

Lebensfragen des Theaters auf dem Hamburger Weltkongreß

Der rüstig-greife Franzose Firmin Gémier, der nach jahrzehntelanger Laufbahn als Schauspieler und Theaterdirektor noch immer eindrucksmächtig auf der Bühne und am Rednerpulte steht, hat den Zweck des von ihm gegründeten und geleiteten Weltbühnenbundes im vorigen Jahre in Barcelona so umschrieben: „Unser Bund will zwischen den Dichtern, den Komponisten, ihren Darstellern und den Bühnentechnikern der ganzen Welt eine dauernde geistige und wirtschaftliche Verbindung schaffen. Was immer geeignet ist, die Höhe der künstlerischen Schulung und Leistung auf unsern verschiedenen Berufsgebieten zu erhalten und zu steigern, wollen wir fördern und überall bekannt machen. Wir wollen uns um die Bewahrung und Verbreitung des Sinnes für die Kunst im Publikum bemühen. Die zwischenstaatlichen Vereinbarungen über Bühnentechniken wollen wir zu verbessern suchen. Durch gut organisierte internationale Zusammenarbeit wollen wir zu einer weltumspannenden Regelung aller künstlerischen, technischen und geschäftlichen Fragen unseres Berufes kommen.“ Der Bund hat also den großen Vorteil und die schwere Aufgabe, zwischen allen mit dem Theater zusammenhängenden Berufen zu vermitteln, Musik und Tanz, Film und Rundfunk, Theatergeschichte und Theaterkritik ausdrücklich eingeschlossen. Und dieser zugleich zwischenstaatliche und zwischenberufliche Weltbühnenbund, den sein Gründer „Société universelle du théâtre“ genannt hat, ist sich von Anfang an seiner Verwandtschaft mit der „Kommission für geistige Zusammenarbeit“ beim Genfer Völkerbunde bewußt gewesen und will zu seinem Teil an der Völkerverständigung mitarbeiten. Der englische Vertreter in dieser Kommission des Völkerbundes, Professor Gilbert Murray von der Universität Oxford, hatte gesagt, für die Zukunft des Völkerbundes sei es wesentlich, daß „die Gelehrten, die Denker, die Schriftsteller aller Länder miteinander in regem Verkehr stehen und von Land zu Land Gedanken verbreiten, die dem Frieden der Völker dienen“. Diese Äußerung griff Gémier auf, als er den dritten Kongreß seines Weltbühnenbundes in Barcelona begrüßte, und er meinte, daraus einen sehr ernststen Rechtstitel für sein Unternehmen ableiten zu dürfen. Denn im gesamten Bereiche der weltlichen Kultur wirke keine geistige Macht so stark und unmittelbar auf die große Menge wie das Theater in all seinen Formen. Zwei Kommissionen des Völkerbundes waren auf dem Kongreß in Barcelona amtlich vertreten.

Das ist Sinn und Reichweite des in Deutschland noch wenig gefestigten Weltbühnenbundes, der seinen vierten Kongreß vom 12. bis zum 20. Juni 1930 in Hamburg hielt. Die Behörden von Hamburg und Altona waren so freundlich, wie es Gäste erwarten dürfen, und so sparsam, wie es der harten Zeit entspricht. Mancherlei Mißgeschick lag über den heißen Tagen: außer der Universität hatten alle Schulen Hamburgs bereits ihre Ferien begonnen, die Leiter und Mitglieder der Hamburger Bühnen nahmen auffallend selten an den Beratungen teil, mehrere bedeutende Fachleute, die einen Bericht fest

versprochen hatten, sagten wegen unvorhergesehener Hindernisse im letzten Augenblick ab, die sehr zahlreichen und sehr langen Sitzungen waren meistens halb leer, dagegen die abendlichen Festaufführungen bis auf den letzten Platz gefüllt. Einige Male wurde um Dinge von durchaus nicht überragender Wichtigkeit so erregt gestritten, daß es fast aussah, als ob das kräftige Wort des Altonaer Senators Kirch im letzten Jahrbuche des ihm unterstellten Stadttheaters: „Es ist ganz gewiß leichter, Glöhe zu hüten, als Schauspieler zusammenzuhalten“, auf alle Berufsclassen auszudehnen wäre, die mit dem Theater zu tun haben. So wurde der Kongreß durch sich selber zu einem Symbol der allgemeinen Theaterkrise — ihrer Befürchtungen wie ihrer Hoffnungen. Neun europäische Staaten, am stärksten Deutschland und Frankreich, waren vertreten, außerdem die Vereinigten Staaten von Nordamerika. Deutsche, Franzosen und Russen boten künstlerische und technische Vorführungen aus dem ganzen Umkreis des Theaterwesens, und all das, in Verbindung mit manchen sorgfältig durchdachten Vorträgen und offenen Aussprachen, ließ einen die nach Klärung und Rettung schreiende Lage unseres Theaters nicht bloß verstehen, sondern erleben. Natürlich mußte vieles verhandelt werden, was nur Leute vom Bau als wichtig empfinden können; aber durchaus im Mittelpunkt standen Lebensfragen des Theaters, von deren Lösung nicht bloß das wirtschaftliche Wohl und Wehe vieler Hunderttausende von Menschen, sondern unser aller künstlerische und sittliche Kultur abhängt.

Die schreckhaft gestiegene Schwierigkeit der Ausgabendeckung unserer Opern und unserer Sprechbühnen ist ja eine allgemein bekannte Tatsache. Aus dem kürzlich erschienenen „Statistischen Jahrbuch deutscher Städte“ sieht man, daß im Rechnungsjahr 1928/29 die Städte mit mehr als 50 000 Einwohnern allein für ihren regelmäßigen Theaterbetrieb, also abgesehen von Bauten oder sonstigen außerordentlichen Ausgaben, Zuschüsse von 49,6 Millionen Mark leisten mußten. Die Einnahmen sind, auch wenn man die gesunkene Kaufkraft der Mark berücksichtigt, nicht überall geringer geworden, aber die Ausgaben sind ungeheuer gewachsen, am meisten infolge der Veränderungen in Bezahlung und Arbeitszeit des Verwaltungspersonals, des technischen Personals und des Orchesters, woraus keineswegs abzuleiten ist, daß die einzelnen Mitglieder dieser Berufe durchschnittlich zu gut gestellt sind. Die Zusammenlegung von Theatern benachbarter Städte hat sich wirtschaftlich nicht so bewährt, wie man erwartet hatte. Übrigens ist nicht bloß in Deutschland eine ganze Reihe von Theatern verschwunden: auf dem internationalen Schauspielerkongreß in der letzten Juniwoche 1930 in Wien wurde festgestellt, daß im abgelaufenen Jahre nur in einem einzigen europäischen Lande kein Theater geschlossen werden mußte. Im Winter ist ein Drittel aller Schauspieler ohne Anstellung, im Sommer sind es sogar zwei Drittel. Gewiß hat Dr. Nestriepke, der erfolgreiche Geschäftsführer der Berliner Volksbühne, mit Recht betont, „daß sich bei manchem Theater wesentliche Summen einsparen ließen“, wenn bei der Anstellung von Intendanten, die selbstverständlich Menschen von künstlerischem Urteil sein müssen, mehr als bisher auf die „organisatorischen und geschäftlichen Fähigkeiten der Bewerber“ gesehen würde („Vorwärts“ vom 24. Februar 1930, Beilage „Der Abend“). Aber mit noch größerem Rechte wehrt Nestriepke sich dagegen, daß Staat und Städte die Theater

dem geschäftlichen Unternehmertum überantworten. Denn dadurch würde ein wichtiges Mittel der „Heranbildung geistig reger, gefühlstarker, an den großen Problemen der Gesellschaft interessierter Menschen“ fast in allen Fällen dem „ödesten Amüsierummel“ ausgeliefert. Da nun die allgemeine Wirtschaftslage zur Senkung der Zuschüsse aus öffentlichen Mitteln gebieterisch zwingt, muß das Kulturtheater aus sich heraus seine wirtschaftliche Sicherung neu erringen. Es ist wohl das wichtigste Ergebnis des Hamburger Kongresses, daß er über die Unerfeglichkeit, die Werbekraft und die Lebensfähigkeit des Theaters unter den heutigen Verhältnissen eine Fülle fruchtbarer Gedanken ausgestreut oder doch angeregt hat.

Gewöhnlich, so jüngst noch auf dem Wiener Schauspielerkongreß, wird ein Hauptgrund auch der wirtschaftlichen Theaterkrise im Rückgang der Theaterfreudigkeit des Publikums gesucht, die sich zu einem guten Teil aus dem Emporkommen neuer Kunstformen von ebenfalls sozialem Charakter erkläre. Aber diese in sich durchaus wertvollen Künste — Radio, Film, Tanz — vermögen das Theater nicht zu ersetzen, und ihre besten Vertreter behaupten das auch gar nicht.

Über das Radio sprach in Hamburg der Berliner Rundfunkintendant Dr. Hans Flesch. Er war der Ansicht, daß Radiomusik für die Volksbildung in gewissem Sinne wichtiger sei als Originalmusik, denn sie sei viel mehr Menschen zugänglich, wie ja auch die gute Wiedergabe eines Gemäldes Tausenden Genuß bringe, während nur wenige das Original längere Zeit sehen könnten und nur einer es dauernd besitze. Denselben Vorteil für die Allgemeinbildung habe das in Hamburg erprobte Verfahren, ein gut eingespieltes Drama durch die gesamte Besetzung im Senderaum des Rundfunks sprechen zu lassen. Aber dadurch werde das Schauspiel noch lange nicht zu einem Hörspiel. Ein Hörspiel sei weder ein regelrechtes Bühnendrama noch ein Lesedrama, sondern es sei ein bloß auf Gehörwirkung berechnetes Drama und müsse infolgedessen die dramatische Handlung unter dieser dem Radio eigentümlichen Rücksicht auswählen und aufbauen.

In der Tat wird man nicht leugnen können, daß ein Hörspiel sich ästhetisch von einem Bühnendrama noch weit mehr unterscheidet als ein auf Anhören berechnetes Ritterepos des Mittelalters von einem auf Lesung berechneten modernen Roman. Es wäre wohl nicht vergeblich, wenn Hörspieldichter die auf epischem Gebiete längst abgeschlossene Erfahrung für ihre noch sehr junge Kunst zu nutzen suchten. Große Aussicht auf eine Blüte des Hörspiels hätten wir allerdings auch dann nicht. Denn da ein Hörspiel wegen der ungeheuren Reichweite des Rundfunks nicht oft wiederholt werden kann, sind die Lantien zu gering, als daß sie starke Dramatiker anlocken könnten.

Man führte die Mitglieder des Hamburger Kongresses in das der Vollendung nahe Haus des Nordischen Rundfunks mit seinem riesigen Senderaum aus Beton und seinem Beobachtungsturm aus Glas. Es mag wohl geschehen, daß wir später zu Hause oder im Freien beim Genuße eines Radiospiels an die tote Maschinerie der fahrbaren und zerlegbaren Wände und an das schallverteilende Zementgehänge der Decke ebensowenig denken wie in einem Konzert an die Werkstätten der Instrumentenmacher, aber trotzdem wird die Stärke

unseres ästhetischen Erlebens beim Radio niemals mit dem zu vergleichen sein, was wir empfinden, wenn vor uns in vollbesetztem Theatersaale lebendige Menschen dramatisch unser Schicksal gestalten.

Ernstere Gefahr droht dem Theater vom sprechenden, farbigen, plastischen Film, der teils schon Gegenwart, teils nahe Zukunft ist. Einstweilen liegt er allerdings selber in einer Krise. Der Verband der Lichtspieltheater Berlin-Brandenburg meldete einige Wochen vor dem Hamburger Theaterkongreß, daß die Steuerbelastung das Gewerbe erdrücke, daß in zwei Monaten 51 Berliner Kinos zusammengebrochen seien, und daß beim Verband immer neue Verzweiflungsbriefe der Kinobesitzer einliefen. So sehr die unglücklichen Opfer der Krise zu beklagen sind, eine Verminderung der Kinos ist an und für sich wahrhaftig kein Nachteil für die Kultur unseres Volkes. Wir haben dieser Vergnügungsorte von nicht notwendig, aber tatsächlich recht zweifelhaftem Werte noch übergenug. Ich konnte mich auch nicht der in Hamburg von deutscher wie von französischer Seite vertretenen Meinung anschließen, der nationale Charakter der in Europa aufgenommenen Sprechfilme werde in jedem Falle über die amerikanischen „Allerweltserzeugnisse“ siegen. Man schien Hollywood nicht näher zu kennen, man schien über dem löblichen Eifer, die heimische Industrie zu retten, nicht beachtet zu haben, daß es dem amerikanischen Kapital bereits gelungen ist, hervorragende europäische Regisseure und Schauspieler nach Hollywood zu verpflichten, und aus Mangel an besseren Gegenständen wollte man mich sogar überzeugen, daß Elisabeth Bergner schon nach einigen Wochen in Hollywood in einem deutschen Sprechfilm nicht mehr so echt deutsch sprechen werde wie in Berlin!

Die künstlerischen Probleme des Tonfilms wurden hauptsächlich in einer Studie des nicht persönlich erschienenen Ungarn Dr. Balázs und in der anschließenden Diskussion aufgerollt. Eigenwerte des sprechenden Films gegenüber dem Theater fand man zunächst darin, daß die Bühnenlandschaft tot sei und die Filmlandschaft ebenso veränderlich wie die Spieler, — während doch die moderne Scheinverfertertechnik auch auf der Sprechbühne das Landschaftsbild in unaufhörlichem Wechsel zu zeigen vermag. Etwas richtiger klang dann die Behauptung, der Film offenbare uns das Leben einer Volksmasse deutlicher als der Regisseur der Schauspielbühne. Gewiß lenkt die Photographie die Aufmerksamkeit besonders wirksam auf die Bewegungen der Glieder und der Gesichter, aber schon die Meininger und Max Reinhardt haben durch ihre zielbewußte Arbeit bewiesen, wie eindruckstark auch auf der Sprechbühne das Leben einer Masse sich darstellen läßt.

Noch näher kam dem Wesen der Sache eine dritte Äußerung, daß nämlich die Sprechbühne mehr das geistige Ringen des Menschen, der Film, auch der sprechende Film, mehr die gesamte Breite der Erscheinungswelt zeige, das Menschliche wie das Untermenschliche. Tatsächlich würde der Film ja seine ureigenen Möglichkeiten mangelhaft ausnützen, wenn ihm die Darstellung der Umwelt des Menschen nicht höchst wichtig wäre. Sieht man aber auf das Entscheidende, so wird man sagen müssen: entweder ist die Umwelt für die dramatische Handlung nebensächlich, und dann gehört sie nicht in das Filmdrama, oder sie ist für die dramatische Handlung von Wichtigkeit, und dann gehört sie auch in das Bühnendrama, ganz gleich, ob sie durch die Mittel der

Illusionsbühne oder auf anderem Wege dargestellt wird. Ich möchte wiederholen, was ich in Hamburg gesagt habe, daß hier wie bei allen Künsten die wesentlichen Unterschiede in den künstlerischen Mitteln liegen: die Sprechbühne stellt das Drama durch lebendig vor uns stehende Menschen dar, der Sprechfilm stellt es durch mechanische Stellvertretung lebendiger Menschen dar. Er ist insofern ein Parallelfall zum Puppentheater, als in beiden Fällen der künstlerische Reiz in der dramatischen Darstellung durch Formung eines stellvertretenden Materials liegt, hier des plastischen Stoffes der Puppe, dort des Lichtes und des Klanges. Wie immer man aber diese letzten Unterschiede sehen mag, darüber kann kein Zweifel herrschen, daß dem Filmbetrieb aus vielerlei Gründen die vergnügliche Unterhaltung immer näherliegen wird als die hohe Kunst, und daß von mechanisch bewegten und mechanisch klingenden Bildern nie ein so starkes und unverfälschtes Gefühl für edelste Gemeinschaftswerte ausgehen kann wie vom dramatischen Willenskampf lebendig vor uns erscheinender Menschen.

Die unmittelbare Lebenswärme, die einer Radioübertragung und einer Filmvorführung fehlt, besitzt der Tanz. Auf wie vielen Wegen diese seit Urtagen mit dem Theater verwachsene, aber in den letzten Jahrhunderten zurückgedrängte Kunst von neuem siegreich ins Theater einzieht, hat ja fast gleichzeitig mit dem Hamburger Theaterkongreß der internationale Tanzkongreß in München veranschaulicht. Rudolf von Laban sprach in Hamburg über das Wesen des neuen Tanzes mit all der Feinheit, die man von ihm erwarten mußte. Weit über Akrobatik und Virtuosität des Tänzers hinaus, hinaus auch über die Auffassung, daß der Tanz einen Gedanken gestalte oder ein Gefühl ausdrücke, erblickte Laban das eigentliche Ziel des Tanzes in der Darstellung des Wollens absoluter Werte. Das ist ja nun, wie Laban nicht zu sagen vergaß, auch das letzte Ziel des Dramas, und der Unterschied der beiden Künste und damit der wesentliche Eigenwert des Tanzes wäre klarer erfaßt worden, wenn Laban sich bestimmter die Frage gestellt hätte, inwiefern beim Anschauen des Tanzes ein ästhetisches Erlebnis des Wollens absoluter Werte zustande kommt. Dann hätte sich wohl ergeben, daß für die hier gesuchte Erkenntnis ein Vergleich des Tanzes mit der Musik nützlicher ist als ein Vergleich mit dem Drama. Wie die gehörte Harmonie der Töne, so wird uns die geschaute Harmonie des Tanzes zum Erlebnis der Harmonie an sich, zum beglückten Ruhen in der Harmonie des Universums. Man weiß aber, wie selten gute Tanzkunst ungemischt geboten wird, und daß noch seltener die Zuschauer sind, die sie ungemischt genießen können und wollen. Und selbst wenn keine niederen Triebe einen großen Teil des Publikums zu Tänzern und Tänzerinnen zögen, vermöchte der Tanz wegen der verhältnismäßigen Armut seiner Ausdrucksmittel mit der Fülle ästhetischer Erlebnisse, die von der Aufführung eines Schauspiels oder einer Oper ausgehen, niemals zu wetteifern.

Das Theater bleibt also trotz allem auch heute, was es von jeher war: die ästhetisch wirksamste Darbietung der ästhetisch reichsten Kunst, — wenn es sein eigenes Wesen nicht verleugnet, und wenn es nicht versäumt, die innere Werbekraft seiner Darstellungsmittel folgerichtig zu verwenden und zu steigern. Nur dann wird sein unzweifelhafter Besitz an nicht ersetzbaren Eigenwerten vom

Publikum verstanden und verlangt, nur dann wird es seine Krise überwinden.

Obgleich die Unmittelbarkeit lebendiger Menschenkraft eine Hauptquelle der Überlegenheit des Theaters über mechanische Darbietungen ist, sind für die Bühne mechanische Mittel von höchster Vollendung gerade in der Gegenwart äußerst nützlich. Denn unsere schaufreudigen und auf allen Lebensgebieten an eine hochentwickelte Technik gewöhnten Zeitgenossen werden durch eine mangelhafte Bühnentechnik weit mehr enttäuscht und geärgert als unsere Vorfahren. Freilich erschwert die wirtschaftliche Not in allen Ländern die Einrichtung ganz modern ausgerüsteter Bühnen, und damit mag es zusammenhängen, daß die in Deutschland schon früher gemachten Fortschritte anderswo noch kaum überholt worden sind. Jedenfalls konnte auf dem Hamburger Kongreß ein Bühnenbauer von Weltruf, Max Hasait, auf Grund seiner vielen Reisen durch Europa und Amerika versichern, daß außerhalb Deutschlands wohl schwerlich eine durchaus moderne Bühneneinrichtung anzutreffen sei. Die Verbesserungen, die er uns an Plänen und Modellen zeigte, und die in dem nach seinen Angaben kürzlich in Paris für Baron Rothschild gebauten Théâtre Pigalle nur teilweise verwirklicht sind, beruhen auf einer Weiterführung der Gedanken, nach denen Brandt und Linnebach vor einigen Jahrzehnten ihre Schiebebühnen und die Japaner bereits vor einigen Jahrhunderten ihre Drehbühnen angelegt haben. Linnebach hatte bekanntlich den von Brandt zur Seite gefahrenen Bühnenwagen, der das ganze Szenenbild trug, in die Vertiefung hinabgelassen und dadurch die Schauspieler vor Geräusch und Staub der Szenenverwandlung geschützt. Hasait hat durch Verwendung schalldichter Wände und durch Erweiterung der Verschiebungsfähigkeit des gesamten Bühnenraumes nach allen drei Dimensionen die Unge störtheit des Spieles, die Schnelligkeit des Szenenwechsels und die bei Scheinwerferbeleuchtung so wichtige Staubbefreiheit der Luft außerordentlich vervollkommenet. Er hat außerdem die Drehbühne zu einer fahrbaren Schiebebühne gemacht und zwei solcher Drehschiebebühnen nebeneinandergestellt, von denen eine die ganze Bühnenöffnung füllt. Also kann, auch wenn bei einer Szene die gesamte Bodenfläche der Drehbühne gebraucht worden ist, sofort verwandelt werden: die gebrauchte Bühne schiebt sich zurück, die schon fertig aufgebaute zweite Drehbühne schiebt sich an ihre Stelle.

Wo man auf so kostspielige Bühnenbauten verzichten muß, kann man sich wenigstens die wunderbaren Fortschritte der Beleuchtungstechnik zunutze machen. In Hamburg wurden sie von Torsten Hecht, dem Ausstattungsleiter des Badischen Landestheaters, lehrreich vorgeführt. Fast alles, was früher der Theatermaler zu schaffen hatte, leisten heute die elektrischen Scheinwerfer. Je nachdem sie ihre Lichtkegel in verschiedener Stärke auf verschiedene Punkte desselben Bühnenraumes richten, erwecken sie durch den Gegensatz von Hell und Dunkel den Eindruck ganz verschiedener Räume. Sie lassen durch Projektion Bäume und Bauten vor dem Horizont aufragen, und sie ersetzen die starre Landschaft des Malers durch ein stimmungsvolles Wechselbild von Helligkeitsgraden und Farbentönen. Der Widerspruch zwischen dem toten Raum und dem lebendigen Spieler ist überwunden.

Mehr als von der Bühne muß aber selbstverständlich die Anziehungskraft des Theaters vom Schauspieler ausgehen, und da sind noch bedeutende Verbemöglichkeiten ungenutzt. Bekanntlich hat im Frühling dieses Jahres das Reichsgericht endgültig die Klage der 24 hervorragenden Mitglieder deutscher Opern abgewiesen, die sich einem neuen Beschlusse des Bühnenvereins, daß bei Gastspielen niemand mehr als 1000 Mark für den Abend erhalten solle, nicht hatten fügen wollen. Der Bühnenverein wollte durch seine Maßnahme den wirtschaftlich schwer bedrängten Opernunternehmungen zu Hilfe kommen, und das ist offenbar sein Recht und seine Pflicht. Hoffentlich läßt er es sich aber ebenso angelegen sein, dafür zu sorgen, daß die ersparten Gelder nicht einfach zu einem Gewinn für die Unternehmer werden, sondern zu einem angemessenen Teile dem Durchschnitt der Schauspieler zugute kommen. Es ist für den Fortbestand der Theater ohne Zweifel verderblich, wenn das Überangebot mangelhafter ausgebildeter Schauspieler dazu benutzt wird, mit wenig Geld eine ganze Truppe anzutwerben. Schlechte Bezahlung lockt keine guten Spieler, und ohne gute Spieler ist das Publikum nicht an das Theater zu fesseln.

Mit großer Entschiedenheit wird die aus wirtschaftlichen, künstlerischen und ethischen Gründen notwendige Zurückdrängung stümperhafter Spieler in allen Ländern von den Schauspielervereinen gefordert. Auf dem Schauspielerkongreß in Wien wurde besonders von den Vertretern Frankreichs und der Tschechoslowakei betont, das Bestehen des Theaters hänge im Augenblick wesentlich davon ab, daß die künstlerische Leistung der Schauspielerenschaft gesteigert werde. Deshalb wurde unter allgemeinem Beifall verlangt, daß der Staat sich weit mehr als bisher um die Heranziehung eines tüchtigen Schauspieler Nachwuchses kummere. Vielleicht ist allerdings der Gedanke der Verstaatlichung auch hier wieder etwas überspitzt worden. Denn wie man einzelne private Theaterschulen, z. B. die von Max Reinhardt, wegen ihrer Leistungen gelten läßt, so müßte man wohl bereit sein, jede private Schauspielschule anzuerkennen, die sich den staatlichen Lehrforderungen und der staatlichen Aufsicht unterwirft.

Auf dem Hamburger Kongreß vermittelte Leopold Jekner einen lehrreichen Einblick in den Betrieb der Staatlichen Schauspielschule in Berlin, die an die Hochschule für Musik angeschlossen ist. Wer aufgenommen zu werden wünscht, muß sich von einer Kommission prüfen lassen, in der außer der Lehrerschaft der Schauspielschule das Direktorium der Hochschule für Musik, das Staatsministerium, der Bühnenverein und die Bühnengenossenschaft vertreten sind. Nur die zwölf bis fünfzehn besten Bewerber werden aufgenommen. Der Lehrkörper hat fast ebenso viele Mitglieder, so daß der Unterricht sich der Eigenart jedes einzelnen Schülers anpassen kann. Der Lehrgang dauert zwei Jahre und umfaßt physiologische und phonetische Sprechtechnik, Atemgymnastik, rhythmische Durchbildung des Körpers, Übungen im Französischen, Englischen, Italienischen und Lateinischen, Belehrungen über deutschen Sprachstil, über Literaturgeschichte und Geistesgeschichte, sprachliche und mimische Darstellungen jeder Art vom charakteristischen Gruße eines Verwandten, eines Freundes, eines Vorgesetzten bis zur Aufführung ganzer Szenen und Stücke, wobei immer das Technische der Anfang und die geistige Erfassung der Rolle, des Dramas, des gesamten Spieles das Ende ist. Bei so vielerlei in der kurzen

Zeit von zwei Jahren wird es ja großer pädagogischer Fähigkeit bedürfen, wenn das Ergebnis die Grundlegung einer einheitlichen künstlerischen Persönlichkeit sein soll, die sich in ihrer Bühnenlaufbahn organisch zur vollen Reife entwickeln kann. Aber wie immer man über Einzelheiten des Lehrplanes urteilen mag: daß unser Theater strengere Forderungen an die Ausbildung des Schauspielers stellen muß, ist sicher, schon deswegen, weil die „sachliche“ Einstellung unseres Kunstempfindens die Triumphe, die der Schauspieler früher durch Sentimentalität oder Pathos errang, nicht mehr so leicht bewilligt. Was einstweilen bevorzugt wird, ist stärkste Wirkung mit einfachsten Mitteln. Tairow und seine Russen haben das durch ihre Hamburger Aufführungen überzeugend bewiesen. War ein Stück so rührselig wie die amerikanische Negertragödie von O'Neill oder so ergentrisch wie die französische Operette „Tag und Nacht“, war der leitende Formgedanke eher malerisch und tänzerisch als im vollen Sinne schauspielerisch — überwältigt wurde man von der elementaren Selbstverständlichkeit, mit der, in eins verschmolzen, Farbe und Stimme, Miene und Bewegung todsicher jede innere und äußere Situation gestalteten.

Geschieht für den Schauspieler noch immer zu wenig, so kann man zweifeln, ob für den Regisseur nicht schon zuviel geschieht. In Hamburg entbrannte heftiger als voriges Jahr in Barcelona der Streit um seine fragliche Selbstherrlichkeit. Es ist nicht so, als ob hier eine russisch-deutsche Auffassung einer romanischen gegenüberstände. In Barcelona wollte ein Teil der Franzosen und Italiener, denen sich ein Spanier anschloß, dem Regisseur kein anderes Recht zugestehen, als ein treuer Dolmetsch des Dichters zu sein; aber sowohl von französischer wie von italienischer Seite wurde scharf widersprochen. Die Einmütigkeit, mit der in Hamburg die Franzosen für die Begrenzung der Freiheit des Regisseurs durch die Absicht des Dichters kämpften, mag sich daraus erklären, daß Leopold Jekner in seinen kurzen Ausführungen die Unverletzlichkeit des dichterischen Textes fast vollständig preisgegeben hatte. Ubrigens trat der Pariser Theaterdirektor und Regisseur Gaston Baty von neuem für seinen schon in Barcelona gebilligten Antrag ein, die Selbständigkeit der geistigen Arbeit des Regisseurs dadurch zu bekunden und international zu schützen, daß für jede Regieschöpfung eine sog. photokopische Wiedergabe der Bühnenbilder, der Kostüme und aller Seiten des Regiebuches bei einer öffentlichen Stelle hinterlegt wird.

Theoretisch wurde die Streitfrage in Hamburg nicht gelöst, Jekner rechtfertigte etwas müde seine bekannten Berliner Inszenierungen. Es sei an staatlichen und städtischen Theatern nicht zu vermeiden, daß klassischen Stücken eine Auslegung gegeben werde, die der jeweiligen Zusammensetzung der Volksvertretung entspreche. Dem habe der Regisseur Rechnung zu tragen, und da schließlich weder er noch der Dramaturg alle Texte so umzuschaffen vermöge, wie es erforderlich sei, müßten zeitgenössische Dichter für zeitentsprechende Klassikerbearbeitungen gewonnen werden. Dagegen erklärten französische Kritiker und Theaterleute der Reihe nach sehr entschieden, eine Klassikeraufführung müsse das zu geben suchen, was der Klassiker gewollt habe. In Frankreich, in Griechenland, in Rußland mache man mit nicht modernisierten Aufführungen klassischer Werke gute Erfahrungen. Nicht ungeschickt wies dann der Hamburger Regisseur und Dramatiker Johannes Tralow auf die Unmög-

lichkeit hin, bei einem klassischen oder auch bei irgend einem andern Stücke festzustellen, daß eine Auslegung die allein richtige ist. Eine Dichtung wecke durchaus nicht in allen Menschen die gleichen Vorstellungen und Gefühle. Also sei der Regisseur berechtigt, unter den möglichen Auslegungen die zu wählen, die seinem Publikum voraussichtlich am besten entspreche.

Dazu ist doch wohl zu bemerken, daß zwischen der Auffassung Erasows und der Jesners ein wesentlicher Unterschied besteht: Erasow handelt nicht bewußt gegen die Absicht des Dichters, Jesner gestaltet den dichterischen Text absichtlich um, sei es, daß er die Worte ändert, sei es, daß er sie durch die schauspielerische Wiedergabe in einen andern Gedankenzusammenhang rückt und dadurch einer ganzen Rolle und sogar einem ganzen Stücke einen andern Sinn gibt. Das ist an und für sich ohne Zweifel eine künstlerische Aufgabe, und solange die Urheberrechte des Dichters nicht verletzt werden, hat man, meine ich, nur die Frage zu stellen, ob das Ergebnis der umschaffenden Regie tatsächlich ein neues, einheitliches Kunstwerk ist. Wo es sich um Dramatiker von hoher Geltung handelt, wird die andersartige Schöpferkraft des Regisseurs der ihrigen wohl selten gleichwertig sein. In diesen Fällen entstände also meistens eine bessere Aufführung, wenn der Regisseur sich eine vollkommene Verkörperung der dichterischen Absichten zum Ziel setzte. Dabei bliebe seiner schöpferischen Befähigung noch immer ein ehrenvolles Feld: er hat in der leuchtenden und klingenden Einheit von Bühne und Spiel die Handlung zu gestalten, die der Text des Dichters vor die Phantasie zaubert. Und da sich in der Beschränkung der Meister zeigt, kann man sogar zweifeln, ob es nicht größer ist, innerhalb der vom Dichter gezogenen Grenzen das Kunstwerk einer Bühnenaufführung zu schaffen, als die Eigenart der Dichtung, an der sich doch der schöpferische Funke der Regie erst entzündet hat, rücksichtslos zu zerstören.

Aber der Dichter wird ja überhaupt im heutigen Theaterleben am sonderbarsten behandelt: man sucht ihn mit heißer Sehnsucht, und gleichzeitig erklärt man ihn für überflüssig. Man klagt über den Mangel an starken Dramatikern und behauptet im selben Atem, das Theater der Gegenwart habe grundsätzlich nicht Dichtung, sondern Politik zu bieten. Den Widersinn und die Kultur- gefahr eines solchen Agitationstheaters habe ich in dieser Zeitschrift (117 [1929] 354—359) ausführlich begründet. Unterdessen hat einer seiner hiesigen Vorkämpfer, Alfred Kerr, sich wieder von ihm losgesagt. Am 4. Mai 1930 schrieb er im „Berliner Tageblatt“ (Nr. 161): „Ja, vor vier Jahren oder fünf taten Zeitstücke not. Die Zeitforderung war wichtiger als die Kunst. Seitdem wurden jedoch Zeitdramen derart kunstlos, daß man entsetzt nach Kunst schreiben muß. Im Grauen vor dem Durchschnitt.“ Und am 23. Mai 1930 erklärte Kerr in derselben Zeitung (Nr. 241): „Ich muß ehrlicherweise feststellen, daß ich an ein langes Lebenslicht eines nur politischen Theaters heut nicht mehr glaube.“ Auf dem Hamburger Kongreß aber entrüsteten sich ein paar Freunde der Politisierung des Theaters, daß ihre Auffassung besonders von den anwesenden Franzosen stundenlang entschieden bekämpft wurde. Frankreich, das keine Heere von Arbeitslosen habe, könne sich ein Theater „ohne sozialpolitische Einstellung“ vielleicht heute noch gestatten, das übrige Europa könne es nicht. Das Jahrbuch des Altonaer Stadttheaters, das den Mitgliedern des Kongresses überreicht wurde, und das Programmheft der Aufführung, zu der man uns einlud,

setzten sich für „Politisierung“, für Beteiligung am „Kampf um neue Lebensformen“ ausdrücklich ein.

Das Stück, das die Altonaer uns spielten, enthüllte die Verkehrtheit solcher Absichten ausgezeichnet. Das Schauspiel „Amnestie“ soll für eine menschlichere Behandlung der Gefangenen werben, — sagt der Verfasser, Karl Maria Finkelnburg, seit 1922 Präsident des Strafvollzugsamtes, Schöpfer bewunderter Einrichtungen in den Strafanstalten zu Brandenburg, Zegel und Plögensee. Sachverständnis und Menschenliebe sind ihm wahrhaftig nicht abzusprechen, weit weniger jedenfalls zu bezweifeln als seine dramatische Kraft. Aber wer nicht ohnehin weiß, daß in Zuchthäusern manche Verbesserungen wünschenswert, manche schon eingeführt sind, wird durch das Stück zu dem Irrtum verleitet, daß der Durchschnitt der Beamten so kurzfristig oder so unentschlossen ist, und daß der Durchschnitt der Zuchthäusler körperlich und seelisch so zu leiden hat. So ist es immer: das Agitationsdrama kann nicht unparteiisch das gesamte Material ausbreiten, das zu einer vernünftigen Urteilsbildung erforderlich ist, sondern es muß einen Einzelfall gestalten. Der Zuschauer aber muß es sich verbitten, daß man ihn für eine Sache von großer Tragweite gewinnen will, ohne ihm das Für und Wider genau vorzulegen. Ebenso unvermeidlich ist ein zweiter wesentlicher Nachteil des politisierten Theaters: die richtige Lösung stark umstrittener sozialpolitischer oder allgemein kulturpolitischer Fragen wird durch Aufrollung vor den wahllos zusammengeströmten Massen des Theaterpublikums eher verhindert, als gefördert. Denn in dieser Menge sind doch immer allzu viele, denen es zur Entscheidung so schwieriger und wichtiger Dinge an Sachkenntnis, an Weitblick, an sittlichem Ernst — oder nach des Tages Last und Hitze an geistiger Frische fehlt. Unreif und müde, außerstande, zwischen übereiltem Umsturz und gesundem Fortschritt richtig zu unterscheiden, fallen sie augenblicklichen Stimmungen und zufälligen Eindrücken zum Opfer und helfen mit einer so anfechtbaren Parteinahme die öffentliche Meinung verwirren.

Die Verwirrung hat einen Grad erreicht, den man eigentlich nicht für möglich halten sollte. Wer hätte denn geglaubt, daß Juristen es nicht verschmähen würden, über die Gründe für und gegen die Strafbarkeit der Abtreibung sich oder andere durch ein Theaterstück, noch dazu eines von anerkannter dichterischer Bedeutungslosigkeit, korporationsweise belehren zu lassen? Das ist in Berlin am 4. Mai 1930 geschehen. Die Piscatorbühne tat sich mit dem Berliner Anwaltverein zu einer Sondervorstellung des Abtreibungs-dramas „Paragraph 218. Frauen in Not“ zusammen. Bekannte Juristen und Ärzte sprachen dabei zum Publikum und verurteilten den Paragraphen. Ein protestantischer Pfarrer wollte ihn nur teilweise preisgeben. Von einer andern Vorstellung dieses Stückes berichtet Bernhard Diebold („Frankfurter Zeitung“ Nr. 292, 19. Mai 1930): „Am Schluß stehen alle besseren Hauptpersonen wie im Opernfinale an der Rampe und verfluchen den Paragraphen. Aber der Untersuchungsrichter Kalser (eine Person des Stückes) wendet sich ein letztes Mal direkt ans Publikum und schreiet zur Abstimmung für oder gegen 218 — die vor der Pause durch ‚Theaterskandal‘ vereitelt wurde. Nun am Schluß fordert er Parteinahme durch Handerhebung gegen die ominöse Paragraphenzahl. Ich sah keine Hand unten.“ So verbündeten sich heute im

deutschen Volke Demagogie und Theater, um Vernunft und Kunst gleichzeitig zu verabschieden. Das Zerstörungswerk ist viel länger im Gange, als die meisten ahnen. Die revolutionäre Arbeiterbewegung Deutschlands hat sich schon vor 25 Jahren einen „Arbeiter-Theaterbund“ für die Zwecke des Klassenkampfes geschaffen. Jetzt zählt er 300 Ortsgruppen, und seine „Agitprop-Truppen“ durchziehen spielend das ganze Land. Auf dem letzten Bundestag in Dortmund erschienen Vertreter gleicher Bestrebungen aus England, Holland, Japan, Rußland und der Tschechoslowakei. Daß Aufhebung des Volkes durch das Theater nicht allzu schwer ist, beweist die Geschichte der Revolution in Frankreich, Belgien und Rußland, — aber wo hat ein Agitationstheater vernünftige Kulturpolitik gemacht? Ein künstlerisches Theater kann sehr wohl Zeittheater sein, wenn es, wie Dr. Ernst Michel in der „Rhein-Mainischen Volkszeitung“ (Nr. 284, 12. Oktober 1929) mit Recht verlangte, „Not und Kraft, Glaube und Hoffnung der Zeit aus der schicksalgebundenen, aber zweckbefreiten Sicht und Gestaltungskraft des Künstlers so zwingend darstellt, daß in dem Massenpublikum die echte Schicksalsverbundenheit hervorgerufen und die schlummernde Kraft neuer Volkheit aufgerufen wird“. Wo aber ist ein Zeittheater, das ohne Vernichtung der Kunst Agitationstheater gewesen wäre?

Für uns Deutsche in Hamburg war es eine nützliche, wenn auch kaum beabsichtigte Lehre, daß die Leitung des französischen Gala-Abends auf allen Bühnenprunk und allen sensationellen Inhalt verzichtete, um die ganze Aufmerksamkeit auf den Dichter und den Schauspieler zu lenken. Am nachdrücklichsten geschah das in dem neuen Stücke „La voix humaine“ von Jean Cocteau. Die ganze dramatische Handlung ist in ein verzweifelttes Mädchen am Telefon zusammengedrängt, und diese einzige Rolle stellte Berthe Bovy von der Comédie-Française fast nur mit ihrer Stimme dar. Wir mußten wieder einmal erleben, wo die ewigen Quellen hoher Theaterkultur liegen. Erst wenn wir zu ihnen zurückkehren, wenn wir den Dichter wieder in die Rechte einsetzen, die ihm der Agitator geraubt hat, wenn wir das Können des Schauspielers durchschnitten steigern und unsere Regisseure zu der Einsicht bringen, daß auch in ihrem Fache Schöpferkraft etwas anderes ist als Überheblichkeit, erst dann können wir ohne Gefahr die staunenswerten Fortschritte, die Deutschland in der Regie und in der Bühnentechnik gemacht hat, für die Überwindung unserer Theaterkrise ausnützen.

Allerdings ist noch nicht alles getan, wenn die Unersegbarkeit des Theaters erwiesen und seine innere Werbekraft erneuert ist: dem Publikum muß es möglich gemacht werden, das zu bezahlen, was es als begehrenswert erkannt hat. Wem es ganz Ernst ist, dem genügt ja nötigenfalls, was in Hamburg André Mauprey, ein Führer der französischen Volksbühnenbewegung, mit freundlich leuchtenden Augen sagte: „In Paris braucht man nur ein paar Schnäpse zu opfern, um ins Theater gehen zu können.“ Da solche Idealisten aber leider noch zu selten sind, als daß sie die Wirtschaftlichkeit des Theaterbetriebes sichern könnten, so ist es besser, dafür zu sorgen, daß auch die noch Geld für das Theater haben, die auf Schnäpse, Sport, Wochenende usw. nicht verzichten wollen. Das läßt sich erreichen. In Altona wurde es uns zahlen-

mäßig bewiesen. Der Bericht des Stadttheaters vom 1. Mai 1930, der uns überreicht wurde, stellt fest, daß zwei Besucherorganisationen, die Freie Volksbühne und die Ortsgruppe des Bühnenvolksbundes, für jedes ihrer Mitglieder alle vierzehn Tage eine Karte nehmen. „Auf diese Weise ist das Altonaer Stadttheater allabendlich gefüllt. Für den Tagesverkauf verbleibt eine gewisse Zahl von Plätzen aller Gattungen. Der Spielplan braucht keinerlei Rücksicht auf die Kasse zu nehmen und kann lediglich nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgestellt werden.“ Die Plätze der Freien Volksbühne werden jeden Abend verlost und kosten ohne Unterschied 1.50 Mark; dagegen wünschen die Mitglieder des Bühnenvolksbundes ihre Plätze frei zu wählen, und sie zahlen je nach dem Platz 1—4 Mark, was ungefähr 55 % des freien Tagespreises ist. Garderobe und Programm werden nicht besonders berechnet. Diese ganze Regelung besteht seit 1923, und die Stadt Altona spricht durch ihren Oberbürgermeister im Jahrbuch des Theaters für 1930/31 den Wunsch aus, daß es so weitergehen möge, — obwohl sie selbstverständlich Zuschüsse zahlen muß. Die rechtfertigen sich als Kulturauslagen, wenn ein Theater von allen Bevölkerungsklassen Abend um Abend gefüllt wird, wenn der Spielplan auf Kultur eingestellt ist, wenn „jedes Starsystem“ abgelehnt und „Einfügung in das gepflegte Ensemble-Spiel“ so streng gefordert wird, daß jedes „erste Fachmitglied“ auch zur Übernahme kleiner Rollen bereit sein muß.

Es kann nicht oft genug gesagt werden, daß die einst so bemitleideten oder gefürchteten Besucherorganisationen heute die beste wirtschaftliche Sicherung künstlerisch ernster Theater sind. Eine in der „Frankfurter Zeitung“ (Nr. 586, 8. August 1929) veröffentlichte Statistik beweist, daß in den beiden Breslauer Schauspielhäusern bei Sensationsstücken die Einnahmen aus freiem Besuch die aus organisiertem Besuch weit übersteigen, zuweilen um das Fünffache, während bei literarisch wertvollen Stücken die freien Besucher, obgleich ihre Karten viel teurer sind als die der organisierten, oft nur halb soviel Einnahmen aufbringen. Der Berichtersteller stellt danach fest, daß „Tausende und aber Tausende freier Theaterbesucher“ das Theater im Stich lassen, „wenn es die Kulturaufgaben erfüllt, für die es da ist, und derentwegen es aus öffentlichen Mitteln unterstützt wird“. Ähnliche Belege für den Kulturwillen der Besucherorganisationen gab auf dem Hamburger Kongreß Ingo Weiß aus seiner Arbeit an der „Gemeinnützigen Schaubühne“, einer Wanderbühne der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Die Bühnenleitung schickt im voraus einen Entwurf des Spielplans an Vertrauensleute in den von der Wanderbühne zu besuchenden Orten. Der Plan wird in der Zeitung und in Versammlungen öffentlich durchgesprochen. Das Publikum nehme daran eifrig teil und verlange von Jahr zu Jahr mehr gute und ernste Literatur.

Ohne solche Erziehung zum Verständnis für die Kulturwerte des Theaters würden die Besucherorganisationen ihre Bedeutung als wirtschaftliche Sicherungen des Theaters rasch verlieren. Denn sobald das Publikum im Theaterspiel vor allem ein Vergnügen sucht, wird es von andern „Luftbarkeiten“ stärker angelockt. Deshalb hat sich der „Christlich-deutsche Bühnenvolksbund“ im letzten Jahre die Steigerung seiner geistigen Geschlossenheit besonders angelegen sein lassen. In den Zeitschriften des Bundes, in seinem Pressedienst, in seinem Einfluß auf die Preussische Landesbühne, in seiner Pflege des Volks-

spieles, in seiner Beratung von Jugendgruppen und Theatergemeinden — überall zeigte sich, wie Bruno Sasowski in Emil Ritters Zeitschrift „Volkstum und Volksbildung“ (3. Heft 1930, 190 ff.) ausführt, ein stärkeres Streben nach Wachstum der „Idee des Bundes im geistigen Organismus des Volkes und in den Kreisen der Jugend, auf die es uns in den nächsten Jahren entscheidend ankommen muß“. Man darf ja bedauern, daß es in Deutschland nicht möglich ist, eine starke Besucherorganisation von ganz einheitlicher Weltanschauung zu gründen; die Blüte einer so durch und durch sozialen Kunst wie das Theater hängt in letzter Linie davon ab. Dennoch steht unter dieser menschlich und künstlerisch wichtigsten Rücksicht der Bühnenvolksbund hoch über der Freien Volksbühne, wenn es für sie keine andere Einheit gibt als die von Julius Bab in Hamburg mit den Worten Zolas ausgesprochene: „Wir haben alle Systeme geprüft und verworfen und haben erkannt, daß außer der schöpferischen Lebenskraft alles Lüge und Dummheit ist.“ Julius Bab kann nicht erfreut gewesen sein, als er sah, wie der Hamburger Kongreß seine Charakteristik einer so erstaunlichen philosophischen Befähigung und eines so rührenden Vertrauens auf den Denker Zola entgegennahm. Wer bloß wußte, wie kenntnisreich Bab über Drama und Theater geschrieben hat, wurde durch den Ton seines ganzen Vortrages höchst unangenehm enttäuscht: man hörte mehr einen Agitator als einen Kritiker.

Überhaupt ist für die Theaterkritik auf dem Kongreß recht wenig geschehen, obgleich doch die Überwindung der Theaterkrise zu einem nicht unerheblichen Teil gerade von ihr abhängt: warum sollten sich sonst die Theaterunternehmer so um sie bemühen? Außer ein paar Gemeinplätzen wußte man nicht viel über sie zu sagen, trotz endlosen Hin- und Herredens. Um sich bequemer gehen lassen zu können, nahm man die Zensur hinzu, indem man frischweg erklärte, Zensur sei Kritik mit dem Ziele, die Wirkung des Werkes auf die Allgemeinheit unmöglich zu machen. Ausgeübt werde die Zensur durch den demokratischen Staat, durch Weltanschauungsgruppen, durch politische Parteien, durch kapitalistische Mächte, am schlimmsten durch den Normalmenschen und den Modegeschmack! Es war die übliche Aufregung über Freiheitsbeschränkung und kaum eine Spur von Eingehen auf die eigentlichen Fragen, ob z. B. die Menschheit, sogar der künstlerische Teil der Menschheit, nicht noch auf anderes Wert legt als auf Kunst, ob also die Sorge für die Kunst nicht irgendwie mit der Sorge für andere Lebenswerte in Einklang gebracht werden muß, und wem die letzte Entscheidung über diesen Ausgleich zusteht. Dann stritt man lange und erbittert um einen Antrag, der verhindern sollte, daß Leute ohne musikalische Sachkenntnisse über Opern, Leute ohne dramaturgische Sachkenntnisse über Schauspielaufführungen Kritiken schreiben. Weder die erste noch die zweite Hälfte des Antrages wurde angenommen, weil es der Mehrheit zu bedenklich schien, für den Kritikerberuf irgend welchen Befähigungsnachweis zu fordern. Nun kann ja selbstverständlich auch ein Laie Kunstgeschmack haben, und das Urteil eines solchen Laien kann dem Künstler förderlich sein. Aber wenn man bedenkt, wie schwer Künstler, die noch um Anerkennung ringen müssen, durch öffentliche Fehlurteile geschädigt werden können, und wenn man sieht, wieviele gedruckte Kritiken mit Fädelheiten oder Geistreicheleien einen greu-

lichen Mangel an Sachkenntnis verhüllen, so wird man die Ablehnung des Antrages schwerlich billigen.

Erfreulich war in den Verhandlungen über die Kritik die Entschiedenheit, mit der objektive Beschreibung des künstlerischen Tatbestandes gefordert wurde. Sehr richtig sagte Müller-Rastatt, daß dazu viel mehr Selbstlosigkeit und Begabung gehört, als der impressionistische Premierenplauderer ahnt. Von französischer Seite wurde wiederum ausgezeichnet der Unsinn der nächtlichen Schnellkritik angeprangert, die ein schmähhches Zugeständnis an den geschäftlichen Konkurrenzkampf der Zeitungsverleger ist. Künstler und Publikum hätten offenbar mehr Nutzen von einer Kritik, die nach ruhiger Verarbeitung der im Theater empfangenen Eindrücke erst am folgenden Tage niedergeschrieben würde — und auf die man nach wiederholtem Theaterbesuch nötigenfalls zurückkäme. Allerdings ist das noch nicht der schlimmste Einbruch des Geschäftsgeistes in das Kritikeramt. Justin Steinfeld teilte mit, es gebe Theater, von denen die Kritiker regelmäßig zu einem glänzenden Abendessen eingeladen oder regelmäßig gegen Bezahlung mit der Abfassung der Programmhefte betraut oder sogar durch Einwirkung auf die Anzeigenabteilung des Blattes in ihrer Unabhängigkeit beeinträchtigt werden.

Als Firmin Gémier in der Schlußsitzung des Kongresses auf die Ergebnisse zurückblickte, konnte er feststellen, daß trotz aller Unzulänglichkeiten die gegenseitige Annäherung der in seinem Weltbühnenbund vertretenen Völker und Berufe gewachsen ist. Unter den vom Kongreß gebilligten Entschlüssen und Anregungen sind manche von allgemeiner Bedeutung. Kein Staat soll die Aufführung dramatischer Werke des Auslandes bloß deshalb hindern, weil es keine inländischen Werke sind. Für Filme soll das nur so weit gelten, als es sich nicht um geschäftliche, sondern um künstlerische und technische Zwecke handelt. Die Volkskunst soll mannigfache Pflege erfahren: man will die europäischen Volkstänze studieren, den Staaten und Gemeinden die Unterstützung des volkstümlichen Theaters empfehlen, an geeigneten Orten Festspiele veranstalten und Vorträge über dramatische Kunst halten lassen. Durch internationale Regelung soll ein reibungsloser Rundfunkverkehr angestrebt werden. Jede Reklame ist von den Funksendungen ebenso auszuschließen wie politische oder religiöse Agitation, dagegen muß alles unterstützt werden, was dem Frieden dient. Unter Führung des Völkerbundes will man in Genf ein großes Weltfriedensfest feiern helfen. — Daß ein politisch und religiös neutraler Weltbund von sich aus ein politisch und religiös neutrales Radio wünscht, ist begreiflich. Aber es wird schwerlich gelingen, diesen Wunsch allgemein durchzuführen, und das ist auch nicht notwendig, wenn nur streng darauf gesehen wird, daß Beleidigungen politisch oder religiös andersdenkender Hörer vermieden werden.

Jakob Overmans S. J.