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: 2: Krise
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

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?