

Macht ist er dem Feind entgegengegangen. Sein Kreuzestod ist sein Sieg in der Schwachheit. Er ist der Stein, der die Macht des Widersachers zerschlägt. Und so stützt sich das Vertrauen der Seinen nicht auf die Sicherung irdischer Macht. Ihr Vertrauen ist wie das des Hirten vom Terebinthental der Herr der Heerscharen.

Man kann ganz anders Ferien machen, wenn dieses Vertrauen uns trägt. Unwillkürlich haben wir die alte Geschichte, da wir sie im sonnigen Park lasen, in eine durchsonnte Landschaft hineingestellt und sie etwas übermütig glossiert. Aber ist das so unberechtigt? Hört nicht, wer sie aufmerksam liest, etwas wie Übermut heraus? Gott lacht über den Widerstand der Menschen. Er wird spielend mit den Feinden fertig. Und er hat unserer Seele so etwas wie Flügel gegeben: die Flügel der Freiheit. Spannten wir sie nur und ließen uns tragen von seiner triumphierenden Freude!

Die Cocktail Party und das intellektuelle Theater

Von WERNER BARZEL S.J.

Die französische Zeitung „Réforme“ ließ fortlaufend in ihrer theaterkritischen Spalte je einen oder zwei Prominente zu den folgenden beiden Fragen Stellung nehmen:

„Wie erklären Sie sich, daß heute ein so starker Zug zum intellektuellen Theater zu bemerken ist?“ — „Wie erklären Sie sich, daß Gott auf dem zeitgenössischen Theater wieder zugelassen wird?“

Die Antworten fielen sehr verschieden aus, und man wird vielleicht, als man am Ende der Serie alles zusammenrechnet, nicht viel klüger gewesen sein als zuvor. Aber eine Tatsache wird die Umfrage für das Bewußtsein der Öffentlichkeit erhärtet haben — ob es nun eine vorübergehende Erscheinung ist oder ob eine bleibende Neuerung damit begonnen hat und was immer die Gründe für sein Entstehen sind —: es gibt das „intellektuelle Theater“. Die Geschichte wird ihm einen besonderen Platz zuweisen, so wie sie das naturalistische oder das expressionistische Drama in eigenen Stil Kategorien verzeichnete.

Das Merkwürdigste am intellektuellen Theater ist seine Verknüpfung mit dem Religiösen. Liegt es daran, daß Gott für uns Heutige nur noch von der intellektuellen Erörterung in die dramatische Auseinandersetzung hineingezogen werden kann (statt daß wie bei den großen Tragikern von Äschylos bis Ibsen seine Gegenwart im dramatischen Konflikt selbst erscheint)? Oder ist es der Intellekt, der als erster Gott wieder als den wichtigsten Mitspieler in allen Situationen, die des Theaters wert sind, entdeckt hat?

Die Kritiker sind nicht immer erfreut, wenn ihnen im Theater eine folgenreiche Gedankenanstrengung zugemutet wird. Man muß ihnen freilich das Recht zugestehen, das Theater von der rein philosophischen Diskussion und

dem dialogisierten Überzeugungsvortrag freizuhalten. Aber so einfach lassen sich etwa Paul Claudels oder Gabriel Marcells Themenstücke nicht abtun. Es mag nicht jedermanns Sache sein, wenn auf der Bühne zu angestrengt oder zu ernsthaft gedacht wird, aber der berechtigte Eifer, der die undramatischen und damit unberufenen Thesenverfechter von der Bühne verjagen will, dürfte sich hier wohl vergreifen. Sonst müßte man auch von Camus und oft auch von Sartre sagen, daß, was sie schreiben, kein Theater mehr ist. Der Unterschied besteht schließlich nur in einem geringen Mehr an Geschicklichkeit oder Pikanterie und vor allem darin, ob Gott in seiner Gegenwart oder in seiner Abwesenheit befragt wird.

Die „pièce à thèse“ schafft eine neue Gattung von Dramatik, die sich von der Commedia dell'Arte und anderen mehr ergötzlichen Stilarten so weit wie nur überhaupt möglich entfernt haben mag. Daß sich gerade in dieser Stilart eine religiöse Auseinandersetzung großen Ausmaßes anbahnt, kann aus kritischen wie aus religiösen Gründen unangenehm sein. Aber man kann sich mit der Berufung auf keinen von diesen Gründen weigern, an der Auseinandersetzung teilnehmen.

Ist es Angst vor dem religiösen Ernst oder fühlt man sich wirklich von ihr so ermüdet, daß man T. S. Eliots neuer Komödie „Die Cocktail Party“ einfach jederlei dramatische Qualität absprach? Auf der anderen Seite ist das Stück wieder so gelobt worden, daß man versucht ist, die Frage umzukehren: Hat man den religiösen Ernst übersehen und sich damit alles, was tatsächlich das Mitgehen zur Anstrengung machen kann, kurzerhand erspart? Man kann an diesem Stück die Probleme des intellektuellen und des religiösen Theaters und ihrer gegenseitigen Verbindung vielleicht besonders gut studieren.

Das letzte Stück Eliots, der „Familiientag“, stellte die Aufmerksamkeit des Zuschauers streckenweise auf eine harte Probe. In unendlichen Gesprächen von vollendeter Diktion gaben Mitglieder der höchsten englischen Gesellschaft ihre edlen oder trüben, jedenfalls aber gepflegten Gedanken zum besten. Es war sehr tiefsinnig und bedeutungsschwer, worüber man sich da auf der Bühne unterhielt, aber es konnte auf die Dauer niemandem verübelt werden, wenn ihm der tiefen, schönen und frommen Worte allmählich zuviel wurden. Dieses intellektuelle Theater nötigte Respekt ab, aber etwas weniger Respekt wäre vielleicht eine ganze Menge mehr Freude gewesen.

Anders die „Cocktail Party“. Eliot gibt zu, daß er sich habe beraten lassen, und das ist dem Stück sehr gut bekommen. Es ist ebenso gescheit wie „Familiientag“, aber viel lockerer, und die Weisheit setzt sich nicht mit solcher heimlichen Selbstgefälligkeit in Szene.

Manche sagen, es geschehe immer noch nicht genug. Aber bei dieser „Cocktail Party“ passiert sicher nicht weniger als sonst in Gesellschaftskomödien. Ein Ehepaar steht in einem Doppeldreieck, dessen einzelne Punkte, zur größeren Verwirrung, manchmal zusammenfallen. Edward be-

trägt Lavinia mit einem Mädchen, das Lavinia, ohne es zu wissen, den jungen Mann wegschnappt, mit dem Lavinia Edward betrügt. Der junge Mann vertraut sich Edward an, ohne zu ahnen, daß es sein Nebenbuhler ist, der ihn so wohlmeinend von dem jungen Mädchen zu trennen sucht. Das schafft eine genügend vertrackte Konstellation. Sie ist zu Anfang vom bürgerlichen Wohlanstand verschwiegen, dann wird alles aufgedeckt und wieder in Ordnung gebracht. Allerdings geschieht dies, ohne daß, wie üblich, alle möglichen Situationen der Verknennung und Verwechslung zur Belustigung des Publikums durchexerziert werden. Darin ist diese Komödie eben „intellektuell“, daß die Witze sozusagen nicht mehr erzählt, sondern, wie bei einer Tafelrunde, die sie schon oft gehört hat, nur mehr mit einem Titel oder einer Andeutung benannt werden.

Außer der Entflechtung der erotischen Wirrsal geschieht nicht nur manches, was auch sonst die Munterkeit von Komödien erhöht, sondern auch einiges, was sonst in Komödien nicht vorkommt, weil es gewöhnlich dort die Munterkeit stören würde.

Der Schluß ist zwar versöhnlich und sogar heiter, aber durchaus kein happy-end. Es ist nicht das „Glück“, das Edward und Lavinia finden, sondern es wird ihnen der harte Verzicht auferlegt, der sie von der Illusion zur Wirklichkeit und von der Ichbefangenheit zur wahren Gemeinschaft führt. Sie müssen erkennen, daß sie bisher einander in Wahrheit nie geliebt haben und daß auch die Abenteuer, die sie zum Ersatz suchten, ihnen die Erfahrung der echten Liebe versagt haben. Erst nachdem jeder zu der Nüchternheit des andern zurückgekehrt ist und sie beide das Schicksal der „Mittelmäßigkeit“ (59), das über ihre Liebe verhängt ist, auf sich genommen haben, kommen sie zu einem Zustand, der zwar von den Erwartungen, die ein ungeläutertes Verlangen an das Liebesleben stellt, nur sehr wenige erfüllt, der aber noch das Beste ist, „was unsereiner — die Heiligen natürlich ausgenommen“, aus einer schlimmen Lage machen kann (114). Dies sind einige der Ratschläge, die ihnen zu ihrer Heilung gegeben werden: „Ergeben Sie sich darein, der Narr zu sein, der Sie sind“ (29). „Ihre Aufgabe ist nicht, Ihr Gewissen zu reinigen, sondern die Last auf Ihrem Gewissen zu tragen“ (115). Sie „halten sich aufrecht an den täglichen Pflichten, lernen übertriebene Erwartungen zu vermeiden, werden tolerant gegen sich selbst und andere, geben und nehmen, was in den täglichen Verrichtungen zu geben und zu nehmen ist. Sie klagen nicht; sind zufrieden mit dem Morgen, der sie trennt, und mit dem Abend, der sie, zu gelegentlichen Gesprächen am Kamin, wieder vereint; zwei Menschen, die wissen, daß sie sich nicht verstehen, die Kinder aufziehen, die sie nicht verstehen, und die sie nie verstehen werden.“ — „In einer Welt voller Wahnsinn, Gewalt, Dummheit, Gier — ist das ein gutes Leben“ (126).

Das klingt nicht sehr rosig. Aber wem das zu „intellektuell“ ist, der könnte auch sagen, es sei ihm zu verständig. Eliots Problem ist die menschliche Reife oder der Prozeß, der zur Reife führt. Sollte man nicht froh sein,

daß es jemandem gelingt, dieses Problem, dessen Lösung das Vergießen von Herzblut nur selten vermeidlich macht, in einer Komödie zu behandeln? Denn so geistig es auf dieser Cocktail Party auch zugeht, sie bleibt, bei allem Ernst, doch eine wirkliche Komödie.

Wer selbst sehr reif ist, mag dann vielleicht einen Schritt weitergehen als Eliot und hinzufügen, daß nach der Resignation etwas folge, was hier noch nicht erreicht sei und das mit dem Namen „Glück“, auch für irdische Verhältnisse, durchaus nicht zu optimistisch bezeichnet wäre. Es mag sein, daß Eliot noch nicht am Schluß menschlicher Weisheit angelangt ist, aber darüber müssen Weisere als er urteilen. Den meisten von uns ist er jedenfalls genügend weit voraus. Das anzuerkennen fällt vielleicht deshalb manchem so schwer, weil Eliot es leider bisweilen nicht unterlassen kann, seine Überlegenheit wie einen Trumpf auszuspielen.

Das Sich-abfinden mit der Banalität seiner selbst und seiner Umwelt ist der eine Weg, der zur Wirklichkeit und damit zur Reife führt. Eliot weiß noch einen anderen, den außergewöhnlichen, den heroischen, der nur für die Wenigen bestimmt ist. Zwar spürt man deutlich, daß der Dichter in dem, was jetzt kommt, mehr eine Vorahnung wagt als eine Erfahrung mitteilt, aber obwohl er diesen „großen“ Weg nicht so genau kennt wie den „kleinen“, liegt ihm sehr daran, ihn zu weisen.

Das junge Mädchen Celia ist zu einer ähnlichen Ernüchterung bezüglich dessen, was sie bisher für Liebe hielt, gelangt wie das Ehepaar Edward-Lavinia. Aber sie gehört nicht zu den Mittelmäßigen; sie ist eine Ausgewählte. Sie geht ins geheimnisvolle „Sanatorium“. Was das bedeutet, erfahren wir erst am Schluß: sie ist in einen strengen Orden eingetreten und hat im Dienste von kranken Eingeborenen ein grausames Martyrium erlitten. Das ist stark, aber so wie es, in einer bloßen Erzählung, dargestellt wird, bleibt es allgemein und konventionell. Der Dichter sucht auch nicht zu vertuschen, daß er im Grunde über diesen Weg nicht viel weiß. Trotzdem hätte man gern Genaueres gerade darüber erfahren.

Allzu deutlich werden darf er indessen gar nicht. Sonst würde man ihm, was man jetzt schon recht heftig tut, noch mehr vorwerfen, daß er predigt. Er muß ja im Rahmen der Komödie bleiben. Darum verschlüsselt er alles. Das Wort Gott wird nie ausgesprochen. Aber alles dreht sich um Gott. Obwohl das Stück keineswegs eine Predigt ist, könnte man seinen Sinn so fassen, daß es den Zwecksatz einer Predigt, und zwar einer recht biedereren, ergäbe. Etwa: Suche zu erkennen, was Gott von dir will; tue es unverzagt und du wirst froh werden.

Die Bescheidung, zu der das Ehepaar angeleitet wird, könnte noch von einer rein menschlichen Weisheit angeraten werden. In der Entscheidung Celias trifft das Stück endlich auf den eigentlichen Gegenspieler, den es bis dahin sorgfältig verborgen gehalten hat, obwohl er immer insgeheim in der Mitte der Auseinandersetzungen gestanden hat. Er muß tatsächlich erst genannt werden; denn die Tarnung durch das rein Gesellschaftlich-

Humane war zu dicht. Aber er wird auch jetzt nicht beim Namen genannt, sondern nur durch Umschreibungen angerufen.

Celia eröffnet ihrem Psychiater, woran sie leidet. Es ist das Bewußtsein auswegloser Einsamkeit und ein „Gefühl der Sünde“ (121). Beides sind Symptome dafür, daß ihr nichts als Gott fehlt.

Alle menschliche Sympathie und Gemeinsamkeit sind so lange hoffnungslose Versuche, über die Grenzen des menschlichen Ich in eine größere Wirklichkeit vorzudringen, als Gott nicht in den Bund miteingeschlossen ist. Daß Edward und Lavinia zur Erlösung ihrer Ehe hinfinden, indem sie den Dritten hinzulassen, ohne dessen Dabeisein menschliches Nehmen und Geben letztlich unfruchtbar bleibt, wird nirgends ausdrücklich gesagt. Aber von hier, dem Angelpunkt des Stückes aus, wird klar, daß es so gemeint war.

Celia freilich geht den schwereren Weg. Er ist „nicht einsamer als der andere. Aber wer den anderen nimmt, kann seine Einsamkeit vergessen. Sie vergessen Ihre nicht“ (128).

Keiner von den beiden Wegen ist an sich der bessere. „Beide Wege sind notwendig. Es ist ebenfalls notwendig, zwischen beiden zu wählen.“ Celia wählt den zweiten. „Es ist eine grauenvolle Reise“ (128). „Jeder trifft eine Wahl . . . und er muß dahin gehen“ (166).

Man kann, wenn man will, sich an Sartres „Fliegen“ erinnert fühlen. Dort durfte und mußte einer wählen, weil der Gott, der im Notwendigen waltet, sich plötzlich als ohnmächtiges Gespinst erwies. Hier ist es Gott selber, der die Freiheit gibt und zugleich fordert, daß von ihr Gebrauch gemacht werde. Weder Sartres Orest noch Eliots Celia müssen sich auf die „grauenvolle Reise“ begeben. Orest, einem unvorhergesehenen Überfluß an Freiheit gegenübergestellt, entscheidet sich in der Verzweiflung, die aus der Erkenntnis stammt, daß alles willkürlich und nichts notwendig ist. Celia entscheidet sich im „Glauben, der aus der Verzweiflung entspringt“ (126). Dieser Glaube hat erkannt, daß es letztlich nur ein Notwendiges gibt, nämlich das zu tun, was Gott will. So stellen Sartre und Eliot überraschenderweise dieselbe Frage: wie aus dem Willkürlichen das Notwendige zu machen sei. Und sie beantworten sie in einer Verschiedenheit, die trotz einer bestimmten Ähnlichkeit nicht größer gedacht werden kann. Der eine: man muß das Fehlen der Notwendigkeit, das sich aus dem Fortfall Gottes ergibt, durch einen gesetzgeberischen Akt von eigenen Gnaden ersetzen: das heißt, man muß aus dem Willkürlichen durch Willkür das Notwendige schaffen. Der andere: ich muß die Freiheit, die der persönliche Gott mir schenkt, dazu benutzen, das, was ich frei wähle, so zu vollbringen, als sei es notwendig; denn das ist notwendig.

Man könnte nun fragen, ob nicht auch die Freiheit, die Eliot für Celia entdeckt, ein wenig weitergehe als die orthodoxe Freiheit der Kinder Gottes. Vielleicht trennt die Einsamkeit, in der Celia sich durch eine „Offenbarung“ (120) findet, sie nicht so gründlich von „allen Menschen“, wie sie glaubt. Vielleicht ist es wirklich nur, wie sie selbst anmerkend manchmal

argwöhnt, ein psychischer Ausnahmezustand, der sie so allen Bindungen entreißt, daß sie meint, nur ein außergewöhnlicher Entschluß könne sie wieder auf einen festen Platz in der Seinsordnung stellen.

Noch erheblicher wird diese Frage, wenn wir uns das genauer ansehen, was Celia unter ihrer „Sünde“ versteht. Sie hat, nach den Begriffen der Moral, mit Edward Ehebruch begangen. Aber das ficht sie nicht an. Sie würde es, dieselben Bedingungen vorausgesetzt, wieder tun (124). Was sie beunruhigt, ist nicht die „Sünde im gewöhnlichen Sinn“ (121). „Es ist nicht das Gefühl von etwas, das ich je tat, wovon ich mich befreien möchte, oder von etwas in mir, das ich loswerden könnte —, sondern von Leere, von Versagen vor jemandem, oder irgend etwas außer mir“ (123). Daß sie Gott, den persönlichen, Liebe anbietenden und Gegenliebe fordernden Gott nicht gesucht und gefunden hat, das macht ihre Sünde aus und, wie sie richtig empfindet, ihre „Hölle“ (128). Und diesen Gott endlich zu treffen und ihm die Antwort zu geben, die sie bislang schuldig blieb, ist ihr nichts zu schwer, und an dieser Aufgabe gemessen ist ihr alles andere gleichgültig. „Ich fühle, ich muß . . . sühnen — ist das das richtige Wort?“ (123).

Moraltheologisch betrachtet, könnte diese Auffassung wie etwas aussehen, das auf „Situationsethik“ hinausliefe. Aber Eliot hat wohl kaum die Absicht, sich in den Streit zwischen christlicher Essenz- und Existenzphilosophie zu mengen. Als Dichter würde er ohnehin nur zu schnell darin zermalmt werden. Auch geht man wohl über das Anliegen Eliots hinaus, wenn man ihn etwa wegen gewisser Formulierungen, wie der vorhin angeführten vom „Glauben aus der Verzweiflung“, auf eine bewußt protestantische Position festlegen wollte. Eliot ist nicht römisch-katholisch, aber er hat wohl kaum vor, in dem Stück daraus ein Prinzip zu machen. Er will zeigen, daß es schlimmer ist, Gott nicht zu besitzen als unglücklich oder unmoralisch zu sein. Er will inmitten einer modernen und mondänen Welt das Geheimnis christlicher Wirklichkeit aufrichten. Da es ihm verwehrt ist, das auf die naive Art Calderons und der Mysterienspiele zu tun (in „Mord im Dom“ hat er es selbst noch versucht), muß er zu Verkleidungen greifen. Daß das der Klarheit nicht immer förderlich ist, kann man ihm daher schwerlich zur Last legen.

Er macht es sich nicht so leicht, Gott einfach ein Pseudonym zu geben. Gott als „Jupiter“ oder „Bettler“ auftreten zu lassen, nimmt der Auseinandersetzung immer sehr viel von ihrem Ernst. Eliot meint den wirklichen Gott, den unzugänglichen, unberechenbaren, schweigenden Partner eines jeden Schicksals, der sich in keine bestimmte Rolle zwingen läßt. Darum begnügt er sich damit, Gott sozusagen „anzupeilen“. Aber er tut das mit solcher Präzision, daß niemand, der sich nicht mitzugehen weigert, eine Begegnung mit Ihm vermeiden kann.

Ein solcher Ernst ist allem Spielerischen abhold. Es ist Eliot lieber, daß das Theater ein wenig zu kurz kommt, als daß er sich von der Ernsthaftigkeit seiner Fragestellungen abbringen läßt. Die Tiefe, in die er vorstößt,

ist mit den anschaulicheren und unmittelbareren Mitteln der Bühne schwer zu erreichen. So bleibt allein das Wort übrig. Es ist wahr, daß die entscheidenden Wendungen dieses Stückes sich in Worten ereignen und durch Worte dargestellt werden. Aber wie sollte es anders gemacht werden, wenn das Drama dort stattfindet, wo Eliot es ansiedelt? Vielleicht würde ein stärkerer, elementarerer Dramatiker als Eliot auch die von ihm betretenen Bereiche durch Vorgänge statt durch bloße Gespräche zu erforschen wissen. Aber auf einen solchen Dichter müssen wir noch warten. Solange wir ihn nicht haben, müssen wir zufrieden sein, wenn auf „intellektuelle“ Weise dem Theater ein neuer Stoffkreis erschlossen wird.

Doch kann man nicht sagen, daß hier nur geredet würde. Es sind keineswegs nur Sprecher auf der Bühne versammelt, die mit vorher verteilten Rollen über ein Problem diskutieren. Was sie sagen, betrifft sie selbst, und in den Worten geschehen Entscheidungen, entladen sich Konflikte, spielen sich Schicksale ab. Wenn Eliot auch auf vieles verzichtet, was von Schauspielern als „dramatisch“ bezeichnet wird, so ist sein intellektuelles Theater keineswegs undramatisch. Wer der Aufführung der „Cocktail Party“ ein klein wenig mehr Aufmerksamkeit schenkt, als sie zu erwecken scheint, wird kaum ohne tiefe Aufregung davonkommen.

Bei den Zitaten, die angeführt wurden, ist es unberücksichtigt geblieben, daß diese Texte Verse sind. Die deutsche Übersetzung ist leider der Höhe Eliot'scher Verstechnik nicht gewachsen (was auch kaum zu erwarten ist). Bei der Aufführung in München wurde nicht versucht, die Verse metrisch zu sprechen. Das fiel nicht auf, weil diese Verse der Prosa so nahe kommen, wie es möglich ist, ohne daß die beiden Gattungen sich vermischen. Diese Poesie ist gänzlich „unpoetisch“; sie entfernt sich möglichst wenig vom alltäglichen Sprachgebrauch und übernimmt die einfachsten Sätze aus der gewöhnlichen Rede der Menschen. Man mag diese Art des Verses „erwachsen“ oder „blasiert“ finden. Eliot ist nicht der einzige, der sie anwendet. Ein Münchener Kritiker meinte, diese Sprache sei „gebildet“, aber keine Dichtung. Jedoch: was soll ein Dichter tun, der ein Gentleman der Sprache ist und an ihr alles Auffällige und Laute ebenso haßt wie in Anzug und Benehmen? Man muß das Original lesen, um zu spüren, wieviel mehr diese prosaische Poesie ist als Prosa.

Eliot will die Trennung der Reiche Kunst und Natur überwinden, um die Verbindlichkeit des einen für den andern zu erweisen. Es ist nicht Mangel an dichterischer Phantasie, was ihn so nüchtern macht, sondern der Wille, unter allen Umständen mit seiner Dichtung ernstgenommen zu werden.

Das Gleiche gilt für die Figuren des Stückes. Sie sind nicht lebensprühend, sie haben wenig eigentliches Bühnentemperament. Ihre Differenzierung liegt nicht in einem Reichtum an „Natur“, sondern ihre Entfaltungsmöglichkeiten nehmen ihren Ausgang in dem Organ, das der Klugheit dient. Es ist nicht zu verwundern, daß es nicht allen Schauspielern gegeben ist, die-

sen Zugang zu erschließen. Wenn es aber gelingt, dann liegen „Rollen“ vor ihnen, wie sie sich sie nur wünschen können.

Diese Geistigkeit, die natürlich zunächst in der Anlage und der Vorliebe des Dichters ihren Ursprung hat, wird wieder von dem Ernst gerechtfertigt, mit dem es ihm um wirkliche Erhellung wirklicher Gegebenheiten zu tun ist. Die Personen auf der Bühne sollen möglichst gewöhnliche Menschen sein und in denselben Problemen stecken, wie sie gewöhnlichen Menschen aufgegeben sind. Nur eins haben sie voraus: sie werden vom Dichter mit einer Leidenschaftlichkeit des Geistes begabt, die Entscheidungen mit äußerster Folgerichtigkeit auf sich nimmt. Das ist das Ungewöhnliche an ihnen.

Man kann nicht sagen, daß die Teilnehmer an dieser Cocktail Party herzlose Verstandestypen seien. Einige haben sogar sehr viel Herz. Zwar haben sie sich alle das Herz erst selber gestatten müssen, und sie wurden immer vom Verstand dazu angeleitet. Aber sie haben es manchmal weit gebracht in der Güte, die nicht angeboren ist. Nie jedoch bringen sie es fertig, ihr Herz offen zu zeigen. Sie müssen immer Versteck mit ihrer Menschenfreundlichkeit spielen. Drei von ihnen haben sich in einer Art von seelsorgerlichem Geheimklub verschworen, ihren Mitmenschen durch kleine und geschickte Hilfen unvermerkt auf den Weg zum Heil zu bringen. Sie tun das so geheimnisvoll, daß manche zweifeln, ob sie überhaupt noch Menschen sind oder nicht schon Engel. Aber sie sind wohl Menschen. Menschen, die sich ein wenig schämen, gut zu sein. Gestalten, die von einem Dichter erfunden wurden, der sich schämte, ein „Welttheater“ zu dichten und deshalb lieber eine Komödie schrieb.

Niemand wird verkennen, daß dieses „intellektuelle“ Drama einseitig ist. Seine Vorzüge sind auch seine Mängel. Es ist bisweilen geistig bis zur Körperlosigkeit, erwachsen bis zur Trockenheit und ernst bis zur Lustlosigkeit. Aber wenn es der Rückführung ins Blutvolle, Kindliche, unbefangenen Spielerische bedarf, um auf dem Theater weiter zu gedeihen, so ist zu wünschen, daß dies nicht unter Aufgabe der Wegstrecke geschehe, die von diesem intellektuellen Drama zurückgelegt worden ist.¹

¹ Die hier benutzte deutsche Ausgabe der „Cocktail Party“, von Nora Wydenbruck besorgt, ist bei Suhrkamp erschienen. Die englische Ausgabe wurde von Faber and Faber, London, verlegt.