

Bilanz der deutschen Sprechbühne

In Berlin ist das Theater immer noch merklich besser als in London, Paris oder Neuyork, und es befriedigt einen weit mehr als in Moskau.“ Das ist kein deutsches Urteil, sondern so schrieb Lillian L. Mowrer im Februar 1929 in der in Neuyork erscheinenden Monatschrift *The Survey* (graphic). Allerdings folgt dann ein paar Zeilen weiter eine auffallende Ernüchterung: „Das bedeutet nicht, die Darstellungskunst oder der Geschmack sei an sich besser als in andern Ländern; aber bis zu einem gewissen Grade ist das Theater in der Hand von Leuten geblieben, denen sehr viel auf künstlerische Spiegelung der Gegenwart ankommt. Das Geheimnis der lebendigen Anziehungskraft des deutschen Dramas liegt in seiner unmittelbaren Beziehung zur Gegenwart.“ Der letzte Satz klingt nicht unwahrscheinlich. Aber ist, wenn man näher zusieht, die gerühmte Beziehung zur Gegenwart eine wirklich „künstlerische“ Spiegelung? Und was soll man dazu sagen, daß unser den Ausländern teilweise gefallendes Theater die Erwartungen sachverständiger Deutscher schon lange nicht mehr erfüllt?

Alfred Kerr erklärte im Januar 1927 in der „Neuen Rundschau“ auf seine bekannte Art, im ersten Sechstel unseres Jahrhunderts habe die dramatische Kunst mächtige Gipfel aufgeworfen, die von den Maulwürfen selbstverständlich nicht bemerkt worden seien. Nun sei die Natur erschöpft, und deshalb habe man einstweilen überhaupt kein Recht, große Dramen zu fordern. Ebenso versicherte etwa zwei Jahre später (November 1928) Bernhard Diebold mit rhapsodischer Eindringlichkeit in derselben Zeitschrift, die Schauspielkunst lebe, aber die dramatische Kunst sei tot, denn die „Wirkung“ herrsche heute, die von künstlerischem Wert ganz verschiedene Wirkung auf Grund augenblicklichen Interesses an der dargestellten Sache. Aus Mangel an Technik gelinge den Dichtern kein künstlerisches Abbild der Gegenwart, aus Mangel an Geist kein Symbol der Gegenwart, aus Mangel an Willenskraft keine geschlossene Form der Gegenwart. Und wiederum nicht anders urteilte ein dritter Kenner der deutschen Bühne, Julius Bab, als er am 10. Januar 1929 in der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ in seiner Rückschau auf das verflossene Theaterjahr schrieb: „Der Einsatz der dichterischen Kraft ist wesentlich schwächer als der schauspielerische.“

Gewiß, Regisseure von so schöpferischem Reichtum in der Behandlung des Raumes und in der Formung des Spiels wie z. B. Max Reinhardt, Robert Klein, Leopold Jessner, Erwin Piscator wird man außerhalb Deutschlands kaum irgendwo in gleicher Anzahl finden. An überragenden Einzelleistungen von Schauspielern und Schauspielerinnen ist wahrhaft kein Mangel. Und nimmt man die ganz großen Städte aus, kann man auch im Zusammenspiel erfreulich oft eine ansehnliche Höhe feststellen. Man müßte sich wundern, in einem Lande, dessen Volk doch nicht ausgesprochen mimisch angelegt ist, innerhalb weniger Jahre soviel schauspielerische Begabung erblühen zu sehen, wenn uns nicht Arnold Zweig in seinem Buche „Juden auf der deutschen Bühne“ (Berlin 1928) gezeigt hätte, einen wie bedeutenden Anteil seine Stammesgenossen an diesem Ruhme haben. Ein reiner Gewinn für ästhetische und

allgemeine Kultur ist das Übergewicht unserer Bühnenkunst über unsere dramatische Dichtung, besonders unter den heutigen Verhältnissen, durchaus nicht.

So kunstverständige Leute wie Jesner und Piscator haben im März 1929 fast gleichzeitig bekannt, daß sie als Regisseure gar nicht beabsichtigen, der reinen Kunst zu dienen. Jesner sagte auf dem Delegiertentag der Bühnengenossenschaft, bei der Inszenierung komme es vor allem darauf an, den Grundgedanken des Stückes, auch wenn es ein klassisches Stück ist, mit einer augenblicklichen Zeitströmung in Verbindung zu setzen. Dadurch müsse man das Theater zu einem Mittel politischer, wenn auch beileibe nicht parteipolitischer Einwirkung machen. Noch bestimmter erklärte einige Tage später im Saale des Herrenhauses der radikale Piscator, infolge des Mangels an hervorragender dramatischer Dichtung habe sich das Theater als solches eine neue Aufgabe geschaffen: die Gesellschaftskritik, und er selber werde sich dieser Aufgabe trotz unliebsamer Erfahrungen auch weiter widmen.

Solche Absagen an die reine Kunst hindern aber nicht, daß unsere Sprechbühnen, zumal die von Jesner und Piscator geleiteten, einstweilen mit Recht den Anspruch erheben und den Ruf genießen, Stätten der Kunst in einem wesentlich höheren Sinne zu sein als Kabarett, Varieté, Revuebühne und Kino. Wie lange noch? Wenn die künstlerische Leistung der Sprechbühne nicht mehr in der herrlichen Einheit von Drama und Darstellung liegt, sondern nur in der herrlichen Darstellung eines schwächlichen Dramas, wenn sogar durch Schallplatte und Film die lebendige Darstellung streckenweise abgelöst oder ergänzt wird, dann werden Spieler und Zuschauer in wachsender Zahl aus den Stätten der Kunst in die Stätten des Vergnügens abwandern, und die geistige Höhe des deutschen Volkes wird unaufhaltsam sinken.

Sobald es auf den dichterischen Wert des Dramas nicht mehr ankommt, haben tüchtige Schauspieler wenig Antriebe, sich mit den mäßigen Gehältern der künstlerisch ernstesten Sprechbühne zu begnügen. Nach einer Berechnung im „Finanz- und Handelsblatt der Vossischen Zeitung“ (Nr. 78, 31. März 1929) läßt sich feststellen, daß unter Verhältnissen, wie sie heute in Berlin herrschen, vom Unkostenetat eines großen Theaterunternehmens auf die Bezahlung der Schauspieler, Statisten, Sänger und Musiker rund 30% entfällt, dagegen bei einem großen Varietéunternehmen bis zu 50%. In demselben Aufsatze wird mitgeteilt, daß die Bühnengenossenschaft das Einkommen der Schauspieler an 124 staatlich oder städtisch unterstützten Theatern außerhalb Berlins untersucht hat. Es ergab sich, daß bei 4,5% der Schauspieler die monatlichen Einkünfte sich auf mehr als 1000 M beliefen, bei ungefähr 3% auf 300—1000 M, bei 35% auf 200—300 M, also bei mehr als der Hälfte aller Schauspieler auf weniger als 200 M. Bei 31 Theatern betrug das Mindestgehalt 100 M, bei 14 andern 75 M und bei weiteren 14 nur 50 M. Schon jetzt verschafft sich ungefähr ein Fünftel aller Schauspieler Nebeneinnahmen durch Kabarett, Kino und Radio. Zeigen sie Begabung, so wird der Nebenberuf von selbst zum Hauptberuf und schließlich zum alleinigen Beruf.

Das Publikum hat dann die Wahl: auf der einen Seite sinkende Schauspielkunst und mittelmäßige Dramen in einem unserer 250 Theater, auf der andern Seite steigende Schauspielkunst mit gastronomischen und venerischen

Genüssen an einer der 8000 Stätten, die heute in Deutschland für die leichte Ware des Kabarett und Varietés eingerichtet sind. Der Ausgang erscheint, zumal bei der offenkundigen Denkmüdigkeit unserer Zeitgenossen, nicht zweifelhaft. Die geistige Verflachung wird noch dadurch beschleunigt, daß die Theaterdirektoren dazu übergegangen sind, mit kostspieliger Reklame und hohen Gehältern für einzelne zugkräftige Schauspieler die tausendfache Konkurrenz der Vergnügungsplätze aus dem Felde zu schlagen, und daß sie dann die riesenhaft gestiegenen Unkosten durch ein um so größeren Massen zusagendes, also gewöhnlich nicht zunächst auf künstlerische Wirkung angelegtes Stück wieder hereinzubringen suchen.

Wenn aber nicht mehr das künstlerisch beste Stück die größte Aussicht hat, von den Theaterdirektoren angenommen zu werden, darf man sich über das Sinken der Dramatik nicht wundern. Die dramatischen Dichter müssen heute ja schon aus andern Gründen unter Bedingungen schaffen, die eine beständige Lockung zum Verrat an der Kunst sind. Der Dramaturg Heinz Lipmann schildert im „Berliner Tageblatt“ (Nr. 475 vom 7. Oktober 1928) die fast immer sich wiederholenden Hoffnungen und Enttäuschungen all der jungen und alten Stückeschreiber, die zusammen jährlich an die tausend neue Werke einreichen. Aus dem „Deutschen Bühnenjahrbuch“ für 1929 sieht man, daß von September 1927 bis September 1928 an den 243 deutschen Theatern im ganzen bloß 339 Uraufführungen stattgefunden, und daß kaum 20 einen großen Erfolg gehabt haben. In einer Urteilsbegründung des Kartellgerichts vom 12. Februar 1929 (Handelszeitung des Berliner Tageblattes Nr. 158 vom 4. April 1929) kann man lesen, daß die Zahlung der Lantlemen für die aufgeführten Stücke vielfach grundlos verweigert wird, daß die den Dichtern vorgelegte Abrechnung über den Aufführungsgewinn häufig falsch ist, und daß es Theater gibt, die ein Werk, dessen ausschließliches Aufführungsrecht sie erworben haben, trotzdem jahrelang nicht aufführen. Vollen Schutz gegen diese Ubelstände bietet aus mancherlei Gründen nicht einmal das Abkommen, durch das sich der Deutsche Bühnenverein, der Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten und die Vereinigung der Bühnenverleger verpflichtet haben, Verträge über Bühnenwerke nur untereinander und gemäß den von vornherein gemeinschaftlich festgesetzten Bedingungen zu schließen. Die Gesamtlage der heutigen dramatischen Dichtung ist also die, daß nur ein Drittel der neuen Stücke Aussicht hat, überhaupt gespielt zu werden, daß für die gespielten oft schlecht gezahlt wird, daß nur bei 6% von ihnen ein bedeutender Erfolg zu erwarten ist, und daß dramatische Kunst im vollen und hohen Sinne dieses Wortes den Erfolg eher hindert, als begünstigt. Wer soll da in einer Zeit, deren Hast und Sorge die dem Künstler notwendige Sammlung ohnehin erschweren, dichterisch wertvolle Dramen schreiben?

Aus dieser unleugbaren Not machen nun sehr kluge Kritiker eine merkwürdige Tugend, indem sie sich mit dem Mangel an guten Dramen nicht bloß abfinden, sondern genau so mutig wie die vorhin genannten Regisseure Jesner und Piscator behaupten, unser heutiges Theater habe vorerst gar nicht die Aufgabe, dramatische Kunst zu pflegen. Bernhard Diebold bekannte in der „Frankf. Zeitung“ (Nr. 178 vom 7. März 1929): „Ich bin von der deutschen Theaterdichterschaft so nach und nach dazu erzogen worden, zunächst nicht nach

der Kunst zu fragen — sondern nach der ‚Sachlichkeit‘. Ich will das vage Wort mit ‚Lebenswichtigkeit‘ übersetzen.“ Und in einer hinreißenden Rede auf der Berliner Märztagung der Bühnengenossenschaft erklärte Diebold ganz ausdrücklich, beim Theater sei augenblicklich die Forderung lebenswichtiger Inhalte vor die Forderung künstlerischer Form zu stellen, denn für das Künstlerische am Drama fehle einstweilen den Dichtern die Begabung und dem Publikum die Stimmung. Noch etwas weiter ging Alfred Kerr, der im „Berliner Tageblatt“ (Nr. 113 vom 7. März 1929) behauptete, „politische Kunstbetätigung“ sei jetzt notwendig, weil Politik deutlicher als je das Schicksal der „aus der Bahn gestuppten Bewohner dieses Sternes“ geworden sei; die müßten nun „ihr eigenes Los verwalten: auch durch die Kunst“.

Natürlich müssen und wollen wir unser eigenes Los verwalten. Aber gerade weil das eine so dringliche Aufgabe ist, wollen wir sie doch nicht mit untauglichen Mitteln angreifen. Das Theater soll selbstverständlich, wie alles, was wir unternehmen, dem Gesamtziel unserer Kultur harmonisch untergeordnet sein, also dem Leben dienen. Dieser Zweck wird offenbar nicht am glücklichsten dadurch gefördert, daß wir die Eigenart des Theaters zerstören, indem wir es zu Leistungen zwingen, die seiner wesentlich künstlerischen Bestimmung widersprechen. Solang wir keine neuen dichterisch wertvollen Dramen besitzen, können wir freilich keine aufführen. Folgt daraus, daß wir unser Los weise verwalten, wenn wir die in Diebolds Rede mit Recht als gegenwarts-wichtig bezeichneten Stoffe — Abtreibung, Giftgas, Todesstrafe, Wohnungsnot usw. — in schlechter Dramatisierung zu politischen Zwecken auf die Bühne bringen? Könnte durch solche Spiele eine vernünftige Politik wirklich unterstützt werden, so vermöchte man sich mit dem Verlust an Kunst ja unter Umständen abzufinden. Hier handelt es sich aber eher um Verhinderung gewissenhafter Politik durch Weckung revolutionärer Leidenschaft.

Nicht bloß die neue Inszenierungskunst unserer führenden Regisseure erinnert in vielem an sowjetrussische Vorbilder. Von den Bolschewiken ist überhaupt der Gedanke des politischen Agitationstheaters im größten Maßstabe verwirklicht worden. Mayerhold entwarf den Plan, alle russischen Bühnen für die Verbreitung des Bolschewismus zu organisieren, und die Sowjetregierung war schon nach wenigen Jahren von dem Erfolge so befriedigt, daß bei einem Feste Mayerholds zu Hunderten Abgeordnete des Roten Heeres auf der Bühne erschienen, um ihrem Mitkämpfer öffentlich zu danken. Gewiß ist die Verwendung des Theaters zu revolutionären Zwecken nicht ursprünglich russisch. Mayerhold selber hat sich auf das Beispiel Frankreichs im 18. Jahrhundert berufen. Es mag sein, daß die deutschen Befürworter einer politischen Umstellung des Theaters sich durch solche Vorgänger nicht schrecken lassen; man müßte sie dann immer noch fragen, wann sich denn in Frankreich oder Rußland oder sonstwo das Agitationstheater wirklich als geeignetes Mittel zu einer vernünftigen Lösung schwebender politischer Fragen erwiesen hat. Das Agitationstheater kann die Köpfe erhizen, kann ganze Städte in Aufruhr bringen — aber wird gute Kulturpolitik nach den Forderungen leidenschaftlich drohender Massen gemacht?

Sobald beim Theater nicht mehr die Kunst, sondern die Politik im Vordergrund steht, muß man es entweder der Bauernfängerei ausliefern, oder man

muß vom Verfasser des Dramas dieselbe Sachkenntnis und vom Theaterbesucher dasselbe Verlangen nach sachlicher Belehrung erwarten, wie wenn es sich um den Besuch eines politischen Vortrags oder um die Lesung eines politischen Leitartikels handelt. Wir sind doch schon längst so weit, daß für Vereinsvorträge, wenn wichtige Fragen zu erörtern sind, nicht ein zungenfertiger Dilettant, sondern ein bewährter Sachmann gesucht wird. Sollen wir unsern Theatern gegenüber, wenn schon einmal agitiert werden soll, so anspruchslos sein, daß wir in Angelegenheiten von größter Tragweite jemand auf uns einreden lassen, der seine Auserwählung durchaus nicht irgendwelcher Sachkunde, sondern bloß einer gewissen Gestaltungsfähigkeit verdankt? Im Agitationstheater spricht ja kein Dichter, der das Sein unparteiisch erschaut und in sinnlich-geistigem Ausdruck vor uns hinstellt, sondern ein Parteimann wendet sich in einer noch sehr umstrittenen Sache an ein Publikum, das zudem größtenteils nicht dieser Sache wegen gekommen ist. Denn ins Theater geht die Menge noch immer mit andern Erwartungen als in eine Parteiverammlung. Nicht ob der dichterische Agitator recht hat, bekümmert sie zunächst, sondern sie will sich an der Eindringlichkeit oder Unterhaltsamkeit seiner Worte freuen, an der aufregenden Handlung, an der Schönheit oder Frechheit des Spieles.

Auch die verwirrende Vielheit schwierigster Fragen, die man in diesem Jahre auf den deutschen Agitationsbühnen gesehen hat, beweist klar genug, daß da von ernsthafter Kulturpolitik keine Rede sein kann. Merkwürdigerweise ist die Sorge, die uns alle am meisten beschäftigt, auf der Bühne durchaus nicht am häufigsten und wirksamsten dargestellt worden. Der Krieg hat gerade seit einem Jahre in einer Reihe von Romanen sein abschreckendes Gesicht Hunderttausenden von Lesern gezeigt — im Theater haben zur selben Zeit ein paar gegen den Krieg gerichtete Dramen nicht entfernt soviel Aufsehen gemacht. Nun läßt sich ja im Roman, wo ein reicheres Weltbild mit mehr Ruhe vom Leser durchdacht werden kann, eine so wirt verzweigte Frage wie die nach dem Sinn und Widersinn des Krieges besser darstellen als im rasch voraneilenden Drama. Andererseits wissen wir alle, daß die heutige Menschheit keine ihrer Bedrängnisse so stark erlebt, keine so angespannt unter allen Gesichtswinkeln betrachtet hat wie den Krieg. Mag man einen künftigen Krieg für vermeidbar halten oder nicht, mag man seine Folgen im ganzen für verhängnisvoll ansehen oder nicht, kein vernünftiger Mensch leugnet, daß er an und für sich ein Unglück ist. Hier wäre also eine wenigstens in ihrem Kern gemeinsame Überzeugung von höchster Wichtigkeit, die durch das Theater vor Vergessen und Verdrehen geschützt werden könnte, wenn ein Dramatiker, ohne auf Umstrittenes abzuirren, den gemeinsamen Kern wirksam herausarbeitete. Leider ist das nicht geschehen. Ob Ernst Lissauer im „Weib des Jephtha“ mit echtem Gefühl verkündet, der herrlichste Sieg könne den Schmerz der Mütter, denen er das Liebste raubt, nicht aufwiegen, ob Georg Kaiser in den „Lederköpfen“ mit verstandeskühler Berechnung das Entmenschende des Krieges symbolisiert, oder ob schließlich Peter Martin Lampel in „Giftgas über Berlin“ die Angst vor heimlichen Kriegsvorbereitungen fast undichterisch mit revolutionären Parteisarkasmen verquickt — sie alle sagen gegen den Krieg zuwenig oder zuviel, keiner spricht mit glühender Überzeugung bloß das aus, was die allgemeine Sehnsucht nach Bewahrung des Friedens erwartet.

Und während man sich so wenig bestrebt, dem Publikum das vorzulegen, was es noch einigermaßen hätte beurteilen können, mutete man den abgehegten Leuten, die abends vergnügungshungrig und sensationsgierig ins Theater gehen, Mitarbeit an einem neuen Strafgesetzbuch zu. Alfred Wolfenstein, der sich schon durch mehrere Stücke als Spezialist im Bühnenkampf gegen die Todesstrafe bemerkbar gemacht hat, erhebt sich in seinem letzten Drama dieser Art, in der „Nacht vor dem Beil“, durch den Aufbau der Handlung und die Gestaltung der Charaktere ohne Zweifel aus dem Agitatorischen ins Künstlerische. Aber um seines agitatorischen Zweckes willen sieht er sich doch genötigt, das Publikum zur Entscheidung eines auf der Bühne dargestellten wissenschaftlichen Streites zwischen dem Gesetzgeber und den Rechtsgelehrten über die Gründe für und gegen die Todesstrafe anzurufen. Allerdings verführt dann der Gang des Dramas die Zuschauer, nicht nach Gründen, sondern nach dem Gefühl zu urteilen, sogar nach dem Gefühl des Widerwillens gegen die angebliche Schändlichkeit des Scharfrichterberufes! Diesen leicht erregbaren Abscheu macht sich auch Leonhard Frank in seiner dramatisierten Novelle „Die Ursache“ zunutze. Das Publikum der Berliner Kammerspiele antwortete mit langem Klatschen, als auf der Bühne gefordert wurde, wer einen zum Tode verurteile, müsse auch selber den Kopf abhacken. Als ob die Todesstrafe abgeschafft werden müßte, wenn eine der verschiedenen Formen der Hinrichtung zu sehr mißfällt, und als ob nicht schließlich in jeder andern zweckdienlichen Strafe ebenfalls eine sehr beträchtliche Härte läge, ohne die es nicht möglich ist, die Unschuldigen gegen die Verbrecher zu schützen!

Noch weniger dürfen die Zuschauer bei Hans Rehfisch denken. Er will in seinem „Frauenarzt“ beweisen, daß der § 218, der die Abtreibung verbietet, aus dem Strafgesetzbuch gestrichen werden müsse. Der Beweis ist sehr einfach: Dieser unmenschliche Paragraph bringt einen äußerlich und innerlich vertwahrlosten Frauenarzt wegen einer Abtreibung ins Gefängnis und dann zum Alkohol, wegen einer neuen Abtreibung, die ein Erpresser ausnützen will, fast zum Selbstmord, schließlich aber doch wieder zum bequemeren Alkohol. Entwickeln sich solche Schicksale nicht auch aus den Paragraphen gegen Urkundenfälschung, gegen Diebstahl, gegen Mord, und soll man diese und noch viele andere Paragraphen deshalb ebenfalls abschaffen? Warum nicht? Der hinter dem Bühnennamen Ferdinand Bruckner verborgene Demagoge zeigt uns ja in seinen mehrere hundertmal aufgeführten „Verbrechern“ alle Stockwerke eines Gerichtsgebäudes, und nirgendwo urteilt ein Richter gerecht; und er zeigt uns alle Wohnungen eines Miethauses, und nirgends wohnt eine Partei ohne sehr brüchige Moral. Verbrecher ist im Sinne des Verfassers keiner oder jeder. Wir hören, das sogenannte Verbrechen sei ein Rätsel, oder es folge aus dem Naturgesetz der Selbstverschwendung; wer es bestrafe, der töte den Lebenswillen. Und am Schlusse des Stückes wird uns aus einem Buche vorgelesen, das den Titel hat: „Es gibt keine Verbrecher“.

Nun ist es ja richtig, daß ein großer Teil des Publikums, das zu solchen Stücken kommt, überhaupt keine Lust hat, zu den fragwürdigen Ansichten der Dramatiker Stellung zu nehmen. Ubrig bleibt auch dann noch, daß Bruckners „Verbrecher“ und viele andere Dramen der letzten Zeit schon durch ihre Charaktere und ihre Handlung eine fast untwiderstehlich in die Massen dringende

Agitation für Lebensanschauungen sind, die weit eher zum Niedergang als zum Aufstieg der Kultur führen. Wo reine Kunst weder geboten noch gesucht wird, sondern recht und schlecht mit allen Reizen einer oft hervorragenden Bühnendarstellung der stoffliche Gehalt wirkt, ist es wahrhaftig kein Kulturgewinn, wenn sich monatelang jeden Abend ein paar tausend jüngere und ältere Leute an den spitzbübischen Bettlern und den wohlorganisierten Einbrechern und Straßendirnen in Brechts „Dreigroschenoper“ freuen. Auch werden unsere Zustände schwerlich dadurch besser, daß die Zuschauer, die Heinrich Manns „Bibi, deutsche Jugend 1928“ mit Peter Martin Lampels „Revolte im Erziehungshaus“ vergleichen, wie von selber den Eindruck gewinnen, die sittliche Ver lumptheit unserer Jugend sei außerhalb und innerhalb der Fürsorge unterschiedslos und unübertrefflich, aber bei der Familien-erziehung sei dieses Ergebnis als modern anzuerkennen, während es bei der Fürsorgeerziehung zu einer flammenden Anklage gegen die Böswilligkeit und Dummheit der staatlichen Behörde werde. Und welche Hebung der Kultur verspricht man sich von der in Marieluise Fleißers „Pionieren in Ingolstadt“ massiv und massenweise vorgeführten Liebe zwischen Soldaten und Dienstmädchen? — oder von dem willenslosen Versinken in Wurschtigkeit gegen alle Moral, wie es Richard Duschinskys „November in Österreich“ sehen läßt? — oder von der Verhöhnung der religiösen Heiligkeit des Ehebundes durch Walter Hasenclevers billige Wigalei „Ehen werden im Himmel geschlossen“? Solche Beispiele sittlicher Lockerung sind keine Ausnahmen. Es steht so, daß in der „Frankfurter Zeitung“ Bernhard Diebold am 20. November 1928 bei Besprechung von Gèraldys „Robert und Marianne“ sagen konnte: „Nun müssen ausgerechnet die Franzosen kommen, um uns ein bißchen von der Sexualität zu entwöhnen.“ Und am 19. Januar 1929 wiederholte Diebold in derselben Zeitung: „Das Spielen mit der Halbmoral verschaffte in Deutschland den französischen Schwänken einmal den unerschütterlichen Ruf der Unmoral. Herrgott, wie ländlich-sittlich wirkt das heute auf unser aufgeklärtes Vaterland!“

Leider müssen wir uns also eingestehen, daß unsere Theaterkultur sehr tief gesunken ist, so tief, daß schon die Frage gestellt wurde, ob nicht die Zeit des Kulturtheaters einstweilen überhaupt dahin sei. Sie wäre dahin, wenn es nicht auch noch ein Publikum gäbe, das nach Theaterkultur verlangt, und wenn nicht auch noch schöpferische Kräfte sich regten, die hoffen dürfen, diesem Verlangen entsprechen zu können. Siegfried Nestriepke, der als Generalsekretär der Volksbühne mit den wesentlichen Wünschen einer halben Million ständiger Theaterbesucher vertraut ist, bezeugt im „Berliner Tageblatt“ (Nr. 614 vom 29. Dezember 1928), die meisten Mitglieder der Volksbühne seien gewiß im politischen Sinne irgendwie „revolutionär“. „Aber“, fährt er fort, „das bedeutet noch nicht ihren Wunsch, im Theater Stücke mit einer politischen Tendenz oder die Anwendung neuer Prinzipien künstlerischer Gestaltung kennen zu lernen. Im Gegenteil, man erklärt immer wieder, vom politischen und sozialen Kampf hat man in den Betrieben und Versammlungen gerade genug; das Theater soll in andere Sphären führen.“ Im „Vorwärts“ (Nr. 84 vom 19. Februar 1929) schreibt Robert Breuer über die Tagesaufgabe der Berliner Volksbühne, deren Publikum aus „Arbeitern, Angestellten,

Kleinbürgern, aber auch aus vielen Einzelpersonen mannigfacher Grade“ gemischt sei, die „Hauptforderung ihrer Mitglieder und Zuschauer“ laute: „den Müden und Abgearbeiteten ein wenig Freude zu geben und möglichst viel von der Erkenntnis und dem Gefühl, daß es sich trotz alledem lohnt, zu leben, zu denken und zu fühlen“.

Mit noch stärkerem Nachdruck und mit höherer Zielsetzung wird die ideale Forderung vom Christlich-Deutschen Bühnenvolksbund betont, dem in nahezu 200 Städten gegen 250 000 Mitglieder angehören. In den Theatergemeinden dieses Bundes sind alle Stände vertreten, in Berlin zum Beispiel auch rund 5000 Schüler und Schülerinnen höherer Lehranstalten. Der Anteil der Katholiken an der Mitgliederzahl scheint den allgemeinen Bevölkerungsanteil zu übertreffen, und ihr Vertrauen in die ideale Einstellung des Verbandes darf auch durch gelegentliche Mißgriffe einzelner Ortsgruppen nicht erschüttert werden. Denn manchmal wird über Mißgriffe geklagt, wo durchaus zuständige Beurteiler keine Mißgriffe erblicken können; und selbst unzweifelhafte Mißgriffe lassen sich in einem so großen Verbandsverbande nicht überall vermeiden, so sehr die Bundesleitung sie bedauert.

Welchen Einfluß aber die Besucherorganisationen schon jetzt auf den Spielplan ausüben können, geht zum Beispiel daraus hervor, daß in der letzten Spielzeit am Prinzregententheater in München ein Zehntel aller Eintrittskarten im freien Verkauf und neun Zehntel an Organisationen abgegeben wurden. In Berlin sind seit mehreren Jahren die geschäftlichen Grundlagen selbst der größten Privattheater trotz aller Reklame schwer erschüttert, während gleichzeitig die Besucherorganisationen gewaltig gewachsen sind. Auf der Märztagung der Bühnengenossenschaft wurde festgestellt, daß in Deutschland ganz allgemein der Theaterbetrieb im Abbau steht, daß allenthalben die Spielzeit verkürzt wird, und daß die 3000 erwerbslosen Schauspieler, Sänger, Choristen und Tänzer sehr bald neuen Zustrom erhalten werden. Aus dem beständigen Sinken der Kapitalkraft des Theaterbetriebes bei gleichzeitigem Steigen der Zahl organisierter Theaterbesucher ergibt sich offenbar, daß gerade jetzt der in den Organisationen verkörperte Wille zum Kulturtheater Aussicht hat, sich durchzusetzen, wenn geschickt und tatkräftig gearbeitet wird. Gewiß kann ein großer Teil des Publikums der Organisationen nur langsam zu höherer Theaterkultur erzogen werden, aber die Organisationen sind zu dieser Erziehung befähigt und entschlossen, die Geschäftstheater sind es nicht. Außerdem wächst wahre Kunst nur aus der breiten Volksgemeinschaft und muß aus ihr fortwährend neues Leben erhalten; sie kann nicht von Ästheten gemacht werden, die sich überheblich vom Volke trennen. Was die Besucherorganisationen in Berlin für echte Theaterkultur tun, ist gewiß insofern von besonderer Wichtigkeit, als es beispielgebend in weitester Ferne wirkt. Aber nicht weniger beachtenswert ist, was im „Berliner Tageblatt“ (Nr. 168 vom 10. April 1929) Emil Lind, der Herausgeber der Schauspielerzeitschrift „Der neue Weg“, geschrieben hat: „Berlin hat mit seinen Serientheatern gar nicht die Möglichkeit, den literarischen und darstellerischen Nachwuchs zu pflegen und auszuprobieren. Wo ist in Berlin ein Theater, das im Spielplan und im Aufbau des Ensembles ein bestimmtes System zeigt? Wir können also die gut geführten Provinzbühnen schon aus diesem Grunde nicht entbehren.“

Daher vermögen die Besucherorganisationen gerade außerhalb Berlins un-
gemein wertvolle Arbeit für den allgemeinen Aufstieg des deutschen Theaters
zu leisten.

Man braucht nicht überängstlich zu fragen, ob wir genug neue Dramen
von der Art haben werden, wie es für eine künstlerische Hebung der Sprech-
bühne erforderlich ist. Die Dramenverleger übernehmen, wenn sie selbst die
Kosten tragen, im allgemeinen nur die Stücke, die voraussichtlich viel gespielt
und gelesen werden. Solange also gerade die bedeutendsten Bühnen keine
ideale Kunst wollen, versteht es sich von selbst, daß auf dem Büchermarkt
wenig Dramen idealer Richtung zu finden sind. Idealisten künstlerischen
Wollens gibt es unter den heutigen Dramatikern noch immer, sogar unter
der angeblich so verdorbenen Jugend. Im „Berliner Tageblatt“ (Nr. 475
vom 7. Oktober 1928) erzählt Heinz Lipmann, Dramaturg an den staatlichen
Schauspielen, von seinem Verkehr mit den Verfassern der massenhaft einge-
reichten Stücke. Da sehe man allerdings Vertreter einer Jugend, deren Jung-
sein „jenes höchst raffinierte Bargetränk des 20. Jahrhunderts, gemischt aus
Zynismus, Sexualität, Ungeistigkeit, Verdrängung des Sentiments, sport-
lichem Training“, zu sein scheine. Aber da treffe man auch eine andere Jugend,
die „tatsächlich noch an den Mondschein, an eine Geige und an die Seele“
glaube. Wenn man aus dieser ideal gerichteten Jugend die besten Köpfe
auswählt und ihnen durch Aufführung ihrer Stücke Gelegenheit gibt zu lernen,
besteht kein Grund, von vornherein am Erfolg zu verzweifeln. Ob aus dem
Boden, den wir hoffend vorbereiten, eine ganz reife Ernte wachsen wird,
können wir ja nie wissen. Aber in dem „Handbuch des Bühnenvolksbundes“,
das 1928 in Berlin unter dem Titel „Wille und Werk“ erschienen ist, sieht
man (S. 238) aus dem Bericht über die Erfolge Weismantels, Weinrichs,
Dießenschmidts, Felners, daß es für das Aufblühen echter dramatischer Kunst
wahrhaftig nicht belanglos ist, ob wir vorwärts strebende Dichter ihrem
Genie überlassen, oder ob wir ihnen helfen.

Helfen sollte man ihnen auch mehr als bisher durch die Aussetzung von
Preisen für hervorragende Leistungen. In Frankreich werden Literaturpreise
mit Recht als eines der besten Mittel betrachtet, Geschäftswert und Kunst-
wert öffentlich zu trennen. Vor Mißbrauch ist ja auch dieses Mittel nicht
geschützt. Aber im allgemeinen sind literarisch geachtete Preisrichter ein nütz-
liches Gegengewicht gegen die im künstlerischen Sinn häufig bedauerliche
Anziehung, die Riesenaufgaben oder monatelange Aufführungen auf das
Publikum ausüben. An sich ist es deshalb erfreulich, daß die wenigen drama-
tischen Preise, die wir in Deutschland haben, nun durch den Bühnenverein
vermehrt worden sind. Nur mischt sich in diese Freude insofern störend der
Gedanke an das Geschäft, als dem Anscheine nach ausschließlich Theaterleiter
entscheiden werden, welche von den eingesandten Dramen die zwei Preise von
5000 und 3000 Mark erhalten.

Und ist es nötig oder auch nur erträglich, daß die führende Presse eines
Kulturvolkes dem Film und dem Sport und allmählich auch dem Rundfunk
Spalten und Seiten mit auffallenden Titeln widmet, aber gegen den Verfall
der dramatischen Kunst nur mit seltenen und dürftigen Artikelchen kämpft?
Die Presse versteht es doch sonst, ein im Publikum vorhandenes Interesse zu

steigern und sogar ein nicht vorhandenes zu wecken! Sie könnte sich also wohl etwas weniger ausführlich mit gut gespielten Unterhaltungsstücken beschäftigen, die Kulturwidrigkeit des Agitationstheaters etwas klarer beleuchten und ihre Leser etwas häufiger und deutlicher an die höheren Aufgaben der Bühne erinnern. Die christlich gerichtete Presse hat selbstverständlich das gute Recht, bei Aufführungen des Bühnenvolksbundes etwaige Verstöße gegen christliches Empfinden festzustellen und zu verurteilen, aber sie macht schlechte Theaterpolitik, wenn sie nicht gleichzeitig mit ebenso großer Entschiedenheit für die gesunde Grundrichtung des Bundes eintritt und für seine Unterstützung wirbt.

Sehr umstritten ist seit einem Jahre wieder die Frage, wieweit der Staat an der Hebung unserer Theaterkultur mitarbeiten kann. Drei Fünftel aller deutschen Bühnen werden durch staatliche oder städtische Gelder unterstützt. Diese Hilfe erregt bei Dramatikern, Theaterleitern und Schauspielern gewöhnlich erst dann Unwillen, wenn sie nicht reichlich genug ausfällt. Gibt der Staat aber zu erkennen, daß er es zu seinen Kulturaufgaben rechnet, ideale Güter des Volkes, die zu schützen er verfassungsgemäß entschlossen ist, auch nicht durch das Theater beliebig zerstören zu lassen, so hagelt es Entrüstung. Ein wirrer Chor von Stimmen warnt vor der Gefahr, daß die aufgehobene Zensur wiederkehre, die der Tod aller Kunst sei. Ich habe im März 1918 in dieser Zeitschrift (Bd. 94, S. 595—607) ausführlich gezeigt, daß die Gründe gegen die Zensur, die damals bei einer Umfrage des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller vorgebracht wurden, durchaus nicht überwältigend sind, und daß auch Leute, die nirgendwo als eng oder kunstfremd gelten, z. B. Dichter wie Fedor v. Zobelitz und Theodor Däubler, ein Ästhetiker wie Max Dessoir, Kritiker wie Karl Scheffler und Siegfried Jacobsohn, die Abschaffung der Zensur für unnötig oder unerwünscht hielten. Unter dem Titel „Die Zukunft der deutschen Bühne“ ist das ganze Material der Umfrage im Jahre 1917 bei Desterheld in Berlin erschienen, und in diesem Buche (S. 149 f.) teilt Heinrich Stümcke mit, er habe 1901 in seiner Zeitschrift „Bühne und Welt“ eine ähnliche Kundfrage veranstaltet. Auch da war es nicht so, daß freiheitlich gerichtete Theaterleute und Schriftsteller die Zensur einmütig verworfen hätten: Friedrich Haase, Max Staegemann, Franz Wallner, Karl Bleibtreu, Hermann Grimm und andere sprachen sich für Beibehaltung aus. Bei der Umfrage des Jahres 1917 erklärte sich Walter Harlan, der Dramaturg des Lessingtheaters, deshalb für die Zensur, weil ihre Abschaffung „nur zur Diktatur des Kassierers, also zum ewigen Oberwasser der Operetten und Possen“ führe. Unsere heutigen Theaterzustände beweisen, daß wir noch ganz anderstwhin geführt worden sind, seit wir keine Zensur mehr haben.

Und auch heute bieten die Kämpfe gegen die Zensur einem unparteiischen Beobachter weder ein einheitliches noch ein erfreuliches Schauspiel. Allerdings haben sich im März 1929 mehr als ein Duzend literarische und künstlerische Körperschaften zu einem „Kampfausschuß gegen Zensur“ vereinigt. Als aber die in diesem Ausschuß vertretene preußische Akademie der Künste am 6. März eine Kundgebung zur Zensurfrage veranstaltete, sprachen sich von fünf Rednern mindestens zwei, darunter der sozialistisch eingestellte Professor Heller, so wenig zensurfeindlich aus, daß dem „Berliner Tageblatt“ (Nr. 113

vom 7. März 1929) der Gesamteindruck des Abends „zweispältig genug“ erschien. Bei der großen Versammlung, die der „Kampfausschuß“ am 11. März im Herrenhause hielt, war die Grundrichtung aller elf Redner zwar einheitlich, aber die Einheit war gemacht und mußte gegen Störung geschützt werden. Sogar eine dem Kampfausschuß so nahe stehende Zeitung wie das „Acht-Uhr-Abendblatt“ der Nationalzeitung (Nr. 60 vom 12. März 1929) gibt zu, daß von vornherein die „einheitliche Linie festgelegt“ war, und daß außerdem der Vorsitzende — Reichsinnenminister Severing — kraftvoll für Einheit sorgen mußte: „Nur ein energischer Präsident konnte verhindern, daß die anwesenden Krakeeler die Kundgebung sprengten.“ Heinrich Mann verriet in seiner Rede, die am Tage nach der Versammlung wörtlich im „Berliner Tageblatt“ (Nr. 121 vom 12. März 1929) erschien, noch etwas mehr über die fragwürdige Natur der beabsichtigten Einheit: „Die jetzt endlich geeinigten Verbände müssen dauernd wachbleiben, und Einwände in ihren eigenen Reihen müssen unterdrückt werden.“ Auf Gründe gegen die Zensur ließen sich die Redner nicht gern ein. Heinrich Mann erklärte sogar frischweg: „Der Gegner hört ohnedies auf keine Gründe, nur auf seinen Machtwillen.“ Deshalb schimpfte ein Redner nach dem andern über Knebelung des Geistes, über Rückfall ins finstere Mittelalter, über Schnüffler, Mucker und Spießker. Man bezeichnete den Normalmenschen als „singierten Kretin“ und die Zensoren unter brausendem Beifall als „Dummköpfe“. Und den Bericht über diesen Polterabend begann die „B. Z. am Mittag“ (Nr. 70 vom 12. März 1929) mit der Behauptung, hier hätten sich „die feinsten Köpfe Berlins“ zusammengedrängt, während das „Berliner Tageblatt“ (Nr. 121 vom 12. März 1929) sich durch die wüste Schimpferei auf Andersdenkende nicht abhalten ließ, mit der Versicherung zu schließen, die Kundgebung sei „ganz vom Geiste echter künstlerischer und bürgerlicher Freiheit getragen“ gewesen!

Die lärmende und oberflächliche Behandlung einer sehr ernsten und verwickelten Frage unter dem Vorsitz eines Reichsministers muß um so mehr befremden, als eine Wiedereinführung der Theaterzensur gar nicht geplant ist, auch nicht von den Organisationen, die gegen die Mißstände im heutigen Theaterwesen am entschiedensten kämpfen. Der Vorstand des Bühnenvolksbundes hat sich gegen die Aufhebung der bestehenden Zensurfreiheit ausgesprochen und hinzugefügt, es bestehe keine Veranlassung, „Bestrebungen, die auf eine Bekämpfung des Mißbrauchs der Bühne abzielen, ohne weiteres als Versuch zur Wiedererweckung der Theaterzensur zu verdächtigen. Im Gegensatz zum ‚Kampfausschuß gegen Zensur‘ sei der Vorstand des Bühnenvolksbundes der Auffassung, daß weder der Kunst noch dem Theater gedient sei, wenn jede sensationelle Ausnützung trüber Instinkte, sobald sie sich der Bühne bediene, für unantastbar erklärt werde“ („Germania“ Nr. 156 vom 4. April 1929). Ebenso antwortete der Zentrumsabgeordnete Geheimrat Faßbender am 6. März 1929 auf eine Kundfrage der „Berliner illustrierten Nachtausgabe“, die von ihm mitunterzeichneten Anträge von fünf Parteien des preussischen Landtages gegen stilkliche Verfallserscheinungen im heutigen Bühnenbetrieb seien nicht auf Wiedereinführung der Theaterzensur gerichtet.

Tatsächlich läßt sich darüber streiten, ob unter den augenblicklichen Verhältnissen in Deutschland gerade die Vorzensur das wirksamste Mittel ist,

den sittlichen Tiefstand der Bühnen zu überwinden. Daß sie von vornherein nicht einmal den Theaterdirektoren so verhaßt zu sein braucht, wie man nach dem liberalen Wutgeschrei annehmen möchte, zeigt eine Äußerung Artur Wolffs, des geschäftsführenden Direktors des Deutschen Bühnenvereins, in der „Berliner illustrierten Nachtausgabe“ vom 5. März 1929. Wolff schlägt vor, die Bühnenleiter sollten sich freiwillig verpflichten, „der zuständigen Behörde in zweifelhaften Fällen die in Aussicht genommenen Stücke zur Prüfung vorzulegen“. Dadurch könne manche nachträgliche Enttäuschung, mancher Protest und Prozeß und sogar mancher Bankrott vermieden werden. Ein solcher Vorschlag von solcher Stelle her ist immerhin ein Schutz gegen die Täuschung, als sei man mindestens ein böotischer Außenseiter, wenn man es wagt, für die Zensur einzutreten.

Aber wesentlich ist nicht die Zensur, sondern das allgemeine Recht des Staates, eine schrankenlose Freiheit des Theaters nicht zu dulden, auch nicht, wenn es sich um hohe Kunst handelt. Die Freiheit, die von der Weimarer Verfassung der Wissenschaft und Kunst gewährt wird, haben die Schöpfer und Verteidiger unseres modernen Staates wahrhaftig nicht so verstanden, daß es Gelehrten und Künstlern unbenommen sein soll, durch ihre Werke die staatlichen Einrichtungen verächtlich zu machen und die Grundlagen des staatlichen Lebens zu unterwühlen. Im Gegenteil schließt gerade der moderne Gedanke, daß der Staat die Verkörperung des Volkswillens zu freiheitlicher Kulturgemeinschaft ist, ohne weiteres die Pflicht des Staates ein, das Leben der Gemeinschaft gegen etwaige Zerstörungsversuche einzelner Mitglieder zu schützen, selbst wenn solche Versuche mit wissenschaftlichen oder künstlerischen Mitteln unternommen werden. In einem kritischen Aufsatz über die Unabhängigkeit der Universitätsprofessoren schrieb die bekanntlich nicht rechtsgerichtete „Vossische Zeitung“ (Nr. 62 vom 13. März 1929) den Satz: „Tatsächlich bilden die Hochschulen einen großen Teil der höheren Beamtenschaft aus, und so kann und darf es dem Staate nicht gleichgültig sein, in welchem Sinne an diesen Anstalten gelehrt wird.“ Sehr richtig; aber soll es demselben Staate etwa gleichgültig sein, welchen Einfluß die Theater auf die Massen ausüben?

Es besteht doch nicht bloß die Möglichkeit, sondern es ist Tatsache, daß von vielen unserer Bühnen Wirkungen ausgehen, die für das Gedeihen der Volksgemeinschaft verderblich sind. Sogar in der Berliner Herrenhausversammlung gegen die Zensur wurde zugegeben, z. B. von Heinrich Mann und Fritz v. Unruh, daß auf den heutigen Bühnen manches faul ist. Und im preußischen Landtag hat sich eine starke, aus fünf Parteien verschiedener Weltanschauung bestehende Mehrheit zu einem Antrag vereinigt, in dem festgestellt wird: „Im Theaterleben, insbesondere der Großstädte, zeigen sich in steigendem Maße Erscheinungen, die geeignet sind, die Empfindungen der gesund denkenden Bevölkerung zu verletzen. Wir weisen auf folgende Auswüchse hin: die immer hemmungslosere und oft geistlose Darstellung des Nackten, das Hineinziehen von Perversitäten und zynischen Joten in die Darstellung, die Verächtlichmachung von Ehe, Familie und Mutterschaft, die Verletzung religiöser Empfindungen und Anschauungen weiter Volkskreise“ (Drucksache Nr. 577 des Preußischen Landtages, 3. Wahlperiode, 1. Tagung, 1928).

Daß die Polizei solchem Treiben nicht müßig zuschaut, weiß jeder, der die Gelegenheit und vielleicht auch die Pflicht hat, sich um ihre Tätigkeit nach dieser Seite hin etwas zu kümmern. Es ist nicht immer nötig und oft nicht einmal nützlich, daß in der Öffentlichkeit bekannt werde, ein Theaterleiter habe im voraus vertraulich um ein Gutachten der Polizei über ein zur Aufführung gewähltes Stück ersucht, oder die Polizei habe im stillen veranlaßt, daß einiges, was ihr bei der ersten Aufführung unerträglich schien, verändert wurde. Für Preußen bezeugt der frühere Zensor v. Glasenapp, daß auch jetzt noch „die Polizei, wie das Oberverwaltungsgericht ausdrücklich entschieden hat, berechtigt und verpflichtet ist, Aufführungen zu verhindern, die geeignet sind, die öffentliche Ruhe, Sicherheit und Ordnung zu stören, oder die einen strafbaren Tatbestand darstellen“ (Berliner illustrierte Nachtausgabe vom 5. März 1929). Allerdings beweist die Erfahrung immer mehr, daß sich aus der Lückenhaftigkeit und der allgemeinen Fassung dieser Bestimmungen und aus der Rechtungleichheit in den verschiedenen Freistaaten der Deutschen Republik sehr viele Ubelstände ergeben. Hoffentlich wird es gelingen, in dem schon lange vorbereiteten Reichstheatergesetz diese Mängel zu beseitigen. Jedenfalls dürfte sich selbst vom Standpunkte der äußersten Freiheit, die überhaupt noch mit einem gesunden Staatsleben vereinbar ist, kaum etwas von Bedeutung gegen die Auffassung einwenden lassen, die der Bühnenvolksbund in dem Sage ausdrückt: „Würden zur Abstellung mindestens des schlimmsten Mißbrauchs der Bühne — etwa in Verbindung mit dem Reichsbühnengesetz — einheitlich für das ganze Reichsgebiet entsprechende gesetzliche Grundlagen geschaffen, so würde der Vorstand des Bühnenvolksbundes darin an sich weder einen Eingriff in den Bereich der Kunst noch ein Wiederaufleben von Zensurmethode erblicken, denn die Beachtung des berechtigten Grundgedankens der die Zensur ausschließenden Reichsverfassungsbestimmung könnte durchaus auch nach einer solchen Gesetzgebung gewährleistet sein“ (Germania Nr. 156 vom 4. April 1929).

Obgleich also im allgemeinen unsere Theaterkultur und damit ein wichtiger Teil unserer Volkskultur schwer bedroht ist, sind noch nicht alle rettenden Kräfte erlahmt. Ob sie zu vollem Leben erstarken und über das unheimlich wachsende Verderben siegen werden, hängt hauptsächlich davon ab, wie klar gerade das Publikum, das sonst für deutsche Kultur, für Sitte und Religion noch etwas übrig hat, sich auch auf diesem Punkte seiner Verantwortung bewußt wird. Es gibt leider zu viele, die genug zu tun glauben, wenn sie den Verfall unserer Bühnen beklagen und deshalb Erhebung und Erholung meistens anderswo suchen. Es gibt sogar nicht wenige, die im Theater ihre idealere Lebensauffassung zu vergessen scheinen und der glänzend gespielten Verflachung und Entsittlichung gedankenlos Beifall klatschen. Das gemeinsame Erleben des Schlechten im Theater zerstört die Scheu vor dem Schlechten überhaupt, und so erreicht die niederziehende Wirkung des Theaters auch den, der es nie betritt. Umgekehrt steigert die tatkräftige Beteiligung an einer Theaterorganisation, wie wir sie im Bühnenvolksbund besitzen, nicht nur die technische und ideale Höhe dieser Organisation selber und damit auch ihrer Dichter und Spieler, sondern zugleich die künstlerische und sittliche Kultur unseres gesamten Volkes.

Jakob Overmans S. J.