

Umorientierung - das ist im Bereich des Geistigen kein sympathischer Begriff. Und dennoch werden wir von ihm oder seiner Umschreibung kaum loskommen, wenn wir eine Forderung präzisieren wollen, die innerhalb des geistigen genau so wie innerhalb des Wirtschaftlichen oder politischen Milieus notwendig geworden ist. Wir wissen heute alle sehr genau, dass wir verfahrenen Verhältnissen gegenüberstehen, und ein jeder, der glaubt, etwas dazu beitragen zu können, dass ein Geleise gefunden wird, in dem sich unser Lebenszug bewegen kann, soll von seinen Anregungen Gebrauch machen. Nicht anders ist ein Vortrag ~~über die Lage des geistigen Theaters~~ zu rechtfertigen, der sich in einem sehr eng umgrenzten Gebiet im wesentlichen doch nur mit einem Situationsbericht und dessen Interpretation befassen soll. Denn mehr als ein solcher Bericht ist in einer kurzen Stunde nicht zu geben, und mehr als zugegebenermaßen persönlich gefärbte Bemerkungen dazu und Schlussfolgerungen auch nicht.

Ich sprach von einem eng umgrenzten Gebiet und meinte das im Titel erwähnte geistige Theater. Es wird zuvörderst eine kurze Klärung des Begriffes nötig sein, damit Missverständnissen vorgebeugt wird. Ganz klar darüber, was wir unter dem geistigen Theater verstehen, werden wir uns hoffentlich - erst nach Schluss dieses Vortrages sein. Aber ich versuche, es vorwegzunehmen zu präzisieren: Geistiges Theater ist künstlerisches Theater, gepaart mit dem Willen zu einer geistigen Weite. Es genügt uns nicht, wenn in einem Theater wertvolle Stücke von guten Darstellern unter der Leitung guter Regisseure gespielt werden. Wir müssen immer wieder ein Ausschwingen in die Regionen eines übergeordneten Niveaus verspüren, eines Niveaus, aus dem wir - um es kurz, fast banal zu fassen - das Empfinden gewinnen: Wir betreiben eine Kunst, die - abgesehen von ihrer Wirtschaftlichen und sozialen Bedingtheit - als Kunst notwendig, als kulturelle Funktion nicht durch eine andere Ausserung zu ersetzen ist.

Wir können uns sehr gut eine Theatervorstellung denken, die wohl künstlerisches Theater ist, ohne geistiges Theater zu sein. Es ist zweifellos möglich gewesen, dass während der nationalsozialistischen Aera etwa

eine Aufführung von Goethes Tasso ein künstlerisches Niveau gehabt hat. ^{jedoch} Geistiges Theater war sie nicht, denn zum geistigen Theater gehört es, dass sein Streben nach einem Stil, nach einem Ausdruck durch keinerlei autarke äussere Belastungen eingeengt werde. Dass also bei ~~no~~ einer ^{solchen} Tasso-Aufführung kein Hintergedanke massgebend ist, Hintergedanke wie: Goethe und das deutsche Volk, oder Theater und Rüstungsarbeiter oder Ausrichtung der Freizeitgestaltung und so weiter - - Sie verstehen mich!

Fürchten sie nicht, oder hoffen sie nicht, dass ich in diesem Tone fortfahren werde. Ich habe keine Polemik im Sinn, und werde vor allem in dem, was ich ihnen zu sagen haben so wenig wie möglich auf Ereignisse zurückgreifen, an die wir uns nur mit dem grössten Missbehagen erinnern.

Diese Konzilianz jedoch, die mir nicht allein die Rücksicht auf sie als mein Publikum auferlegt, darf mich nicht daran hindern, gelegentlich Kritik zu üben, wenn ich mich, um einen Boden für die Auseinandersetzung zu gewinnen mit den Wiener Theatervorgängen des letzten Jahre zuerst befasse.

Und gleich hier muss ich mich auf einen etwas heissen Boden begeben: Die These "Wien ist eine Theaterstadt" ist im Laufe der Zeit zu einem Axiom geworden, das man - wie jedes Axiom - nicht begründen kann. Es ist eine bedauerliche Tatsache, dass in unserer Stadt das Publikum zu seinem Theater ein recht oberflächliches, ein ~~reaktionäres~~ recht äusserliches Verhältnis hat. Nehmen Sie es mir nicht übel, wenn ich das ein wenig krass formuliere:

Das hohe C ist hier sozusagen der Generalnenner, auf den die Beurteilung aller Theaterereignisse gebracht wird. Ich setze voraus, dass sich unter Ihnen niemand befindet, den dieser Vorwurf trifft, denn sonst wäre er nicht ^{Somit wüsste er, statt Zeit und Geld hier aufzuwenden, lieber - - aber ich will nicht polemisieren.} unter ihnen. Ich kann also offendarüber sprechen. Man ist hier geneigt,

den Tratsch für das Ereignis, die Sensation für die Qualität und die Historchen für die Historie zu nehmen. Man will sich vor der Bühne - ich spreche das Wort ungern aus - "entspannen", man will sich amüsieren. Man bevorzugt das leichte Genre, denn: Das Leben ist ohnehin schwer genug. Diese Maxime war schon in Geltung, ^{mag es!} als das Leben noch wesentlich leichter war, und ~~er~~ ^{mag} jeder mit solchen Dingen halten wie er will. Nur müssen wir uns darüber klar sein, dass das Amusement, wenn es Amusement im reinsten Sinne ist,

mit der Kunst, wenn sie Kunst im reinsten Sinn sein soll, nichts mehr zu tun hat. ^{Und} Ein grosser Oesterreicher hat einmal gesagt: Kennen Sie lustige Musik? Ich nicht! - Es war Franz Schubert, von dem dieser Ausdruck stammt.

Das ~~best~~ ergiebigste Mittel jeder kunstwissenschaftlichen Betätigung ist ^{Uns ein objektives, festes Bild der Situation in unserer Zeit zu erhalten,} der Vergleich. Fragen wir uns nach den Verhältnissen im Theater nach dem ersten Weltkrieg. Ich habe diese Zeit fast noch als Knabe miterlebt, und habe dennoch einen starken Eindruck von ihr behalten, vielleicht gerade deshalb, weil ich damals begonnen habe, das Theater auf mich wirken zu lassen: Es war eine Epoche eines unbeschreiblich aktivistischen Auftriebes, eine Epoche, in der es an allen Ecken und Enden der geistigen Region lichterloh gebrannt hat. Es war eine Zeit, in der eine Überfülle von belanglosem produziert wurde, das geziemend schnell in der Versenkung verschwunden ist, aber auch eine ~~ein~~ beklemmend ernster Komplex von wertvollen neuen, voraussetzunglosen Kunstwerken, denen wir eine Absicht, eine Richtung, und zwar eine frei gewählte Richtung absehen konnten. Wir haben heute schon vergessen, was wir dem Expressionismus auf dem Theater verdanken - womit beileibe nicht gesagt sein soll, dass wir versuchen sollen, ihn zu reaktivieren, denn man kann nichts reaktivieren. Wir wissen es auch angesichts der im letzten Jahre ^{herausgestellten Neuheiten} vielfach ~~produzierten Neuerungen~~ gar nicht mehr, dass wir dieser Richtung immer noch im höchsten Grade verpflichtet sind, wenn wir auch - was zu hoffen ist - über sie hinaus gelangt sind. Hinaus - - und nicht hinter sie zurück.

Wieder ^{sind} stehen wir nach einem Krieg. Wieder sind wir von Bedrückungen, ^{und} Anfechtungen einer Staatsmaschinerie befreit worden, und wieder waren wir begierig auf die Manifestationen der ersten Nachkriegszeit, einer Zeit, die wie jede solche der Nährboden des Experimentes ist.

Und nun können wir auf die Ergebnisse der ersten Spielzeit zurückblicken und müssen leider feststellen, dass das Resultat nicht durchwegs befriedigend ist, nicht ganz unseren Erwartungen - oder vielleicht meinen Erwartungen - entsprochen hat.

Glauben Sie nicht, dass ich nur einen Augenblick lang vergesse oder ausser Acht lassen, unter ^{welchen} ~~was~~ Umständen diese Saison mit ihren weit über 80

pruch

stigung ist
er nach dem
erlebt, und
cht gerade
wirken zu
Auftrie=
tigen Region
lle von Be=
enkung ver=
wertvollen
eine Rich=
ir haben ves
eater ver=
achen sollen,
issen es auch
gen gar nicht
erpflichtet
langt sind.

und
ekungen, An=
waren wir
iner Zeit, die

rückblicken
egs befrie=
meinen Er=

e oder ausser
eit über 80

Wir können diese Dinge gar nicht zu wichtig nehmen, denn der
Standpunkt, den man zur Kunst als Instrument der Vergütung einnimmt,
rührt an die Menschenwürde. In Wedekinds Prolog zu König
Nicolo heisst es, ein Drama einleitend:

Nehmt unser Spiel denn als ein buntes Bild
Der Menschenwürde mit Genuss entgegen.
Ich zeig es euch nicht äusseren Glanzes wegen.
Und wenn's von Torheit masslos überquillt,
So mögt ihr uns so ernster überlegen,
Dass es der naekten Menschenwürde gilt.

Premieren - einer erstaunlichen Zahl - zustande gekommen ist. Das Wiener Theater und das Wiener Publikum, das muss betont werden, hat eine gewaltige Kraft geoffenbart, wenn wir überlegen, dass unter dem würgenden Druck von Hunger, Kälte, Finsternis und all den Nöten, die ich Ihnen nicht aufzuzählen brauche, eine Saison zustande gekommen ist, die wir trotz allen ~~Einwänden~~ ein geschichtliches Ereignis nennen müssen. Wer von Ihnen ist nicht durch die Garderoben gegangen und hat den Wintermantel noch fester geschlossen, wer hat nicht ~~was~~ im Zuschauerraum noch den Kragen aufgestellt und hat dann, von allem ~~Künstlerischen~~ abgesehen, die männlichen und weiblichen Darsteller bewundert, die in leichtester Kleidung bei arktischer Temperatur auf der Bühne gespielt haben. *(Das sind materielle Erwägungen - aber sie sind unläugbar.)* Die vor ausgesagte Stagnation im Theaterleben ist ausgeblieben, keine einzige Bühne hat über den Winter geschlossen. Es wird eine dokumentarische Festhaltung dieser ~~xxx~~ wahrhaft heroischen Saison unumgänglich sein.

Und dennoch, oder gerade deshalb werden wir vor kritischen Bemerkungen nicht zurückscheuen dürfen. Denn diese Kraft, die sich hier geoffenbart hat, Sie muss in der Lage sein, etwas zustande zu bringen, was das Axiom, Wien ist eine Theaterstadt neuerlich rechtfertigt. Sie gibt uns das Recht, das Höchste zu erwarten und zu fordern, sie ist eine Verpflichtung im allertiefsten Sinn.

Bernard Shaw hat einmal gesagt, dass er drei Formen der Lüge kenne: Die geläufige Lüge, den Meineid und die Statistik. Dennoch will ich ihnen in ~~einigen~~ ^{einigen} paar Zahlen eine Art Diagnose des Wiener Spielplanes geben, und zwar unter dem Gesichtspunkt des geistigen Theaters. Es soll keine qualitative, wohl aber eine kategorische Wertung sein, wenn ich sechs Bühnen in den Kreis unserer Betrachtung ziehe: Das Burgtheater, die Oper, das Theater in der Josefstadt (die drei mit ihren Filialen), das Volkstheater, die Kammerspiele und die Insel in der Komödie. Versuchen wir die aufgeführten Werke - nach ihrem Verhältnis zum Theater in ~~einigen~~ einige Gattungen aufzuteilen, so können wir von Zeittheater, Unterhaltungstheater, Traditionstheater, Literarischem Theater und der Komödie als reinsten Emanation eben des komödiantischen Spieltriebes sprechen. Wie ich das verstehe, dafür ein Beispiel: Das Josefstädter Theater brachte mit den "Conways", mit "Barabas", mit der

kleinen Stadt", dem "Jüngsten Tag", mit "Vincent" und dem "Guten Menschen von Sezuan" Zeittheater. Die Gattung des reinen Unterhaltungstheaters war dort nicht vertreten. Den "Schwierigen" rechne ich zum Traditionstheater, auch für das betont literarische Theater ist dort kein Beispiel, unter den Begriff der Komödie fiel der Einakterabend mit Tschechow, Courteline und Nestroy, ferner "Ingeborg" von Curt Goetz. Diese Einteilung mag, wie jede in Einzelheiten willkürlich und persönlich gefärbt sein, aber sie gibt uns eine Grundlage der Beurteilung. Das Theater mit den stärksten literarischen Ambitionen ist die Insel, hier fielen demgemäss von 12 Aufführungen 7 in die Kategorie der Literatur. Das zeitgemässe Element fehlte hier vollkommen. Das steht mit den Ambitionen dieses sehr bemerkenswerten Theaters im engen Zusammenhang. Das Volkstheater hingegen bemühte sich mit einer recht unglücklich an Wildgans gekoppelten Aufführung der "Letzten Nacht" von Karl Kraus, mit "Haben" von Julius Hay, mit dem "Befreiten Don Quijote" von Lunatsharski und mit der Komödie "Die Lieben Nachbarn und ein Mädchen" um ein Zeittheater, bemühte sich um Raimund, Grillparzer, Ben Jonson und betrachtete für ein anspruchloseres Publikum ^{zwei Gesellschaftskomödien} "Nina" und "Anuschka", "Die Kammer spiel haben in vier sehr ausgereiften Aufführungen Shakespeare, Werfel, Steinbeck und Curt Goetz gebracht, sie ~~strebten~~ bemühten sich, Aktualität und elementares Theater vorzuführen. Im Burgtheater stehen das Traditionstheater mit 9 Aufführungen an erster Stelle (hiez zu rechne ich: "Jedermann", "Jakobs Traum", "Nathan", "Kabale und Liebe", "Sappho", "Weihnachtseinkäufe" ^{mit} "Liebele", "Gespenster", "Hedda Gabler", "Candida"). Das Zeittheater war mit einem Amerikaner - "Leuchtfeuer" von Robert Ardrey -, das Unterhaltungstheater wieder mit sieben Aufführungen vertreten. Zwei literarische Abende und fünf komödiantische (vor allem im Redoutensaal) sind der Rest.

In der Oper kam es zu 24 Aufführungen. Sie brachte im wesentlichen ein Repertoire, das vor 1914 ähnlich hätte aussehen können. Hier waren freilich die Verluste an Dekorationen, Fundus, Notenmaterial besonders katastrophal. Die Schwierigkeiten waren hier nahezu unüberwindlich. Und doch hätte - wenn ich mir die bescheidene Anmerkung erlauben darf - ein Ansatz zu einem zeitgemässen ^{gestaltete aus diesem Publikum} Spielplan einen nicht unwesentlichen Teil des Publikums erfreut. Auch wenn dieser Ansatz etwa nur in einer konzertanten Aufführung Wirklich-

keit geworden wäre (wie in einem Fall bei Mussorgskys „Boris Godunow“).
Denn ~~ganz~~ gerade der Spielplan eines Operntheaters ist für das Gesicht
einer Theatersaison besonders bezeichnend. Warum - das soll später noch
erklärt werden.

Was lehrt uns nun dieser Wiener Spielplan eines so ^{Wichtigsten} entscheidenden Jahres?
Es gab zweifellos einige moderne Stücke, einige aktuelle Stücke, einige
bedeutende ~~Schauspielerische~~ Leistungen. Wir konnten bei manchen Autoren
die bezeichnende Absicht feststellen, den Ausdruck von der ~~Geist~~ ^{Geist} ~~und~~ ^{und} ~~den~~ ^{den} ~~Zeit~~ ^{Zeit} ~~und~~ ^{und} ~~Raum~~ ^{Raum} zu lösen - eine vielfach bemerkbare Tendenz. Wir sahen
altes und neues - und wir sahen: zwei Gastspiele, die uns einen sehr
bedeutsamen Blick auf das Theater einer Welt werfen liessen, von der wir
durch lange Zeit hermetisch abgeschlossen gewesen sind: ich meine erstens
das Gastspiel der Compagnie de Regain mit zwei Moliere-Komödien, das im
Raimundtheater vor ziemlich leeren Reihen vor sich ging, und das Gastspiel
des Zürcher Schauspielhauses mit Brechts „Mutter Courage“. Beide waren Ereignis-
nisse im allertiefsten Sinn, und sie ~~haben~~ ^{haben} könnten uns die Richtung anzei-
gen, in der sich auch unser Theater - selbstverständlich unter Berücksichti-
gung unserer speziellen ~~Gegebenheiten~~ ^{Gegebenheiten} und Forderungen - bewegen könnte.
Auf die einfachste Formel gebracht, wäre dazu zu sagen: Dass alle Kräfte
des Theaters entbunden werden müssen, dass es nicht allein die Literatur
ist, von der aus wir das Theater aufbauen sollen. Sie ist es aber auch
nicht, von der aus wir es kritisch sehen dürfen, wenn ~~gleich~~ ^{gleich} uns immer
wieder der Spielplan den besten Aufriss gibt.

Und deshalb fragen wir noch einmal: Was lehrt uns der Spielplan? Es gab
viel Traditionstheater, viel Unterhaltungstheater~~x~~ (wir müssen bedenken,
dass noch eine ganze Reihe von Bühnen dazukommt, die wir nicht in den
Kreis unserer Betrachtung gezogen haben) Es gab einige experimentelle
Aufführungen, besonders im ~~dem~~ Studio der Josefstadt. Doch hier wurde
nicht bis zur letzten Konsequenz gegangen: Wilders „Kleine Stadt“ etwa wurde
wohl mit all den Abstraktionen und Abbrüchigkeiten gegeben, die der Autor
fordert, doch wurde das Bürgerlich-Gemütliche gegenüber dem Dichterisch-
~~Solange das letzte nicht stark genug zur Geltung kam~~
Intensivierten von der Regie in den ~~Vordergrund~~ ^{Vordergrund} geschoben. - Nestroy

kam nur zweimal zu Wort, Strindberg nur einmal, Wedekind und Büchner, die

Patres des modernen Theaters überhaupt nicht. ~~Kax~~ Nur e i n Shakespeare wurde gespielt, und das ist ein grosser Mangel. Hier sei das Bonmot Dingelstedts wiederholt, der einmal gesagt hat: Shakespeare muss man gut spielen oder gar nicht - aber spielen muss man ihn!

Auch die unmittelbare Aktualität kam auf die Bühne: In ~~Kax~~ John Steinbecks "Der Mond ging unter" und in Werfels "Jakobowsky" sah man deutsche Uniformen, sah, dass sie fast schon gespenstisch geworden sind. Es ist die Frage, ob es für diesen Anblick nicht noch zu früh ist, ob hier die Anerkennung nicht aus dem persönlichen Berührtsein bezogen wird, über das keiner von uns hinwegkann.

Als Beispiel gab es sozusagen alles: Von Kotzebue und Seribe bis Brecht und Wilder. Das wäre an sich kein Mangel, denn schon Laube hat ein Theater gefordert, dass eine Art Uebersicht über die dramatische Weltliteratur bietet. Hier und jetzt weiss man nur nicht, wie weit Absicht oder Getragenheit die Ursache ist: Ist es eine ^{systematische} ~~planmässige~~ Ueberschau oder ein zufälliges Potpourri?

Im Darstellerischen war es nicht viel anders: Es reichte von Aslans Bolingbroke im "Glas Wasser" und von Edthofers "Schwierigen" bis zu Skraups Sterbendem Soldaten in der "Letzten Nacht", bis zum Van Gogh Leopold Ruffolfs und bis zu mancher sehr ~~hies~~ interessanten Leistung der jüngsten Generation. Aber es fehlt uns ein Theater, in dem der Darsteller souverän ist, in dem er von sich aus bauen kann, in dem die Bühnenerscheinung einer Aufführung so ist, dass sie uns nicht zufällig zustande gekommen zu sein scheint. Es war ein befremdender Eindruck, als eine sehr konventionelle und gar nicht sehr gute Burgtheater-Aufführung von Schillers "Kabale und Liebe" in der grossartigen Inszenierung Fritz Judtmanns spielte, die eigentlich nur aus weissen Holzplatten und einem schwarzen Vorhang bestand. Da hätte man nicht auf halbem Wege stehen bleiben sollen. Wo bleibt sonst der Geist, der aus allem, auch dem Abwegigsten eine Notwendigkeit schafft? Denn die Notwendigkeit muss der Zuschauer fühlen, sonst lässt er aus.

Man hat auch vielfach das Empfinden, dass starke Kräfte ungenutzt bleiben. Etwas - trotz Argan und Truffaldino - die komödiantische

Urkraft Hermann Himigs, trotz der „Kleinen Stadt“ die seelische [7a]
Intensität seines Bruders Hans, die selbständige, geistige gezu-
gelte dramaturgische Bildnerfähigkeit des Malers Max Meinecke. Ent-
deckungen wie die Wilhelm Heims im „Barabbas“ könnten an der Tages-
ordnung sein, wenn sich - und sei es im primitivsten Rahmen - die
eigenwüchsige mimische Befähigung ausleben dürfte.

Ich denke auch an die Zeit zurück, in der uns Alexander Radloff
zum ersten Mal sein entfesseltes Theater vorgeführt hat. Es war
das Auftauchen einer neuen Theaterwelt, und - wenn wir es genauer
überlegten - einer sehr alten, einer die den Darsteller autono-
misierte, einer, die in der Commedia dell'arte jeder Form immer
wieder bestanden hat. Es war ein Theater, das nichts ausschloss,
das sich seine individuelle Gestalt jedes Mal von Neuem aufbau-
te, ein Theater, in dem das Couplet, das Kabarett, der Tanz, die
Parodie, die Artistik, die ganze Ausgelassenheit neben dem liter-
arischen Substrat den gleichen Rang einnahm. Und das bemerkens-
werteste war, dass es, obwohl es sich 'entfesseltes Theater' nannte,
ein sehr gezügeltes Theater gewesen ist.

Diese Zügelung, diese geistige Disziplin muss wirksam sein, wir
müssen sie spüren, wir müssen von ihr wissen.

Ich weiss nicht, ob ich mich klar genug ausdrücke: Sie könnten ver-
muten, dass ich eine "Lenkung" - das Wort unter Anführungszeichen
- erwarte, eine Theaterkammer, oder etwas dergleichen. Das Gegen-
teil ~~ist~~ ist wahr. Die Richtung, der Weg darf nur aus einer Region
kommen, auf die wir keinen administrativen Einfluss haben: aus
unser aller tiefstem Inneren, für dessen Anregungen wir das feinste
Ohr bewahren müssen. Denn in uns allen wirkt der Geist der Epoche,
wenn wir ihn nicht unterdrücken.

Vor ~~wenigen~~ kurzer Zeit hat F.Th. Csokor in einer Gesellschaft seine Wie-
ner Eindrücke ^{gestimmte} ~~geschildert~~ und für die Theaterverhältnisse - wie für manche
andere - den Ausdruck hektisch angewandt. Der Beobachter, der von draussen
kommt, hat natürlich die Möglichkeit, die Dinge sachlicher zu sehen, und
deshalb ist dieses Urteil für uns wertvoll. Was heisst hektisch? Es bedeu-
tet ein ^(ein inneres Erleben) sanguinisches Fluktieren an Stelle einer zielbewussten Linie.

Ich möchte nicht missverstanden werden: Niemals darf es sich um eine auf-
gezwungene Linie handeln, um eine oktroyierte Planung - um ein viel zu viel
gebrauchtes Wort noch einmal zu gebrauchen. Wenn von Linie die Rede ist,
so sind damit gewissermassen die Herztöne gemeint, die wir sehr behutsam
unserer Zeit und ihren Bedürfnissen abzuhören haben.

Und diese Linie vermissten wir ja leider ^{vielfach} auch in der Zeit zwischen den
beiden Weltkriegen. Es gab grosse Leistungen. Aber es gab kaum ein Theater,
das Persönlichkeit hatte. Das Wiener Theater zerfiel geistig in verschie-
denen Strömungen, es pendelte zwischen Tradition und Unabhängigkeit. Diese
prachtvolle Gewachsenheit eines Organismus, wie sie das Wiener Volkstheater

von Stranitzky bis zu Girardi also zwei Jahrhunderte ^{lang} repräsentierte, ist verloren gegangen, und zwar bezeichnenderweise gerade ~~zu~~ damals, als Girardi im Jahre 1918 starb. Damals verlor Wien seine Gesellschaft, und das Wiener Theater war immer an eine Gesellschaft gebunden, an den Hof, an das Bürgertum, an das Volk oder an eine Schule.

Diese Beziehungen waren stark, und sie wirkten in einzelnen nach bis in Tage, wo sie schon vielfach gar nicht mehr zeitgemäss waren. Denken wir zum Beispiel an die ~~mit~~ rniehsehen Zensurbeschränkungen, von denen mancher Hauch das Burgtheater bis in unsere Zeit angeweht hat. Laube durfte zum Beispiel erst im Jahre 1851 den originalen Schluss des König Lear bringen. Als Ibsen und Hauptmann ins Burgtheater einzogen, schauderten die Salons.

Und Nestroy im Burgtheater ~~wax~~ blieb eine so fragwürdige Angelegenheit, dass sich der vielberufene Genius ~~loei~~ tatsächlich dagegen zu wehren ~~xxx~~ schien, was sich in unmöglichen Aufführungen äusserte. Das Burgtheater wollte die ~~Stätte~~ einer feudalen Kultur bleiben, obwohl es diese Kultur gar nicht mehr gab. Das Theater blieb an eine Gesellschaft gebunden, die nicht mehr bestand. Was Wunder, dass es wurzellos sein musste?

In dieser Eigenart lag der Unterschied zwischen dem Wiener und dem Berliner Theater: Das Wiener war gewachsen mit allen seinen Auswüchsen, mit allen seinen skurrilen Erscheinungen. Man mochte über die Tradition denken, wie man wollte. Sie war da.

In Berlin hingegen gab es das nicht. Das Berliner Theater war konstruiert, es war ungebunden, unabhängig, zugänglich. Hier konnte man engagieren, was gut und teuer war, und erbaute ~~an~~ auf diese Art tatsächlich ein Theater, dem nichts fremd blieb.

Wiens Theater war eine Wiese, das Berlins ein Garten, ein Mustergarten, in dem neben den heimischen Pflanzen ~~Reizvolle~~ Beispiele aller Floren vertreten waren.

Direktoren der Wiener Staatsbühne ~~im~~ nach 1918 waren ~~etwa~~ Hermann Bahr und Anton Wildgans. In Berlin versah diese Stelle Leopold Jessner. Darin sehen sie den ganzen Unterschied.

Kehren wir zur Gegenwart zurück. Um zu beurteilen, ob Wien eine Sonderstellung einnimmt, oder ob es innerhalb einer grossen Entwicklung steht, müssten wir einen Blick auf das Theater in der übrigen Welt werfen. Das fällt heute noch schwer, denn die Mittel der ^{mit der Information} Benachrichtigung ~~sind~~ sind zum Teil noch unvollkommen, und wir sind gezwungen uns aus Berichten in Zeitschriften eine behelfsmässige Uebersicht zu schaffen: Das Bild ^{bis zu einem gewissen Grade} (ist) aufschlussreich und bezeichnend. *Das ist ja entworfen vermute,*

Wohl gibt es hier und dort rein avantgardistische Bestrebungen: In Frankreich gehen sie von der Literatur aus und von den Theaterleitungen. Dichter wie Anouilh, und Sartre und Mauriac, Direktoren wie Jouvet und Dullin sind hier massgebend. In England ist es die Gruppe der Apokalyptiker, in Amerika hat der aussergewöhnlich fruchtbare O'Neill neue Stücke ^{Neben ihm haben Autoren Erfolg auf dem Broadway, deren Namen uns nicht rasch geschrieben.} Dort sind es auch die Studenten der Colleges, die nach dem Umstürzenden streben. In Russland der Sowjetunion ist das moderne Theater ein Programmpunkt der Revolution gewesen und geblieben. Das Züricher Schauspielhaus hat sich bemüht, nahezu allen modernen Autoren zu Wort kommen zu lassen. Ueberall jedoch baut man ^{ausserhalb} (auch auf dem Ueberkommenen) weiter: Moskau spielt Goldoni, Shakespeare, Ostrowsky, Maeterlink, Rostand, Ibsen, Turgeniew, Calderon, Lope de Vega, ~~Calderon~~, Bizet, ja sogar einen dramatisierten Dickens. Amerika bringt Shakespeare, Shaw, Ibsen, Tschewchow, Eliot, bringt Dramen mit metaphysischer Einstellung, aktuelle Stücke, Kriegsstücke. In London wird die ~~keine~~ "Fledermaus" aufgeführt. Aus Paris hören wir bekannte Namen: Claudel, Giraudoux; Andre Gide übersetzt Shakespeare. Ueberhaupt Shakespeare und immer wieder Shakespeare, die Keimzelle und der Uranfang unseres neuzeitlichen Theaters.

Der Ueberblick über diese Namen sagt uns nicht ^{alles} viel. Er sagt uns nur, dass es nirgends eine beherrschende Persönlichkeit gibt, einen beherrschenden Stil, eine Tendenz, die über alles andere ~~hinausgeht~~ hinausstrebt.

Es hat Epochen gegeben, in denen ein Stoss zu verspüren war, der mehr oder weniger penetrant auf allen Bühnen ^{Gleichzeitig} ~~zu verspüren~~ ^{was man konnte} war: So war es im Naturalismus, ^{Sei aber jener - hier} im Impressionismus, in der Neuromantik, im Expressionismus. Es gab Persönlichkeiten wie Laube, Brahm, Stanislawsky, Reinhardt, Antoine,

ieher Schau=
t. kommen
weiter:
and, Ibsen,
inen dra=
sch/echow,
tücke,
s Paris
etzt Shakespeare=
ie Keimzelle
s nur, dass
ersohenden
bt.
er mehr oder
war es im
ssionismus.
t, Antoine,

Bemerkenswert ist auch eine jüngst in einer Zeitschrift gegebene Ueberschau über die Verhältnisse auf den Berliner Bühnen, die nach einem anfänglichen, fieberhaften Aufschwung, nun in geordnetere Verhältnisse gekommen sind. Paul Wegener, der Mann mit der reinsten "Weste", steht im Mittelpunkt eines Aufbauwerkes. Man spielt in den wenigen erhalten gebliebenen Theatern, spielt aber auch in Sälen und auf improvisierten Bühnen, und spielt ein ziemlich ähnliches Repertoire wie in Wien. Das kann kein Zufall sein, hängt freilich auch damit zusammen, dass man dort vom gleichen Druck befreit worden ist wie hier, der z. B. die Aufführung von Lessings "Nathan" unmöglich gemacht hat. Auch in Berlin ist man bisher ^{mit} noch zu ~~den~~ geringsten Resultaten gekommen, wenn auch Novitäten angekündigt sind.

Beerbohm-Tree, Jessner, Piscator. Davon ist heute nichts zu spüren. Oder von allem etwas. „Doch sag ich nicht, dass das ein Fehler sei.“ Wir haben von jeder Art Vereinheitlichung so gründlich genug, dass wir uns an einem freien Spiel der Kräfte ausserordentlich freuen. Nur glauben wir nicht, dass es auf die Dauer ^{so bleiben können wird} möglich sein. Nur wollen wir, als Historiker, uns darüber Rechenschaft geben, wie das Phänomen zu erklären ist.

Der erste Grund dürfte in der grossen gesellschaftlichen Umschichtung liegen, innerhalb deren wir uns befinden. Denn was vorhin von Wien gesagt worden ist, gilt natürlich - bei dem eminent sozialen Charakter des Theaters - für alle Kulturzentren in gleicher oder mindestens ähnlicher Weise. Die alte Gesellschaft, oder sagen wir es spezieller, das alte Publikum ist wursellos geworden, ein neues hat sich noch nicht gebildet, und wo es sich gebildet hat, konnte es noch nicht bestimmend und zielsetzend die Entwicklung beeinflussen.

Der zweite Grund liegt sicherlich in dem schon erwähnten Ueberdruß gegenüber dem Geführtwerden. Und wenn wir feststellen, dass dem heutigen Theater der Stil mangelt, dann kommen wir auf ein eigenartiges Paradoxon. Es hat in der letzten Zeit ein Theater gegeben, bei dem von einem Stil gesprochen werden konnte, wenn es auch ein ~~fauler~~ falscher, ein verderblicher war: ich meine das Theater des Nationalsozialismus. Sie werden verstehen, was ich meine: Auf jeder Bühne die unter der gewissen Schirmherrschaft stand, gab es den schnarrenden, abgehackten Unteroffizierston, gab es ein plakattmässiges Stilisieren, gab es einen Aufwand an betonter Solidität, gab es eine ins Propagandistische zu Wendende Wirkung. Es war alles ungefähr auf einem Niveau - dem der Reichsautobahn. Und das war ein Stil, denn wir dürfen nicht vergessen, dass Stil nur eine potenzielle Qualität ist, dass es nicht unbedingt etwas Förderliches ist, sondern unter Umständen auch eine grosse Gefahr.

Die Vereinheitlichung ist eine Gefahr für jede Kunst. Sie ist es im besonderen, wenn sie autoritär gefordert ^{wird} ist, und sie ist es vollends, wenn sie im Dienste einer kunstfremden Angelegenheit steht. In diesem letzten Krieg wurde eines der entsetzlichsten Worte ausgesprochen. Der oberste Propagandamann des Dritten Reiches prägte den Satz von der „Aufrüstung der Herzen“.

Dem sollte die Kunst dienstbar gemacht werden. Und dem ist nichts mehr hinzuzufügen.

nicht minder gefährlich wie die grundsätzliche Vereinheitlichung ist das bewusste Zurückgreifen auf Vergangenes, und zwar aus Verlegenheit oder aus Prinzip. Ein Theater muss immer lebendig sein. Es ist niemals ein Museum. ~~Und genau das ist das Problem~~ Shakespeare muss immer aufgeführt werden, und daneben soll man nie gezeigte Werke aus seinem Umkreis, Werke der Stürmer und Dränger aufführen, daneben soll man Dramen suchen, die unser Theater immer wieder befruchten können, man wird sie finden. Aber Es ist zwecklos, das "Glas Wasser" wieder aufzuführen oder "Die beiden Klingsberg", wenn es nicht mit der ganz bestimmten Absicht geschieht, das komödiantische Theater zu emanzipieren, was als bewusstes Streben anzuerkennen wäre.

Am fatalsten ist es jedoch, wenn die beiden geschilderten ~~Wahrheiten~~ Tendenzen - die nivellierende und die reaktionäre - ~~gleichzeitig~~ gleichzeitig auftreten. Gegen das müsste man aktiv^{ite} Stellung nehmen. Es ~~jedoch~~ gottlob weder bei uns noch sonstwo ein Anzeichen dafür vorhanden. Eher für das Gegenteil. und das ist bis zu einem gewissen Grade erfreulich.

Wir können aber noch weitere Schlüsse ziehen: Die Vormachtstellung des allgewaltigen und selbstsüchtigen Regisseurs scheint vom Theater immer mehr auf den Film überzugehen. Die Bedeutung der äusserlichen Ausstattung wird immer geringer. Versuchen wir das nicht mit ökonomischen Rücksichten zu begründen. Die Oekonomie spielt in der Kunst ~~zuletzt~~ zuletzt doch keine Rolle, denn der wahren Theaterkraft ist alles zugänglich.

Wir entfernen uns weiterhin vom rein Aesthetischen und streben und suchen nach einer Vergeistigung, nach einer Tiefenwirkung. Die metaphysischen Probleme, von denen wir bereits sprachen, sind der Beweis dafür.

Vielleicht dürfen wir einen Ausblick eröffnen, vielleicht nähern wir uns einem Theater der Dichtung, einem Theater des Wortes, wie es Karl Kraus immer ersehnt und auch in seinen Vorlesungen verwirklicht hat. *(Ein Auszug davon ist in "Kraus' Kunst" veröffentlicht)* Vorläufig freilich ist kein Anlass zu glauben, dass wir auf diesem Wege schon sehr weit sind. Aber allein ihn erkennen bedeutet schon, ein Stück auf ihm zurückgelegt zu haben. Theater der Dichtung bedeutet nicht Theater der Lite=

ratur. Nestroy und Offenbach - um wieder an Kraus zu erinnern - sind Dichtung ohne Literatur zu sein. An ihnen kann sich eine Kraft erweisen, die aus dem Wort zu bauen vermag, die das Wort zur Gestalt werden lassen kann. Von heute auf morgen geht das nicht. Hier braucht es Befassung und Bemühung. *Es braucht es vor allem Erkenntnis.*

Auf einer ganz anderen Linie liegt das Problem der Aktualität. Man hat es ein wenig eilig, alle die Dinge, die wir "schaudernd selbst erlebt", auf die Bühne zu bringen. Wenn wir uns wieder zurückerinnern, dann werden wir draufkommen, dass die ersten gültigen und bleibenden Gestaltungen des ersten Weltkrieges etwa acht bis zehn Jahre nach seinem Ende zum Vorschein gekommen sind. Es ist unbedingt nötig, dass Erschütterungen wie die der letzten Jahre geistig und nervlich verarbeitet werden. ~~Wissen~~. Es ist selbstverständlich, dass unser Inneres in erregte Resonanz gerät, wenn wir auf der Bühne Dinge dargestellt sehen, deren Protagonisten wir noch gestern gewesen sind. Aber hier kommt dann die Wertung nicht vom Künstlerischen her, sondern sozusagen vom Praktischen, und die Formungen münden zwangsläufig in der Reportage, die für die Dokumentation des Vergangenen zweifellos ein wichtiges und notwendiges Mittel ist. ^{aber} Dichtung ist Verdichtung, und ehe nicht das Geschehen in uns so verarbeitet ist, dass wir es über den Einzelfall ins Gültige hinausheben können, ist es zu früh, die Ereignisse vorzuführen, so verlockend, so erfolgreich auch das aktuelle Theater in Zeiten ist, wo die Erlebnisfülle über jedes bisher vorstellbare Mass hinausgeht

Damit stehen wir auch vor der Frage des modernen Dramas. Es gibt sehr beachtenswerte Stimmen, die im Drama eine vorläufig überwundene Gattung sehen, angesichts der zersplitterten und eindrucksvollen Entwicklung, die der Roman, besonders seit dem "Ulysses" von James Joyce genommen hat. Alle Ergebnisse der Tiefenpsychologie hat sich der Roman zu eigen gemacht, ^(hat sie) (zum Teil vorweggenommen. Dichter wie Dos Passos, wie Faulkner, wie Hemingway oder André Gide sind zu einer völlig neuen Wertung der epischen Gattung gekommen. Und diese Schöpfung eines neuen Stiles hat, auf dem Wege des künstlerischen Films, zum Teil auch auf das Theater gewirkt.

Ich will nur ein Beispiel anführen: In den letzten Wochen sind zwei Werke

von Bertold Brecht in Wien zu sehen gewesen und ziemlich heftig diskutiert, leider zum Teil auch grundsätzlich missverstanden worden. Fast jeder ^{hat etwas davon gefehlt} ~~weiss~~, dass Brecht ein episches Theater zu geben versucht, und auch darin können wir die Anlehnung an den Roman vermuten. Doch ist das nur sehr bedingt richtig. Die Notwendigkeit des Dramas ergibt sich aus der Notwendigkeit des Theaters, und ein episches Drama hat es immer gegeben. Brechts These ist auch nicht so zu verstehen, dass die dramatische Auseinandersetzung verpönt werden müsse. Sie findet sich ja im Roman nicht weniger. Brecht will vor allem ~~xxx~~ ein Drama, das nicht durch Schulregeln eingeengt, behindert ist, ein Drama, das sich die ihm gemässe Form selbst stellt.

Zu den Forderungen der neuen Dramatik gehört vor allem die Ueberwindung eines dogmatischen Naturalismus. Es wäre amüsant nachzuweisen, dass die repräsentativsten Naturalisten, Ibsen vor allem, das seit jeher gefühlt haben.

Die naturalistische Haltung ist nicht viel mehr gewesen als eine Reaktion. *Eine Reaktion auf den mathematischen Fallwurf der Hauptströmung unter Heringsfeldt.* Wir ~~ist~~ erkennen sie heute in ihrer Aeusserlichkeit. Sie ist eine Fassade, hinter der sich stark geistiges, oft symbolistisches Bemühen und Streben betätigte. Wer sich heute an die Naturwahrheit, an das Abbild im Theater hängt, ist kunstfremd; ~~xxxxxxx~~ ihm kann man nicht entgegenkommen. Das naturalistische Drama gehört als solches der Vergangenheit an, das Illusionstheater wird ihm bald gefolgt sein.

In der Dramatik sucht der Mensch die Lösung der Fragen seiner Zeit. Und bei einer so tiefgehenden Richtungslosigkeit und Ratlosigkeit wie der heutigen kann eine Gestaltung nur ins Abstrakte und ins Symbolische stossen; das Konkretum vorzuführen, ~~vermeidet~~ man aus Taktgefühl und aus Sorge vor der drohenden Banalität. Man will das Kolportagehafte um jeden Preis vermeiden, dort wo nicht gerade auf die Befriedigung des allerprimitivsten Publikums ausgegangen wird. Auch hier haben wir ähnliches bereits nach dem ersten Krieg, etwa bei Unruh oder bei Paul Raynal erlebt.

Das Drama aber ist nicht nur Handlung, es hat ausser seiner stofflichen noch eine andere Seite. Es ist ^{die} ~~das~~ antithetische, die aus der seinem Wesen nach notwendigen Gegenüberstellung wenigstens zweier Individualitäten entspringt. Das Wesen des Dramas liegt in der Geistaltung aus dem Wort, dem

hese ist
zung ver=
recht will
ist, ein
windung ei=
s die re=
fühlt haben.
Reaktion.
Fassade,
Streben
Theater

m kann man
es der
it. Und bei
er he uti=
stossen;
orge vor der
vermeiden,
Publikums
ersten
flichen
inem Wesen
täten ent=
ort, dem

Viel wesentlicher ~~zusatz~~ jedoch als die etwas theoretische Qua=
lität einer epischen Dramatik bei Brecht ist der durchaus eigen=
artige Darstellungsstil, den sein Drama fordert, und der in Wien,
trotz bedeutenden Leistungen nicht ganz getroffen worden ist; ^{es ist ein Stil,} der
das Dichterische losgelöst hinstell^{en} und vorführen muss. Um das
alles zur Geltung zu bringen, gehört Mut, den das Züricher Ensemble
aufgebracht hat, obwohl die „Mutter Courage“ auf einer anderen Ebene
liegt als das in Wien aufgeführte Parabelstück. Es braucht auch
Mut, einen Brechtschen Satz zu verwirklichen: „Im Provokatorischen
sehen wir die Realität wieder hergestellt.“ Wobei nicht zuletzt
zu bedenken bleibt, dass dieser Satz 1930 geschrieben worden ist.

Kristallisationspunkt alles dessen, was zum Theater gehört und was sein Wesen ausmacht.

Und hier komme ich, schon sehr gegen Ende meines Vortrages, zu einer außerordentlich wesentlichen Erkenntnis und Überlegung: Wir sollen nicht immer versuchen, das Theater von der Literatur her aufzubauen, oder auch nur zu beurteilen. Wir nehmen einen Spielplan, eine Übersicht, und glauben, etwas für die Erkenntnis eines Theaters oder einer Epoche gewonnen zu haben. Ich will nicht leugnen, dass ich das vor wenigen Minuten selbst getan habe. Aber ich bin mir meines Fehlers bewusst, und ich will jetzt von etwas sprechen, was ich für grundlegend halte, nämlich von der Einheit des Theaters. Es ist nicht das Stoffliche, nicht das Literarische, nicht das Visuelle, nicht das Akustische, nicht das Architektonische und auch nicht das Geistige, was wir für die Beurteilung eines Theaters heranziehen sollen, sondern es ist das alles gemeinsam. Sie werden hoffentlich verstehen, was ich meine: Es darf hier keine Spezialisierung geben, die für alles andere, was nicht in ihre Kompetenz fällt, blind ist.

Jede Szene kann und soll die Manifestation eines Begriffes sein, der eng und doch wieder ungeheuer vielfältig ist, und der sich in jedem Atemzug einer Bühne äussern soll, wenn sie die Forderung erfüllt, die die Bühnenkunst an ihre Vertreter stellt: Sie soll Theater sein.

Dieser Gedanke wird am anschaulichsten in der Oper erkennbar, und gerade deshalb ist es besonders schade, dass sie heute noch am wenigsten weit in der Entwicklung ist - nicht nur bei uns, sondern allenthalben. Sie vermag auch schon ihrer Anlage nach, den Naturalismus am besten und am wirksamsten zu überwinden. Sie ist die umfassendste, vierteiligste Gattung auf dem Theater. Sie hat eine klare, allein aus ihrem Wesen bestimmte Entwicklung, und sie ist für das Theater so besonders charakteristisch, weil sie auf einem Missverständnis fusst.

Wie in diesem Zusammenhang
Auch die Operette ~~ist~~ nicht ohne Bedeutung für das Gesamtbild des Theaters. Solange sie jedoch auf einem Niveau wie dem heutigen steht, ist sie undiskutierbar.

ich verste=
e für alles

der eng
Atenzug
ie Bühnen=

nd gerade
en weit
Sie vermag
irkksamsten
uf dem
twicklung,
sie auf
Theaters.
le undis=

Denn die Oper, die aus der Absicht einiger Humanisten entstand, die antike Tragödie zu einem neuen Leben zu erwecken, ist das gerade Gegenteil dessen geworden, was sie hätte sein sollen: Sie ist die einzige Gattung auf dem Theater, die durchaus eine Schöpfung der Neuzeit und eine Schöpfung Mitteleuropas ist. Und deshalb enthält sie alles an Elementen, was unser Theater wesentlich bestimmt, deshalb ist sie sein konzentriertester Ausdruck.

Auch für den Begriff des Geistigen Theaters ist die Oper das beste Paradigma. Es genügt nicht, in noch so guten Aufführungen „Rigoletto“ oder „Martha“ zu bringen, so sehr man beide Opern auch schätzen mag. Die Oper muss immer umfassend sein, sie kann sich nicht spezialisieren, sie muss von Monteverdi bis Hindemith alles in Beispielen bringen. Dann erfüllt sie neben der künstlerischen auch eine erzieherische Aufgabe, denn es gibt kaum eine Kunstgattung, in der bei keiner relativ kleinen Anzahl von Werken das Moment der Entwicklung so klar und so übersichtlich wiederzugeben ist.

Die Oper ist auch im Stande, der „Komödie“ zur Geltung zu verhelfen. Denken sie an die „Auberflöte“, die „Meistersinger“, die „Schweigsame Frau“, an „Gianni Schicchi“, an „Falstaff“, ja - an „Tristan“, der vor zwei Tagen im Theater an der Wien aufgeführt worden ist.

Ich sehe sie die Köpfe schütteln, wenn ich Komödie und Tristan in einem Atem nenne. Aber was ist Komödie? Sie ist das Entwicklungsträchtige des Theaters, unseres Theaters, dessen Beginn mit dem Wirken Shakespeares zusammenfällt. ^{Liegt} Hier ~~ist~~ die grosse Scheide zwischen dem kultisch bedingten Theater der Antike und des Mittelalters, und dem Theater, das sich auf der frei und autonom gewordenen Persönlichkeit der Renaissance aufbaut, und das unser Theater ist. Das ist ein Gedanke, den ich ihnen hier nur gerade kurz skizzieren kann, und dem sie nachdenken mögen. Vergessen wir niemals, dass der elementare Mime, der Komödiant ohne jede literarische Ambition der Ahnherr unseres Theaters ist, und dass wir von ihm immer wieder die Neubelebung des Theaters erwarten dürfen und erhoffen. Denn das Leben, die unbändige Vitalität ist es immer, die wir gegen die literarische und sterile Dogmatik in Geltung setzen müssen. Diese uralten und ewig neuen Motive von Leben und Tod, von Antagonismus, von Verwandlung, von Erotik, von Trauer und Freude gehören zu diesem Leben, das an jedem Abend neu geschaffen und neu erweckt wird, das wir immer wieder empfinden, wenn wir vor einem geschlossenen Vorhang sitzen.

(vom Theater des elementaren Klaus) ^{immer D'Arcy}
 Von hier aus muss die Regeneration des Theaters (angegangen werden. Es müssen Experimente gemacht werden, aber bis zur letzten Konsequenz, ohne

Kompromiss. Die Regie, die Inszenierung muss sich diese Gedanken zu eigen machen. Es wird sich eine neue Bühnenform finden, aber nicht eine Bühnenform, die dann wieder ~~das~~ für alles gültig bleibt. Man wird nicht die Malerei vor die Mimik, nicht die Musik vor das Wort, und nicht dieses vor die Geste stellen dürfen, sondern ^{aus} in einem Zusammenwirken aller Kräfte, die sich in jedem individuellen Fall sozusagen neu gruppieren, kann ein zeitgemässes Theater geboren werden. Unter dem Aspekt "Komödie".

Da wird man Büchner spielen können und ~~Wladimir~~ Wedekind, und Ferdinand (Hölderlins "Empedokles") Goethes "Hedwige Tochter", Bruckner und Bert Brecht, ~~Stranberg~~, Lenz, Leisewitz, Shakespeare, ~~un~~ Nestroy und Pirandello. Die sehen - antiliterarisch ist so ein Theater nicht. Es dreht sich ja auch hier nicht um eine "Einstellung", ganz im Gegenteil: um ein Theater, das keine Scheuklappen hat, und das das Leben, von dem wir vorhin gesprochen haben, immer wieder ahnen lässt. *Nein! - Das es immer wieder schafft.*

Ich möchte nicht falsch verstanden werden. Ich gehöre absolut nicht zu den Menschen, die Forderungen an den Künstler oder an die Künstler stellen. ~~Ich halte mich dafür nicht für berechtigt, ich sprache hier nur ein paar Gedanken aus, deren schönstes Ziel es wäre, eine oder die andere Anregung zu bewirken.~~

Aber wenn wir gerade bei den Forderungen stehen, dann müssen wir am Ende auch noch des Publikums gedenken, das in den Foyers und in den Garderoben und den spärlichen Gesellschaften glaubt, Forderungen stellen zu müssen, welche Forderungen die Einwände rechtfertigen, die gegen jenes Publikum von ernster Seite gemacht werden.

Wir hören von Zeit zu Zeit, dass das Theater (l.) zur Unterhaltung und zur Entspannung da sei (Amusement wird nicht gesagt, aber gemeint) Das ist ein KdF Standpunkt, und die danach schreien, wissen gar nicht, nach ^{welch} was ~~für~~ man verderblichem Opium sie sich sehnen. Sie wollen natürlich dementsprechend, *(Contis - auch man sein sein immer Wahrheit)* dass das Theater positiv sei. *(Wozu zu bemerken wäre, dass der Künstler ein Seismograph seiner Zeit ist. Er wird deshalb ^{unter Umständen} auch zum Verneiner.)* Er sagt, was unbequem ist; er schildert, was mitzuerleben peinlich ist. Das groteske ist nun die keineswegs neue Tatsache, dass man den Kritiker für die Mängel verantwortlich macht, *die er aufzeigt.*

e Bühnen=
ht die
dieses
ler Kräfte,
an ein

dinand
hies
e, um
heater nicht.

Gegenteil:

on dem wir

immer wieder schafft.

ht zu den

tellen. ~~Ich~~

paar Ge-

nregung

am Ende

arderober

missen,

ublikum von

ig und zur

Das ist ein

welch
was ~~finet~~

mentsprechend,

anstler ein

Er sagt,

Das groteske

die Mängel

Denn die demiburgische Funktion ist die geheimste und tiefste
Sehnsucht eines jeden wahrhaft grossen Theatermenschen.

Was ich vor ihnen darlege, das ist kein Programm. Das ist bis zu
einem gewissen Grade eine Phantasie.

2. wird gefordert: Der Künstler sei so oder so. Man verlangt eine Stellungnahme, man verlangt die Abhandlung eines Problems, das Vertreten einer Meinung, einer Weltanschauung, selbstverständlich der des Fordernden. Man will ^{mit einem Wort,} Tendenz. Der Künstler soll sozusagen ein Wegbereiter zur eigenen Meinung sein. Man will sich auf ihn berufen können. Ob es nicht besser wäre, statt zu viel zu fordern, etwas mehr Achtung aufzubringen, und sich mit der banalen Erwägung zufriedener zu geben, dass eine Eiche keine Äpfel trägt.

3. finden andere ^{wieder} den Verstand zu viel beteiligt an den Werken des dramatischen Theaters. Sie ~~haben~~ glauben kalt bleiben zu müssen ohne eine romantische Gefühlsüberbithung. Sie vergessen, dass es immer schon Künstler gegeben hat, die sich ^{auch} auf eine sehr theoretische Art mit ihrem Kunstgebiet auseinandergesetzt haben. Denken wir nur an Dürer und Leonardo. Sie vergessen, wie viel der Verstand schon dem Theater geschenkt hat, und wie viel er ihm immer bedeuten musste. Vor vierzig Jahren starb Henrik Ibsen, und was ist das Fortwirkende an seinem Werk geblieben? Der Bau, den ein schöpferisches Gehirn aufgerichtet hat, und der mit ganz bewusster Berücksichtigung des Theaters entstanden ist.

Aber immer wieder hört man dann schnell das Schlagwort "L'art pour l'art", das in den letzten Jahren zu ~~xxx~~ einem sehr geläufigen Schimpfwort geworden ist, in das der Philister seine ganze Kunstfeindlichkeit legen zu können glaubte, ohne zu bedenken, dass l'art pour l'art nur aus seiner Indolenz jedem Neuen, jedem Wertvollen, jedem nicht ganz Banalen gegenüber entstehen konnte. Denn an wen sollte sich der Künstler wenden, wenn nicht mehr an das Publikum? Eben nur wieder an den Künstler.

Doch davon wollen wir nicht weiter sprechen, obwohl auch diese Frage eine Erörterung bitter notwendig hätte. Aber es würde uns zu weit führen.

Und so lassen sie mich schliessen. Und lassen ~~sich~~ sie mich am Ende ein ~~xxx~~ paar Verse aus Goethes Vorspiel auf dem Theater ~~anzuführen~~ zitieren, in denen mit der überzeugendsten Kürze das ^{das Theater} umschrieben ist, was die Kunst, und hier im besonderen ^{dem} Publikum bieten kann und bieten soll, und in denen das gesagt ist, was ich in solcher Deutlichkeit nicht auszusprechen wagen würde:

t besser wäre,
und sich mit der
Aepfel trägt.
en des dramati=
ne eine roman=
on Künstler ge=
n Kunstgebiet
rao. Sie ver=
at, und wie viel
ik Ibsen, und
den ein schöpfe=
Berücksichti=
t pour l'art",
pwort geworden
en zu können
ner Indolenz
über entstehen
eht mehr an das
se Frage eine
führen.
am Ende ein kann
ieren, in denen
anst, und hier
in denen das
en wagen würde:

So steht am Anfang des deutschsprachigen Theaters der Kritiker
Lening, ein der schärfsten Geister, die die deutsche Literatur her-
vorgebracht hat. Er war ein nicht dichter Mensch; er war
nur mit einigen Lehrbüchern dem rationalen Theater auf die
Fuße helfen. Und daraus entstand etwas wie der "Pathos"
des Menschen, dessen gewöhnlichen Gehalt wir heute
noch immer, heute nicht stammend bezeichnen.

Ein Mann, der recht zu wirken denkt,
Muss auf das beste Werkzeug halten.
Bedenkt, ihr habet weiches Holz zu spalten,
Und seht nur hin, für wen ihr schreibt!
Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Mahle,
Und was das allerschlimmste bleibt,
Bar mancher kommt vom Lesen der Journale.
Was träumet ihr auf eurer Dichtershöhe?
Was macht ein volles Haus euch froh?
Besetzt die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.
Ich sag euch, gebt nur mehr und immer, immer mehr,
So könnt ihr euch vom Ziele nie verirren.
Sucht nur die Menschen zu verwirren,
Sie zu befriedigen, ist schwer - -