

über der Mitwirkung an einer solchen Reform hervorruft, bei den andern aber, vor allem den Arbeitern, nur zu leicht unerfüllbare und unberechtigte Hoffnungen weckt. Da ist es doch besser, einen weniger belasteten Ausdruck zu wählen, gerade im Interesse der Sache, der man dienen will, etwa „Christliche Sozialordnung“.

Dieses Wort bringt viel eindeutiger und klarer als das vieldeutige und schillernde Wort „Sozialismus“ das Ziel und die Voraussetzungen zum Ausdruck, um die es im christlichen sozialen Denken geht. Weit lebendiger und anschaulicher als ein mehr oder weniger abstrakter „—ismus“ bezeichnet der Ausdruck etwas organisch Gewachsenes, das sich aus den Urzellen von Wirtschaft und Gesellschaft von unten nach oben zu einer echten Gemeinschaft aufbaut. Und das ist es doch, was als Frucht aller sozialen Bemühungen der Christen erwachsen soll: ein echter „Ordo“, eine Ordnung, getragen von christlichem Geist und christlicher Liebe, die allein eine wirkliche Erneuerung unseres Sozial- und Wirtschaftslebens gestalten können.

Nur eine klare und scharfe Grenzziehung gegenüber dem „Sozialismus“, wie das Wort in Deutschland im landläufigen Sinne gebraucht wird, entspricht den Forderungen der heutigen Situation. Dieser marxistische und pseudo-marxistische Sozialismus ist heute nicht nur in Deutschland in einer schweren und fast ausgeweglosen Krise — trotz all der Mitläufer, die ihm die Nöte der Zeit zugeführt haben! Große Teile seiner Anhänger — und nicht die schlechtesten! — sind an seinen völlig unzureichenden weltanschaulichen Grundlagen irre geworden oder beginnen doch an ihnen zu zweifeln. Man kann diesen Gesinnungswandel nicht, wie es manche „Christliche Sozialisten“ glauben, dadurch erleichtern, daß man jenen Zweifelnden und unsicher Gewordenen, wenn auch scheinbar nur in der Bezeichnung, tatsächlich aber oft auch im Sachlichen, entgegenkommt und dadurch den eigenen festen und unerschütterlichen Boden verläßt. — Im Gegenteil, nur die klare Abgrenzung und Hervorhebung des eigenen Standortes (ohne jede Schärfe, in vollem Verständnis für das Ringen um Klarheit auf jener Seite!), aber auch die bewußte Konsequenzziehung aus diesem Standort: ein Christentum von höchster sozialer Verantwortlichkeit und Verpflichtung — nur das kann jenen begonnenen Prozeß der Besinnung vollenden und den um eine Neugestaltung ehrlich ringenden Kräften im anderen Lager den Weg frei machen, der für sie der einzig mögliche ist: den Weg zum Christentum.

Das Theater ohne Kontrolle

Von WERNER BARZEL S. J.

Die Theater haben heute die Freiheit, die sie sich wünschen können. Die Behörden machen ihnen keine Vorschriften, über die sie sich vernünftigerweise beklagen können. Denn wenn sie jetzt auch nicht gerade „Schlageter“ spielen können oder die „Hermannschlacht“ oder den „Hochverräter“ von Langenbeck,

so bedeutet das doch keine ernste Einbuße. Ebenso wenig haben sie eine geschlossene öffentliche Meinung zu fürchten, weil es sie in Deutschland noch nicht gibt. Auch ist keine Weltanschauungsgruppe stark genug, daß sie sich der Aufführung ihr feindlicher Stücke mit Erfolg widersetzen könnte. So darf also das Theater alles bringen, was es nur mag: Klassiker und Moderne, Naturalisten und Expressionisten, Amerikaner und Russen, Wedekind und Claudel, Sophokles und Anouilh, Sternheim und Schiller, alles. Es kann uns Zeitstücke jeder Richtung außer einer vorsetzen; es darf, solange es sich nicht der faschistischen Absicht verdächtig macht, alle Tendenzen vertreten, die ihm belieben: für oder gegen den Kommunismus, für oder gegen die Unauflöslichkeit der Ehe, für oder gegen die Religion.

Das Theater ist frei, es schwelgt geradezu in Freiheit. Ob ihm das gut tut? Es ist frei von Bevormundung, frei von Zwang, das tut ihm sicher gut. Es wird nicht vom Staat mißbraucht, von keiner Parteidoktrin vergewaltigt, wie sollte es da nicht aufleben? Aber jede Freiheit muß ihre Bindung haben, wie jede Kraft ihre Stauung braucht. Die Freiheit der Kunst findet, weil sie aus dem Geiste lebt, ihre Bindung in den Gesetzen des Geistes. Was dem Geiste Maßgabe und Richtschnur ist, dem hat auch die Kunst zu folgen. Wie alles Geistige einem höchsten Gericht untersteht, so hat auch das Theater sich für jedes seiner Worte fragen zu lassen: ist es wahr? Und für jede seiner Taten: ist sie gut? Wahrheit und Gerechtigkeit haben unausweichliche Hoheitsrechte über die Kunst und das Theater. Die Freiheit der Kunst und des Theaters darf die Grenzen von Wahr und Gut nicht überschreiten, weil jenseits dieser Grenzen die Kunst nicht leben kann. Sich dem Gebot von Wahr und Gut zu unterwerfen ist eine Beschränkung der Freiheit, aber diese Beschränkung raubt nichts, sie bestärkt und beschützt vielmehr; denn Wahrheit und Gerechtigkeit sind die Siegelbewahrer der Schönheit.

Wahrscheinlich gibt es wenige Theaterleute, die dies bezweifeln oder die wagen würden, diesen Zweifel auszusprechen. Aber die rein geistige Anerkennung geistiger Bindungen genügt nicht. Auf keinem Gebiet wäre solche Bindung ausreichend. Oder wem würde, wem dürfte es beim Abschluß eines Geschäftes genügen, wenn sein Partner ihm versichert: Ich bin ehrlich? Wer zählt nicht auch seinem besten Freund die Summe nach, die er schuldig ist? Wer läßt sich ein Haus bauen, ohne nachzuschauen, ob die Arbeit nach seinen Wünschen vorangeht? So wie wir Menschen einmal sind, bedarf die Bindung, auch wenn sie anerkannt wird, der Aufsicht. Ehre und Treue und Gewissenhaftigkeit können nicht einfach geglaubt, sie müssen geprüft werden. Wer sich die Prüfung nicht gefallen lassen will, ist des Betruges verdächtig. Ja die Erfahrung zeigt, daß, wer sich nicht selber eine Aufsicht über sich selbst einsetzt, des Selbstbetruges schuldig ist. Weil die Freiheit des Menschen zugleich seine Schwäche ist, deswegen kann seine Bindung nur zu seiner Stärke werden, wenn er sie stark genug macht. Die Bindung ist zu schwach gegen die Schwäche der Freiheit, wenn sie nicht durch Über-

wachung verstärkt wird: die Bindung des Geistes an die Gesetze des Geistes muß kontrolliert werden.

Mag sein, daß dieser Gedanke manchem Theatermann weniger einleuchtend erscheint. Die Erinnerung an den Zwang wird sich bei ihm warnend und abwehrend einstellen; er wird das Heraufziehen einer neuen Geistesknechtung wittern. Aber so würde er mißverstehen, was unter Kontrolle hier gemeint sein soll.

Auf zwei Arten kann der Mensch in der Treue bei seinem Werk kontrolliert werden: Der Besitzer einer Flugzeugfabrik zum Beispiel könnte, um seine Arbeiter anzuhalten, genau und plangerecht zu Werke zu gehen, zweierlei tun: er könnte einmal viele einschränkende, alles Schlampen vereitelnde Vorschriften erlassen, er könnte versuchen, durch Verbote und Drohungen jede Unregelmäßigkeit zu unterbinden, er könnte so weit gehen, jedem Arbeiter einen anderen zur Überwachung beizugeben, damit ja kein Handgriff durch Sorglosigkeit fehlgehe. Das alles aber wird ihm nicht ersparen, die zweite, die wichtigere Art von Kontrolle anzuwenden: Ob das fertige Erzeugnis wirklich ein Flugzeug geworden ist, ob die Arbeit tatsächlich die Gesetze eingehalten hat, die den Bau eines Flugzeugs regieren, das erweist erst die Probe. Wenn das Ding fliegt, dann war es recht, wenn nicht, dann war auch das ausgeklügeltste System der Überwachung und des Zwanges umsonst. Von dieser zweiten Art der Kontrolle aber ist hier allein die Rede. Sie kann auch dem Theater nicht geschenkt werden. Denn die Probe auf die Wahrheit und Güte seiner Kunst darf ihm nicht erlassen bleiben. Der echte Bühnenkünstler wird sich diese Kontrolle nicht nur gefallen lassen, er wird nach ihr rufen. Denn sie besteht in nichts anderem als darin, daß er den gerechten Widerhall findet, daß er das volltönende Echo hört, an dem er sich wiedererkennen kann. Daß das Wort, das er von der Bühne hinauspricht, zu ihm zurückkommt und ihm zum Troste sagt, es sei ein wahres Wort, oder ihn zu seiner Beunruhigung schilt, es sei eine Lüge. Eine solche Kontrolle fordern heißt also nicht, dem Theater eine Hemmung auferlegen, sondern sich zum Interpreten seiner Wünsche machen.

Das Amt, das Theater zu kontrollieren, gehört an sich dem Kritiker und dem Publikum. Beide üben dieses Amt nicht mehr so aus, daß das Theater zufrieden sein kann.

Der Kritiker ist machtlos geworden. Schon die Papiernot der Zeitungen drängt ihn sehr zurück. Sie beschränkt oft die Darlegung seines Urteils so sehr, daß er der Gefahr nicht mehr entgehen kann, entweder zu undeutlich zu sprechen, um verstanden zu werden, oder so angreifbar, daß man ihn nicht ernst nimmt. Aber selbst wenn der Kritiker sich ungehindert verbreiten darf, ist sein Einfluß gering. Die Leute, die heute ins Theater gehen, fragen nicht vorher einen Kritiker, was er meint, sondern wenn die Bekannten erzählen, es „lohne sich bestimmt“ oder „das müsse man gesehen haben“, dann versuchen sie eine Karte zu bekommen, und wenn sie das Glück haben, eine zu bekommen, dann gehen sie eben hin, ohne sich im

geringsten darum zu kümmern, welche Einwände der Kritiker gegen die Aufführung erhoben oder welche Belobigung er erteilt hat. Ob das im Grunde je anders war, mag der Historiker erforschen. Heute jedenfalls ist der Kritiker nicht imstande, das Theater wirksam zu kontrollieren, einfach weil er zu ungefährlich ist. Denn immer steht dem Theater vom Urteil des Kritikers die Berufung an die höhere Instanz des Publikums offen: Was der Kritiker verworfen hat, hat das Publikum gefeiert, — was willst du also, engherziger Kritiker!

Es kommt hinzu, daß heute keine Autorität gilt. Jeder will selber urteilen, jeder traut sich zu, daß er es genau so gut wisse wie ein Fachmann. Leider tragen die Kritiker selber nicht wenig dazu bei, daß ihr Ansehen so im Sinken ist. Sie sagen nicht das, was man von ihnen hören möchte, sondern alles mögliche andere. Sie reden von Parallelen, von Vorbildern und Seitenstücken zu dem besprochenen Stück, sie ergehen sich in Andeutungen und Anspielungen, um ihre Belesenheit zu erweisen, sie entfachen, so gut es ein jeder kann, ein Feuer oder ein Feuerchen von Wiß und Beredsamkeit, aber sie lassen sich um Gottes willen nicht auf die Frage ein, ob das Stück wahr ist oder falsch, gut oder böse. Natürlich könnten sie das nicht mit einem einfachen Verdikt oder mit einem einsilbigen Ja. Es gälte herauszusuchen, was falsch und was wahr ist, mit sehr genauen Schnitten zu sondieren, um das Gesunde vom Kranken zu trennen. Es kostete einen aufmerksamen Spürsinn, das Gute auf seinen Ursprung zurückzuführen und das Böse an seinen Folgerungen zu entlarven. Man müßte sich die Mühe nehmen, peinlichst abzuwägen, ob Wert oder Unwert schwerer wiegt, ob die Lüge so massiv ist, daß sie die Wahrheit mit hinunterdrückt, oder ob die Wahrheit so gewichtig ist, daß eine Unze Falschheit in Kauf genommen werden darf. Wenn der Kritiker sich dieser geistigen Arbeit unterzöge, dürfte er zwar noch nicht damit rechnen, daß alle seinen Spruch als unfehlbares Orakel annehmen, aber man würde ihn beachten, man würde ihn zum Anreiz und Ausgang für eigene Überlegungen nehmen, man würde dem Kritiker danken, man würde ihn respektieren, man würde sich etwas von ihm sagen lassen. Aber reine Geistreichigkeiten mögen die Leute nicht, auch wenn sie sie bewundern; mit literarhistorischen Hinweisen können die meisten nichts anfangen, Spritzigkeit, die verschleiert statt zu offenbaren, wird auf die Dauer verachtet. Wohl ist es nicht persönliche Schuld eines jeden Theaterkritikers, daß sein Wort so ohnmächtig geworden ist. Es ist oft übermenschlich schwer, unter den obwaltenden Umständen eine wirkliche geistige Auseinandersetzung zu bieten, das Treffende statt des bloß Ungefähren zu sagen. Man darf dem Theaterberichterstatter keinen Vorwurf daraus machen, daß er nicht imstande ist, die geistige Verwirrung der Zeit plötzlich lichtvoll aufzuhellen, weil das selbst Berufenere nicht vermögen. Aber wie immer es dazu gekommen sein mag, praktisch ist heute das Publikum selber Richter über das Theater geworden.

Und es ist offenbar, ein wie schlechter Richter es ist. Nicht aus Bosheit,

nicht aus Bestechlichkeit, sondern aus Trägheit. Man darf es dieser Trägheit nicht einmal anklagen. Zu keiner Zeit wohl hat sich die Urteilstkraft des Publikums als ganzes genommen in etwas anderem betätigt als darin, daß es kam oder wegblieb. Heute kann es sich auch zu diesem Wenigen an Entscheidung nicht mehr aufschwingen. Es kommt, es kommt in jedem Fall. Früher fand sich das Theater kontrolliert, wenn es seine Kassenbücher nachsah, heute sind die Häuser immer ausverkauft. Es sind auch da schon Gegenbeispiele zu hören, aber im allgemeinen kann sich das Theater darauf verlassen, daß, wenn der Vorhang aufgeht, das Publikum vollzählig dasitzen wird. Man soll dem Publikum nicht unrecht tun, indem man es schmäht, das überschüssige Geld sei es nur oder reiner Hunger nach Vergnügen, was es ins Theater treibt. Es gereicht dem Publikum nicht zur Unehre, wenn es das zu viele Geld, wenn es vorhanden sein sollte, auf das Theater verwendet. Und es ist keine Schande, wenn es sich vom Erlebnishunger herbeilocken läßt. Aus welchem anderen Grunde soll man denn ins Theater gehen als deswegen, weil man etwas erleben will? Und es scheinen Anzeichen dafür da zu sein, daß der Hunger sich nicht nur auf niedere Befriedigungen oder ausschließlich auf das bare Gegenteil von Langweile richtet, sondern daß die Menschen heute vom Theater in einem recht ernstern Sinn Nahrung für den Geist verlangen: Anregung, Wegweisung, Klärung, Läuterung heischen sie von ihm. Wenn diese Anzeichen nicht trügen, dann hat das Theater wieder seine große Stunde, eine kostbare Gelegenheit, die es ergreifen oder verpassen kann.

Daß es seine große Stunde nicht verpaßt, dafür wird es der Kontrolle bedürfen. Ist niemand bereit, dem Theater diesen Dienst zu leisten? Solange es mit gleichem Erfolg Gutes und weniger Gutes bringen kann, solange es ungestraft den Kitsch neben die Kunst, die Zersetzung neben die Erbauung setzen kann, solange es unwidersprochen ebenso der Lüge wie der Wahrheit dienen kann, wird es dem Theater nicht gelingen, seine herrliche Gelegenheit wahrzunehmen. Aus eigener Kraft kann es so wenig wie sonst etwas Menschliches in allem die Bindung finden und festhalten, die es zu seiner Bestimmung führt. Es wird sonst seine Freiheit mißbrauchen, es wird seine Berufung, die es jetzt wieder aufzunehmen gilt, endgültig verlieren — will keiner es übernehmen, das Theater zu kontrollieren?

Es bleiben schon noch einige Faktoren übrig, die das Amt übernehmen könnten. Die Not zum Beispiel könnte es übernehmen, und sie hat es übernommen. Wir brauchen nicht auf die Not zu warten, die kommen wird, wenn einmal das Geld so knapp geworden sein wird, daß sich der Erlebnishunger lieber nach einer billigeren Sättigung umsieht. Die gegenwärtige Not ist laut genug, dem Theater heilsame Fragen zu stellen. Der hungernde Schauspieler wird sich fragen, ob es der Mühe wert sei, für eine Belustigung seine letzten Kräfte herzugeben. Der Theaterleiter wird sich fragen, ob es zu verantworten sei, einer kurzen Augenweide wegen die Mühsal der Materialbeschaffung auf sich zu nehmen. So kann die Not das Auge schärfen und die Wahl auf das

lenken, dem der Vorrang gebührt. Aber die Not ist in dem gleichen Maße, in dem sie fördert, auch ein Hindernis. Die Kräfte, die der Hunger wegnimmt, fehlen dem Schauspieler nicht nur bei einer Gaukelei, sondern auch bei einer Tragödie, und das Material, das nicht zu haben ist, beeinträchtigt nicht nur eine Revue, sondern auch die Vollkommenheit einer Klassikeraufführung. So ist die Not ein zwiespältiges Kontrollorgan, eine, dessen Lehren man annehmen soll, solange man sie hören muß, aber das zu verwünschen trotzdem keinem verwehrt werden darf.

Es bleiben darum nur noch zwei Faktoren, die sich zum regulierenden Widerpart des Theaters machen können: der Applaus und die Zuschrift.

Der Schauspieler soll den Applaus nicht unterschätzen, weder aus Bescheidenheit noch aus Verachtung. Nun tut er das wohl gewöhnlich auch nicht. Aber es kommt darauf an, den Applaus richtig einzuschätzen, ihn mit hellen Ohren abzuhören. Der gespendete Beifall gilt in erster Linie dem Schauspieler, das wird sich nicht nur der Autor, sondern auch der Regisseur zugeben müssen. Indem sie klatschen, geben die Zuschauer zunächst nicht ihre Zustimmung zu dem Stück zu erkennen, sie nehmen keine Stellung zu dem dramatischen Problem, erklären sich nicht einverstanden mit der Lösung, auch bestätigen sie nicht dem Regisseur, daß seine Auffassung die ihre ist. Wenigstens tun sie das alles nicht direkt. Die nicht persönlich auf der Bühne auftreten, müssen sich ihren Erfolg oder Mißerfolg durch Schlußfolgerungen ableiten; unmittelbar drückt das Publikum durch sein Klatschen nichts anderes aus, als daß der Schauspieler ihm gefallen hat. Und das auch nicht so, daß es sagen wollte, der Herr so und so oder das Fräulein so und so haben eine großartige künstlerische Leistung vollbracht. Auch das ist schon Konsequenz. Unmittelbar wollen sie nur sagen, die dargestellten Personen und ihre Handlungsweise haben ihnen gefallen. Das sagen sie nicht nur dem Egmont, sondern auch dem Alba, nicht nur der Luise Millerin, sondern auch dem Wurm, nicht nur dem Tell, sondern auch dem Geßler; wenn die widerwärtigen Gestalten genau so aufrichtig gegeben wurden wie die einnehmenden, sind sie gegen sie mit der Anteilnahme nicht weniger freigebig und zeigen dadurch, wie wenig grundsätzlich sie ihren Beifall meinen. Natürlich haben es die sympathischen Figuren leichter, Sympathie zu erwecken, als die unsympathischen. Wenn, um ein ganz modernes Beispiel anzuführen, im „Professor Mamlock“ an der Stelle bei offener Szene Beifall losbricht, wo die Ärztin Dr. Ruoff dem wildgewordenen SA-Hauptling Dr. Hellpach tapfer entgegnet: „Brüllen Sie mich nur an. Noch hat kein Feldwebel eine Schlacht gewonnen!“, so gilt die stürmische Zustimmung nur unmittelbar der Sentenz, unmittelbar heißt die Kundgebung: Diese Frau gefällt uns, bravo, sie hat recht, die ist in Ordnung.

Wenn der Schauspieler auch die Gelegenheit zu dieser empfangenen Sympathie dem Dichter und dem Regisseur verdankt, so darf er doch für sich die Bestätigung buchen, daß es ihm gelungen ist, der Idee des Dichters und der Anordnung des Regisseurs das erworben zu haben, was das Ziel der

mimischen Bemühung ist. Natürlich kann er auch pfuschen. Er kann auf unredlichen Wegen sich die Gunst erschleichen, er kann betören statt zu zaubern, er kann hypnotisieren statt zu fesseln, er kann fanatisieren statt zu begeistern. Aber für feine Ohren müßte es zu unterscheiden sein, welche Art von Gefühlen der Schauspieler erweckt hat, ob ein Jubel aus der Mitte der Herzen heraufschwillt, oder ob sich nur der Wirbeltanz aufgepeitschter Nerven entläßt. Nun scheint es, daß das heutige Publikum darin seinen Vorrang besitzt, daß es diese Unterscheidung leicht macht. Eines haben die Menschen doch gelernt oder sie sind wenigstens dabei, diese Lehre aus den Erfahrungen der Zeit zu ziehen: sie haben oder bekommen einen untrüglicheren Sinn für das menschlich Echte. Mögen sie nicht klüger, nicht frömmere, nicht edler geworden sein, aber sie sind empfindlicher geworden für falsche Klänge, aufmerksamer für angemessene Tonfälle und vertuschende Handbewegungen, gereizter gegen jede Sorte von Blendwerk und Prahlerei. Sie vertragen die gemachten Posen schwerer, sie kommen mit erhöhter Sicherheit hinter alle Tricks, sie durchschauen ziemlich bald einen lächelnden Schwindel und lassen sich von einem vorgetäuschten Spuk kein Gruseln einjagen, kurz, sie lassen sich nichts vormachen. Wenigstens im Gebaren der Schauspieler nicht leicht. Man kann sie geistig aufs Glatteis führen, man kann ihnen Probleme verschleiern, man kann sie mit Lösungen betrügen, aber man kann nicht so leicht einen Angeber oder einen Schwätzer oder einen Gecken ihrem Wohlgefallen anpreisen. Sie mögen auf Trugschlüsse hereinfallen, auch wenn diese fadenscheinig sind, durch ein bedeutungsvolles Mienenspiel, durch ein dröhnendes Pathos sind sie nicht mehr leicht zu verblüffen. Natürlich ist auch heute das Publikum kein unanfechtbarer Schiedsrichter, aber wenn er will, kann der Schauspieler ziemlich deutlich hören, ob er einen wirklichen Helden gespielt hat oder nur einen vorgemachten, ob sein Bösewicht treffend war oder hingeschmiert, ob er sich seinen Heiligen nur ausgerechnet oder ob er sich selbst in einen verwandelt hatte.

Wenn die Beobachtung richtig ist, daß das heutige Publikum auf den Geschmack am menschlich Wahren gekommen ist, wenn es stimmt, daß die Zuschauer mit ihrem Applaus dafür vornehmlich danken, daß sie einen Menschen gesehen haben, an dem das Beste in ihrem eigenen Menschentum Freude hat, dann ist schon ein wichtiger Kontrollpunkt gefunden, vielleicht schon eine ganze Fläche der kontrollierenden Spiegelung. Das ist freilich noch nicht genug. Die Kontrolle darf nicht nur auf einer reflektierenden Wand geschehen, sondern muß aus dem widertönenden Raum kommen. Die fehlende Dimension wird dann erreicht, wenn nicht nur dem Schauspieler der rasche Reflex, gefallen zu haben, zuteil wird, sondern wenn das ganze Werk in der Tiefe aller seiner Ausdehnungen eine Würdigung erfährt. Das aber kann selbst ein viel kultivierteres Publikum, als es heute im Parkett sitzt, nicht so spontan, so auf Anhieb, wie es die Zeremonie des Aktschlusses erfordert, leisten. Das kann überhaupt nicht durch manuelle Geräusche, das kann nur durch Worte ausgedrückt werden, und zwar wahrscheinlich oft durch recht

zahlreiche Worte und bestimmt immer durch Worte, denen eine gründliche Überlegung vorangegangen ist.

Es müßten sich einzelne aus dem Publikum das Herz fassen, dem Theater ihre Meinung zu sagen. Aber es müßten solche sein, die es fertigbringen, in ihrer Meinung über das Summarische und Allgemeine hinauszugehen. Es sei schön gewesen oder nicht zum Aushalten gewesen, das hören die Theaterleute von jedermann. Sie müßten auseinandersetzen, warum sie einverstanden sind, sie müßten Gründe aufzuzählen wissen, warum sie ablehnen. Sie müßten dem Theater durchdachte und durchfühlte Aussagen vorlegen können, sie müßten ihm mit Gegenbeweisen auf den Leib rücken und ihm selbst das Lob schwierig machen. Es müßte ein ernsthaftes Gespräch zwischen dem Theater und seinen Kontrolleuren entstehen, aus dem die Partner nicht eher scheiden, als bis eine menschenmögliche Klärung herbeigeführt wurde. Nun fehlt es wohl kaum an Bereitschaft dazu, wohl aber an Vermögen. Sicher gibt es genug Backfische, die dem Theater, wenn sie nur gefragt würden, mit ganzen Ergüssen aufwarten wollten, aber die Menschen, die so an Kopf und Herz gebildet sind, daß sie angehört zu werden verdienen, scheinen im Publikum von heute recht selten zu sein.

Das nun ist wohl die eigentliche Gefahr, in die das Theater nicht erst heute gekommen ist, aber in der es heute umzukommen droht: daß der geistige Raum, den es füllen soll, hohl bleibt, daß es in der Tiefe dieses Raumes auf kein Echo stößt und darum im Grunde trotz aller vordergründigen Reaktionen, die es hervorruft, ins Leere spricht. Weil es unter seinem Publikum zu wenig Menschen gibt, die sich in dem Raum, in den es hineingesprochen wird, bewegen können, ist der Widerhall, den das Theater findet, so dürftig. Es fehlt dem Menschen von heute an der Kraft des Gefühls, an der Klarheit des Denkens und an einem Maßstab des Urteilens, und dieser Mangel hält ihn, wenn nicht gerade an der obersten Oberfläche, so doch im Flachen zurück. Er ist nicht mehr fähig und nicht ausgerüstet, in den Raum vorzudringen.

Sein Gefühl ist vom häufigen und wechselnden Gebrauch so abgenutzt, daß es nach einer kurzen Erregung rasch müde wird und, ohne eine Frucht zu erzeugen, wieder versiegt. Die große Tragödie aber verlangt Menschen, deren Gefühl seltener, jedoch ihn bis ins Unterste packender Erschütterungen fähig ist. Erst eine solche Woge des Gefühls kann das im Menschen losbrechen, was weggespült werden muß, damit es zu einer Reinigung kommt. Beim heutigen Menschen reicht die Erregung selten so tief, weil er sich aus Erschöpfung die Anstrengung, die das kosten würde, nicht leisten kann, oder weil er mit dem Grund, in dem solche Vorgänge stattfinden, gar keine Verbindung mehr hat. So ist dem Theater in den meisten Fällen, auch wenn es nicht seine Schuld ist, der schöne Triumph versagt, den es feiern dürfte, wenn ein noch unverbrauchteres Gefühl ihm gestehen müßte: Die Tragödie hat mich getroffen, ich will ein anderer Mensch werden.

Der Verstand des heutigen Durchschnittsmenschen ist zu wenig entwickelt, als daß er ihn an einen so beziehungsreichen, weitverzweigten und feingliedrigen Gegenstand wenden könnte, wie ihn ein klassisches Drama darstellt. Zwar mag sein Intellekt auf einem technischen Spezialgebiet staunenswerte Leistungen vollbringen, aber wo das Fach aufhört, fängt für ihn ein fast analphabetisches Stümpertum an. Allgemeinmenschliche Beziehungen zu durchdenken, hat er nicht genügend gelernt. Wie soll er da die Gedanken eines Dramatikers nachprüfen können, wie soll er gar zurechtweisen, ankreiden können, was falsch ist!

Aber auch das gebildete Publikum versagt vielfach, wenn es klare, begründete Urteile fällen soll. Es hat die Maßstäbe verloren. Die Welt ist so in Unordnung geraten, daß nichts Festes, Unverrückbares mehr vorgefunden wird, das verläßlich zum Vergleich herangezogen werden, zum getreuen Anhalt dienen könnte. Wie soll man da darüber streiten, ob Tasso recht hat oder Antonio? Wonach soll die Schuld Wallensteins bemessen werden? An welcher Skala soll der Wert Othellos und der Unwert Jagos angezeigt werden? Wer gibt das Recht, Hagen zu verdammen oder Siegfried zu bedauern? Von welchem Standpunkt aus sind die „Helden“ Shaws lächerlich oder liederlich zu nennen? Das Gefühl zwar nimmt Stellung, eindeutig vielleicht, aber ein klares, sicher unterscheidendes Urteil, wer wagt es zu fällen? Das aber täte not. Selbstverständlich gibt es nicht für alle Fälle schon bereitstehende Kategorien der Beurteilung, die wir nur deswegen nicht finden, weil wir nicht mehr an ihre starre Allgemeinverbindlichkeit glauben. Aber um die Mischfälle, die Grenzfälle, die Sonderfälle, wie sie uns das Leben bietet, zu einer fest vertretbaren Lösung zu bringen, muß es gewisse unverrückbare Grundsätze geben, und diese Grundsätze müssen durch Erziehung für selbstverständlich gelten, durch Nachdenken als einsichtig und durch Erfahrung als unumstößlich erwiesen sein. Das ist nun nicht der Fall. Und weil es so wenig aussichtsreich, so hoffnungslos scheint, eine gültige Antwort zu finden, deshalb machen sich so wenige die Mühe, an ein Bühnenstück die so notwendigen Fragen zu richten: Ist es wahr? ist es gut? Und weil diese Antworten nicht gesucht werden, kann das Theater sie auch nicht bekommen. Das Theater erfährt in seinem Ausschreiten in die Tiefe des Raumes weder Widerspruch noch Bejahung, es vernimmt ebensowenig Ablehnung wie Anerkennung, es muß sich mit einem unverbindlichen Lächeln oder einem undeutlichen Achselzucken begnügen, es bleibt in seinem Eigentlichen unwürdigt und unverstanden, in seinen besten Vorsätzen unkontrolliert.

So kann das Theater nicht leben. Es wird sterben, und sein Tod wird dadurch, daß er vom Zustrom vieler Neugieriger begleitet wird, höchstens geräuschvoller, aber nicht trostvoller sein.

Ist die Lage verzweifelt? Nein. Noch gibt es Menschen, die zwischen Wahr und Falsch, Gut und Böse unterscheiden können und die sagen können, warum sie so und nicht anders unterscheiden. Noch ist das Gefühl nicht ganz

verschüttet, seine Wurzeln nicht ganz abgestorben. Wenn die, die noch Herz haben, ihr Herz anbieten, um an seinen Höhen die Gefühlsbewegungen, die das Theater aussendet, branden, sie in seine Tiefen hinabstürzen zu lassen, dann wird das Theater wenigstens an den Wellen, die von diesem vereinzelt Anprall zu ihm zurückkehren, spüren, daß es Gewalt besitzt. Ja diese beglückende Erfahrung wird ihm die Gewalt, wo es sie verloren hat, wieder-schenken. Wenn die, die noch Verstand haben, oder die, denen Not und Sorge die Vernunft wieder erweckt und belebt haben, sich hergeben, dem Theater unbequem zu werden, wenn sie mit Leidenschaft und ohne des möglichen Vorwurfs der Pedanterie zu achten, bis ins Einzelne gehend das Theater beobachten, bestreiten, korrigieren, diskutieren, dann darf das Theater auf-atmen und sagen: Endlich werden wir wieder ernst genommen. Wenn die Menschen, denen noch Gebote heilig gelten, die noch Einsicht in die Geheimnisse des menschlichen Daseins besitzen und deren sittliche Überzeugung darum nicht auf einem lästigen „Du sollst“ allein gründen, sondern auch in der Unumgänglichkeit eines „Ich muß“, wenn die ein wenig von ihrem Eifer dem Theater zuwenden würden und mahnend, beschwörend, aber auch an-leitend und verheißend ihm die Anerkennung der Gesetze, denen das Leben gehorchen muß, abzurufen unternähmen, dann würde das Theater, erst widerwillig vielleicht, aber nicht so widerwillig, wie die Vergrämten befürchten, sich die Gesetze zur Richtschnur machen, weil eine solche Kontrolle ihm die Gewißheit gäbe, daß seine moralischen Anstrengungen nicht umsonst sind. Je mehr solche Menschen in den Theatersälen versammelt werden können, um so ähnlicher wird die Zuschauermenge dem werden, was sich das Theater als Publikum vorstellt. Das Theater sollte sich deshalb mehr darum bekümmern, an wen es seine Eintrittskarten vergibt. Und jeder, der geistige Verantwortung verspürt, sollte sich der Pflicht erinnern, daß er sich ins Theater drängen muß, weil es ein Forum ist, auf dem auch er etwas zu sagen hat.

Wir können das Theater natürlich auch sterben lassen, wie wir überhaupt die Öffentlichkeit ihrer eigenen Verderbnis überlassen können. Wir können das, wenn es uns gleich sein darf, ob unsere Welt, die Welt unserer Kultur, in der und aus der wir leben und der wir die frohe Botschaft zu verkündigen haben, lebt oder stirbt, ob sie gesund ist oder krank. Der Tod des Theaters würde nicht gleich auch uns ins Grab mitziehen, aber er wäre das sichere Zeichen, daß es mit unserer Welt zu Ende geht. Das Theater ist nicht unser einziges Schmerzenskind, aber wenn wir ihm zum Leben verhelfen, dann erhalten wir nicht nur einen vornehmen Bestandteil unserer Kultur, sondern wir machen zugleich das Theater zum Verkündiger der Wahrheit, der Gerechtigkeit und der echten Menschlichkeit, und zwar zu einem um so mächtigeren Verkündiger, je unerbittlicher wir es kontrollieren.