

Drama und Theater der Gegenwart

HUBERT BECHER SJ

Das heutige Drama und Theater behaupten von sich, etwas Neues zu sein. Der Geschichtskundige wird zwar eine Entwicklungslinie zu den Dramendichtern und den Aufführungsgrundsätzen und -weisen von heute feststellen können, aber davon soll hier nicht gehandelt werden. Es bleibt auch außer Betracht, daß in den neuen Stücken manche Elemente der alten dramatischen Kunst im einzelnen weiterleben. Dagegen soll versucht werden, das Drama der Gegenwart in einer Überschau auf seinen inneren Geist zu untersuchen und seine Wesenszüge zu fassen.

Das ist nicht leicht; denn die Gegenwart ist gekennzeichnet durch die Tatsache, daß wir kaum hervorragende Dichter nennen können, in denen sich unsere Zeit ganz verkörpert oder die durch ihre Kunst den Stil und den Geist der anderen bestimmend beeinflussen. Eine ganze Reihe von Dramatikern und Theaterleuten haben ihren Ruf mehr davon, daß sie, wie etwa Sartre, auf außerdichterischem Gebiet berühmt wurden, weil sie in einem Stück besonders zeitnah geworden sind (Zuckmayer, *Des Teufels General*), weil sie sich der Politik verschrieben (Bert Brecht) oder schließlich weil sie als Regisseure der theatralischen Kunst besonders revolutionierend wirkten wie Piscator. Zwar gehören sie alle zum neuen Drama und zum neuen Theater; aber sie versperren zugleich den Blick auf das Gesamte der neuen Kunst.

Die Schwierigkeit, sie richtig zu sehen, wächst durch die Tatsache, daß wir entsprechend der Verschiedenheit der Welt- und Menschenbilder, dem pluralistischen Charakter der heutigen Anschauungen, auch große Gegensätze der dichterischen Gestaltungen vorfinden. Ein Claudel und ein Bert Brecht sind Zeitgenossen. Dennoch darf die Frage gestellt werden, ob trotzdem auch tiefere Gemeinsamkeiten vorliegen, in denen sich unsere Zeit ausprägt.

In unseren Betrachtungen beabsichtigen wir nicht den Rang der einzelnen Dichtungen festzustellen. Wir möchten versuchen, von den Formelementen, nicht von den Stoffen oder den inneren Gehalten, auszugehen, um einen Einblick zu gewinnen, der die übliche Bezeichnung „moderner Realismus“ mit Leben füllt. Dabei darf auch die Form der Darbietung durch Bühne und Theaterleiter nicht vergessen werden. Denn durch sie wird das Drama mitgeteilt, vollzieht sich der Dialog zwischen Dichter und Zuschauer, der der dramatischen Kunst zum Unterschied von Lyrik und Epik wesentlich ist. Die Arbeit der Intendanten und Regisseure von heute zeigt schon auf den ersten Blick eine andere Gemeinsamkeit als die der historisch oder naturalistisch treuen Aufführungen der Vergangenheit. Es ist die Frage, ob dieser Gegensatz rein negativer Natur ist, wie etwa Bernhard Diebold meinte, als er 1921 eine Darstellung des zeitgenössischen Dramas unter dem Titel „An-

archie im Drama“ gab, oder ob sich hier positive Ansätze zeigen zu einem Stil, einer neuen Kunst, einem neuen Menschen-, Welt-, ja Gottesbild. Auch an der kurzlebigen dramatischen Literatur der mittelmäßigen Leistung kann dies erkannt werden. Wir müssen sie ernst nehmen in ihren immer wieder auftretenden Vorgängen und Verhaltensweisen innerhalb unserer chaotischen, gegensätzlichen und trotzdem einheitlichen Welt.¹

I. Die Sprache

1. Das Drama ist ein Wortkunstwerk. Es kommt vor allem darauf an, welches Wort uns in ihm begegnet. Der erste Eindruck sagt uns, daß das moderne Drama sich durchweg der Prosa bedient. Es spricht in der Sprache des täglichen Lebens. Im großen und ganzen flieht man den Vers, weil er die Gefahr des Pathetischen heraufbeschwört. Der Vers wäre eine Überhöhung ins Unwirkliche. Wo der heutige Mensch Rhetorik vermutet, verschließt er sich und lehnt ab. Er will sie auch nicht für seine Unterhaltung. Dennoch begegnen uns heute auch Versdramen oder gereimte und rhythmisierte Stücke. Cocteau schrieb sein „Renaud et Armide“ in klassischen Alexandrinern. T. E. Eliot dichtet in Versen in überlieferten und neuen Formen. Christopher Fry liebt rhythmisierte Prosa. Selbst im vierfüßigen Trochäus hat man sich versucht. Bert Brecht endlich bediente sich des Bänkelsangs und verschiedenartiger Reimstrophen. Dies alles geschieht aber nicht unter Berufung auf das alte klassische Drama. Man wählt den Vers, um eine höhere — über dem Alltag liegende, geradezu als wesentlich betrachtete Wirklichkeit zu erfassen und dem Zuschauer und Zuhörer nahezubringen. Das gilt für Eliot genau so gut wie für Brecht, der seinem Song eine relative Selbständigkeit verleiht, um den Theaterbesucher auf das Grundsätzliche und Wesentliche aufmerksam zu machen. Während die Alltagsprosa sozusagen das Vorübergehende und Flüchtige wiedergibt, zeigt das im Vers erscheinende Wort den Angelpunkt des Seins und Handelns.² Christopher Fry will durch seine Rhythmen bezaubern und erheben, um zu den Quellen der Erscheinungen zu führen, zu dem, was das äußere Geschehen bestimmt.³ Es sind dies bedeutungsvolle Ansätze. Das Drama des Naturalismus kannte sie nicht.

2. Die aus dem Altertum überlieferte Stillehre unterschied drei Formen, die hohe, die niedrige und eine mittlere Aussageweise. Heute stellen wir eine „Demokratisierung des Wortes“ fest. Entsprechend der Nivellierung der Gesellschaft, die die privilegierten Stände abschaffte und das niedere Volk zu

¹ Dankbar soll hier das Bemühen der Münchener Theater, der Kammerspiele und des Residenztheaters, anerkannt werden, an denen Leiter, Regisseure, Schauspieler und Techniker versuchen, das Drama der Gegenwart zu verlebendigen und das Drama der Vergangenheit zu vergegenwärtigen.

² Vgl. Sinn und Form, 2. Sonderheft Bert Brecht, Berlin 1957, S. 349.

³ Christopher Fry, Warum Verse? Die Neue Rundschau 67 (1956), 334—367. „Poesie im Theater bedeutet aktives Hören“ (362). „Einverständnis ist es, was die Poesie auszusagen versucht: Diese Offenbarung eines Einklanges, einer Ordnung, die aus der Erde aufsteigt oder im Herzen tief empfunden wird; das ist es, was der Vers zu bieten hat“ (367).

gleichberechtigten Gliedern der Menschheit erhob, begegnen wir auch der einzigen, der Allerwelts- und Alltagssprache. Selbst wenn antike Stoffe wieder aufgenommen werden, wird in ihnen ohne Bedenken Kaffee getrunken, werden Kartoffeln geschält, Zigaretten geraucht und wird der Lippenstift gebraucht. Fräulein Antigone und der Chef Kreon treten auf. Dahinter steht die Überzeugung von der Gleichheit der Menschen. Bei allen ist alles möglich. Sie unterscheiden sich nur in ihren Funktionen. Das Drama stellt die Beziehungen dar, die sich allein aus der Verschiedenheit der Obliegenheiten ergeben. Ein verschiedener Rang des Seins oder der Werte wird nicht mehr anerkannt. Dies ist die Folge eines atomistischen Welt- und Menschenbildes, in dem gleiche Glieder zusammengefaßt und organisiert erscheinen. Das Organische und Hierarchische ist beseitigt. Ein solches Weltbild ist notwendigerweise auch relativistisch. Das Absolute fehlt. Es kommt, wie es scheint, allein darauf an, das Gewöhnliche zu treffen, wie es das Alltagswort tut. Wer hohe, seltene, gewählte Worte brauchte, erwies sich als eitler oder lebensuntüchtiger Scheinmensch. Auch wo es um mehr als die Belange des leiblichen Lebens geht, wo man noch an religiöse und geistige Wesenheiten glaubt, scheint das besondere Wort verdächtig zu sein, und bemüht man sich, wie Thornton Wilder, um den unauffälligsten und nüchternsten Ausdruck.

Wir können aber auch hier davon sprechen, daß sich eine Gegenbewegung anbahnt, in der das „dichterische Wort“ nicht als Gefahr für die Berührung mit der Wirklichkeit betrachtet wird. Wenn wir von Christopher Fry u. a. ganz absehen, verraten auch Dichter des Alltags wieder ein Gefühl dafür, daß der ausschließliche Gebrauch des demokratischen Alltagswortes nicht die ganze Wirklichkeit wiederzugeben vermag.

„Wahrheit und Natürlichkeit auf dem Theater ist die unnatürlichste Sache der Welt, meine Liebe. Glauben Sie es nur nicht, daß es damit abgetan ist, den Ton des täglichen Lebens zu finden! Zunächst ist im Leben der Text so erbärmlich. Wir leben in einer Welt, die das Empfinden für ein Semikolon völlig verloren hat. Wir sprechen alle in halbvollendeten Sätzen mit drei Gedankenpunkten, weil wir niemals das richtige Wort finden. Und dann die Natürlichkeit der Konversation, die die Schauspieler wiederzugeben behaupten: dieses Stottern, dieses Schlucken, diese Kunstpausen, dieses Schnaufen — das alles ist wirklich nicht der Mühe wert, daß man 5 oder 600 Leute in einem Saal versammelt und Geld von ihnen verlangt, um ihnen dafür eine Aufführung zu verkaufen. Ich weiß, manche Leute wollen es so, weil sie sich auf der Bühne wiedererkennen. Trotzdem muß man eine Komödie besser schreiben und spielen als das Leben. Das Leben kann sehr hübsch sein, doch es hat keine Form. Die Kunst will nichts anderes als ihm diese Form geben und es durch alle möglichen Mittel wahrer als die Wirklichkeit gestalten.“⁴ Es ist nicht klar, ob Anouilh mit diesen Worten ganz seine eigene Meinung sagen will. Dennoch ist der Gedankengang bemerkenswert und wird, mit

⁴ Anouilh, Die Probe oder die bestrafte Liebe II. Akt.

anderen Tatsachen, helfen, das Wesen des modernen Dramas näher zu bestimmen.

3. Mit der Erniedrigung und der Einebnung des Wortes geht eine Vorliebe für das Wüste, Niedrige, Gemeine, Krasse, den Ausdruck des Ekels vor der inneren Fäulnis, Hand in Hand. Man kennt keine Scham und keine Scheu. Ohne Verhüllung sprechen sich die Menschen aus. Die Dichter scheinen sich für unwahr zu halten, wenn sie nicht das entsetzlichste Wort gebrauchen. „Staub soll er fressen, und mit Lust, wie meine Muhme, die berühmte Schlange“, dieses Wort Mephistos ist in Erfüllung gegangen. Dabei ist es oft nicht einmal Lust, sondern geradezu das Gegenteil: Not und äußerste Hilflosigkeit. Man kann es verantworten zu sagen, daß verhältnismäßig selten ein widerwärtiges Behagen, das den Hörer und Schauer in die Niederung des Grobianischen herabziehen möchte, begegnet. Da war die zweideutige und lüsterne Sprache des Naturalismus viel anstößiger. Im Lauf der Sprachgeschichte stellen wir fest, daß die Erweiterung des dichterischen Wortfeldes auch die Gewinnung und Entdeckung eines neuen Sachgebietes besagt. Dies scheint hier nicht vorzuliegen. Es wird nur entblößt, was früher verhüllt wiedergegeben wurde. Höchstens kann man von einer Verlagerung und Vereinseitigung sprechen, daß das Niedere unter allen Umständen rücksichtslos und unverblümt an die Öffentlichkeit geschleudert werden soll. Diese Sprache ist der Ausdruck für das Triebmäßige, Instinkthafte, unter Umständen für die Sexualisierung des ganzen Lebens (z. B. T. Williams), anderswo für eine feindselige Haltung gegenüber Zuständen und Verhältnissen. Sie bezeugt den Verlust der Ehrfurcht und der Würde. So können Dichter die ganz gewöhnliche Sprache neben ein Gebet setzen (Ahlsen, Philemon und Baucis). Ist diese Sprache nicht auch ein Beweis für den Verlust des Persönlichen und Eigenständigen? Der Mensch gilt nur, insofern er Gegenstand des Nutzens oder Schadens ist, und wird dementsprechend behandelt. Eigentümlich ist dabei, daß diese Verwerfung des Gegners meist die radikale Form der Zerstörung annimmt. Die Sprache bewegt sich wie der Mensch auf der Grenze. Man lebt im Äußersten. Doch steckt darin auch ein Stück von Unbedingtheit, mit der man die Wahrheit sucht und aussagt. Das ist trotz der Fragwürdigkeit und sogar der Verwerflichkeit dieser Aussageweise eine ernstzunehmende Stileigentümlichkeit des heutigen Dramas. Auch das frühere Theater, etwa Shakespeare, bediente sich der Ausgelassenheit in einzelnen Szenen, die als Episoden den Zuhörer unterhalten und entspannen sollten. In der Gegenwart gehört sie zum Wesen der Dichtungen. Man lehnt den Schein der schönen Aussage ab, um das grausame Ethos der Wahrheit zu sichern. Es wird sich zeigen, daß der Naturalismus, der dem Grobianischen zuerst Eintritt in die Dichtung gewährte, formal zwar weiterlebt, daß aber sachlich ein anderer Standpunkt eingenommen wird.

4. In seinem Kurzspiel „Nascuntur poetae“ läßt Thornton Wilder durch einen Genius als Symbol der Poesie eine Halskette mit Anhängseln überreichen: „Dies hier ist eine Zunge von Feuer. Sie nährt sich vom Gehirn.“ Dieses

Wort kann auf die gesamte Dramendichtung der Gegenwart angewendet werden. Wir begegnen der Tatsache einer äußersten Intellektualisierung der Sprache. Das Wort wird aus einer Haltung starker Bewußtheit gesprochen. Der Einfluß vom Film macht sich geltend. Die Bilder dieser technischen Kunst werden durch Worte verdeutlicht, die notwendig möglichst knapp und genau treffen müssen. Auch das Hörspiel, das den Gesichtssinn ausschaltet, verlangt eine stärkere Ausdruckskraft des gesprochenen Wortes. So kommt es zu einem kurzatmigen Telegrammstil. Die intellektuelle Sprache wird allgemein dünn und skeletthaft, geistreich, witzig. Die Antithese und der Aphorismus herrschen. Der zugespitzte und zerhackte Dialog, das Groteske und Satirische gewinnen an Bedeutung. Das Kalte und Schneidende sind Folgen der geistigen Auseinandersetzung. Was das Zwiegespräch dadurch an Schärfe und Kraft gewinnt, verliert es aber an innerer Tiefe. Neben die rein theoretischen Geisteskämpfe tritt die Aufforderung zur Tat, die durch Macht und Gewalt zustande kommt, nicht durch die Entfaltung des Herzens. In den modernen Dramen wird überdies viel und zu viel gesprochen, während die Handlung zurücktritt. Alles steht im Dienst der Idee, des Problems, der These. Der sich empörende, revolutionäre Mensch will seine äußerste individuelle Freiheit (Sartre). Wir finden auch das äußerste Gegenteil: Das Kollektiv, das auf die Parteilinie gebracht werden soll durch den Dichter, der nach einem Wort Stalins „der Ingenieur der Seele“ ist. Dann begegnet uns oft das papierene Schlagwort der Parteifunktionäre. In der Mitte zwischen beiden gibt es auch echte, geistige Auseinandersetzung. Der Mensch wird nicht mehr psychoanalysiert. Es kommt dem Dichter nicht mehr so sehr darauf an, die Stimmungen des Menschen auf ihre Bestandteile zu untersuchen und ihn damit begreiflich zu machen. Es geht um die Objekte, die Tatsachen, die Wirklichkeit. So sind es denn oft nicht mehr wirkliche Personen, die sprechen und handeln, sondern Personifikationen „der“ Arbeiter, „der“ Intellektuelle usw. Daraus erklärt sich auch, daß die antiken Stoffe und Menschen, die seit Jahrtausenden eine bestimmte Idee verkörpern, vom Dichter wieder auf die Bühne gestellt werden, aber im Gewand der Gegenwart (Trauer muß Elektra tragen). Sie müssen aber das heroische Kleid ablegen und das des heutigen Alltags anziehen. Diese intellektuelle Einseitigkeit ist nicht nur negativ zu bewerten. Selbst wo sich kein Himmel mehr über die Erde spannt, sondern sich die Hölle öffnet, ist doch die Hinwendung zu einer festen, in sich stehenden Wirklichkeit festzustellen.

5. Dem einseitigen Intellektualismus steht die an die äußerste Grenze strebende Gefühlsgeladenheit anderer Dramen gegenüber. Einzelne Stücke sind wie ein einziger Schrei (Der Teufel und der liebe Gott). Der Sinn für das Sanfte und Leise scheint weithin überhaupt nicht mehr vorhanden zu sein. Der gehetzte und verzweifelte Mensch sieht den Untergang vor sich, kämpft bis zum Äußersten. Das Wort Maxim Gorkis (Über die Literatur, Moskau 1937): „Die wahre Kunst genießt das Recht der Übertreibung“ hat zwar einen wahren Kern, aber es wird heute ohne Maß und Beschränkung

bejaht. Fast immer sind die Menschen in Grenzsituationen. Es geht immer um Sein oder Nichtsein. Man will keine Halbheiten und Unentschiedenheiten, höchstens spielen sie als sentimentaler Kitsch eine Rolle in der Karikatur. Man will Entscheidung, Recht, Freiheit. Schon Goethe wandte sich gegen eine gewisse romantische Schwärmerei und Gefühlsseligkeit und gegen die verfließende Sehnsucht. Heute müßte er für das Recht auch eines vagen Gefühls kämpfen. Zweifellos begegnen wir auch echter Ergriffenheit vor wahrhaft menschlichen Aufgaben, offenbart sich der Wille zur echten Gestaltung des Lebens. Doch die einfache Aussage scheint vielen heutigen Dichtern nicht möglich zu sein. Wenn Gefühl da ist, wird das Bewußte und vom Verstand Getragene ausgeschaltet, und umgekehrt verstößt das Verstandesmäßige das Herz und sein Recht. Von dem Hegelschen Dreitakt ist nur mehr das zweitaktige Entweder — Oder, These und Antithese der Dialektik übrig geblieben.

Diese Sprache ist nicht mehr Mitteilung, die des Gegenübers bedarf, um sich im Miteinander zu vollenden. Sie ist nur mehr Ausdruck des Ichs, wenn sie nicht sogar Auswurf wird. Es spricht der einsame Mensch, und aus dem Dialog werden zwei ineinander geschaltete Monologe. Neben dem Einseitigen des einzelnen steht auch der Massenschrei des Massen-Ich, das seine kämpferischen Parolen herausschreit, die die Bühne zur Tribüne machen. Diese äußerste Sprache verliert dann alle feineren Unterschiede, alle allmähliche Entfaltung. Mit Recht hat man von dem Plakatierenden und Klischeehaften dieses Wortes gesprochen.

6. Es ist indes nicht zu verkennen, daß wieder Anzeichen eines Sinnes für das Stille, Leise, Sanfte und Gehaltene auftauchen. Das amerikanische understatement, die Untertreibung, ist auch ein Beweis dafür. Hier flieht man das Laute, Unmittelbare und sucht die Andeutung. In der Satire und Ironie steckt zuweilen schon ein Schuß verlegener Innigkeit. Dieser Sprache bedienen sich meist Menschen, die an eine Ordnung gebunden sind oder aus ihrer innersten, erwachenden Mitte leben, wie es bei der knospenden Mädchennatur der Anne Frank, der Negerin und dem Onkel Gavin im „Requiem für eine Nonne“ der Fall ist. Auch die beiden Alten im „Bäume stehen draußen vor der Türe“ oder fast das ganze Werk Thornton Wilders können dafür genannt werden. Es sind Ansätze, die noch einen bescheidenen Rang einnehmen, aber doch wohl verraten, wohin das dichterische Wollen geht.

Man kann die Frage stellen, ob diese immer im Verein mit dem gebundenen Menschen auftretende Zartheit und scheue Innerlichkeit Zeichen der Freiheit sein können, die offenbar in unserer Gegenwart eine der wichtigsten Rollen spielt. Hier ergibt sich die überraschende Tatsache, daß das laute Gefühl und die verknappte Ausdrucksweise des Verstandes eher den getriebenen, subjektiven Menschen verraten, dagegen das Leise mit einem besonderen Nachdruck aus dem gesammelten Innern des Geistes entsteht. Hier erscheint also die Freiheit in einer höheren Form, als wenn sich der Mensch in äußerster Maßlosigkeit auf sie beruft. Allerdings wird sie dort geschwächt,

wo das Understatement mit seiner allzubewußten Dämpfung die Spontaneität mindert, als wenn der Mensch seiner selbst nicht sicher wäre. Die Überzeugung von einer Sachordnung, in der der Mensch steht, selbst von einer in der Persönlichkeit Gottes gegründeten verpflichtenden Welt engt die Freiheit, das Ja des ganzen Menschen nicht ein. Desgleichen stört nicht der äußere Untergang, in dem sich das Innere und Innige als wahre Sieger erweisen können und erweisen.

Die Sprache des neuen Dramas, das vielschichtig sowohl reine Diesseitigkeit wie Aufblick zum Ewigen verkündet, intellektualistisch und gefühls-geladen sein kann, verrät ganz allgemein den Zug des gegenwärtigen Menschen zum Objektiven, zur gütigen, standfesten Wirklichkeit. Sie ist weniger der Ausdruck einer vorübergehenden Stimmung, der Entwicklung, die eine stets andere Seelenlage herbeiführt, die dem Verstehen und Verzeihen der menschlichen Erlebnisse dient. Noch ist der Sprachraum vorzugsweise erfüllt mit dem Alltagswort. Dem Grobianismus gegenüber, dessen Sprachstrom seit dem 19. Jahrhundert sozusagen in drei Kaskaden, gezeichnet etwa durch die Namen Heinrich Heine, Arno Holz und Bert Brecht, in die Tiefe stürzte, beginnt sich eine Neigung zum Reinen und Innigen abzuzeichnen. Sie will aber nicht so sehr die subjektive Seelenlage offenbaren als eine echte Verbindung mit der lebendigen und lebenspendenden Wirklichkeit schaffen.

II. Handlungsaufbau und Handlungsführung

1. Das klassische Theater hatte, auch aus theoretischer Besinnung und mit Berufung auf das antike Vorbild und das Gesetzbuch des Aristoteles, eine bestimmte architektonische Großform des Dramas geschaffen mit seinen fünf Akten und einer bis ins einzelne geregelten Folge von Exposition, erregendem Moment, steigender Handlung, Höhepunkt, Wende, fallender Handlung, retardierenden Momenten, Katastrophe. Die natürliche Regelmäßigkeit der Entwicklung von Handlungen äußerer Art und der Seelenvorgänge fand ihr Entsprechen in den drei Einheiten von Handlung, Raum und Zeit. Dieses überlieferte Schema ist in der Gegenwart verworfen worden. Nur einzelne Dichter, etwa Hochwälder, wenden es noch an, setzen sich bewußt in den Gegensatz zur Zeit und verkünden sogar die Wiederkehr der Klassik. Frei von jeder Tradition gestalten aber die meisten ihre Stoffe nach der einzelnen, natürlichen Gesetzlichkeit. Mit Berufung auf die Freiheit schalten sie willkürlich mit dem Stoff. Nun kannte zwar auch die frühere Zeit andere Formen. Goethe gab im Götz von Berlichingen das Beispiel eines „Stationendramas“ anstatt des „Akt dramas“. Kleists Penthesilea und Robert Guiscard strömen in wachsender Wucht pausenlos dahin. Die Romantik spielte mit der natürlichen Ordnung und mischte sie mit den Einfällen einer ungebundenen Phantasie.

Zweifellos hat der Film mit seinen Möglichkeiten auch auf das Wortdrama eingewirkt. Blitzlichtaufnahmen, Kurzszenen, Zurückblenden, Einblenden,

Vorwegnahme des Schlusses an den Anfang und allmähliche Klärung, bei der aber der Dichter sich nicht an die natürliche Entwicklung bindet, kennzeichnen die neuen Stücke. Auch die Einzelszenen haben sehr oft nicht mehr einen eigentlichen Aufbau. Ein bestimmter seelischer Zustand wird in gedankenscharfer Auseinandersetzung oder im Aufschrei der Gefühle auf der Bühne entfaltet. Die Verfasser fühlen sich keinem Gesetz mehr verpflichtet. Was ihnen die Technik der modernen Bühne erlaubt, nehmen sie hin, spielen mit den Möglichkeiten, experimentieren, um durch das Neue und Überraschende Eindruck zu machen.

2. Dennoch zeichnen sich einige Regelmäßigkeiten ab, die aber nicht einem Gesetzbuch entnommen werden. Sie liegen in den Stoffen selbst. Schon Goethe wußte, daß jeder Stoff und jeder Gehalt seine Gestalt keimhaft in sich trägt. So könnte man im Gegenwartsdrama von einem sachgebundenen, natürlichen Handlungsablauf sprechen. Entweder folgen sich eine Reihe von Bildern oder der Ablauf des Geschehens wird in 2, 3, 4 (antithetisch!) 5 und mehr Akte gegliedert. Mit Vorliebe werden heute Novellen dramatisiert. Das „epische Theater“ ist durch Brecht in den Vordergrund getreten. Ihm ist schon im äußeren Aufbau eine bestimmte lockere Form zugeordnet. Dagegen zeigt das der intellektualistischen Haltung entsprechende Thesen- und Problemstück häufig eine überlange, breite Exposition, an die sich eine schnell ablaufende Handlung oder Auseinandersetzung anschließt.

3. Die einzelnen Dichter bauen ihre Handlung mit großer Freizügigkeit auf. Wir finden eine an die technische Montage erinnernde Verbindung von Dialogen, Manifesten, Liedern, Massenszenen, in denen gesellschaftskritisch, satirisch, parodistisch Zeitereignisse oder auch typische Vorgänge vorgeführt werden. Solche Stücke dienen durchweg der politischen Aufklärung und Meinungsbeeinflussung. Von hoher Kunst wird man hier nicht sprechen wollen, wenn die Wirkung auf die Zuschauer auch sehr stark sein mag. Wesentlicher ist die Einsicht, daß das heutige Drama sich mehr und mehr strafft. Das Einsträngige und Lineare erreicht eine Strenge, wie sie weder Molière noch Alfieri u. a., die wegen der Geschlossenheit ihrer Handlungsführung berühmt waren, je anstrebten oder erreichten. Man will keine Episoden und keine Nebenhandlungen, die der Erholung und Entspannung der Zuschauer dienen, da sie von dem furchtbaren Ernst der eigentlichen Vorgänge ablenken (wie es Shakespeare oft bewußt tut). Man führt sie auch nicht ein, weil in ihnen einzelne Personen besser beleuchtet und charakterisiert werden können. Meist begnügt man sich mit einer sehr geringen Personenzahl, und das Geschehen entwickelt sich so geradlinig, daß die klassischen Regelmacher ihre helle Freude daran gehabt hätten. Aber es sind keinerlei formale Erwägungen dieser Art, die die Strenge herbeiführen. Die Zeit spielt heute keine Rolle, auch kaum der Gang der Entwicklung. Dies zeigen Stücke, in denen die Entwicklung nicht geraden Weges abläuft, sondern einzelne Abschnitte willkürlich vertauscht werden und das Frühere später, das Spätere früher gezeigt wird. Man kann von einer wahren Relativierung der Zeit sprechen. Nicht der Fortschritt

ist es, der die Dichter bewegt, sondern das Ewige und Beständige. „Leider“ muß man auf der Bühne eines nach dem andern zeigen. Das Interesse aber gilt dem Wesentlichen, dem Sein, nicht dem Werden. Durch eine „imaginäre Gleichzeitigkeit der Bilder und Träume“⁵ hofft man das zur Darstellung zu bringen. Deswegen führt man auch den Sprecher ein, der das Geschehen deutet und die Idee ausspricht. Brecht liebt die Verfremdungseffekte (Ver-eisungseffekt — Melchinger), um doch ja keine „Stimmung“ aufkommen zu lassen und alles auf das Wesen hinzuordnen, das in der Chiffre der einzelnen Vorgänge erscheint. Den Begriff der Psychologie soll man, jedenfalls auf dem Theater, mit dem der Menschenkenntnis auswechseln.⁶ Es gibt keine vordergründige und höhere, bzw. tiefere Wirklichkeit, sondern nur *die* Wirklichkeit, die der Zuschauer durch Mitdenken erfaßt, nicht durch sein erstes, unmittelbares Gefühl. Im Werk soll eine solche Zeitlichkeit herrschen, so daß das Zeitliche ins Überzeitliche gerinnt.⁷ So wird das Theater möglichst entsinnlicht, ohne daß jedoch das Weglassen, die Sparsamkeit zu einer eigentlichen Abstraktion führte. An dem Grad, mit dem der Dichter das Wesen konkret gestalten kann, bemißt sich nach Brecht die Größe des Dichters (Sinn und Form 131). Man kann die Vielsichtigkeit, die der Dramatiker leider im Nacheinander geben muß, mit den Experimenten Picassos vergleichen (ebd., 373).

4. Der eigentliche Grund dieser Art der Handlungsführung ist der starke intellektualistische Zug, der auch sie bestimmt. Die Dichter wollen lehren. Im politischen Theater geht dies so weit, daß der Mensch überhaupt nur als Funktionär erscheint, am Arbeitsplatz, auf dem Weg zur Arbeit, auf dem Weg zur Freiheit, die ihn wieder arbeitsfähig machen soll. Das Leben rollt mit technischer Zwangsläufigkeit ab. In Dimitri Stscheglows „Wo die Kiefern rauschen“ wird eine Hochzeit gefeiert. Die Menschen aber reden nur vom Holz und der Holzproduktion.⁸ Der Mensch ist der Gefangene der Dinge und seiner Aufgaben. Es ist nun nicht so, daß die Psychologie oder die Psychoanalyse fehlte. Sie dienen aber nicht, um Verständnis für den Menschen und Mitleid zu erwecken. Der Zuschauer soll wacher, nicht wärmer werden. Die dramatische Figur steht neben und in den Umständen, Zufällen, dem Milieu, in seinen Aufgaben und Funktionen, sei es als Träger politischen Willens und politischer Weltgestaltung (mit dem tierischen Ernst und der Monotonie des Kollektivs), sei es in der Spannung und Anspannung des Zeitproblems, der Schuld, des Bösen, der Verlassenheit (etwa des Heimkehrers „Draußen vor der Tür“), der verratenen Liebenden (Trauer muß Elektra tragen). Oder er ist überhaupt ohne jede Bindung und Verbindung: „Die Angst, ins Leere zu greifen, erlaubt nicht, die Arme um etwas zu schließen. Man lächelt nur.“⁹

⁵ S. Melchinger, *Modernes Welttheater*, Bremen 1957, S. 14—16.

⁶ Sinn und Form, 2. Sonderheft Brecht S. 268.

⁷ Melchinger, *Das Theater der Gegenwart* 193.

⁸ Rühle, *Das gefesselte Theater*, Köln 1957, S. 337.

⁹ Anouilh, *Der Herr Ornifle*, III.

Da der Intellekt die menschlichen Figuren in Bewegung setzt, werden die Konflikte denn auch auf die Spitze getrieben, im Äußersten vorgeführt, als Anklage oder als Gelegenheit zur Verzweiflung, zur revolutionären Tat, zur Rettung und zum Sprung „über den Schatten aller Verhängnisse und Verstrickungen“ in den reinen Schein.¹⁰

5. Daraus ergibt sich unmittelbar der starke Wille zur Versachlichung im heutigen Theater. Zunächst wird der Mensch entpersönlicht. Dies geschieht am deutlichsten darin, daß der Funktionär und der Typ auf der Bühne erscheinen. Damit wird die psychologische Analyse, die innere Selbstauflösung des unheldischen Menschen, wie ihn der Naturalismus gern zeigte, überwunden. Zugleich beginnt aber damit auch ein Aufstand der Person gegen die entpersönlichenden Kräfte und die Milieubefangenheit. Der Mensch soll gerettet werden, soll sich wiederfinden in der Hingabe an die objektiven Gegebenheiten, das Sein selbst. Im bolschewistischen Theater ist das der Glaube an die Totalität der Arbeiterwelt. Das gesellschaftskritische Stück läßt den Menschen gegen die in Unordnung geratenen Ordnungen angehen, sei es, weil sie in toter Überlieferung erstarrt sind, sei es, daß sie sich in Auflösung befinden, wie Ehe und Familie. Dann bleibt der reine Mensch, der an seine innere Freiheit und Überlegenheit glaubt, der um die Wahrheit ringt und alle Lüge und Verlogenheit entlarvt.

Hier ist dann der Ort, wo die Grunderlebnisse des Menschen: Ich, Welt, Mitmensch, Gott, wieder als sinnvoll empfunden werden können und auch so empfunden werden. Das Zeitstück führt zur Entdeckung des Ewigen im Menschen. Die alten Mythen und Sagen werden wieder Gefäß für zeitlose Aussagen. Die Möglichkeit und die Wirklichkeit des Religiösen, der christlichen Tragödie, des christlichen Schauspiels tun sich auf. Claudel und Bernanos stehen hier, und auch viele andere Autoren fühlen, daß sich das schöpferische Talent hier entzündet. Die Gottesebenbildlichkeit des Menschen wird wieder erahnt. Die Menschen finden wieder zueinander und teilen sich mit. Selbst die Idylle gewinnt jetzt wieder Lebensrecht.

An diesem Punkt vereinigt sich auch das Drama, das den Naturalismus überwindet, mit dem „poetischen Drama“, das von vorneherein auf der Überzeugung von der symbolischen Bedeutsamkeit sinnenhafter, diesseitiger Vorgänge aufbaut und das sich durch den Vers schon von der Alltagsprosa und der Alltagswelt absetzt. Schon ein Th. Wilder vermag im Zufälligen und Unwesentlichen das Einzigwichtige und das Einzignotwendige zu sehen und zur Darstellung zu bringen. Zwar kennt er noch nicht die Übernatur und das Reich der Gnade, aber er bezeugt doch die Kraft einer bescheidenen Religiosität. Erst recht geht von T. S. Eliot und Christopher Fry ein neues Wollen aus, das aber wegen der Übersteigerungen der Symbolsprache schwerlich bühnenmäßig wirksam werden dürfte. In ihnen wird die Überwindung des Naturalismus besonders sichtbar. Dieser glaubte, die Wirklichkeit sinnhaft

¹⁰ Melchinger, Modernes Welttheater, S. 60.

wiederzugeben. Dieses „poetische Drama“ sieht die eigentliche Wirklichkeit hinter den Erscheinungen. Diese sind dafür da, durchsichtig zu werden und den Einblick des Geistes in das Ewige und Wesenhafte zu ermöglichen.

Das Drama wird also wieder metaphysische Aussage. Dagegen ist das kulturelle Theater noch nicht erstanden. Die Bemühungen von Orff und anderen bleiben noch in der Vorhalle stehen. Auch das „Spiel“ im Sinn der „Göttlichen Komödie“ scheint in unserer Zeit des Ringens, der Sorge und der existentiellen Bedrohung noch nicht möglich zu sein.

III. Die Aufführungen

Das Drama vollendet sich auf dem Theater. Fast ebenso wichtig wie die Bezüge der im Drama auftretenden Personen ist die Verbindung von Schauspielern und Zuschauer. Obwohl jener für sich und mit seinem Mitspieler agiert, besteht ein geheimnisvoller Austausch zum Zuschauerraum, spürt der Mensch auf der Bühne den geheimen Atem des Publikums, wird von ihm getragen und erhoben, oder auch bezweifelt und abgelehnt. Kein Film und kein Fernsehen, kein Rundfunk und keine noch erfindbare technische Vergegenwärtigung werden deshalb das Theater je ersetzen. Nicht nur das Drama, sondern auch das Theater ist neu geworden.

1. Zuerst ist die historisierende und die naturalistische Bühne verschwunden. Historische Treue in Gewand und Ausstattung gilt nicht mehr für entscheidend. Auch das naturalistische Drama, in dem schon der Dichter das Bühnenbild bis in die kleinsten Einzelheiten vorschrieb und die Szene bestimmte, wird verworfen. Man hat diesem Theater den irrigen Namen des „Illusionismus“ gegeben, weil es vortäuschen sollte, es handle sich nicht um ein Spiel, sondern um wirkliche Vorgänge, zum mindesten um die treue Wiederholung wirklicher Vorgänge. Man hat heute wieder begriffen, daß, wie die schöpferische Phantasie des Dichters und Schauspielers, so auch die des Zuschauers hinter die sinnhaften Erscheinungen dringt, daß sie „im Spiel“ die Wahrheit sucht und findet (*homo ludens*), ja, daß sie um so kraftvoller den Schein durchstößt, je weniger sie durch den dekorativen Aufwand abgelenkt und zerstreut wird. Freilich mag der Reichtum an Licht und Farbe noch viel dazu beitragen, die festliche Empfindung zu steigern, daß die Bretter der Bühne die Welt bedeuten, aber immer wird das Wesen des schauspielerischen Vorgangs der Reichtum des Geistes und der Seele sein. Aus dieser Einsicht heraus gehen Dichter und Regisseure geradezu darauf aus, die äußere, naturalistische Ähnlichkeit und Übereinstimmung von Bühnendarstellung und wirklichem Geschehen zu stören. Bert Brecht hat als Theatermann seine größten und nachhaltigsten Erfolge durch seine Verfremdungseffekte erzielt, indem er die Zwischenrede eines Sprechers verwendet oder den Schauspieler buchstäblich aus der Rolle fallen ließ.

2. Die ersten Anzeichen einer neuen Bühnenausstattung und Aufführungsweise brachte die Technik mit sich, insofern sie durch ihre Maschinen und

Leuchteffekte zu den kühnsten Experimenten verleitete. Sie zerschlugen zuweilen den Zuschauer und machten ihn sozusagen hörig. Das Gestänge der Arbeitswelt und des Maschinensaals brachten das Publikum der Piscator-Aufführungen ganz außer sich. Es war allerdings nicht der Arbeiter, der den Beifall zollte, sondern das innerlich zersetzte Bürgertum (vgl. Rühle, *Das gefesselte Theater*). Zu dieser Bühnentechnik gehörte auch das Ekstatische des Sprechens und der Gestik, ekstatisch nach oben und nach unten hin.

3. Doch ist dieser Triumphzug der Technik nur von kurzer Dauer gewesen. Wenn es auch nicht an neuen Experimenten fehlt, so ist das neue Theater doch hauptsächlich durch den Willen zum Einfachen und Monumentalen gekennzeichnet. Das Wort Friedrich Schlegels, das Drama komme dann zu seiner höchsten Form, wenn es das Gestaltete in dem Ewig-Einen erlöst und das Wirkliche durchaus als Sinnbild behandelt, erlebt seine Auferstehung. Es scheint, als ob sich der Regisseur, bevor er ein Stück, das eines alten Meisters oder eine neue Dichtung, zu bearbeiten beginnt, zuerst frage, was eigentlich die innere Substanz, der innerste Kern des Werkes sei. Ihn herauszustellen, ist sein vornehmstes, ja einziges Bemühen. Er versagt es sich, nach einer Vielfalt von Formen, den alten überlieferten oder neuen Schöpfungen, Ausschau zu halten. Dadurch kommt es vielfach zu „grauen“ Aufführungen, wie wir sie nennen können. Die Bühne meidet alles Auffällige der Form. Möglichst matte und darum vieldeutige Farben werden gewählt. An die Stelle reicher Ausstattung tritt das Sparsame und Andeutende. Auch die Gewänder zeigen lieber eine gewählte, vornehme blasse Tönung als den ausstrahlenden Glanz oder das betont Armselige. Man erwartet, mit Recht, das Publikum ergänze aus sich, was der Regisseur ihm nahelegt. Das Hauptgewicht wird auf die Atmosphäre verlagert, nicht auf die einzelnen Elemente, die ihren eigenen Sinnwert haben. Man scheut sich nicht, bei offenem Vorhang die Bühne umzugestalten. Wo das Stück von explosiver Dynamik getragen ist, wird auch der Schauspieler maßlos. Dann können wie aus einem Vulkan plötzlich die Leidenschaften ausbrechen und der ganze Bodensatz, der Schlamm wie unter Hochdruck stehende Gase und Flüssigkeiten emporgeschleudert werden. Der nach dem neuen und totalen Eindruck strebende Bühnenleiter scheut sich nicht vor Experimenten, etwa wie Gründgens eine Atombombe im *Faust* Goethes verwendete. Das Wesentliche bei diesen Aufführungen aber ist das Einsträngige und Lineare, die Absage an alles Vielfältige und Bunte, die radikale Kürzung und Unterdrückung alles dessen, was dem Regisseur nebensächlich zu sein und von dem einen Hauptgedanken wegzuführen scheint. Daß damit der ganz persönlichen Auffassung des Bühnenleiters freie Bahn gegeben wird und eine Verfälschung und Verarmung eintreten kann, ist selbstverständlich.

So ist also auch die Aufführung selbst unter die Herrschaft des Verstandes geraten. Das freie Spiel der Kräfte, das Leichte und Spielerische werden unterdrückt. Man klagt, daß nur selten ein Schauspieler vermöge, das Wort „Ich liebe Dich“ glaubhaft auszusprechen, und die Unschuld des Ge-

fühls verloren sei. Von zwei Seiten her wird auch das äußere Gehaben des Schauspielers auf diesen linearen Gang der Vorstellung hingeordnet. Entweder sucht man von der bewußten Verdichtung, Anspannung und Zuspitzung des Geistes her die einheitliche Wirkung zu erreichen oder man betrachtet die einzelne Bewegung als ein eindeutiges Symbol. Das Körperliche ist dann nicht die Folge und die Ausprägung des geistig Lebendigen, sondern die Ursache, das Mittel und der Weg für die inneren Erlebnisse und Erlebnisentwicklungen. Der Zuschauer erkennt zwar immer und hauptsächlich aus dem äußeren Bild die innere und eigentliche Wirklichkeit. Das wird auf den Schauspieler selbst übertragen. Über die Pose soll der Weg zur inneren Gestalt führen. Dazu ist es notwendig, daß das Sprechen und Handeln des einzelnen Schauspielers und das Zusammenspiel der Personen lange geübt und vorbereitet werden. Alle Mitteilungen über die Arbeit an der Bühne stimmen darin überein, daß die Vorbereitung einer Neuaufführung oder einer Neuinszenierung viele Wochen hindurch dauert, während man sich früher mit wenigen Proben zufrieden gab.

Man wird nicht sagen können, daß das Ergebnis dieser gewissenhaften und harten Arbeit immer glücklich ist. Vermag man auf solchem Weg wirklich ein überliefertes Stück gegenwartsnah zu verlebendigen? Wird die Grenze zwischen persönlicher Auffassung und dem Werk des Dichters gesehen und eingehalten, oder verfälscht der Regisseur und verschiebt den Schwerpunkt? Und wenn das Dichtwerk Gestalt gewinnt, verdankt man das der bis ins einzelne rational geordneten Leistung des Ensembles oder der Überwältigung durch die schöpferische Kraft des großen Schauspielers?

Unverkennbar nimmt das moderne Theater seine Aufgabe sehr ernst. Vielleicht wird die Form zu bewußt gepflegt und gilt die aktualisierende Umformung zu viel, während der Dichter zurückstehen muß. Man schätzt ebenfalls den Charakter des Spiels als Spiel zu wenig. Auch der Feiertag, das Vergnügen und der Zauber des Scheins haben im Theater ihre Aufgabe. Man wird den neuen Gestaltungswillen nicht dahin bestimmen wollen, daß das Theater wieder eine moralische Anstalt werden soll. Dagegen kann man von ihm als einer „ontologischen Anstalt“ sprechen, die den Zuschauer an das wahre Sein führt und ihn dadurch bereichern, erheben und bessern will.

Zu Lessings Zeiten war es der Traum der Deutschen, ein Nationaltheater zu haben. Melchinger sieht richtig, daß diese Zeit hinter uns liegt. Wir haben und wollen ein Welttheater. Die Stücke amerikanischer, englischer, französischer, italienischer Dramatiker erfahren in unserem Land die gleiche Aufnahme wie in ihrer Heimat und werden fast gleichzeitig in allen Ländern aufgeführt. Selbst chinesische und japanische Schauspielertruppen finden Anklang, und nicht nur weil sie „etwas anderes“, etwas Ungewohntes vorführen. Der Gehalt der Stücke ist vielfältig. Bolschewestisches und Anarchistisches, Individualistisches und Kollektives, Existentialistisches in seinen verschiedenen Spielformen, Antikes und Klassisches, Reindiesseitiges, sich

der Transzendenz Öffnendes, Religiöses, Christliches wechseln sich auf der Bühne ab. Der Tatsache der uneinheitlichen Weltanschauung in der Gegenwart entspricht das, was wir auf der Bühne sehen. Aber es ist deutlich, daß in all dieser Vielfalt, trotz der stärksten Gegensätze ein Gemeinsames ans Licht strebt. Wir erkennen es gerade an den Formen. Es ist der Wille zum Echten, zum Beständigen, zum Ewig-Menschlichen, zum ontologischen Kern, zum Sein. Im Sein und am Sein erwächst dann auch wieder der Mensch, die Person mit ihrer Würde, Verantwortung und Unvergänglichkeit.

Bei vielen Stücken bleibt es zwar bei der Demaskierung, der Enthüllung und Verwerfung des Fragwürdigen und Toten, des innerlich Morschen und Verwesenden. Doch hat selbst da selten der Nihilismus das letzte Wort, es sei alles gleich und das Leben sinnlos. Auch dort keimen die Ahnung und die Sehnsucht nach dem Gültigen und Unzerstörbaren. Daneben aber stehen die Dichter, die sich zu Zeugen des Seins und seiner Ordnungen machen, stehen Theaterleute und Schauspieler, die letztlich, bei allen unglücklichen, verfehlten, eintägigen Versuchen und subjektiven Deutungen, den Weg durch Hölle, Erde und Himmel nehmend, für das Sein, das Wahre, das Gute in der Gestalt der Schönheit eintreten.

Literaturbericht

1. *Paul Fechter*, Das europäische Drama. Geist und Kultur im Spiegel des Theaters. I. Vom Barock zum Naturalismus (511 S.) Mannheim 1956, Bibliographisches Institut, DM 19,80.
2. *Jürgen Rühle*, Das gefesselte Theater. Vom Revolutionstheater zum Sozialistischen Realismus (463 S.) Köln 1957, Kiepenheuer und Witsch, DM 18,50.
3. *Lothar von Balluseck*, Dichter im Dienst. Der sozialistische Realismus in der deutschen Literatur (171 S.) Wiesbaden 1956, Limes Verlag, DM 9,50.
4. *Inge Meidinger-Geise*, Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung (588 S.) Nürnberg 1956, Glock und Lutz, DM 25,—.
5. *Siegfried Melchinger*, Modernes Welttheater. Lichter und Reflexe (179 S.) Bremen 1957, C. Schunemann, DM 19,80.
6. *Jean Anouilh*, Dramen I (344 S.) II (368 S.) München 1956/57, Langen-Müller, je DM 14,80.
7. *Batu Selahattin*, Helena bleibt im Norden. Freie Nachdichtung von Bernt von Heiseler (62 S.) Bayreuth 1957, R. Baumann.

1. Die Eckpfeiler von Fechters Betrachtung sind das Drama des Barocks, da Europa in Hof, Kirche, Volk und Reich eins war, und die Zeit um 1900, da Nation, Welt, Geist, Kunst und internationale Gesellschaft verschmolzen waren. Fechter zieht das lebendige Theater, das heißt die Nachschöpfung des gedichteten Dramas auf der Bühne durch den vom Regisseur inspirierten Schauspieler, in die Betrachtung hinein. In dieser „europäischen“ Theatergeschichte steht Deutschland im Mittelpunkt. Bemerkenswert ist, daß Fechter, unseres Wissens zum erstenmal, der Rolle Wiens im Rahmen des Reiches gerecht wird und ihm neben dem erst später aufkommenden Norden und Berlin die führende und

nach 1900 noch eine eigenständige Stellung zuschreibt. Fechter ist seit 50 Jahren mit dem Theater verbunden; er kennt aus eigener Anschauung sowohl das Zeitgebundene und Zeitverfallene wie das Ewige. Seine Deutung ist in den ersten Kapiteln vom Barock angefangen bis etwa zu Kleist hin tief, reich an einzelnen Beobachtungen und sicher in der Einordnung in den geschichtlichen Gang. Doch entfaltet sich seine Kraft besonders, da er von der Mitte des 19. Jahrhunderts an, etwa seit Grillparzer, es als seine Aufgabe spürt, den Zusammenbruch der geistigen Welt des Bürgertums in dem Spiegel des Theaters anschaulich zu machen. Der Band schließt mit der Würdigung der russischen Dramatiker, der Wegbereiter des Naturalismus. Überzeugt von einer absoluten Ordnung des Seins und seiner Darstellung in der Kunst, vermag er es, die vielen Schattierungen und Relativismen ins rechte Licht zu stellen. Dies zeigt sich vor allem in seiner Würdigung Ibsens. Man hat am Ende des Buches nur den einen Wunsch, auch die folgenden Bände des Werkes bald lesen zu können, um in ihnen eine Deutung der gegenwärtigen Krise der dramatischen Dichtung und der Theaterkunst zu finden.

2. Die neueste Zeit des Theaters, allerdings nur des revolutionären, kommunistischen und bolschewistischen Theaters, behandelt Rühle, der durch Jahre hindurch als Theaterkritiker in Ostberlin einen unmittelbaren Eindruck gewinnen konnte und sich schließlich von dem Ungeist abwandte. Er beginnt mit dem Theater Gorkis (und bietet so eine Fortsetzung Fechters) und behandelt sowohl das russische wie das Berliner Revolutionstheater. Da, wie er sagt, die Quellen weithin lückenhaft, unsicher und widersprüchlich sind, da vor allem der geschichtliche Abstand fehlt und das Für und Wider nicht aus überlegter Haltung zur dramatischen Dichtung, sondern mehr aus dem inneren Gefühl eines Liebhabers und der Erfahrung eines mit dem Theater eng verbundenen Mannes kommen, wird man keine wissenschaftliche Darstellung erwarten. Das hindert aber nicht, daß dem Buch ein hoher Wert, ja sogar Quellenwert zukommt. Eine Fülle von gutbezeugten Anekdoten, Aussprüchen und Tatsachen läßt den Leser an der Theaterarbeit der Stanislawski, Meyerhold, Tairow, Wachtangow und Obraszew in Moskau, der Piscator, Brecht und Felsenstein in Berlin teilnehmen. In allem handelt es sich nicht um die Darstellung, Analyse und Beurteilung von Meisterwerken. Der Theateralltag, die Aufführung von Dramen, die vielleicht nur ein paarmal auf der Bühne erscheinen, für einige Tage die Theaterkritiker beschäftigen, um dann für immer in den Archiven zu verschwinden, das ist der Gegenstand des Buches. In Rußland geht das sozialistische Drama der Revolution voran. Es bereitet sie vor. Im Dienst der bolschewistischen Machthaber übt es Gesellschaftskritik und dient sowohl der Formung der Anschauungen des Volkes wie der Erhaltung und Stärkung der politischen Macht. In diesem Augenblick entsteht die Krise. Der Dramatiker kann der neugebildeten, auf Linie gebrachten Gesellschaft keine Kritik mehr bieten. Tut er es dennoch, so wird der von der bolschewistischen Sklaverei enttäuschte Zuschauer alles auf den gegenwärtigen Zustand anwenden, wie sich das vor allem bei der Auflockerung durch den neuen Kurs nach dem Tod Stalins deutlich zeigte. Der Dramenverfasser wird es viel mehr als seine Aufgabe anzusehen haben, in seinen Zeitstücken den neuen Zustand zu idealisieren. Er darf höchstens nur Konflikte bringen, die durch das Abweichen von der Parteilinie entstehen. Da die Verherrlichung der bolschewistischen Welt aber allzusehr der Wirklichkeit widerspricht, kann natürlich eine solche Dramatik, „das gefesselte Theater“, kein inneres Leben mehr haben und wecken. Es ist zum Tod verurteilt. Daran können weder die Schulung der Bühnenkünstler noch die Schaffung von Besucherorganisationen noch der Einfluß auf die Theaterkritiker etwas ändern. — Das deutsche Revolutionstheater entsteht unter dem Schutz und unter der Förderung der linken Intelligenz, auch seines Kapitals, das die kostspieligen Experimente Piscators bezahlt. Das Bürgertum, das seine eigene Vernichtung auf der Bühne beklatscht, und kulturbegeisterte Arbeiterkreise stellen die Besucher. Es ist ein Tanz auf dem Vulkan. Die neue Technik liefert Mittel und Formen der Bühnenausstattung und Regie, Brecht und andere die mono-

tonen und bis zur Geistlosigkeit banalen Worte und Vorgänge, die massenpsychologisch berauschen und entpersönlichend wirken. So wird die Geschichte dieses Theaters zu einem Gericht und zu seiner Verurteilung. Dennoch macht Rühle es auch einleuchtend, wie sowohl von seiten des revolutionär-sozialistischen Dramas wie durch die Experimente der Bühnenkünstler und Regisseure Bereiche eröffnet werden, die das bürgerliche, müde gewordene Theater nicht kannte und die, wenn die Fesseln fallen, im Dienst echter Dichtung einen Fortschritt versprechen.

3. Dasselbe stellt v. Balluseck fest, der das gesamte literarische Schaffen der Schriftsteller der Ostzone und in diesem Rahmen auch das Schauspiel behandelt. Wichtig ist die, soweit es möglich war, vollständige Bibliographie.

4. Im vierten Kapitel ihres Buches — die drei ersten behandeln die Literatur im allgemeinen, Lyrik und Epik — zeigt die Verfasserin, wie die Welt und der Mensch im zeitgenössischen Drama erlebt werden. Erstaunliche Kenntnis der Literatur zeichnet diese Arbeit aus. Der Leser wird freilich weithin gestört durch die pomphafte und schwülstige Sprache. Das meiste ließe sich einfacher sagen, ohne Verlust der Tiefe und Genauigkeit des Ausdrucks. Aber abgesehen von diesem Mangel, beweist das Buch, wie ernst von den Dichtern der Gegenwart Welt und Mensch gesehen werden. Im ganzen gewinnt man den Eindruck, daß die Gegenwartsdichtung und -dramatik zwar in rücksichtsloser Härte bis ans Äußerste gehen, nichts Maskenhaftes und Vorläufiges bestehen lassen, aber doch in ihren ernsteren Vertretern trotz der Erschütterungen ein Ja zum Menschen, zur Welt, zu Gott sagen. Es ist nicht das Äußerliche, nicht der Glanz, nicht die Macht, die dem Geschöpflichen den Sinn und den Wert verleihen, sondern die innere Echtheit, die sich gerade im Leiden und Verlieren bewährt. Wenn die Verfasserin dies in den einzelnen Werken feststellen kann, verzeihen wir es gern, daß sie ihnen eine dichterische Größe oder eine künstlerische Vollendung zuschreibt, die sie nicht haben. Die meisten Werke überwinden, gerade wegen der furchtbaren Not, in der die Personen leben, nicht eine gewisse Zeitverfallenheit, auch wenn sie historische und mythische Stoffe wählen. Sie sind ihnen doch nur ein ganz lockeres Gewand, unter dem die Gegenwart lebt. Eine göltige, auch in einer anderen Zeitlage verstehbare Aussage ist jedoch nur selten anzutreffen. Damit hängt es auch zusammen, daß sich die meisten Dramen immer in Sprache, Szenen- und Handlungsführung im Äußersten, ja im Krampfhaften bewegen und ohne den Zauber des Heiteren sind, das selbst die schrecklichsten Dramen der Antike oder der Klassiker aller Völker und Zeiten auszeichnet.

5. In diesem Prachtband sucht der Verfasser zunächst eine Wesensbestimmung des modernen Theaters zu geben, das in allen Ländern gleich und darum Welttheater ist. Er wandelt Gedanken seines Buches „Das Theater der Gegenwart“ (Fischer-Bücherei) ab. Das Entscheidende ist, daß Theater als Wiedergabe der Wirklichkeit, wie es der Naturalismus verstand, überwunden ist und daß man, bewußt das Spiel bejahend, zum Wesenhaften des Menschen, zum Ewig-Gegenwärtigen vordringen will. Was Melchinger grundsätzlich und allgemein ausführt, wird im einzelnen an Aufführungen einiger Stücke und an den Leistungen der Bühnen in Berlin, Wien, Mailand, Moskau usw. verdeutlicht. 55 Szenenbilder ergänzen den Text und machen ihn anschaulich.

6. Als ein Beispiel moderner Dramatik sei der bedeutende J. Anouilh genannt, der der Überzeugung ist, daß der innere Charakter des Menschen es ist, der über sein Schicksal entscheidet. Seine Tragödien, deren Stoff gern aus der Antike genommen wird, sind darum lichtloser und niederdrückender als die des Heidentums, zumal da dieses noch eine kultische Erhabenheit hatte, an deren Stelle Anouilh den platten Alltag vollendeter Deseitigkeit setzt. Seine Komödien werden zu einer bitteren Kritik von Gesellschaftskreisen, die innerlich völlig korrupt und haltlos sind, selbst wenn, wie im Herrn Ornifle, Gott, der Glaube und das Christentum wie zitternde Sterne vorübergehend in der Finsternis aufleuchten.

7. Als Beispiel der Umdichtung antiker Stoffe sei der sehr dichterische und durch v. Heiseler in ein sehr glückliches Deutsch gebrachte Zweiakter eines türkischen Dramatikers genannt: Helena, der Inbegriff der europäischen Schönheit und des Glückes, die nach Asien entführt wurde und zehn Jahre auf ihre Errettung wartete, bleibt nach der Zerstörung Trojas freiwillig dort, weil die Griechen (Europäer) bei ihrer Eroberung solche Grausamkeiten und Schandtaten verübten und nur an Raub und Plünderung dachten.

Hubert Becher SJ

Die Bodenreform in der Sowjetzone

GERHARD NEUHAUS

In seinem Aufsatz über „Ökonomische Probleme des Sozialismus in der UdSSR“, den er kurz vor dem XIX. Parteitag der KPdSU in der Moskauer Zeitschrift „Bolschewik“¹ veröffentlichte, kam Stalin nicht um das indirekte Geständnis herum, daß es den Bolschewiken in dreieinhalb Jahrzehnten totalitärer Herrschaft nicht gelungen sei, die letzten Spannungen zwischen den in der Landwirtschaft tätigen Menschen und dem städtischen Industrieproletariat zu beseitigen. Im Grund handelt es sich dabei um den Gegensatz zwischen der Bauernschaft und der bolschewistischen Partei- und Staatsbürokratie bzw. um die Kontroverse zwischen Bauerntum und Kommunismus schlechthin. Dieses Problem ist nicht etwa typisch russisch, es ist vielmehr so alt wie der Kommunismus selbst und trat bisher ausnahmslos in allen Ländern auf, die vom Kommunismus befallen wurden. Überraschend daran ist allenfalls die Tatsache, daß die bäuerlichen Widerstandsregungen sich ungeachtet jahrzehntelangen blutigen Terrors selbst in dem bis zu einem hohen Grad bereits entwurzelten sowjetrussischen Kolchosenproletariat bis auf den heutigen Tag lebendig zu erhalten vermochten.

Die marxistische Theorie

Als Marx seine folgeschwere Gesellschaftskritik konzipierte, unterließ er es zunächst, dem Bauernstand einen festen Platz in der geplanten neuen Gesellschaftsordnung anzuweisen. Nicht als ob etwa dieses Standes in dem umfangreichen Werk des großen Theoretikers überhaupt nicht gedacht worden wäre. Aber Marx wußte mit ihm, der sich in seiner patriarchalischen Gegebenheit so gar nicht in die Schubfächer seines Systems pressen ließ, nichts Rechtes anzufangen. Das änderte sich auch späterhin nicht, solange

¹ Bolschewik, Moskau, 15. September 1952. Deutsche Übertragung in: *Ost-Probleme*, Bad Godesberg, Nr. 42 vom 18. 10. 1952, S. 1393 ff.