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: 3: Erneuerung
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

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