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

Artikel: Von Theaterkrisen und ihrer Überwindung
Autor: Stamm, Rudolf
Kapitel: 1: Blüte
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

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-