muss Platz sein für das moderne Ideen- und Problemstück, schon deshalb, weil es für grosse und neue Zuschauerkreise den gangbarsten Weg zum Theater bildet. Bei der Auswahl aus dieser Gattung dürfen ausserkünstlerische Gesichtspunkte eine Rolle spielen: die momentane Richtung des Publikumsinteresses oder auch der Wunsch, ihm eine neue Richtung zu geben. Auch die Erzeugnisse aus der Zeit der zu überwindenden Gemeinschafts- und Theaterkrise dürfen nicht mit so etwas wie einem Stempel «Entartete Kunst» versehen und von der Bühne verbannt werden. Soweit sie echter Zeitausdruck sind, müssen sie hin und wieder gezeigt werden, um den Sinn zu wecken für das Verhängnis, welches es zu überwinden gilt. Das negative Beispiel kann die gesunden Kräfte ebenso wirksam wecken wie das positive. Verwirrung wird es nur dann stiften, wenn die Gesamthaltung des Spielplans unsicher und der hinter ihm stehende Wille verworren

ist. Es dürfen auch hin und wieder Stücke auf die Bühne kommen, die wenig mehr sind als Mittel für die Entfaltung der elementartheatralischen Kräfte. Dem Experiment, dessen Reichweite und Wirkung nicht zum vornherein abzusehen ist, wird eine lebendige Theatergemeinde das Gehör ebensowenig versagen wie der gelegentlichen Wiederbelebung eines alten Stückes, das hauptsächlich kultur- und literaturhistorisches Interesse weckt.

Zum Abschluss seien noch einige Sätze über die Gesamtorganisation der deutschschweizerischen Berufsbühnen beigefügt. Sie sind notwendig, da von Zeit zu Zeit die Frage aufgeworfen wird, ob es zur Erreichung der bestmöglichen Qualität der Aufführungen nicht richtig wäre, ein zentralisiertes Schauspielensemble zu schaffen, das die sorgfältigste Pflege jedes einzelnen Werkes erlauben würde. Eine grosse Schar von Spielern stünde zur Verfügung, aus der bei der Rollenbesetzung ausgewählt werden könnte. Der Zeit- und Geldaufwand für die einzelne Produktion liesse sich steigern. Die fertigen Aufführungen würden der Reihe nach in den verschiedenen grossen und kleinen Städten gezeigt. Es handelt sich bei solchen auf den ersten Blick bestechenden Plänen um die künstliche Schaffung von grosstädtischen Theaterverhältnissen in der Schweiz, um die Jagd nach den Vorteilen des Long Run Systems, von dem wir weiter oben gesprochen haben. In unserem föderativen Land bringen nun aber Rationalisierungsmassnahmen nicht unter allen Umständen Vorteile. Wie es um den Satz «Qualität ist alles» steht, haben wir auf Seite 90 ausgeführt. Auf den Kunstgebieten, die heute schon in Blüte stehen, zeigt sich zwischen den verschiedenen Städten eine deutliche Differenzierung des Stils. Und wenn wir, im Bereich des Theaters selbst, zum Beispiel die Opernspielpläne von Zürich und Basel vergleichen, so fallen Unterschiede auf, die entstanden sind, weil jedes der beiden Theater im unmittelbaren Kontakt mit seinem konkreten Publikumskreis arbeitet. Dieser Kontakt ist für das lebendige Theater von grösster Bedeutung. Er darf im Namen der Rationalisierung nicht zerstört werden. Das Eintreten einer Differenzierung zwischen den Spielplänen und den Spielstilen der verschiedenen Bühnen wird ein Zeichen dafür sein, dass sie endgültig autgehört haben, als Fremdkörper im schweizerischen kulturellen Leben, d. h. konkret gesprochen, in der Stadt, zu welcher sie gehören, zu existieren.

Als Kronzeugen in dieser Angelegenheit möchten wir nochmals Oskar Wälterlin zitieren, der in seinem schon erwähnten Artikel nach Anzeichen dafür gesucht hat, dass die Krise im Begriffe steht überwunden zu werden, und dabei zur folgenden Feststellung gelangt ist: «Aber der Darstellungsstil sucht bereits in jeder Stadt seinen organischen eigenen Weg.» Er soll weiterschreiten auf diesem Weg. Der Zwang, den Kontakt mit einem der konkreten schweizerischen Publikumskreise aufzugeben, um einem vagen gesamtschweizerischen Publikum zu gefallen, müsste wieder zum Allerweltspielplan und zur Stilunsicherheit führen. Wer diesen Ausführungen nicht traut, soll einmal den Versuch unternehmen, die Schauspielerfolge einer Stadt serienweise in eine andere zu übertragen. Er wird dabei die Erfahrung machen, dass das Publikumsecho in der zweiten Stadt ähnlich sein kann wie in der ersten, oder aber durchaus anders; er wird ausserdem merken, dass das Gefühl, etwas aus zweiter Hand zu erhalten, in jedem Falle lähmend auf das Publikum wirkt. Je lebendiger eine Schauspielgemeinde ist, desto deutlicher wird sie ihrem Theater ein eigenes Gesicht aufprägen, desto lauter wird sie ihre eigenen Premieren und ihre eigenen Experimente verlangen. Das hat mit «Kantönligeist» nichts zu tun, sondern es ergibt sich mit Notwendigkeit aus der eigentümlichen Gliederung des schweizerischen Kulturlebens.

Der Zentralisationsplan weckt andere Bedenken, die nur eben erwähnt werden sollen. Weder unsere werdenden Dramatiker, noch die jungen Schauspieler oder Regisseure können ein Interesse daran haben, dass es in der deutschen Schweiz nur noch eine einzige Instanz gibt, die über ihre Qualität und ihr Fortkommen entscheidet. Sie alle haben Grund, die Folgen einer solchen Machtkonzentration zu fürchten, solange sie in die Hände von Menschen, ja von Theaterpraktikern, und nicht von Engeln gelegt wird. Viel günstiger ist es für sie, wenn sie mit ihrem Manuskript oder ihren Fähigkeiten bei verschiedenen Instanzen anklopfen können. Was in der einen Stadt aussichtslos ist, kann in der andern eine Zukunft haben.

Nachdem wir diese Tatsachen unterstrichen haben, können wir zum Lobe des Austauschs zwischen den einzelnen Bühnen schreiten. Ebenso fruchtbar wie der Austausch von Ideen, von Regisseuren und Schauspielern sind Besuche mit ganzen Aufführungen von Stadt zu Stadt. All das ist dem Publikum willkommen; es bringt

Anregungen und schenkt intensive Schauspielfreuden. Wer seinen eigenen Stil hat, ist für den fremden und den verwandten erlebnisfähiger und empfindlicher als der, welcher keinen hat. Ueberdies gibt es neben dem Eigenartigen, das jede unserer Städte für sich besitzt, genug des Gemeinsamen, das alle verbindet.