

# Stadtarchiv Mannheim

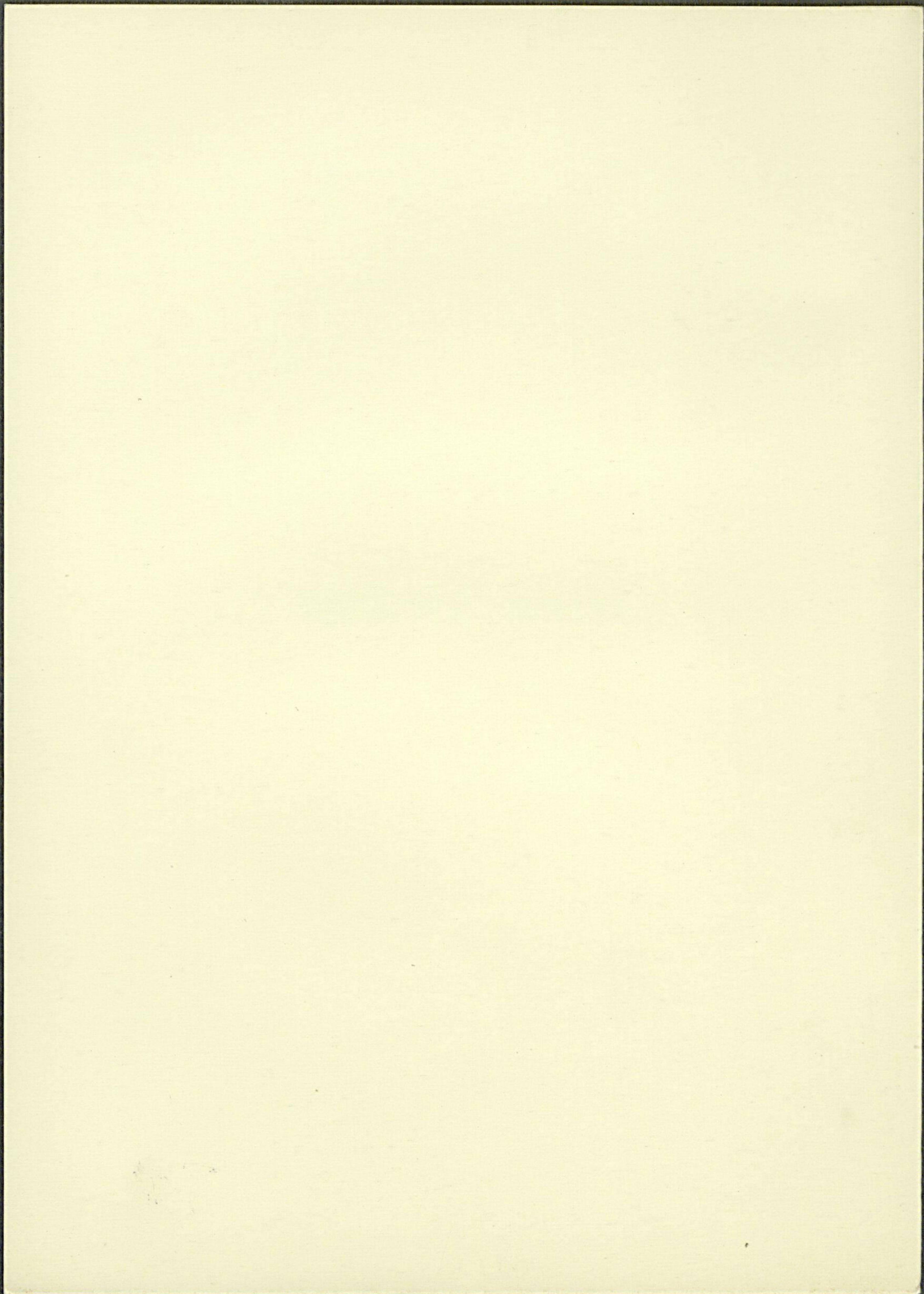
## Nachlaß

Hans Schüler

Zugang: 38/1969

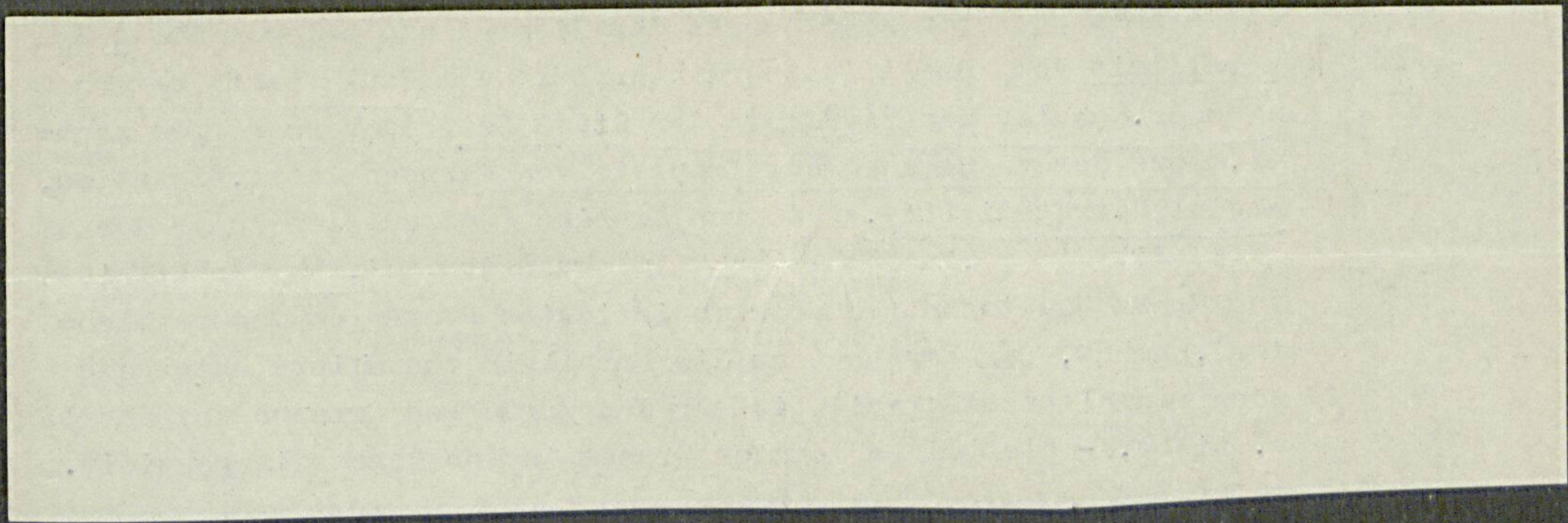
52■

1-24



1

Diese herausgehobenen Dokumente der Einstellung belegen die G\_e\_ =  
nerallinie vom Robert Guiscard über 1813 von Paul Josef Cremers  
(dem Dr. Schüler den "Auftrag" der Stadt Leipzig verschaffen konnte,  
te, trotz der voausgegangenen Verbote von Marneschlacht, Richelieu,  
Rheinlandtragödie!!!), Braut von Messina ( eigentlich Kampf der SS  
gegen die SA !!), Macbeth, Der Wald von Ostrowski, Das Verhängnis  
von Franz Hauptmann (dem miskreditierten Prager deutschen Dich=  
ter), Egmont, Der Herzog ( um die Parallele von Hitlers Untergang  
noch einmal anzuführen!) bis zur Jungfrau von Orleans und Kabale  
u. Liebe, - die beiden letzten Dramen in der Concordia gespielt.



B e r i c h t

ü b e r d i e U r a u f f ü h r u n g s w o c h e n

Zur Entstehung der Uraufführungswochen nur soviel : der Inhalt einer "F e s t w o c h e" anlässlich des 175 jährigen Bestehens des Alten Theaters sollten 7 Inszenierungen aus der Reihe jener Uraufführungen sein, die als weltbedeutend im Laufe so vieler Jahre an dieser traditionsreichen Stätte hervorgegangen waren, wenn man an den "Jungen Gelehrten" von Lessing, die Singspiele Hillers, die Spielopern Lortzings, die Prosafassung des "Don Carlos" ebenso wie an die "Jungfrau von Orleans" Schillers dachte...

Der Reichsdramaturg lehnte sofort "Jungfrau von Orleans" ab, weil dieses Schauspiel als "Aufruf" gedeutet werden könnte, dass "Frankreich sich vom Eroberer Deutschland befreien solle"... ( In ähnlicher Weise wurde von ihm im Spätsommer 1942 -nach Fertigstellung der Dekorationen im Sommer während der Ferien ! - "Egmont" verboten, mit der Begründung : "Böswillige Volksgenossen könnten den Vergleich ziehen : König Philipp = Hitler, Herzog Alba = Seiss-Inquart, die Wachen in den flämischen Städten sei die SS " ) ...

Jedenfalls war durch die Ablehnung der "Jungfrau von Orleans" der Festwoche sozusagen das Rückgrat gebrochen! Daher entschied Dr. Schüller : bleiben wir dem alten Wagnis des Alten Theaters treu und bringen nur Uraufführungen l e b e n d e r Autoren!

Nach dem unbestrittenen Erfolg, den diese Jubiläumswoche zu verzeichnen hatte, erfuhren wir zu unserer Überraschung - aus den Tageszeitungen (!), dass OBM Freyberg in einer Ratsherrnsitzung eine Uraufführungswoche, erweitert auf Oper und Tanz, zu einer ständigen jährlichen Einrichtung erhoben hatte!

Bei der Durchführung solcher Anordnung konnten wir uns nur sagen : G e g e n p o l zu den Reichstheaterfestwochen, welche sich bekanntlich auf alte, ältere und bewährte Werke beschränkten, weitgehendst "im Sinne" waren und in der Besetzung möglichst Nur-Prominente aufwiesen!

Die W e r k e

Faint, illegible text at the top of the page, possibly a header or title.

... ..  
Faint, illegible text in the upper middle section.

... ..  
Faint, illegible text in the middle section.

... ..  
Faint, illegible text in the center of the page.

... ..  
Faint, illegible text in the lower middle section.

... ..  
Faint, illegible text in the lower section.

... ..  
Faint, illegible text near the bottom of the page.

... ..  
Faint, illegible text at the very bottom of the page.

Die Werke und ihre Autoren

1. "Kassandra" von Hans Schwarz

Stofflich zum Gleichnis der eigenen Gegenwart werdend, weil Kassandra bei ihrem Volk taube Ohren und Herzen findet, deshalb dem Griechen Agamemnon folgt und ihn tötet. Für das Volk eine Vision dessen gebend, was heute leider traurige Wahrheit ist!

Schwarz verbrachte nach 33 viele Monate hinter Gittern. An der Befreiungsaktion, die von Berlin aus Lothar Müthel führte, war auch der Unterzeichnete beteiligt. Auf seinen Einsatz hin wurde "Rebell in England" und "Flucht ins Geständnis" in Leipzig gespielt.

Schwarz verfolgt und behindert durch seine Herausgabe der Werke Moeller van den Brucks und der darin vertretenen Verständigungspolitik mit dem Osten - dadurch in Gegensatz geratend mit dem Amt Rosenberg. Die eigenen Bücher von Schwarz durften in keiner Buchhandlung ausgestellt werden. Kein Parteigenosse. Sch's Schwester floh vor dem Nationalsozialismus nach Russland. Als man ihm eine Existenz als Dramaturg der Städtischen Bühnen verschaffen wollte, lehnte OBM Dönitz die Verpflichtung ab.

Bei "Kassandra" opponierte die Leipziger HJ-Führung, der Reichsdramaturg distanzierte sich - aber das Werk wurde trotzdem gespielt.

2. "Segler gegen Westen" von Hans Joachim Haecker  
Stationen aus dem Leidensweg des grossen Amerikaentdeckers Columbus. Reale Szenen wechselten mit Traumbildern. Sture Wirklichkeit (Ablehnung der Ideen durch die Gelehrtenwelt, Meuterei der Seeleute, Ringen gegen unheilvolles Ausbeutertum, schliesslich resigniertes zermürbtes Alter) kontrastierend mit den geheimnisvollen Mächten des Herzens und des Willens, den Zweifeln und den Überzeugungen. Haecker, Studienassessor in Königsberg, damals schon bei der Wehrmacht (unter dem Militarismus leidend), kein Parteigenosse,

3. "Melusine" von Richard Billinger

Vollkommen unverbindliche Komödie mit dem Thema: Mann zwischen zwei Frauen. Billingersche Dämonie und sozialkritische Andeutungen erscheinen nur am Rande.

Billinger, von starker Eigenpersönlichkeit, Nur-Dichter und unpolitischer Mensch wie Künstler, unseres Wissens nicht Pg.

[The text in this section is extremely faint and illegible. It appears to be a multi-paragraph document, possibly a letter or a report, but the specific words and sentences cannot be discerned.]

4. Die Kluge Wienerin " von Friedrich Schreyvogel  
Eine liebenswürdige wienerische Komödie, in Wien unter römischer  
Herrschaft angesiedelt. In feiner Form das Schicksal eines jungen  
Mädchens schildernd, das schwer um Anerkennung des väterlichen Er-  
bes für ihre Kinder ringt, dabei in Konflikt mit den Gesetzen und  
den Kabalen der geschiedenen Frau des Legaten (=des Vaters) gera-  
tend.

Angefeindet von der Frauenschaft der Partei wegen des Rassepro-  
blems!

Schreyvogel, bekannter Wiener Literat, Literaturprofessor (schon vor  
1933) am Theaterseminar Wien und - Kaffeehausbesitzer.

5. Kabinettskrise in Ischl von Z.v.Krafft  
Harm- und absichtsloses Lustspiel um Kaiser Franz Josef, der um das  
Zueinanderkommen der Richtig-Liebenden bemüht wird.

Krafft schon <sup>vor</sup> 1933 bekannter Bühnenschriftsteller.

6. "Ein Dorf bricht auf" von Herbert Veit  
An der russisch-finnischen Grenze spielend, nach dem Ausbruch der  
bolschewistischen Revolution. Ein mehr theatereffektvolles als ten-  
denziöses Stück. Inszenierung (Bartz) betonte das Vater-Sohn Problem.  
Immerhin: Zwangsaufgabe durch die Stadt Leipzig! Erstens: weil  
unbedingt ein Leipziger Autor zu Worte kommen sollte und zweitens:  
weil V. Parteimitglied und Ortsgruppenleiter war.

1942

Vorführung  
"K. 2"

7. Bei der Eröffnungsfeier verärgerte der Vortrag des Kunstschrift-  
leiters Dr. Ruppel den offiziell anwesenden Staatsrat Hinkel, der ge-  
stalt, dass die vorgesehene Festansprache zu einem Schulungsvortrag  
geharnischter Art umgesetzt wurde und er sofort nach der Feier ab-  
fuhr!

8. "Garten des Paradieses" von Petyrek  
Nach dem bekannten Märchen des Dänen Andersen zu einer dramatischen  
Rhapsodie gestaltet.

Petyrek Komponist und Lehrer am hiesigen Konservatorium.

Behinderungen und schliessliche Absetzung <sup>der Oper</sup> weil die Partei in die-  
sem Werk Verbreitung "theosophischer Anschauungen" erblickte!

9. "Phormio" von Leo Weismantel

Eine burleske Komödie - frei, sehr frei dem alten Römer Terenz nach-

[The text on this page is extremely faint and illegible. It appears to be a multi-paragraph document, possibly a letter or a report, but the specific words and sentences cannot be discerned.]

nachgestaltet. Eine Affäre um Liebe ohne Politik.

Weismartel : wohl Katholik, doch langbekannter Freigeist, Pädagoge, Dichter und Romanschriftsteller grossen Stils. Dem Unterzeichneten seit seiner Würzburger Intendantentätigkeit bekannt und geschätzt. W. nach 1933 ständig behindert durch das Amt Rosenberg (der Katholik!) 1944 von der Kreisleitung Würzburg schwer bedroht, von Berlin aus mit Druckverbot lahmgelegt, auch die Wehrmacht zog sich wegen "Höhe X" einem Kriegsstück des ersten Weltkrieges, das für Versöhnung mit Frankreich eintrat, von ihm zurück. Anfang 45 versuchte er als Lektor des Schrag-Verlages eine Existenz zu finden...

10. "U m z u g i n s A l t e r s h e i m" von Erna Weissenborn  
Eine Komödie aus dem Bezirk der "Frauendichtung ohne Hakenkreuz", in der Figurenzeichnung und Handlungsgestaltung das Milieu der kleinen Leute und des Mittelstandes aufsuchend, schwer und hintergründig im Wesen wie die friesischen Landsmänner Hebbel und Storm. In der Inszenierung (Baller) durch Überzeichnung nach der Seite Ibsen und Strindberg - fast als kulturbolschewistisch bezeichnet.

11. "F r ü h s t ü c k u m M i t t e r n a c h t" von E. Rottluff  
Im Rahmen der Besetzungsmöglichkeiten und technischen Durchführung der ganzen Woche eine willkommenes Zwei-Personenstück, das in launiger, menschlicher Weise die Problematik aufzeigte, wenn Mann und Frau im Arbeitseinsatz stehen.

Dr. Rottluff Schauspieler der Städt. Bühnen --- demzufolge ein Stück der guten Rollen!

12. "S u n a n d a" von Georg B ü c h l e r  
Ein Stück um Indien, seine Infantilität, das die indische Fürstentochter Sunanda und den englischen General Lord Clive zu Hauptfiguren hatte (Inszenierung Smolny). --- Wurde nach der Generalprobe auf Einspruch von Subhas Shandra Bose beim Auswärtigen Amt von Minister Dr. Goebbels verboten!!

Büchler, abseits stehender und schwer ringender Autor ("August der Starke") dazu krank, aus Strassburg --- lehnte die "von Amts wegen" gemachten Vorschläge "zu Gunsten einer Aufführung und Aufhebung des Verbots" kategorisch ab!!

13. " A n n a V i o l a " K u r t S t o l l e  
Das Erstlingswerk (gänzlich unpolitisch) eines jungen berliner



Schauspielers (damals bei Marine Dienst tuend) um Künstlertum und liebe.

14. "B u s h i d o " von S c h n e i d e r

Die alte weltberühmte japanische Legende der 47 Ronins behandelnd, wobei nur Anfangs- und Endteil des Originals zusammengeschweisst waren, so dass, trotz des Zeremoniells und des Ritus das Rein=Menschliche hervortrat. Der Unterzeichnete damals schon sagte: "hier ist zu sehen der Kampf zwischen Kreis- und Gauleiter".

Schneider Dramaturg und Oberspielleiter am Stadttheater Freiburg/Br erlebte mit seinem nächsten Stück " Die Unbekannte der Seine" ein Verboht des Reichsdramaturgen.

OBM Freyberg benutze die Einstudierung des Stückes, um damit die Deutsch=Japanische Gesellschaft zu gründen!

15. "D i e L i e b e n d e n v o n V e r o n a " Ballett

Einstudiert von Tatjana Gsovsky - von Dr. Goebbels als kultur=bolschewistisch aus der Leitung der Deutschen Tanzbühne-Berlin entlassen und hier engagiert!

Auf Betreiben der Reichsmusikkammer, die mancherlei Einwände gegen das Werk hatte, musste auch der ursprüngliche Titel "Romeo und Julia" geändert werden..

16. "L i e b e s z a u b e r " von de F a l l a

Ein längst vor der Franco-Regierung anerkannter, internationaler Komponist.

1 9 4 3

17. "K a i s e r O t t o II" von H a n s S c h w a r z

Geschichtliche Tendenz der Verbindung und Ergänzung des Westens mit dem Osten.

Schwarz siehe 1.

18. "D a s F r i e d e n s s c h i f f" von Herybert M e n z e l

Glosse auf amerikanische Friedensauffassung nach 1918, die Menzel als Schmitt vor seiner schweren Verwundung in einer russischen

Zeitschrift fand.

Zwangsaufgabe des Reichsdramaturgen! Dafür <sup>Wurde</sup> eingetauscht "Carmina catulli" <sup>geputzt!</sup>

The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. It emphasizes that every entry should be supported by a valid receipt or invoice. This ensures transparency and allows for easy verification of the data.

In the second section, the author details the various methods used to collect and analyze the data. This includes both manual and automated processes. The goal is to ensure that the information gathered is both comprehensive and reliable.

The third part of the document focuses on the results of the analysis. It shows that there is a clear trend in the data, which suggests that the current strategy is effective. However, there are some areas where improvement is needed, particularly in the way resources are allocated.

Finally, the document concludes with a series of recommendations for future action. These include implementing new software tools to streamline the data collection process and conducting regular audits to ensure ongoing accuracy.

19. "T i t a n i a " von S c h r e y v o g l.  
Ein unpolitische, dem "Sommernachtstraum" von Shakespeare nahe=  
stehende Komödie.

Schreyvogel siehe 4

20. " C a m a c h o s H o c h z e i t " von N a r b e s h u b e r  
Unantastbar in den Figuren der Weltliteratur Don Quichote und  
Sancho Pansa und ih re Abentuer zu dramatisieren.

Narbeshuber, als technischer Akademiker im Österreichischen von der  
Partei aus seiner Stellung gedrängt, hatte kümmerliche Bibliotheks=  
arbeit inne.

21. " D e r H e r z o g " von Franz Hauptmann

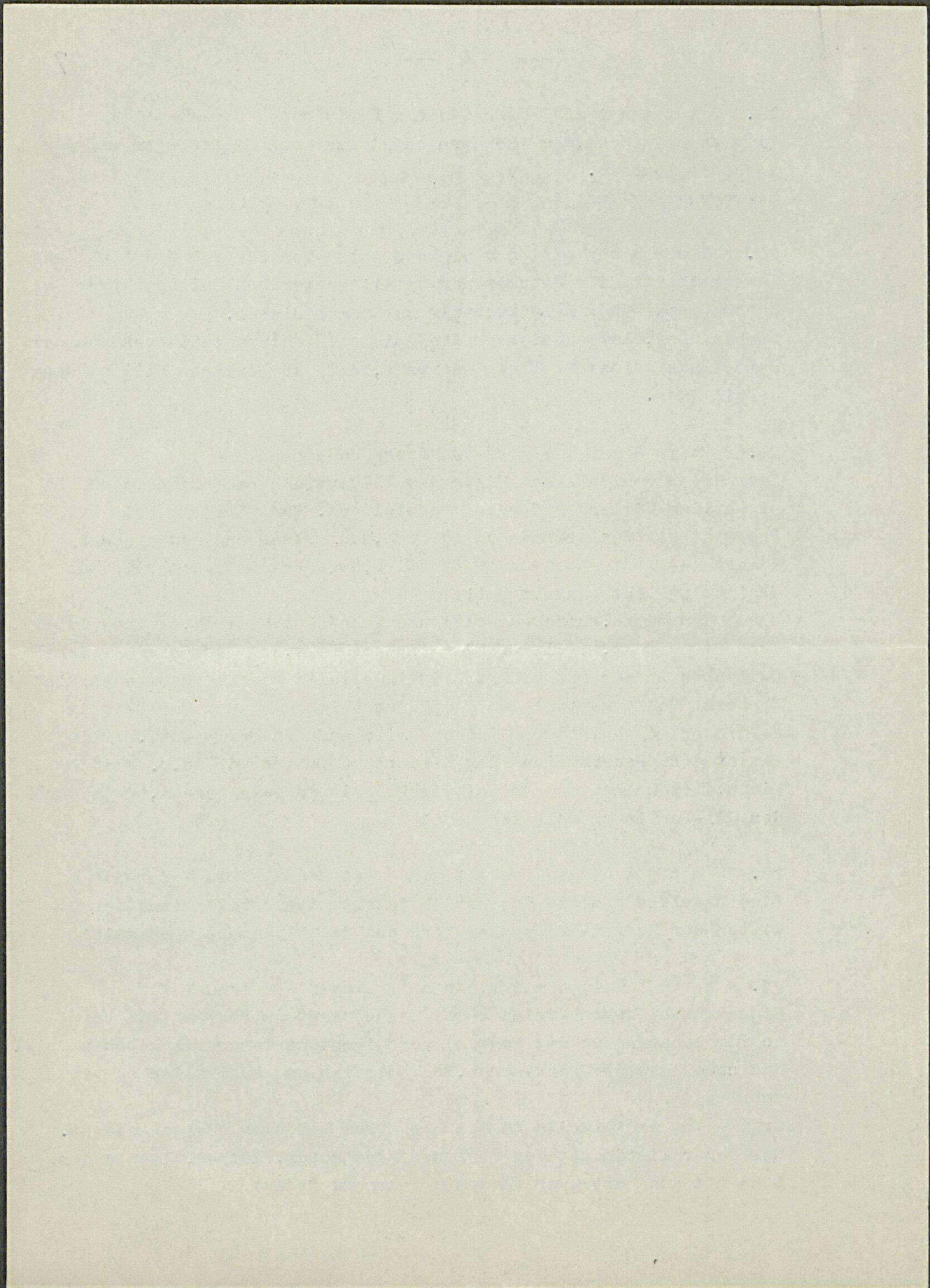
Zwar die geschichtliche Figur des Wallenstein behandelnd, doch  
eigentlich Hitlers Untergang darstellend! Für viele grausig der  
Prospekt mit den brennenden Dörfern, den Fahnen und dem grossen  
Adler! -- Heute noch unverständlich, dass Reichsdramaturgie das  
Gleichnis nicht gemerkt hat!

Franz Hauptmann, zurückgestellt und schofel behandelt, in Prag lebend,  
früherer österr. Offizier und beinbehindert, kaum von einer reichs=  
deutschen Bühnen aufgeführt. Leipzig spielte seinen "Cesare Borgia"  
München (Volkstheater) den "Goldenen Helm" der auch für Leipzig  
September 44 geplant war (eine Satire auf den Parteihut). Berlin  
verbot den "Bauernkrieg" den Hilpert aufführen wollte... Die Ab=  
sicht, diesem Dichter den Leipziger Preis zu verschaffen, wurde durch  
den SD -Berlin zu Fall gebracht!

22. "D a s G l ü c k r e t t e n" von J o d e f M a r i a F r a n k  
Eine harmlose Komödie des vor 33 international bekannten Journa=  
listen der Hearst-Presse-New York und des Berliner Tageblatts!

23. C a t u l l i c a r m i n a " von C a r l O r f f  
Eingetauscht gegen "Friedenschiff" und hart am Verbot (mit Ver=  
schlumbesserungen des Textes) vorbeigesteuertes musikalisches Spiel  
das neue Wege des Scenischen, Orchestralen und Musikalischen be=  
schritt.

Orff - von Parteiseite an mancher Bühne verboten oder abgesetzt.  
Der Generalintendant der Berliner Staatsoper, Tietjen, lehnte das  
Opus mit den Worten ab "Zwanzig Jahre zu früh"!



24. "D a s k a l t e H e r z" von Norbert Schultze

OBM Freyberg hat nach der Aufführung vom "Schwarzen Peter" von sich aus an Schultze den Auftrag erteilt, eine neue Märchenoper zu komponieren! Auf seine Veranlassung hin musste sie dann - nach ihrer Fertigstellung - in die dritte Uraufführungswoche aufgenommen werden.

*gänzlich unpolitische Schwarzwalder-Oper.*



# DEUTSCHE DRÄMÄTURGIE

ZEITSCHRIFT FÜR DIE PROBLEME DER DARSTELLENDE KÜNSTE

HERAUSGEBER: DR. WALTER STANG

## AUS DEM INHALT:

*Alfred Rosenberg:*

**Zum Geleit**

*Dr. Walter Stang:*

**Die weltanschauliche Aufgabe der  
Kunstpflēge**

*Dr. Hans Schüler:*

**Die erzieherische Aufgabe des  
Theaterleiters**

*Karl Künkler:*

**Geschichte im Drama der Gegenwart**

*Dr. Elisabeth Frenzel:*

**Der Rassegedanke im Drama seit  
Franz Grillparzer**

*Aus dem deutschen Theaterleben:*

**Grillparzer-Grabbe-Gegenwart**

Zyklische Theaterveranstaltungen des Jahres 1941

Vahlenschiles 52 (53)

# DEUTSCHE DRAMATURGIE

Neue Folge der „Bausteine zum deutschen Nationaltheater“

Organ des Hauptamtes Kunstpflege bei dem Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP.

Zugleich amtliche Theaterzeitschrift des Amtes „Feierabend“ in der NS.-Gemeinschaft  
„Kraft durch Freude“

Herausgeber: Dr. WALTER STANG

**Heft 1**

**Januar 1942**

**1. Jahrgang**

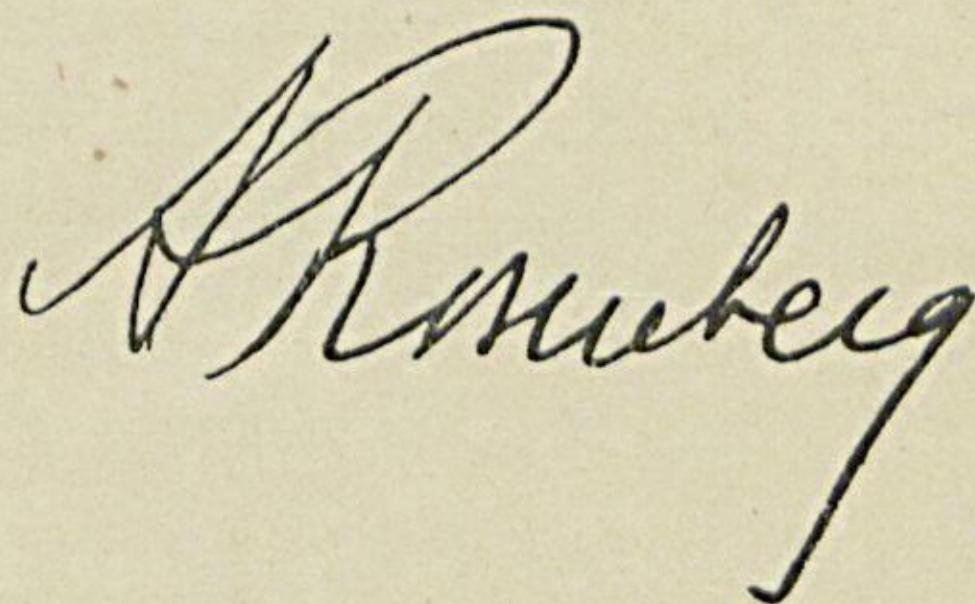
## ZUM GELEIT

Das Leben unserer Epoche ist von einer so harten Schicksalhaftigkeit, wie sie nur wenige Geschlechter erleben können. Der Kampf der Geister und Weltanschauungen, das Ringen der Völker und Rassen, vorbereitet durch jahrzehntealte, auf manchen Gebieten jahrhundertealte Kräfte, ist im Jahre 1914 in allen Urinstinkten, für viele unbewußt, aufgebrochen und steht heute in vollster Ausmessung der Kräfte. Das unmittelbare Leben ist so mächtig und mannigfaltig, ja für manche Augen so verworren, daß es eines starken intuitiven, zusammenschauenden Blickes bedarf, um durch diese Mannigfaltigkeit hindurch das Wesen der sich doch abzeichnenden großen Kräftegruppen zu erfassen.

Wie immer in derartigen kämpferischen Zeiten tritt neben den unmittelbaren Kampf und Krieg die politische Rede und das die Seele beflügelnde Lied in den Vordergrund des tätigen Lebens. Eine künstlerische dramatische Gestaltung gelingt der Gegenwart über sich selber nur selten. Es liegt stets die Gefahr nahe, daß Werke entstehen, die dem kämpferischen Leben nur nachgeahmt sind, deshalb nur zu oft subjektiv werden und keinen symbolischen Wert erhalten. Ehe eine Erscheinung des tätigen Lebens zum Gleichnis werden kann, muß sie durch viele künstlerische Versuche gestaltet und verklärt werden. Es ist deshalb kein Zufall, wenn sich die heutige Dramatik zur Verdeutlichung ihres Willens ganz besonders der Gestalten der Vergangenheit annimmt, um die früher Schicksal gewordenen Kräfte, symbolisiert durch große Gestalten, neu zu erblicken und neu zu deuten. Hier wiederum liegt die Gefahr nahe, Gedanken und Willenskräfte, die uns heute bewegen, an der Hand äußerlich ähnlicher Kämpfe auch als Antriebe

historischer Gestalten hinzustellen, d. h. Probleme des 20. Jahrhunderts so darzustellen, als ob sie schon Bewußtsein vergangener Jahrhunderte gewesen seien!

Allen diesen künstlerischen Möglichkeiten, aber auch Gefahren und Verlockungen muß ein dichterischer Gestalter unserer Zeit entgegenblicken. Hier von der Grundhaltung unseres Denkens aus helfend und fördernd, klärend und unterstützend mitzuwirken, ist die Aufgabe, die ich der Zeitschrift „Deutsche Dramaturgie“ stelle. Sie soll das dramatische Leben unserer Zeit im weitesten Umfang dieses Begriffes überschauen, deuten und von sachkundigster Hand fördernd unterstützen. Wenn auch gelegentlich Abgrenzungen zu nicht geglückten Versuchen notwendig sein werden, so soll das Schwergewicht der Arbeit vor allem auf klärender und wegbereitender Arbeit beruhen und nicht in dieser vielleicht manchmal notwendigen Aussonderung. Also vor allen Dingen Auslese und weniger Ausmerze. Ich hoffe, daß sich diese Zeitschrift zu einem Ausspracheforum bester deutscher, sich der dramatischen Gestaltung des Lebens widmender Künstler und der das Leben formender Pfleger der Kultur ausbilden wird. Ich wünsche ihr eine fruchtbare Tätigkeit zum Besten der Vertiefung unseres Denkens und zum Besten der seherischen und dichterischen Deutung unserer Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.

A handwritten signature in cursive script, reading "A. Rosenberg". The signature is written in dark ink on a light-colored paper background.

## Die weltanschauliche Aufgabe der Kunstpflege

Der Nationalsozialismus sieht in den Werken der Kunst den rassebedingten Wesensausdruck des Volkstums. In ihnen formt die künstlerische Schöpferkraft einzelner begnadeter Persönlichkeiten in Gestalten und Schicksalen durch die Kraft des Wortes, in Tönen oder in Farben ein Bild von der Welt und ihren Ordnungen, ein Bekenntnis zum Leben und seinen Problemen, wie es das besondere Wertempfinden von Blut und Rasse bedingt.

Die Überzeugungen und Bekenntnisse, die ein Künstler in seinen Schöpfungen gestaltet, wollen aber gerade durch die Mittel, deren er sich bedient, auf die Umwelt, auf die kleinere oder größere Gemeinschaft, an die er sich mit seinem Werk wendet, mit innerer Notwendigkeit Wirkungen ausüben, durch die der Beschauer oder Hörer zu den gleichen Empfindungen und Anschauungen hingeleitet wird.

Indem aber der Nationalsozialismus diese beiden Grundzüge des Wesens der Kunst — einerseits bekenntnishafter Ausdruck zu sein, andererseits damit eine seelenformende Wirkung auszuüben — in einer Zeit, in der über das Wesen der Kunst und des Kunstwerkes überhaupt nicht mehr ernsthaft nachgedacht wurde, wieder entdeckte und so den Sinn der Kunst im Volksleben wieder erkannte, wurde er sich auch der hohen Verantwortung wieder bewußt, die in einer richtigen Pflege der Künste dem Volksganzen gegenüber liegt. Darum haben Staat und Bewegung nach der Machtübernahme alsbald in einer bis dahin noch nicht bekannten Weise alle Kräfte darangesetzt, das Kunstleben, das durch die Verfallszeit in einem völlig chaotischen Zustand daniederlag, neu zu ordnen und wieder aufzubauen und unter eine einheitliche Lenkung und Pflege zu stellen.

Eine Fülle von Maßnahmen war notwendig, die die Lösung der organisatorischen, wirtschaftlichen, sozialen Fragen des Kunstlebens aus den zersetzenden liberalen, marxistischen oder auch konfessionellen Gedankengängen herausführten und nach nationalsozialistischen Anschauungen einheitlich ausrichteten. Die geistig-ethische Aufgabe aber, die sich aus der neuen weltanschaulichen Deutung des Sinns und des Wesens der Kunst durch den Nationalsozialismus ergab, ist eine im wesentlichen doppelseitige.

Zunächst hat eine verantwortliche Kunstpflege die schöpferische Entfaltung des Kunstlebens fortlaufend zu beobachten und daraufhin zu überprüfen, ob seine einzelnen künstlerischen Erscheinungen auch wirklich echter Lebensausdruck unseres Volkstums und seines Wertempfindens sind. Sie hat ohne Engherzigkeit, aber mit tiefem Ernst darüber zu wachen, daß sich nicht unversehens ein Geist einschleicht, der in seinen künstlerischen Bekenntnissen dieses Wertempfinden zu verwirren und so durch das Mittel der Kunst die gesamte geistig ethische Haltung des Volkes auf falsche Wege zu leiten droht. Diese mehr negative Aufgabe war vor allem in der Anfangszeit besonders notwendig, in der auch nach der Beseitigung der Repräsentanten des Verfalls und der Ausmerzungen ihrer Werke aus dem öffentlichen Kunstleben unter den Nachwirkungen einer über Generationen zurückreichenden Entwicklungszeit die Anschauungen des 19. Jahrhunderts immer noch mehr oder minder unbewußt lebendig waren und sich naturgemäß auch in künstlerischen Gestaltungen zu behaupten versuchten. Der Geist der Verneinung, der nun einmal ein ewiger Bestandteil dieser Welt ist, wird aber auch in der Zukunft immer wieder sein Haupt erheben wollen, die Gefahr der Entartung immer wieder einmal entstehen. Darum wird die weltanschauliche Überwachung unseres Kunstlebens ihre Bedeutung niemals verlieren.

Je weiter wir uns jedoch von jener Zeit der äußeren Machtergreifung entfernten und je tiefer die nationalsozialistische Revolution alle Lebensgebiete erfaßte, um so wichtiger wurde die Betreuung des neu erwachenden künstlerischen Schaffenswillens mit dem Ziel, daß dieser in seinen Gestaltungen zu einem immer tieferen und echteren Ausdruck der Wesenszüge und des Wertglaubens unseres Volkes im Sinne der neuen Weltanschauung heranreife.

Wenn nun auch der Nationalsozialismus aus seiner Erkenntnis der Notwendigkeit einer planmäßigen Kunstpflege alle praktischen Folgerungen zieht, so ist er sich doch auch aus seiner Lebensnähe heraus bewußt, daß die Künste durch geeignete Maßnahmen wohl befruchtet und zu neuem Wachstum angeregt werden können. Niemals aber lassen sich schöpferische Energien gewaltsam aus dem Boden stampfen.

Gerade die Künste verlangen ein Werden und Wachsen aus sich selbst, das die schöpferische Fähigkeit und Kraft, die eigene Überzeugung der Persönlichkeit zur Voraussetzung hat.

Darum verlangt eine leistungssteigernde Betreuung der Künste ebenso die Erfahrung wie die Behutsamkeit eines Gärtners, dem mit intuitiver Klarheit ein Bild von der zu erstrebenden Blüte der Künste bereits in allgemeinen Umrissen vorschwebt. Um seinem Ziele näher zu kommen, muß er sich bestimmter Methoden bedienen, die zunächst in einer planmäßig betriebenen Auslese der Leistungen nach ihrem Wert und in deren sorgfältig abgewogenem Einsatz im öffentlichen Kunstleben bestehen. In der völligen Richtungslosigkeit unseres Kunstschaffens konnte auf diesem Wege allmählich ein neuer Maßstab herausgebildet werden, nach dem die strebende Künstlerschaft ihr schöpferisches Bemühen auszurichten vermochte.

Zunächst war freilich erst der Boden zuzubereiten, auf dem dieser Einsatz fruchtbringend erfolgen konnte. Gesundes Geschmackempfinden und Aufnahmebereitschaft des Volkes sind die unerläßliche Voraussetzung für das Gelingen aller Bemühungen einer planvollen Kunstpflege. Denn erst durch die Wechselwirkung zwischen Volk und Kunst, in der jenes sich ja selbst erkennen und erleben soll, wird diese in einem allgemeinen und höheren Sinne wirklich lebendig, kann sich der Sinn der Kunst, wie ihn der Nationalsozialismus neu entdeckte, voll erfüllen. Welche großen Verwüstungen die Vergangenheit hier angerichtet hatte, ging aus den Erfolgsziffern hervor, die so manches Erzeugnis der Verfallszeit — man denke an die Dreigroschenoper und ähnliche Werke — aufweisen konnte.

Andererseits freilich durfte eine solche Erscheinung auch nicht zu falschen Rückschlüssen verleiten. Denn die Entartung des Kunstbetriebes vor der Machtergreifung hatte auch eine weitgehende Abwendung breiter Volksschichten vom öffentlichen Kunstleben zur Folge. Darin lag aber die Tatsache verbürgt, daß Geschmack und Urteilsvermögen weithin noch gesund und unverbildet waren. War also für die Schaffung der Voraussetzung einer ihren Zielen erfolgreich dienenden Kunstpflege die Heranführung des Volkes an das von aller Entartung gereinigte Kunstleben eine wichtige Aufgabe, so bedurfte es dabei ebenfalls einer einführenden Behutsamkeit, um nicht durch eine übereifrige Einwirkung die Entwicklung einer echten Bereitschaft, die sich aus dem wachsenden Vertrauen zum neuen künstlerischen Wollen und aus einer durch das Leben selbst sich abgrenzenden Aufnahmefähigkeit erst allmählich bilden mußte, eher zu hemmen als zu fördern.

Trotz einer wichtigen volkserzieherischen Aufgabe hatte sich also die Kunstpflege in erster Linie mit den Künstlern bzw. den Kunstwerken zu befassen. Dabei hatte sie, dem Wesen der Kunst entsprechend, für die Wertauslese ihr Augenmerk auf zwei freilich einander stärkstens bedingende Merkmale zu lenken.

Die Grundelemente, aus denen jedes Kunstwerk sein Leben zieht, sind Inhalt und Form, sind die geistig seelische Grundhaltung und die lebendige Gestaltung. Wenn es auch richtig ist, daß die Form in der Kunst für ihren unmittelbaren Wert entscheidend ist, so ist doch der geistig-ethische, d. h. der kulturelle Wert dieser Form selbst wieder entscheidend abhängig von den Ideen, für die der Künstler einen wesensgemäßen und überzeugenden Ausdruck sucht.

In schärfstem Gegensatz zu jener Kunstauffassung des Liberalismus, der in der formalen Kraft den alleinigen Maßstab des künstlerischen Schaffens sah und durch die Nichtbewertung der im Gehalt eines Kunstwerkes sich uns darbietenden Gesinnungen den Mächten des Verfalls die Möglichkeit gab, auf die Seelen der Menschen einen zunächst lähmenden, dann aber in immer rascherer Folge alle Wertempfindung auflösenden Einfluß auszuüben, ist darum eine nationalsozialistische Auffassung genügende Bewertung erst dann möglich, wenn vorher die Verankerung des seelisch-geistigen Gehaltes und der Ideen eines Kunstwerkes in nationalsozialistischem Denken und Empfinden festgestellt wurde. Erst dann kann die Kunstpflege für die Förderung, die sie einem Werk angedeihen lassen will, für seine Plazierung und den dafür geeigneten Rahmen die richtigen Folgerungen ziehen.

Welche Fülle von Problemen sich nach der Machtergreifung für eine sorgfältige Wertauslese ergab, wird durch einige Hinweise deutlich. Es war eine aus der elementaren Kraft der politischen Revolution ja wohl verständliche Erscheinung, daß auf dem Theater, in den Konzertsälen, in den Ausstellungshallen Werke erschienen, die in einem modernen oder historischen Gewande den Sieg der nationalsozialistischen Bewegung verherrlichen oder gewisse Glaubenssätze der neuen Weltanschauung versinnbildlichen wollten, ohne die Mittel künstlerischer Gestaltung zu beherrschen, ja, mitunter ohne um sie zu wissen. Weit größer war freilich die Zahl der bereits erprobten Kunstschaffenden, die unter dem Einfluß der herrschenden

Kunstauffassungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ihre Entwicklungszeit durchlaufen und hier sich immerhin ein beachtliches formales Können erworben hatten. Wenn sie nun aber auch in ehrlichem Bemühen bestrebt waren, dem Nationalsozialismus und seinen kulturellen Zielen zu dienen, so fehlte ihnen doch zunächst die Sicherheit in der Wahl der künstlerischen Vorwürfe, in deren ideen- und gefühlsmäßigen Behandlung usw. Eine solche, vielfach unbewußte Abhängigkeit von den kulturellen Einflüssen einer liberalistischen Vergangenheit war aber durchaus nicht nur bei Künstlern festzustellen, die erst im Jahre 1933 zum Nationalsozialismus gefunden hatten. Auch alte Nationalsozialisten, die sich im politischen Kampf bereits bestens bewährt hatten, unterlagen ihr in ihrem Kunstempfinden.

Es bedurfte daher einer steten kritischen Auseinandersetzung mit der neuen Kunst, die ihre Maßstäbe ebenso aus dem Erlebnisgehalt der neuen Weltanschauung wie einem tiefen Wissen um die zu allen Zeiten sich gleichbleibenden Gesetze künstlerischer Gestaltung zog. Es bedurfte ihrer aber nicht nur zur Ermittlung des Wertes für den unmittelbaren Zweck der Auslese und des richtigen Einsatzes. Auch um unmittelbar auf eine Leistungssteigerung hinzuwirken, konnte eine nationalsozialistische Kunstpflege, die nicht nur äußerlich ordnend und die Künstler fördernd, sondern wahrhaft führend und bildend sein wollte, ihrer nicht entbehren. Denn es galt bei der strebenden Künstlerschaft, einerseits das Verantwortungsgefühl gegenüber der Form wieder zu wecken und zu stärken, andererseits sie aber immer tiefer in die nationalsozialistische Erlebniswelt hineinzuführen, d. h. ihr Gefühl für die sittliche Verantwortung der Kunst dem Volksganzen gegenüber zu klären. Alle Bemühungen mußten schließlich in das Ziel einmünden, ein neues ethisches Bewußtsein von der Verpflichtung zu erzeugen, die dem, der sich berufen glaubte, der hohen Sendung der Kunst gegenüber auferlegt war, ein Ethos, das die wirklich großen Künstler aller Zeiten ausgezeichnet hatte und das nun aus der neuen Weltanschauung seine nationalsozialistische Formulierung gebieterisch verlangte.

Dies aber ist eine auf weite Sicht abgesteckte künstlerisch-weltanschauliche Erziehungsaufgabe, die es ebenso sehr an der bereits in der Gegenwart wirkenden Künstlerschaft, wie vor allem an der heranwachsenden Generation durchzuführen gilt. Dabei ist freilich die Voraussetzung, daß jene Menschen, die Staat und Bewegung mit irgendeiner Funktion der Kunstpflege beauftragt hatten, von den Grundgedanken und Zielen nationalsozialistischer Kunstauffassung selbst zutiefst durchdrungen sind. Erst aus der neuen Deutung des Sinns und des Wesens der Kunst war klar geworden, daß alle diejenigen, die als Intendanten, Regisseure, Dramaturgen, als Kapellmeister, Museumsdirektoren, Lektoren, als Kunstschriftleiter, als Wissenschaftler usw. in theoretischer Betrachtung oder in praktischem Einsatz eine Wertung des künstlerischen Schaffens mittelbar oder unmittelbar vorzunehmen haben, ständig Entscheidungen von weltanschaulicher Bedeutung treffen müssen, und so einen eigenen geistigen Stand darstellen von höchster kultureller Verantwortung nicht nur für das geistige Gesicht unseres öffentlichen Kunstlebens, sondern ebenso für die Weiterentwicklung unseres Kunstschaffens selbst. Von seiner künstlerisch-weltanschaulichen Erziehung hat also alle kunstpflegerische Arbeit auszugehen.

Aus solcher Überzeugung ergibt sich als selbstverständliche Folgerung, daß von einer nationalsozialistischen Kunstpflege das gesamte künstlerische Erziehungswesen erfaßt und auf der geistig-ethischen Grundlage der neuen Kunstauffassung um- bzw. neu aufgebaut werden muß. Hier freilich mußte die Erkenntnis, daß die Leistungen der schöpferischen Künstler vor allem von Fähigkeit und Charakterkraft abhängen, von vornherein falsche Maßnahmen verhüten. Ihre künstlerisch weltanschauliche Erziehung kann, trotzdem sie die zentrale Aufgabe der Kunstpflege darstellt, nur eine mittelbare sein und muß auf die Vermittlung von tieferen Einblicken in die ewige Gesetzlichkeit künstlerischer Gestaltung und auf die Bildung und Schärfung des künstlerischen Gewissens beschränkt bleiben.

Die Sicherheit aber in den Maßstäben, die eine nationalsozialistische Kunstpflege sowohl bei der theoretischen Wertung wie bei dem vielfältigen praktischen Einsatz anzulegen hat und die sich aus dem Grundgedanken der neuen Weltanschauung ableiten, kann von den mit der Kunstpflege Beauftragten in einer von ihnen zu fordernden unablässigen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Weltanschauung und ihrer Kunstauffassung wohl erarbeitet werden. Die Durchbildung des künstlerischen Erziehungswesens darf also nicht so sehr auf die schöpferischen Künstler selbst ausgerichtet werden, als vielmehr auf jene Menschen, die in der Kunstpflege verantwortungsvoll zu wirken haben.

Es soll die Aufgabe dieser Zeitschrift sein, auf dem Gebiet der darstellenden Künste an der künstlerisch weltanschaulichen Erziehungsaufgabe einer nationalsozialistischen Kunstpflege mitzuarbeiten und den

Aufbau einer neuen deutschen Dramaturgie aus dem Kunstempfinden der neuen Weltanschauung mit vorbereiten zu helfen. Die Probleme, um deren Klärung gerungen wird, sind mannigfaltig. Sie münden aber alle irgendwie ein in die beiden großen Grundfragen nach Inhalt und Form.

Wenn auch das ungeheure Geschehen des Krieges die leidenschaftliche Auseinandersetzung, die unter der ringenden Generation vor dem Jahre 1939 im Gange war, im Augenblick hat verstummen lassen, so wird sie nachher um so heftiger wieder entbrennen, als ja dann das Kriegserlebnis, das in so weltgeschichtlichen Ausmaßen noch keiner Generation vor uns beschieden war, vom künstlerischen Schaffen erst voll erfaßt werden kann und bewältigt werden muß. Um so notwendiger wird dann eine durch eine nationalsozialistische Weltanschauung gesicherte Ausgangsstellung für die Wertung aller Bestrebungen sein, um so wichtiger Klarheit und Verantwortungsbewußtsein bei all denen, die sich den vielfältigen Aufgaben der Kunstpflege zu widmen haben. Hier soll darum schon im Kriege wertvolle vorbereitende Arbeit geleistet werden.

*Dr. Hans Schüler:*

## Die erzieherische Aufgabe des Theaterleiters

Das Theater ist eine kleine Welt, in der die Strahlungen der großen geschichtlichen und politischen Weltbühne gleichsam durch einen Brennspeigel zusammengefaßt sind. Das gilt ebenso für seine soziale Form wie für seinen geistigen Inhalt. Schon sein organisatorisches Gefüge ist ein soziales Problem. Künstler, Arbeiter und Beamte, Größt- und Kleinstverdiener sind zu einer Betriebseinheit zusammengefaßt. Hinzu kommt noch die besondere Atmosphäre, die dem Schauspieler eigen ist und von ihm auf den größten Teil der Gefolgschaft übergeht. Denn auch der Bühnenarbeiter und Verwaltungsbeamte nehmen erfreulicherweise meist einen inneren Anteil an der Theaterkunst, und der Theatermaler, Beleuchter und Friseur, vor allem aber Chorsänger und Orchestermusiker sind keineswegs bloße Handlanger und können ohne künstlerisches Feingefühl ihre Aufgabe nicht erfüllen. Daher eignet auch ihnen zum Teil jene Nervosität und Gespanntheit, die beim Schauspieler ihren Grund hat in der seelischen Selbstentäußerung, die allabendlich von ihm verlangt wird. Heftige Ausbrüche und jäher Stimmungswechsel sind für alle Theatermitglieder charakteristisch, und die Geisteshaltung, aus der sie entspringen, ist letzten Endes nötig, wenn künstlerisch etwas geleistet werden soll. Sie erschwert aber die organisatorische Zusammenfassung und die Erfüllung der Aufgabe, die oft auseinanderstrebenden Kräfte und gegensätzlichen Interessen ihrer kulturellen Bestimmung zuzuführen. Hinzu kommen noch Einflüsse von außen, tagespolitischer oder propagandistischer Art, örtliche Sonderwünsche, repräsentative Verpflichtungen, Verlagsinteressen, Pressevorschlüge, wirtschaftliche Erwägungen und andere Dinge, die das Amt des Führers eines solchen Betriebes zu einem sehr schwierigen machen. „Der unteilbare Geist allein kann ein geistiges Ganze in dem Theater zustandebringen und für Lebenskräftigkeit solch eines Ganzen die Verantwortlichkeit übernehmen. Läßt er sich die Teile zuschneiden, welche er gestalten soll, so bleibt er eben Gesell und kann trotz allen Talentes und Fleißes durch die leitenden Meister unwirksam gemacht werden“ (Heinrich Laube). Der Theaterleiter muß Diplomat sein und zugleich ein warmes Herz für seine Mitarbeiter haben. Er muß die eigene Eitelkeit, seine Nervosität, ja sogar seinen künstlerischen Schaffensdrang im Hinblick auf das Ganze bändigen und doch auch als Künstler Vorbildliches leisten, da er sonst das Vertrauen seiner künstlerischen Mitarbeiter verliert. Er darf kein mißtrauischer Despot sein, der alles allein machen will und auf keinen Rat hört, sondern ein Führer, der die Verantwortungsfreudigkeit und Leistungsfähigkeit seiner leitenden Mitarbeiter dadurch fördert, daß er sie selbständig arbeiten läßt, so lange sie sich nicht von der von ihm gewiesenen künstlerischen Zielsetzung entfernen. Der Theaterleiter muß wirtschaftlich arbeiten und doch fühlen, wo der Kassenrapport vor höheren kulturellen Interessen zurückzutreten hat. Er muß die Witterung haben, welche Wege in die Zukunft führen, ohne dabei das Publikum der Gegenwart zu verlieren. Er muß wissen, daß jede große und bleibende Kunst ihren Urgrund in einem Hinauswachsen über bestehende Zustände und Anschauungen hat, und den Mut der Verantwortung besitzen, solche Bühnenwerke und Darstellungsstile zu fördern, ohne dabei zersetzende Kritik und fruchtlose Experimente zuzulassen. Er muß eine tiefe Einsicht haben in die soziale Bedeutung des Theaters, in seine wirtschaftlichen Bedingtheiten, vor allem aber in die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge, die auf den Brettern, die er beherrscht, erörtert werden. Er soll wie ein guter Arzt sein Ohr an das Herz seines Volkes legen, seinen

geheimsten Regungen nachspüren und ihm das geben, was der lebendigen und kraftvollen Entwicklung seiner Seele zuträglich ist. Alle diese Forderungen scheinen kaum vereinbar zu sein, und doch sind sie, abgesehen von menschlich verständlichen Schwankungen, gar nicht so schwer zu erfüllen, wenn sich der Theaterleiter seiner erzieherischen Aufgabe nach innen und nach außen bewußt ist.

Bedeutet das Theater für den Schaffenden und Empfangenden nur ein ganz persönliches Erlebnis? Das glaubt wohl heute noch mancher Volksgenosse im Zuschauerraum und auf der Bühne. Die über das rein Ästhetische hinausgehenden Kräfte und Wirkungen des Theaters werden häufig unterschätzt. Und doch hat für den Theaterbesuch und die finanzielle Sicherstellung des Theaters zu allen Zeiten die außerhalb des eigentlich Künstlerischen liegende Tatsache eine entscheidende Rolle gespielt, daß es dem Menschen durch die Befriedigung der Lust am Mimischen die Zeit vertreibt, entspannt, von weniger erwünschten Beschäftigungen ablenkt und zerstreut, daß das Theater gesellschaftlicher Treffpunkt ist, die wirtschaftliche und politische Bedeutung derjenigen repräsentiert, die es erhalten, ihre Taten verherrlicht (Barock), religiösen (Passionsspiele), politischen (Tendenzstücke) oder schließlich rein materiellen (Geschäftstheater) Zwecken dient.

Das ursprüngliche theatralische Erlebnis war ein Massenerlebnis. Es wurde in kultischen Tänzen und Spielen von der Gesamtheit hervorgebracht. Diese kultische Tätigkeit war ein einheitlicher Genuß für alle. Einen Unterschied zwischen Künstler und Publikum gab es anfangs nicht. Aus einem Zustand leidenschaftlicher Entrücktheit ist das Theater entstanden, und ein solcher muß auch heute das Ziel jeder Theatervorstellung sein. Das Phänomen des Theatererlebnisses kommt dadurch zustande, daß Gebende und Nehmende sich in einem Raum körperlich begegnen. Dabei erlebt das Publikum nicht das fertige Kunstwerk etwa durch Vermittlung des gedruckten Wortes, wie in der Dichtung, des gehauenen Steines in der Plastik, der gemalten Fläche, der Filmleinwand oder Schallplatte, sondern es wird unmittelbarer Zeuge des Schöpfungsprozesses des Schauspielers, es wohnt dem künstlerischen Zeugungsakt bei. Der Zuschauer erlebt eine Kunst, der nur die fortlaufenden Verwandlungen des Körpers des Schauspielers als Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen, jenes menschlichen Körpers, der ihm selbst tägliches Erlebnis ist, und dessen Reflexe ihm als Ausdruck der eigenen seelischen Erregungen bekannt sind. Entstehung und Werk sind in der Schauspielkunst eine Einheit, die durch die Nähe und Gemeinsamkeit des körperlichen Ausdruckserlebnisses so unmittelbare Erschütterungen auslöst wie kaum eine andere Kunstgattung. Der Zuschauer identifiziert sich sozusagen mit der Gestalt auf der Bühne, wird in sie hineingerissen, und der kultische Urgrund des Theaters bricht wieder hervor:

Das innigste Gebet ist, wenn der Beter sich  
In das, wovor er kniet, verwandelt innerlich. (Angelus Silesius)

Theater ist also kein harmloses Spiel, das keinerlei Veränderung der Welt erstrebt, sondern es geht bewußt auf die Erschütterung aus und verändert dadurch mindestens zeitweilig den Menschen, der sich sonst im Leben anders benimmt. Mag das Theater zu vielen, seinem Wesen fernen Zwecken mißbraucht, mag sein hoher sozialer Wert als Gemeinschaft aller Ausübenden nicht unterschätzt werden, einer Gemeinschaft, in der notwendig alle auseinanderstrebenden Individuen der Helfer am Werk zu einer inneren Gemeinschaft zusammengeschweißt werden müssen, wenn eine Wirkung erzielt werden soll —: Die ganz einzigartige Wirkung des Theaters ist doch seine Fähigkeit, die Wirklichkeit zu bezwingen, die Zuschauer auf eine höhere oder auch auf eine tiefere seelische Ebene zu versetzen. So wird es zu einer wichtigen kulturbildenden Macht in der menschlichen Gesellschaft.

Dieses großartige, aber auch gefährliche Instrument, das aufbauen und zerstören kann, liegt in der Hand des Theaterleiters. In seiner virtuosen Beherrschung seine eigentliche Aufgabe zu sehen, ist die erste Klippe, vor der er sich hüten muß. „Wir gehören einer Zeit an, deren Kultur in Gefahr ist, an den Mitteln der Kultur zugrunde zu gehen.“ Dieses Nietzsche-Wortes sollte sich der Theaterleiter stets erinnern. Die Rastlosigkeit des Theaterbetriebes darf ihm nicht das Gefühl verwirren für dessen Wichtigkeit, wenn ihm die rechte Zielsetzung fehlt. Ein weiter Abstand liegt manchmal zwischen dem, was ein Theaterleiter in Wahrheit erstrebt, und dem, was er zu erstreben vorgibt oder vielleicht selbst zu erstreben meint. Er glaubt etwas Neues und Höheres aus den Menschen machen zu wollen und benutzt in Wahrheit das Neue überwiegend nur dazu, das Alte aufzuarbeiten und ihm einen neuen, verführerischen Glanz zu geben. Gerade einfache Menschen haben ein feines Empfinden für solche Täuschung. Daher kommt es, daß sich in Zeiten der Selbstbesinnung oft leidenschaftlicher Widerspruch gegen die Scheinhaftigkeit gerade des virtuosen Theaters erhebt. Das geschieht besonders dann, wenn die Kunst allzusehr „nach Brot“ geht

und ihre Bindung an die wirtschaftliche Seite des Lebens zu eng wird. Gewiß ist es eine bedeutende Errungenschaft unserer Zivilisation, daß die einst deklassierten Schauspieler „etabliert“ sind. Als gleichberechtigte, in finanzieller Hinsicht zum Teil sogar bevorzugte Mitglieder der Volksgemeinschaft haben sie dieser gegenüber mindestens dieselben Verpflichtungen wie alle anderen Stände und kein Recht, sich unter Berufung auf sogenannte künstlerische Freiheiten der Verantwortung für das Volksganze auf ihrem Gebiet zu entziehen.

In den Anfängen des Theaters gab es nur einen Schauspieler, der der Masse des Chors gegenübertrat. Er vereinigte in seiner Person Dichter, Theaterleiter und Mimen. Wie auf allen Gebieten des Lebens hat auch auf dem des Theaters die fortschreitende Zivilisation zu einer weitgehenden Arbeitsteilung geführt. Aus der Mitte der Mimen erhob sich als Führer der des Wortes mächtige Autor, in seiner idealen Verkörperung William Shakespeare. Infolge der wachsenden organisatorischen Anforderungen schied sich schließlich von Autor und Schauspieler der Theaterleiter. Er entwirft heute den Plan des Zusammenwirkens von Dramatiker, Schauspielern und Publikum und überwacht die Ausführung. Er trägt letzten Endes allein die Verantwortung für Gemeinschaftsbildung und Zielsetzung des Theaters.

Nicht ein schweres persönliches oder völkisches Schicksal, sondern innere Leere ist die schlimmste Feindin jeder Kultur. Wie vielen toten Seelen und wandelnden Larven begegnen wir in allen Volksschichten! Hier soll das Theater seine Kraft, zu erschüttern und zu wandeln, in den Dienst einer Veredelungsarbeit stellen, das Leuchten einer idealen Welt in die materielle hineinprojizieren. Unsere Dramen sollten, Schillers Forderung („Vom Erhabenen“) entsprechend, sich nicht bloß auf den äußeren, sondern vor allem auf den inneren Zustand des Menschen beziehen. Es ist die Sendung des Theaterleiters, die dionysische Macht des Mimos in den Dienst einer apollinischen Geisteshaltung zu stellen. Nicht primitive Triebhaftigkeit oder platte Wirklichkeit lohnt die Gestaltung auf der Bühne, sondern die tiefe Wahrheit. Zu ihr gehört ein zeitloses Gelten, eine Erfassung der Dinge sub specie aeternitatis. Andernfalls ist das Theater nur eine angenehme Tändelei, die keinen Einfluß auf das nationale Werden und Geschehen und die soziale Gestaltung zu gewinnen vermag und für die weltanschauliche Begründung der Volksgemeinschaft wertlos ist. Nein! Das Theater soll die Erfüllung aller Aufgaben, die für das Volk zu lösen sind, fördern und erleichtern. Dafür braucht es sich nicht zu einer Stätte niedriger Tendenz herabzuwürdigen, braucht keine zeitlich begrenzten äußeren Ziele, womöglich noch in künstlerisch unzulänglicher Form, zu propagieren. Halten wir uns nur an das Beispiel unserer Klassiker! Jedem ihrer großen Dramen liegt ein erzieherischer Gedanke zugrunde, ohne daß sie dadurch zur Tendenz werden; die Bewährung des nationalen Selbstbehauptungswillens dem „Tell“, praktisches Freiheitsstreben dem „Egmont“, Brechung der Macht des Goldes dem „Ring des Nibelungen“, um nur einige Beispiele zu nennen. Es kommt darauf an, daß ein Bühnenwerk für alle Zeiten und Menschen eines gemeinsamen Kulturkreises unbedingte ideale Gültigkeit hat: dann nennen wir es klassisch. Das klassische Drama überdauert die Zeit. Es erwächst aus dem Mutterboden einer kulturellen Gemeinschaft, will diese erschüttern, beeinflussen, wandeln und bestimmen. Das Theater hat keinen Sinn als privater Ausdruck eines individuellen Zustandes; es schafft für ein Volk oder wenigstens für die Idee eines Volkes, die allerdings manchmal mit dem Abendpublikum, dem wir im Theater begegnen, wenig zu tun hat. Theater im höchsten Sinne erhebt sich aus der dunklen Sehnsucht der Gemeinschaft, wird von einem individuellen Genius durch einen rätselhaften Schöpfungsakt geformt und wirkt als solcher auf die Gemeinschaft zurück. Wird dieser Kreislauf unterbrochen, stirbt jede große Theaterkultur ab.

Das lebendige Theater bringt in seiner Erscheinungsform als Dichtung und Bühnengestalt das Lebensgefühl seiner Zeit zu neuem Ausdruck. Dazu gehört auch die Verpflichtung, durch unermüdliches Ausprobieren aus der Fülle der neuen dramatischen Produktion die Schöpfungen zu sondern, die vielleicht für die nächste Epoche zu einer Entfaltung größten Stils in der Theaterkunst brauchbar werden. Allerdings wird das künftig als „klassisch“ bewertete Werk von den Zeitgenossen nur selten erkannt und meist erst von der nächsten Generation bejubelt. Oft weigern wir uns, eine neue dramatische Gestaltung anzuerkennen. Und doch muß der Theaterleiter, oftmals unter Zurückstellung eigener Bedenken, dem Neuen seine Bühne öffnen. Denn wer kann wissen, ob eine neue Generation so geworden wäre, wenn ihr nicht ein Dichter der vorhergehenden den Weg gewiesen, verkannt von seinen Zeitgenossen, ihr Denken und Fühlen vorausgeformt hätte! Bei der Entscheidung, für welche Werke der Theaterleiter seine Bühne zur Verfügung stellen soll, hilft ihm freilich kein noch so tief schürfender Intellekt, sondern nur ein gesunder Instinkt für Echtes und Volkstümliches. Es sind häufiger die Empfindungen des Herzens als die Ergebnisse einer tiefsinnigen Vernunft, die einem Drama bleibenden Wert geben. Wird darin geliebt und gehaßt,

gehofft und gefürchtet, geweint und gelacht, gelebt und nicht gegrübelt, wird es mehr vom starken Gefühl als vom glänzenden Gedanken getragen —, dann ist vielleicht zu hoffen, daß es eine Generation überdauert. Echte dramatische Dichtung atmet immer etwas vom Geist der Mythologie, gibt selbst Geschichtliches gern in mythologischer Umhüllung, denn der Mythos bewegt sich in der Welt des Wunderbaren, lebt von einer höheren Wahrheit, die den Naturalismus der „Jetztzeit“ und den Realismus der Historie läutert und sich schöpferisch als wirksamster Geistesfaktor in aller Gegenwart offenbart. Die Welt der homerischen und hesiodischen Mythologie, aber auch diejenige unserer germanischen Vorzeit hat bei näherem Hinsehen die beste dramatische Literatur unseres Kulturkreises seit Shakespeare mannigfach beeinflußt. Sie lebt vom tatenfrohen, leidenden und in Größe untergehenden Helden von Theseus bis Siegfried und ist von der Notwendigkeit des Heldentums in allen Zeiten und Volksschichten tief durchdrungen. Das mythologische Gefühl und die gesunde Lebensbewegung der nordischen Rasse werden die Urkräfte jedes wirklich großen Dramas sein müssen, gleichgültig, ob es sich seinem Stoff nach modern, historisch oder märchenhaft gibt. Der freie Hellene scheute sich nicht, sich an Lebensenergie und Glück seinen Göttern gleichzusetzen; denn er verband mit der Freude an der natürlich schönen Bewegung und der daraus bedingten körperlichen Gesundheit, Erziehungsideale, die auch dem Empfinden unserer Zeit entsprechen, die geistige Vornehmheit des Großgesinntseins, zu der ihn nicht zuletzt das griechische Theater erzog.

Hier liegt noch eine gewaltige Aufgabe für die deutschen Bühnen, der körperlichen Ertüchtigung unseres Volkes das geistige Äquivalent zu geben. Ihr darf sich kein Theaterleiter entziehen. Zu ihren Gunsten sollten alle Sonderwünsche der Behörden, der Wirtschaft, der Repräsentation und Organisation, besonders aber auch die Beschäftigungswünsche der Schauspieler, die oft nur allzusehr die Spielplangestaltung auf die Tagesbedürfnisse abstellen, zurücktreten. Bei dem empfangenden Volksgenossen sollten die Voraussetzungen für das Theatererlebnis noch weiter ausgebaut und verbessert werden durch Schulung der künstlerischen Aufnahmefähigkeit schon bei der Jugend, Erweckung der Liebe zum großen und ernsten Theater bei Führern und Unterführern, durch eine immerweitergehende Befreiung der Volksgenossen von erschöpfender und abstumpfender Körperarbeit mit ihren den Kunstgenuß beeinträchtigenden Folgen und eine noch über das bisher schon Geleistete hinausgehende Betreuung, die es jedem Deutschen jedes Standes nicht nur finanziell ermöglicht, sondern zur Ehrenpflicht macht, an einer hohen deutschen Theaterkultur teilzunehmen.

*Karl Künkler:*

## Geschichte im Drama der Gegenwart

Durch die großen historischen Ereignisse der Gegenwart ist der Sinn für geschichtliche Vorgänge im Bewußtsein des Volkes in einer Weise geweckt worden wie nie zuvor in der Jahrtausende alten Entwicklung des deutschen Menschen. Das politische Geschehen der Gegenwart leitet sich in seinen Voraussetzungen mit vollem Bewußtsein von den Trägern der deutschen Geschichte in der Vergangenheit her und hat das, was ihnen in Ansätzen zu leisten vergönnt war, zum ersten Male zur bewußten Reichs- und Volkwerdung reifen lassen. Daß dabei die Geschichte häufig mit anderen Augen betrachtet wurde, als dies der im wesentlichen im Zeichen des Liberalismus groß gewordenen, sogenannten objektiven Geschichtsbetrachtung geläufig war, ist für den politisch erzogenen und politisch denkenden Menschen eine Selbstverständlichkeit. Die oft von dynastischen oder konfessionellen Rücksichten diktierte Geschichtsschreibung konnte das geschichtliche Werden des gesamten germanischen Raumes in seiner Bedeutung für das Werden des Deutschen Reiches kaum richtig und in logischer Entwicklung zu dem nun erreichten Ziele hinführend gestalten, wie dies notwendig ist.

Diese Tatsache ist mit ein Grund für die große Zahl historischer Romane, Erzählungen und Dramen, denen wir im Laufe des letzten Jahrzehntes auf dem Büchermarkt begegnen konnten. Im besonderen interessiert uns in diesem Zusammenhang die Bedeutung der Geschichte im Drama der Gegenwart. Nach dem Willen der nationalsozialistischen Staatsführung ist das Theater und somit in erster Linie das Drama heute mehr denn je berufen, eine moralische Anstalt und eine Kanzel zu sein, wie es den großen Dramatikern unseres Volkes immer als Endziel vorschwebte. So war es klar, daß sich viele Dramatiker der Gegenwart historische Stoffe vornahmen und

nun aus der neugewonnenen Perspektive heraus geschichtliche Ereignisse und Gestalten einer neuen Wertung nach den dramatischen Gesetzen unterzogen. Daß bei diesem Unterfangen vieles Stückwerk blieb, daß manche an sich für die geschichtliche Entwicklung bedeutungslose Episode von dem Dramatiker und darüber hinaus von der Bühne her zu einem epochalen Geschehen umgewandelt wurde, ist dabei zunächst von geringer Bedeutung. Wichtig ist die Tatsache, daß im Laufe der letzten 8 bis 10 Jahre auch von der Seite des Dramatikers aus der Versuch unternommen wurde, Geschichte im nationalsozialistischen Sinn zu sehen und zu gestalten.

Das deutsche Drama ist eigentlich immer und vornehmlich in den Zeiten seiner höchsten Blüte, zur Zeit der deutschen Klassik, nach der Geschichte ausgerichtet gewesen. Gewiß sind unsere klassischen Dramen, die historische Stoffe behandeln, anders gelagert als das historische Drama der Gegenwart, das unserem geistigen Auge vorschwebt. Wenn Schiller oder Goethe in ihren klassischen Werken historische Stoffe behandeln, dann kommt es ihnen in erster Linie auf den menschlichen Konflikt, auf die dramatische Spannung zwischen Vater und Sohn, zwischen Frau und Mann, zwischen Geist und Materie, zwischen Recht und Unrecht an. Die Historie ist für sie zunächst einmal der kostbare Rahmen, in dem sich dieser primär menschliche Gegensatz entwickeln und lösen kann. Deshalb gehen sie auch in großzügiger Weise mit historischen Gestalten um. Vor dem Auge des Geschichtsprofessors können die von ihnen geschilderten Zusammenhänge in Einzelheiten oft nicht bestehen. Etwas anderes ist es natürlich, daß kraft ihrer dichterischen Intuition ein oft erstaunlich echtes Bild der von ihnen behandelten Zeit und ihrer Charaktere entstanden ist, das sogar so überzeugend wirkt, daß im Denken der sich mit diesen Zeiten befassenden deutschen Menschen ein klassisches Schauspiel wie der „Götz“ etwa geradezu beispielgebend für die Zeit der deutschen Reformation werden konnte; oder daß Schiller mit seinem „Tell“ die Betrachtungsweise über Denken und Fühlen der Schweiz in der von ihm behandelten Zeit maßgebend bestimmte. Dieser Effekt ist allerdings in erster Linie der dichterischen Ausdruckskraft zuzuschreiben, die das höchste Ziel einer jeden dramatischen Gestaltung sein soll, die aber natürlich nicht immer voraussetzen ist.

Der starke Einfluß des klassischen deutschen Dramas und seine historische Bedingtheit hat es dem zeitgenössischen dramatischen Autor auf der einen Seite leicht gemacht, die verständnisvolle Bereitschaft der Zuschauer zu finden. Auf der anderen Seite aber hat es ihm ebenso die eherne Verpflichtung auferlegt, nun auch Werke zu schaffen, die dieser großen künstlerischen Vergangenheit und ihrem verpflichtenden Erbe nahekommen streben.

Wenn das Drama des 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts sich von diesen Höhepunkten der deutschen dramatischen Dichtung immer mehrentfernt hat und durch den Naturalismus und seine Folgeerscheinungen sich mit wenigen Ausnahmen von der Darstellung geschichtlicher Themen gelöst hatte und letztlich nur noch das graue All des täglichen Lebens einer überwundenen Zeit als der Darstellung würdig empfand, so war die Aufgabe dieser Themen zuletzt gleichzeitig eine Aufgabe des geistigen Gehaltes der dramatischen Dichtung und ihres künstlerischen Höhepunktes. Das Drama wurde durch diese Abkehr von seinem eigentlichen Gehalt in eine Sackgasse gewiesen, aus der es kaum noch ein Aufwärts zu geben schien, da es sich selbst seiner höchsten Verpflichtung entäußert hatte und sich mit einer Methode und Entwicklung auf eine Stufe stellte, die seiner nicht würdig waren und die seinen Höhenflug zwangsläufig unterbanden.

Aus dieser Fehlentwicklung hat die bewußte Rückkehr zum historischen Drama die dramatische Kunst herausgerissen. Wir unterstellen damit auch dem nicht in allen Einzelheiten geglückten und für die weitere Entwicklung vielleicht unwesentlichen dramatischen Werk, das bei der Hochflut geschichtlicher Dramen in den letzten Jahren oft genug zu finden war, die gute Absicht der Selbstbesinnung und der Rückfindung zur großen und der dramatischen Gestaltung würdigen Themenwahl. Die große Masse historischer Dramen hat auch durch ihre Fehlleistungen den Blick für das wirklich Bedeutende schärfen helfen und dadurch, selbst wenn man einen großen Teil dieser Bemühungen abschließend für unwichtig oder manchmal sogar für, von einer höheren Warte aus betrachtet, verfehlt ansehen muß, doch Auge und Ohr für das wirklich Wertvolle und Zukunftweisende geschärft und dadurch ihren Beitrag für die weitere Entwicklung eines aufstrebenden deutschen Dramas geliefert.

Der ganze große Komplex der deutschen, ja darüber hinaus der gesamten europäischen Geschichte ist dem Dramatiker der Gegenwart zu einem reichen Betätigungsfeld geworden. Wir erinnern uns der

vielfachen dramatischen Gestaltungen aus allen Jahrhunderten der deutschen Geschichte. Wir denken daran, wie oft der Konflikt zwischen Karl dem Großen und Wittekind — oft allerdings in einer Form, die diesen beiden großen Persönlichkeiten der deutschen Geschichte nicht gerecht wurde — behandelt wurde. Wir wissen, wie oft Heinrich IV. oder der erste Sachsenkönig Heinrich der Vogler oder Friedrich Barbarossa in seiner Auseinandersetzung mit Heinrich dem Löwen von unseren Dramatikern und unseren Bühnen dargestellt wurden. Ja, man kann sagen, es gibt eigentlich keine Gestalt der mittelalterlichen Kaisergeschichte, die nicht irgendwann einmal in den letzten Jahren der dramatischen Behandlung für würdig empfunden worden wäre. Aber nicht nur die Geschichte der deutschen Kaiser in ihren vielfachen Kämpfen um das Reich auf deutschem oder italienischem Boden waren der Anlaß für die dramatische Auseinandersetzung. Auch der Beginn der Neuzeit, vornehmlich die Reformation und die Bauernkriege, sowie auch die großen kulturellen Schöpfer der Renaissancezeit, wie beispielsweise die Nürnberger Meister Veit Stoß, Dürer, Adam Kraft, Hans Sachs u. a. m., wurden oft genug in den Mittelpunkt eines Schauspiels oder auch einer historischen Komödie gestellt. Die Zeit des 30jährigen Krieges erwies sich als nicht weniger fruchtbar, wie dann auch vor allem die Entwicklung des preußischen Staates zur Großmacht und die Zeit der Befreiungskriege eine überaus reiche Fundgrube für den suchenden Dramatiker boten. Die vielen hundert Dramen, die diese historischen Stoffe zur dramatischen Wirkung zu bringen versuchten, haben zunächst einmal, unbeachtet ihres künstlerischen Wertes, dazu beigetragen, die Blicke der Zuschauer auf die Geschichte an sich zu lenken und damit den beinahe auf dem Theater und durch das Theater verschütteten Sinn für die Bedeutung geschichtlicher Ereignisse im Leben des Volkes wieder wecken helfen. Es war also nicht mehr eine langweilige museale Angelegenheit, ins Theater zu gehen und dort ein historisches Drama zu sehen. Man empfand die Geschichte im Drama nicht als eine Angelegenheit, die besser den Seminaren der Hochschule allein vorbehalten blieb. Man erkannte damit dem Dramatiker das Recht zu, durch die seinen Gesetzen entsprechende Gestaltung eines historischen Themas selbst mitzuwirken bei der Formung einer neuen, volksbewußten Betrachtungsweise historischer Persönlichkeiten und historischer Ereignisse.

Wenn nun dies der vornehmliche Zweck des historischen Dramas der Gegenwart ist: die Geschichte als Ausdruck des völkischen Werdens der Nation zu betrachten und dementsprechend in ihren Äußerungen dramatisch zu formen und somit die Geschichte als lebendig wirkenden Bestandteil im Bewußtsein des Volkes zu verankern, dann mußten die Methoden, in denen das historische Drama der Gegenwart gestaltet wurde, grundsätzlich diesem großen Gedankengang adäquat sein, d. h. die Dramatiker durften sich nicht damit begnügen, Geschichte in einer Form auf der Bühne zu gestalten, die mehr oder weniger von einseitig bedingten Blickpunkten ausging und dadurch der Größe des behandelnden Vorwurfs in keiner Weise gerecht zu werden vermochte.

Es gab nun auch vor der politischen und kulturellen Wende, die der Nationalsozialismus veranlaßte, manchmal Dramatiker, die einen geschichtlichen Stoff behandelten und die ihr Thema nun ganz im Sinne des Naturalismus oder einer der ihm folgenden Stile behandelten. Um ein Beispiel aus den letzten 15 Jahren zu wählen, das den meisten noch in Erinnerung sein wird, erwähnen wir Ferdinand Bruckners (alias Theodor Taggers) „Elisabeth von England“. Diese Dramatisierung, in deren Mittelpunkt zwei so für die Geschichte Europas bedeutungsvolle Persönlichkeiten wie Elisabeth von England und Philipp II. von Spanien stehen, ist in ihrer Motivierung ganz so aufgebaut, wie es dem Geist der Zeit und dem Geist der auch auf dramatischem Gebiet vorherrschenden Rasse entsprach. Der Glaube an die Größe im Staate wie im menschlichen Leben war abhanden gekommen. Folglich mußte man jede in der Geschichte überragend wirkende Tat auf irgendeine Weise menschlich erklären. Mit anderen Worten: Große Taten der Könige und Staatsmänner sind immer nur aus ihren menschlichen Bedingtheiten herzuleiten, d. h. ein Wallenstein beispielsweise kann seine großen Siege nur erfochten haben, weil er damit etwa die bei einer Frau erlittene persönliche Niederlage abzureagieren trachtete. So gesehen, ist für diese jüdischen Dramatiker und ihr Gefolge die Geschichte nur noch erklärbar als eine Folgeerscheinung verdrängter erotischer Komplexe, wie es ihr „großer Meister“ Sigmund Freud in seiner Psychoanalyse seinen gelehrigen Schülern verkündet hatte. Daß ein so geartetes historisches Drama verderblich war und ist, weil ihm jeder Begriff der geschichtlichen Größe mangelt, ist selbstverständlich. Leider war bei der Lektüre historischer Dramen der Gegenwart oft zu bemerken, daß diese Betrachtungsweise historischen Geschehens doch sehr tief in den Gedankengängen der Dramatiker, Verleger und Bühnenleiter verankert war, so daß man auch in unserer Zeit noch häufig Dramen be-

gegenen konnte, die in ihrer Gestaltung von diesen eben scharf skizzierten Voraussetzungen ausgingen und dadurch für die Entwicklung des deutschen neuen Dramas wesenlos bleiben mußten.

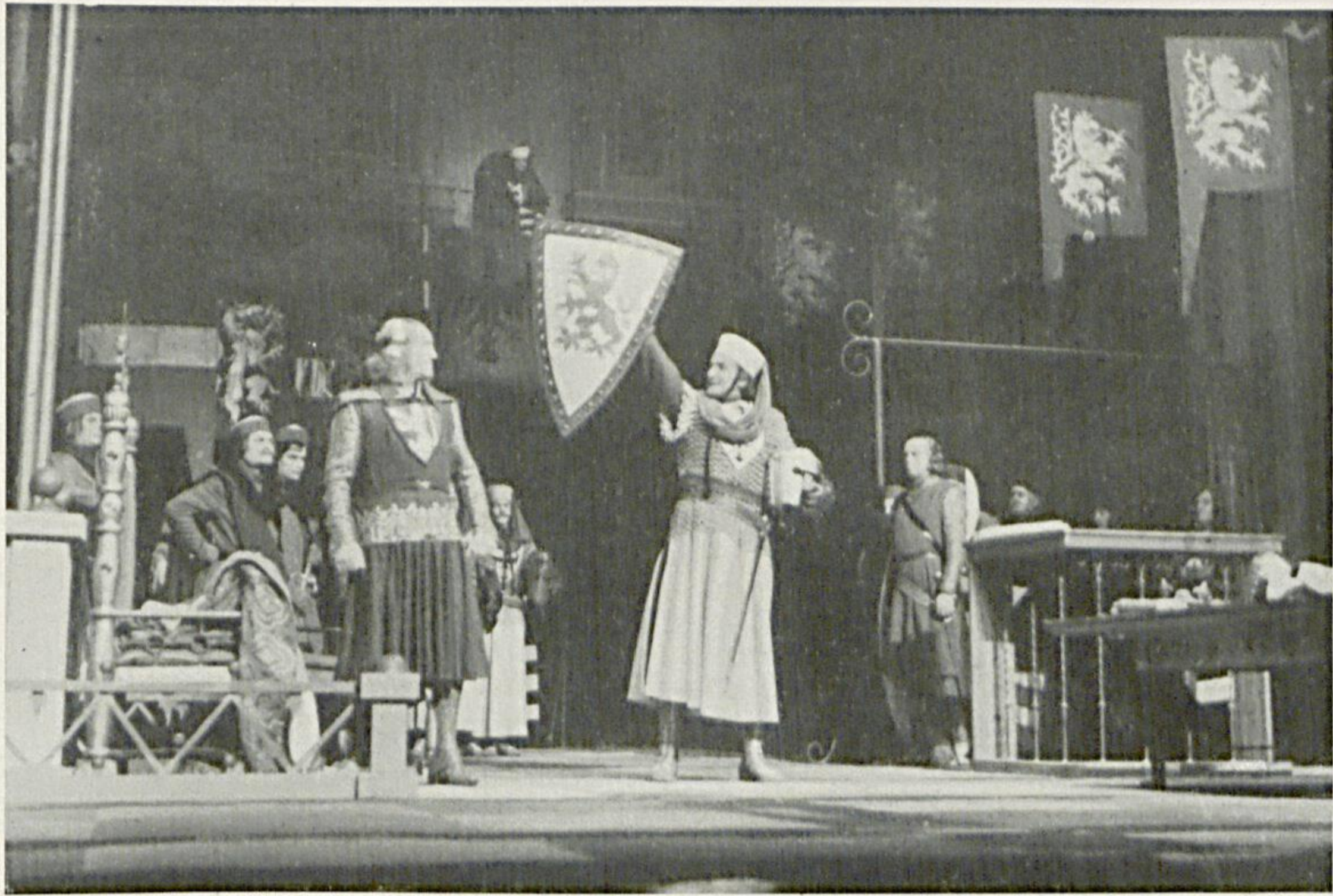
Gewiß haben die zeitgenössischen Dramatiker, die literarisch in der Atmosphäre eines Ferdinand Bruckner und ähnlicher Erscheinungen groß geworden sind, so viel derartiger Werke gesehen, daß sie in ihrer rein handwerklichen Ausbildung ihre Abhängigkeit davon deutlich spüren ließen. Es handelt sich aber über das Handwerkliche hinaus um eine geistige Voraussetzung. Es ist einfach undenkbar, eine geschichtliche Persönlichkeit oder irgendein geschichtliches Ereignis von einem Standpunkt aus zu betrachten, der durch sein Verhaftetsein an eine überwundene Denkmethode von vornherein die Entwicklung einer jeden großen historischen Tat oder eines wahrhaft großen historischen Charakters unterbindet. Gewiß sind dramatische Werke, die diese Fehlerquelle aufweisen, auch nach 1933 noch gespielt worden, weil ja der Dramatiker, der in dieser Weise etwa Friedrich Barbarossa oder einen preußischen König darstellen wollte, ohne Zweifel von der Voraussetzung ausging, eine im Bewußtsein des Volkes verankerte Persönlichkeit der Geschichte zu dramatischem Leben zu erwecken und damit seinen Beitrag zu der neuen Schau der Geschichte zu liefern. Wenn er jedoch bei seinem Bemühen nicht die Größe des geschichtlichen Werkes für sich sprechen ließ, sondern die menschlichen, allzu menschlichen Bedingtheiten des historischen Charakters in den Mittelpunkt des Dramas stellte, so hat er damit seine Aufgabe falsch angepackt, und so mußte ihm von der verantwortungsbewußten Betrachtung seines Werkes gesagt werden, daß er auf Wegen wandelt, die dem erstrebten Ziele nicht nahekommen konnten, weil die Voraussetzungen seiner Gestaltungsart einem Geist entsprangen, der a priori die historische Größe leugnete und die historische Persönlichkeit nur mehr vom Standpunkt des Kammerdieners aus betrachten konnte, für den es ja bekanntlich keinen Helden gibt.

Diese Art, Geschichte zu gestalten, mußte manchmal noch hingenommen werden als Erbe einer Vergangenheit, die sich gerade auf dem Gebiet des Theaters stark eingefressen hatte. Sie gänzlich zu überwinden und auszuschalten, bleibt eines der ersten Ziele nationalsozialistischer Kulturpolitik.

Bei der Fülle historischer Stoffe, die von unseren Dramatikern der Gegenwart der Behandlung für wert gehalten wurden, konnte es nicht ausbleiben, daß man immer wieder dramatischen Darstellungen begegnete, die keineswegs als bedeutungsvoll anzusprechen waren, weil sie eine Anekdote um eine große Persönlichkeit oder eine für die geschichtliche Entwicklung belanglose historische Episode zu einem fundamentalen Ereignis auswalzten. Gewiß gibt es um jede im Volksbewußtsein lebendige historische Gestalt eine große Zahl von Anekdoten. Der Begriff der Anekdote aber liegt fest, und es kann nicht die Aufgabe eines Dramatikers sein, um ein anekdotisches Ereignis ein Drama oder eine historische Komödie zu schreiben, weil zunächst einmal die Würze einer Anekdote in ihrer Kürze liegt und es gar nicht denkbar ist, daß daraus nun ein abendfüllendes dramatisches Werk geschaffen werden kann. Schauspiele, in deren Mittelpunkt nun eine solche Anekdote stand, haben meist von vornherein ihren Zweck verfehlt, weil sie ja von Voraussetzungen ausgingen, die dem Sinn des Dramas zuwiderlaufen. Auch die Episode in einem großen Krieg etwa oder in innerpolitischen Ereignissen eines Staates kann nur in seltenen Fällen so bedeutungsvoll sein, daß es sich verlohnt, um sie ein historisches Werk zu schreiben. Den Dramatikern, die diese Dinge unternahmen, fehlte es oft an der notwendigen Übersicht über das große Ganze. Es ist natürlich möglich, daß gelegentlich einmal eine in sich dramatische Episode so überzeugend wirken kann, daß es einem Dramatiker gelingt, an ihr die Größe einer Zeit oder einer Persönlichkeit, die für das Werden der deutschen Nation Entscheidendes beitrug, so scharf zu umreißen, daß durch sie Wesentliches auszusagen war. Dann liegt der Grund für die Wirkung in der Ausdruckskraft des betreffenden Dramatikers, der die Fähigkeit besitzt, von einem an sich geringfügigen Ausgangspunkt aus der Größe der dargestellten Zeit und Persönlichkeit gerecht zu werden. Die Anekdote oder Episode an sich bleibt aber kein hinreichender Anlaß für ein dramatisches Werk von geschichtlichem Format.

Als eine dritte Fehlerquelle, die im historischen Drama der Gegenwart allzuoft zu bemerken war, kann man das Fehlen des Gegenspielers bezeichnen. Das Drama lebt seinem ureigensten Gesetz zufolge nun einmal von der dramatischen Gegensätzlichkeit. Es lebt von dem Gegensatz Faust—Mephisto, von dem Gegenübertreten Wallenstein—Oktavio oder dem Kampf zwischen Maria und Elisabeth. Fehlt der große Gegenspieler im Drama, dann wird das dramatische Werk allzu leicht langweilig. Begeistert von einer heldischen Gestalt unserer Geschichte, hat mancher

# KÖNIG OTTOKARS GLÜCK UND ENDE



Staatliches Schauspielhaus Berlin



Württembergische  
Staatstheater Stuttgart

MEDEA



Städtische Theater Kiel



Stadttheater Eger

SAPPHO



Deutsches Volkstheater  
Hamburg-Altona

## DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN

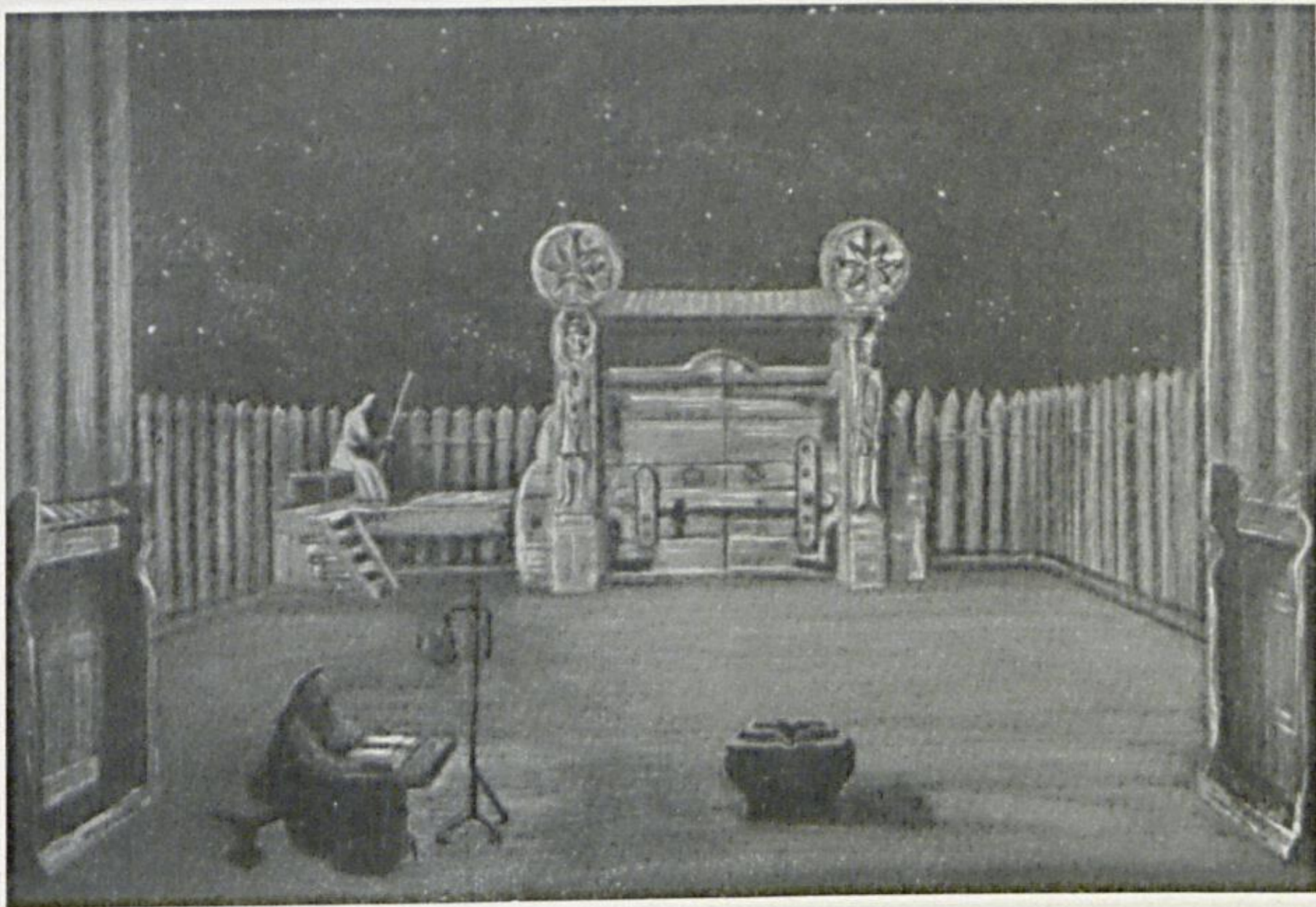


Sächsische Staatstheater Dresden

Krakau, Staatstheater  
des Generalgouvernements

Reußisches Theater Gera

# LIBUSSA



Burgtheater Wien

# DER TRAUM, EIN LEBEN



Städtische Bühnen  
Breslau

Dramatiker Werke vorgelegt, in deren Mittelpunkt die eine oder andere Persönlichkeit unserer Geschichte steht, die er nun, ihrer historischen Entwicklung folgend, vor uns aufbaut als Ausdruck einer Zeit oder der zeitgeschichtlichen Entwicklung, ohne zu beachten, daß das dramatische Gesetz verletzt wurde, wenn nicht ein Gegenspieler am Werk war, der erst den logischen dramatischen Aufbau und damit die Wirkung eines Werkes sicherstellen konnte. Über dieses Thema ist vielleicht in all den vielen Diskussionen, die über das Drama der Gegenwart in letzter Zeit stattgefunden haben, zu wenig Endgültiges gesagt worden. Es genügt nun einmal nicht, eine Reihe von Figuren in ein Drama einzuführen, die mehr oder minder laut Opposition treiben, um eine anscheinend dramatische Spannung zu erzeugen. Es bleibt immer notwendig, daß ein gänzlich durchgeführter Charakter die Funktion übernimmt, der beabsichtigten dramatischen und moralischen Wirkung so scharf Widerstand zu leisten, daß daraus ein Drama in des Wortes wahrer Bedeutung entsteht. Im Drama muß sich nun einmal Gott mit dem Teufel streiten; im Drama muß die Gerechtigkeit mit der Ungerechtigkeit kämpfen; im Drama steht Recht oder Unrecht oft auf des Messers Schneide, weil dadurch erst der wirksam dramatische Gegensatz ausgelöst wird.

Eine besonders merkwürdige Erscheinungsart im modernen historischen Drama ist die Reihe derjenigen Werke, deren wesentlichste Aufgabe darin zu bestehen scheint, den Nationalsozialismus historisch zu belegen. So konnte man also häufig in Schauspielen den Versuch erblicken, tiefgründig nachzuweisen, daß Heinrich der Löwe oder Martin Luther, daß Friedrich der Große oder manchmal sogar schon Hermann der Cherusker in Wahrheit die ersten Nationalsozialisten gewesen seien. Derartige Dinge sind vielleicht heute dank einer eindeutigen kulturpolitischen Auseinandersetzung mit derartigen Fehlerscheinungen nicht mehr so häufig wie vor einigen Jahren; aber man muß bestimmt immer wieder mit Nachdruck darauf hinweisen, wie falsch, ja, wie gefährlich eine solche Betrachtungsweise im Grunde ist. Denn bei aller Anerkennung des guten Willens der Autoren muß man solchen Versuchen doch mit großer Skepsis gegenüberstehen. Lauert hinter diesen Formulierungen nicht doch letzten Endes die alte jüdische „Weisheit“ des Ben Akiba „Es ist alles schon dagewesen“? Die schöpferische Kraft des Nationalsozialismus hat keine historische Begründung ihrer Existenzberechtigung notwendig. Wenn die nationalsozialistische Weltanschauung mit gutem Grund immer wieder selbst die große geschichtliche Vergangenheit unseres Volkes beschwört, so ist diese Besinnung auf die geschichtlichen Kräfte etwas ganz anderes, als wenn irgendein Autor den Versuch unternimmt, das politische Denken unserer Zeit einem Friedrich Barbarossa oder einem Heinrich IV. in den Mund zu legen. Damit leistet er dem historischen Drama einen denkbar schlechten Dienst. Denn er wendet Begriffe unseres politischen Lebens auf eine Zeit und Zeitumstände an, die diese Begriffe gar nicht in der heute geläufigen Form erkannten, und begeht dadurch neben dem an sich abwegigen Versuch einer irgendwie getarnten Rechtfertigung des Nationalsozialismus auch eine Geschichtsfälschung, weil in dieser Form der Geist der Zeit nur aus dem modernen Denken her gestaltet wird, also die für das historische Drama notwendige Synthese zwischen dem Geist der dargestellten Zeit und der durch die nationalsozialistische Weltanschauung begründeten Betrachtungsweise nicht gefunden werden kann, so sehr nationalsozialistisch sich vielleicht ein solches Drama auch, auf den ersten Blick betrachtet, darstellen mag.

Ebenso gefährlich für eine stetige Entwicklung des historischen Schauspiels ist auch die Manie, die man gern als Bilderbogendramatik bezeichnet. Sie ist allerdings in erster Linie eine formale Fehlerquelle; denn dem Autor, der dieser Form huldigt, fehlt wahrscheinlich das künstlerische Gestaltungsvermögen. Deshalb sucht er in 20 oder 30 Bildern das dargestellte Drama zu erschöpfen, bedenkt dabei aber nicht, daß diese Form sich vielleicht inhaltlich dokumentarisch belegen läßt, daß sie aber mit den Gesetzen des Dramas in innerstem Widerspruch steht und daß eine solche Szenenfolge vielleicht ein einigermaßen zutreffendes Bild der Geschichte wiederzugeben vermag, daß sie aber dem Sinn des historischen Dramas zuwiderläuft. Das sind Probleme, die bereits in das Gebiet des Films hinüberreichen und die im Film ihre Berechtigung haben, weil ja uns gerade in jüngster Vergangenheit im deutschen Filmschaffen historische Filme begegnet sind, die den Beweis erbrachten, daß gerade die dokumentarische Form einer historischen Bilderfolge im Film große Möglichkeiten hat, die den anderen künstlerischen Gesetzen zufolge hier eine Existenzberechtigung nachweisen können, die auf dem Gebiet des Dramas fehl am Platze ist.

Wir haben bei der Darlegung dieser Fehlerquellen im historischen Drama der Gegenwart gleichzeitig gesehen, worauf es nun bei dem historischen Drama, das seinen Sinn erfüllt, ankommen muß. Wir haben

deshalb auch mit Absicht keine Namen von Dramatikern genannt, deren Werke an diesen Fehlentwicklungen krankten. Es wird die Aufgabe eines Aufsatzes in dem nächsten Heft der Zeitschrift sein, nun Werke des gegenwärtigen Schaffens heranzuziehen, die die Bedingungen eines großen monumentalen historischen Dramas erfüllt haben oder dazu auf dem besten Wege waren. Im Mittelpunkt des großen monumentalen historischen Dramas der Gegenwart, das seinen Beitrag zu dem großen Geschehen unserer Zeit liefern will, steht die Geschichte als lebendiger Ausdruck der Entwicklung der Nation. Sie ist nun nicht mehr, wie dies bei unserem klassischen Drama der Fall ist, der kostbare Rahmen, in dem sich die menschlichen Leidenschaften auswirken. Sie ist vielmehr der lebendige und fruchtbare Sinn des Dramas selbst. Sie verkörpert sich in gegensätzlichen Gestalten, die eine Idee oder ein Volk verkörpern, in denen die dramatische Spannung zum Ausdruck kommt. Die Geschichte wird damit selbst zum lebendigen Faktor des dramatischen Geschehens, der sich in großen Persönlichkeiten auf der einen Seite und in ihrem Widerpart auf der anderen Seite auslöst. Die Geschichte übernimmt damit im Drama der Gegenwart eine selbständige Funktion, ohne daß sie dadurch der dem Drama eigenen menschlichen Auseinandersetzung Abbruch tut. Nur besteht die Notwendigkeit, daß dieser zu schildernde menschliche Gegensatz sich unterordnet, daß also nicht, wie dies in den historischen dramatischen Versuchen der Systemzeit der Fall war, die Geschichte willkürlich nach dem menschlichen Ermessen der Zeitgenossen umgekrempelt wurde, die geschichtliches Geschehen nur mit dem Maßstab ihrer eigenen Person zu betrachten vermochten.

Um dieses Ziel zu erreichen, ist die Wiedererweckung des Bekenntnisses zum Wahren, Schönen, Guten die erste Voraussetzung. Der Glaube an die historische Größe und an die historische Persönlichkeit gehört ebenso dazu, weil durch sie erst die wirkliche Katharsis der Tragödie erreicht werden kann. Deshalb ist die Besinnung auf das verpflichtende Erbe unserer klassischen Meister so notwendig. Denn die Anlehnung an die große klassische Form, die wir für das Drama der Gegenwart erstreben, ist ja nie und nimmer ein Epigontum, weil es ja gerade für das historische Drama der Gegenwart darauf ankommt, den unserem nationalsozialistischen Denken und Fühlen gemäßen Sinn der Geschichte herauszuarbeiten und somit ihr eine selbständige Funktion zu verschaffen. Der Mut zum Pathos, d. h. zu der echten Leidenschaftlichkeit des Herzens, den eine nüchterne Zeit zu leugnen wagte, ist dazu ebenso erforderlich wie das Bekenntnis zur historischen Größe und Persönlichkeit an sich. Gerade die Leugnung des Pathos in des Wortes wahrer Bedeutung hat der Entwicklung des Dramas mehr geschadet als manches andere, weil mit ihm zugleich der Sinn für alles Große in der Kunst verlorenging, ohne den aber nun einmal jede wahre Kunstschöpfung undenkbar bleibt. Mit nüchternen, realen Berechnungen kann ein Drama ebensowenig geschaffen werden, wie ein großer Dom gebaut werden konnte oder ein Bild unserer großen Maler zustande gekommen wäre. Es ist der Fluch des Naturalismus, der sich nicht nur formal, sondern auch geistig bis heute in der Arbeit des Dramatikers und der Theater fühlbar gemacht hat, daß seine Betrachtungsweise, die den Sinn für die Größe vermissen ließ, so lange wirksam blieb, und es kann deshalb nur unsere immerwährende Forderung sein, den gesunden Instinkt für die Größe in Geschichte und Gegenwart wiederzuerwecken und den Mut zur Leidenschaftlichkeit des Herzens in unseren dramatischen Werken fühlbar werden zu lassen, so daß er vernehmbar zur Nation spricht und damit geschichtliche Ereignisse und Persönlichkeiten in der ihnen entsprechenden Form auf dem Forum der Bühne gestaltet.

*Dr. Elisabeth Frenzel:*

## Der Rassegedanke im Drama seit Franz Grillparzer

Die Empfindung für Rasse und Volkstum ist keine Erfindung unserer Tage. Schon immer hat die dramatische Kunst, die vom Gegensätzlichen lebt, auch hier die Gegensätze zu benutzen verstanden. Der Fremde, Andersblütige ist schon im 18. Jahrhundert von dem simpelsten Theaterschriftsteller als böses oder komisches Element gestaltet worden. Lessing, der in seinem „Nathan“ so fern jeden rassischen Empfindens ist, hat mit seinem Riccaut eine Figur geschaffen, die beweist, wie weit er die volklichen Gegensätze da, wo sein Herz sprach und nicht vor aufklärerischen Theorien verstummte, erkannte und zu gestalten verstand. Seitdem mit jenem ersten vollen Akkord des modernen deutschen Dramas auch dieses

Thema angeschlagen wurde, tauchte es immer wieder als begleitende Arabeske auf. Franzosen, Engländer, Polen erschienen als nationale Gegensätze, Zigeuner und Juden als andersrassige Gestalten auf der Bühne.

Jedoch bleibt die Darstellung des Volksfremden für etwa hundert Jahre nur Mittel der Kontrastierung, das Problem wird gelegentlich gestreift und als dramaturgisches Mittel zur Entwicklung der Handlung benutzt, tritt aber nie in den Mittelpunkt, in die eigentlich tragische Konstellation. Das hängt mit der weltanschaulich-philosophischen Entwicklung und mit der Entwicklung der Naturwissenschaften zusammen. Zeigte man einen polnischen Schurken, einen geldgierigen Juden, einen blutdürstigen Mohren lebenswahr auf der Bühne, so sprach hier die gesunde Anschauung, der Instinkt. Zur tragenden Idee einer Tragödie konnte die rassische Auseinandersetzung erst dann werden, wenn man sich über ihr Wesen und über ihre Unausweichlichkeit klar war. Erst wenn man die Rasse als eine der bestimmendsten Kräfte von Wesen, Wert und Lebensweg des Menschen erkannt hatte, konnte sie in den Bezirk des Tragischen eingereiht werden.

Solange man nun diese Kraft nicht kannte oder nicht kennen wollte, konnte man keine rassische Tragödie schreiben. Die Aufklärung, die alle Entscheidung über den Menschen von den Urkräften des Blutes in die des Intellekts, in Vernunft und Bildung, verlegte, hat mit ihrem noch in spätere Zeiten reichenden Einfluß ein solches Drama zunächst unmöglich gemacht. Lessings „Nathan“ selbst, wie entscheidend er auch für die Auffassung des Rasseproblems wurde, ist hier nur mit Vorbehalt zu nennen. Der „Nathan“ ist keine Tragödie, die gegensätzlichen Kräfte, aus denen allein eine Tragödie entstehen konnte, sind ja als nur dem „Vorurteil“ entstammend negiert und durch die Idee der Toleranz aufgehoben, und die wenigen tragischen Angelpunkte hat Lessing gänzlich vom Rassischen fort auf das Gebiet des Religiösen geschoben. Aber auch alles, was im Gefolge Lessings die Frage Judentum - Christentum (Deutschtum) behandelte und sich Schau- oder Trauerspiel nannte, ist nicht als rassische Tragödie anzusprechen. Da man nicht glaubt, daß die Verschiedenheit der Rasse tatsächlich tief einschneidende Gegensätze, die Gebundenheit an das Blut unausweichliche Gebundenheit bedeutet, ergibt sich der tragische Konflikt dieser Stücke nicht aus dem Gegeneinander der Rassen, sondern aus dem Gegeneinander der sittlichen und religiösen Gesetze, die man zudem meist als überholt und sinnlos betrachtet. Es sind keine Tragödien der Rasse, sondern eher des Milieus. Auch die Stücke jüdischer Autoren, die unter dem Zeichen der Assimilation standen, sind bis in die jüngste Gegenwart hinein am Kern der Frage vorbeigegangen, mußten an ihm vorbeigehen.

Der deutschen Klassik mit ihrer These von der menschlichen Willensfreiheit und ihrer Sehnsucht nach Harmonie mußte die Gebundenheit des Menschen an ein unverschuldetes, im Blut vererbtes physisches Gesetz durchaus fremd und entgegengesetzt sein. Die zwei Pflichten, zwischen denen der Schillersche Held zu wählen hat, die einander verletzen und den ihnen Verpflichteten zerstören, sind geboren aus der Vorstellung einer Kritik der Vernunft, die das Sittliche objektiv erkennt, und der Gewißheit, frei nach dieser Erkenntnis sich entscheiden und handeln zu können. — Der Naturwissenschaftler Goethe, der den Menschen als „geprägte Form“ erkannte, hat dem Wissen um das Rassische ohne Zweifel nähergestellt, aber seinem versöhnlichen, vom Glauben an die reinigende Kraft des Edlen tief erfüllten Wesen wird die Unerbittlichkeit der rassischen Gebundenheit, die einem Verhängnis gleicht, unheimlich gewesen sein. Auch der wilde Skythe Thoas wird schließlich durch die reine Menschlichkeit der Iphigenie, die „alle menschlichen Gebrechen sühnt“, zu einem den Völkerhaß überwindenden „Lebt wohl“ bezwungen. Eine ähnliche Haltung schwingt noch in Hebbels klassischstem Werk nach, wo der schwerblütige Lyder Kandaules mit dem strahlenden Griechen Gyges an Edelmut wetteifert.

Erst die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, an der die Naturwissenschaften den Sieg über die Geisteswissenschaften erlangt zu haben glaubten, schien dazu ausersehen, die Erkenntnis von der Verschiedenheit der Arten und von der Vererbung der Eigenschaften in den Bereich der Kunst und in den der tragischen Konflikte einzuführen. Jedoch nahm das zeitsprengende Schaffen eines Einzelnen diese Erkenntnis schon um dreiviertel Jahrhundert voraus.

Es hat lange Zeit gedauert, bis die Literaturgeschichte den Ostmärker Franz Grillparzer in das rechte Licht gerückt hat. Man hat sich in mancherlei Sinn bemüht, die gelegentlich zutage tretenden grausam wirklichen Szenen, die psychologische Sezierkunst, die fatalistischen Züge mit der stets gehemmt, mimosenhaften Haltung, der idealistischen Weltfremdheit des Dichters in Einklang zu bringen. Man hat geglaubt, in der gemäßigten, oft von geradezu prosaischen Worten durchsetzten Sprache den Einbruch des bürgerlichen Zeitalters, das die Stoßkraft Schillerscher Verse nicht mehr erreichte, zu sehen;

man hat gemeint, die Freude an der psychologischen Feinarbeit sei ein Vorbote jenes Psychologismus, der uns Wedekind und Strindberg als Exponenten einer haltlosen Zeit verdächtig macht, man hat schließlich behauptet, daß der durch die Unbill des Lebens verbitterte und an den einsamen Schreibtisch verbannte Dichter überhaupt keine lebensnahe urschöpferische Begabung, sondern eins von den Talenten, bei denen es nie ganz reicht, gewesen sei, man hat die stark politische Seite seines Schaffens nicht sehen wollen, der Jude Maximilian Harden hat ihn angesichts der „Jüdin von Toledo“ einen „schulmeisterhaften Trottel“ genannt.

Daß die starke Belastung des eigenen Charakters, die ihm oft den Weg zur Durchsetzung seines Werkes verlegte, ihn der Vorstellung einer Gebundenheit an blutmäßige und erbliche Anlagen zugänglich machte, daß ihm im Nationalitätenstaat Österreich für die Gegensätze und die verhängnisvolle Verkettung verschiedenen Volkstums der Blick geschärft war, mag seinen Weg von Anfang an für die spätere Richtung vorbestimmt haben. Die fatalistische Haltung der „Ahnfrau“ hat jedoch noch keine weltanschauliche Unterbauung. Sie mag Grillparzers pessimistischer Grundstimmung entsprochen haben und entsprach damit zugleich der herrschenden literarischen Mode. Die „Ahnfrau“ ist eine Schicksalstragödie im literarhistorischen Sinn der Werner und Müllner, die den Menschen einem blinden, uhrwerkartig abrollenden Schicksal willenlos unterwirft. Das nächste Werk ist die Trilogie „Das goldene Vlies“ mit den Teilen „Der Gastfreund“, „Die Argonauten“ und „Medea“. Das goldene Vlies, Symbol unrechtmäßig begehrten und erworbenen Gutes, sollte in einem der „Ahnfrau“ entsprechenden Sinn das Verhängnis bedeuten und wird so auch in den ersten beiden Teilen der Trilogie von Grillparzer zum Angelpunkt des Geschehens gemacht.

Zwischen den „Argonauten“ und der „Medea“ liegt eine lange Schaffenspause. In diese Pause fällt das Studium Kants und die Aufnahme des Grillparzers Anschauungen nicht gemäßen Gedankens von der Willensfreiheit des Menschen. Das bedeutete für sein Schaffen den Versuch einer Angleichung an die deutsche Klassik und die Synthese der klassischen und der Grillparzerschen Auffassung von der Tragik. Das Schicksal ist ihm nun nicht mehr ein blindes Verhängnis, dem der Mensch, eingespannt wie in den Gang einer Maschine, willenlos folgen muß. Wie in der Klassik ergibt sich das tragische Schicksal aus dem Zusammentreffen zwischen der Aufgabe und dem Menschen, — der Neigung, die sie verbindet, und den beiden Menschen Jason und Medea. Jason und Medea aber treten nun ihrer Aufgabe nicht mehr als schillerisch freie, nur dem Sittengesetz unterworfenen Menschen gegenüber, sondern — und das ist das Neue — als an ihre angeborene Art gebundene Wesen, als Angehörige ihres Volkes, ihrer Rasse.

Die Rasse bestimmt das Verhalten der Kolcher und Hellenen bei Grillparzer im Gegensatz etwa zu den humanitär gesehenen, kaum unterscheidbaren Thrakern und Hellenen in Goethes „Iphigenie“, im Gegensatz zu den reinen Geschlechtswesen bei Strindberg und Wedekind. Die Abwendung von ihrem Wesen, von ihrer Rasse, die Vermischung mit dem Fremden ist, wenn man so will, die „Schuld“ Jasons wie Medeas, die sie aus freien zu unfreien Wesen macht. Dieser Gang der inneren Handlung wird von Grillparzer z. B. verdeutlicht durch das unklassische Versmaß, in dem die Kolcher der ersten beiden Teile sprechen und das in dem Augenblick bei Medea hervorbricht, da sie sich von Jason gelöst hat und der dem Geschick unterworfenen Wille wieder frei wird und ihrem urtümlichen Wesen entspricht. Nicht im Charakter, wie etwa in der „Braut von Messina“, liegt der Keim zum tragischen Untergang, sondern in der Untreue gegen den Charakter, in der Zerstörung des angeborenen Selbst . . . Jeder Versuch, sich an die fremde Welt anzupassen, führt zu immer größerer Entfremdung, der einzige Wunsch ist schließlich die Wiedergewinnung der einstigen Ungebrochenheit:

Heb dich zurück zur Wildnis deiner Wiege,  
Zum blut'gen Volk, dem du gehörst und gleichst.  
Doch vorher gib mir wieder, was du nahmst,  
Gib Jason mir zurücke, Frevlerin!

Nicht ist Seelengemeinschaft geworden, was wie ein dumpfer, dem eigenen Herzen Schaudern erregender Rausch begann. In diesem seelenfernen, tierhaften Beginn der Leidenschaft liegt ein Vergleichsmoment zu einem späteren Stück Grillparzers, das das rassische Prinzip in noch größerer Verdichtung behandelt. Man vergleiche die Szene, in der Jason mit seinem Freunde Milo über seine Leidenschaften spricht, mit der parallelen Szene zwischen dem König und Garceran in der „Jüdin von Toledo“:

Milo: Du zeigtest eine Falte deines Innern heut,  
Die neu mir ist.  
Jason: Hätt ich doch bald gesagt:  
Mir auch.

Milo: So liebst du sie denn wirklich?

Jason: Lieben? . . .

\*

Garceran: Man liebt doch sonst nur, was man achtet auch.  
Doch Liebe und Verachtung, hoher Herr?

König: Verachtung wär ein viel zu hartes Wort,  
Nichtachtung etwa. Doch bleibt's wunderbarlich.

Waren im „Goldenen Vlies“ — bei einiger Vorliebe für die Griechen — Licht und Schatten ziemlich gleichmäßig auf beide Rassecharaktere verteilt, reiben sich beide aneinander auf und gehen beide in Vereinsamung zugrunde, so wird in der „Jüdin von Toledo“ betont eine minderwertige Rasse einer hochwertigen entgegengestellt, der sie unterliegt, zumal da gegen sie die Erhaltung eines Staatskörpers ausgespielt wird. War dort die Eigenart der Kolcher nur in sehr allgemeinen Zügen zu umreißen, so stand hier im Judentum Grillparzer ein ihm bekanntes prägnantes rassisches Element zur Verfügung. Und welcher Weg der rassischen Nüancierung führt denn auch von der „dunklen“, „wilden“, „zauberischen“ Kolcherin zu der raffinierten, koketten, bestrickenden Rahel! Man hat in Rahel weniger die Jüdin als das tändelnde, kapriziöse Nur-Weibchen sehen wollen, ja, man hat sie sogar bei der Uraufführung in Wien mit der Wolter, einer ausgesprochenen Tragödin, besetzt. So kam es, daß man das Schicksal Rahels bemitleidete, Grillparzers Haltung ihr gegenüber nicht verstand und diese politische Tragödie mit dem jüdischen Schauspieler Sonnenthal, der den König spielte, „kühl bis ans Herz hinan“ nannte.

Es ist nur ein Beweis von der großen Kunst Grillparzers, daß er aus Rahel nicht eine herrschsüchtige Intrigantin, keinen dämonischen Vamp machte, sondern ein spielerisches Kätzchen, dessen Reizen der Zuschauer mit dem König Alfonso verfällt und dessen Krallen erst später sichtbar werden. Und will man den wahren Charakter Rahels erkennen, so sehe man sie nicht als Einzelwesen, sondern schaue, wie es Alfonso in jener kühnen letzten Szene tut, auf ihre Artgenossen. Alfonso ging, um aus dem Anblick der toten Geliebten sich Wut zur Rache zu schöpfen, und kehrt zurück, gelähmt von der Leere des Antlitzes, hinter dem sich nie ein dem seinen ähnliches Seelenleben barg. Wie ein Beweis auf seine Empfindung steht ihm in Rahels Vater Isaak diese Leere schon im Leben gegenüber, und mit einer Geste, mit der einst Kainz den Sinn des Dramas unvergleichlich offenbarte, reinigt er seinen Körper von der Berührung mit dem Fremden. Mit großer Feinheit hat Grillparzer die Zusammengehörigkeit zwischen Rahel und ihrem Vater auch schon in früheren Szenen deutlich werden lassen: Isaaks komisch wirkende Feigheit und seine Geldgier zeigen sich an Rahel in liebenswürdigerer Form. Isaak hat parallele Züge zu der kolchischen Amme Kora aus dem „Goldenen Vlies“ in seiner Schadenfreude und seinem Haß gegen die Andersrassigen. Wenn Isaak die Bittsteller, die zum König wollen, ausnützt und demütigt, so sind die Fronten klar: hinter Rahels Sippe lauert ein ganzes Volk auf den Einbruch in den Staatskörper.

Der Gefahr, die hier König Alfonso für Spanien vermeidet, unterliegt König Ahasver von Persien. Hat schon die „Jüdin“ gegenüber dem „Goldenen Vlies“ einen weit politischeren Charakter, so hätte „Esther“ eine Staatsaktion von höchster Bedeutung werden können, wenn nicht eben gerade daran die Ausführung des uns erhaltenen Fragments gescheitert wäre, da die Verhältnisse im damaligen Österreich jede politische Kunst im Keime ersticken ließen. Das Fragment kann mißdeutet werden. Einmal ist der Stoff von der biblischen Erzählung her projüdisch gefärbt (auch die satirischen Szenen in Goethes „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ hat man ja philosemitisch auszulegen versucht). Dann aber hat Grillparzer eine Liebesszene zwischen Esther und dem Könige geschrieben, die an Zartheit und psychologischer Feinheit wenig Gegenstücke hat, so daß man die Lüge, Esthers Verheimlichung ihrer Abstammung, ohne die diese Szene gar nicht möglich wäre, darüber vergißt. Und doch ist gerade die Schönheit dieser Szene nur ein Mittel, um die Tiefe der Verstrickung Esthers deutlich werden zu lassen und in ihrer inneren Dissonanz den tragischen Grundakkord anzuschlagen, der von Anfang an in dem unseligen Bund der beiden rassisch ungleichen Partner liegt.

Der Plan zu „Esther“ fällt in dieselben Jahre wie die Niederschrift der „Jüdin von Toledo“, zu beiden wurde Grillparzer ja durch gleichnamige Stücke des Spaniers Lope de Vega angeregt. Es ist nun kaum denkbar, daß Grillparzer die gleiche menschliche und politische Situation gleichzeitig mit entgegengesetzten weltanschaulichen Vorzeichen behandelt hätte. Er wollte die Lüge Esthers als Ausgangspunkt der Tragödie aufgefaßt wissen und hat deshalb noch in seinen letzten Lebensjahren Frau von Littrow-Bischoff gegenüber betont, daß er der Liebesszene nicht entscheidende Bedeutung für die Entwicklung der Charak-

tere beimesse. Esther, die ja schon in ihrer Auftrittsszene mit dem Gedanken liebäugelt, die Auserwählte sein zu können, sollte nach Grillparzers Plan unter der „Gewalt und Autorität talmudischen Priester- und Rabbinertums“ zur kalten Heuchlerin und Intrigantin, zur „Kanaille“ werden. „Sie führt ein qualvolles Leben neben dem krankhaft erregten König, nachdem ihr selbst die Rolle Hamans zugefallen ist, den Launen des Gebieters zu frönen.“ Wie Jason und Medea sind beide ihrer Art untreu geworden und sind in Haß, Lüge und Mißtrauen aneinander gekettet, während der Staat durch das eingebürgerte fremde Volkstum zerfällt.

„Die Jüdin von Toledo“, die, als sie nach Grillparzers Tode ans Licht gezogen wurde, so wenig Widerhall fand, konnte erst dann den Zugang zu den Bühnen erringen, als die Dramatik und die Schauspielkunst gerade Wert auf diffizile psychologische Probleme legten. Zur Zeit des Naturalismus haben die Jüdin Irene Triesch, die Odilon und Babette Reinhold in Wien die Rolle der Rahel mit großem Erfolg gespielt, und Schlenther hat als erster die Formulierung gefunden, daß das Stück ein „Trauerspiel des Rassenkampfes“ sei.

Gleich mit den ersten Werken des Naturalismus, mit Ibsens „Gespenstern“ und Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“, wurde das Thema der Vererbung angeschlagen, das dann u. a. von Hauptmann in „Gabriel Schillings Flucht“, von Halbe in „Blaue Berge“, von Dehmel in „Der Mitmensch“, Erler in den „Ehekünstlern“ und dem Franzosen Donnay in „Rückkehr von Jerusalem“ auf das Gebiet der rassischen Auseinandersetzung übertragen wurde. Auch jüdische Autoren zionistischer Färbung meldeten sich jetzt zum Thema, und Hirschfeld, Bronner, Theodor Herzl, Heijermanns versuchten die Fronten, natürlich aus der Perspektive jüdischer Sentimentalität und Ressentiments, klarzustellen. Was in Grillparzers „Jüdin“, in seiner „Medea“ mehr intuitiv gestaltet wurde, ist von den deutschen naturalistischen Autoren, gestützt auf eine wissenschaftlich geschärfte Sehweise und auf die ästhetischen Forderungen des Naturalismus, mit verfeinerter psychologischer Nüancierung fortgeführt worden: die Darstellung des jüdischen Vamps, des jüdischen Melancholikers und der Haßliebe zwischen zwei Angehörigen verschiedener Rassen. Was diese klugen Schriftsteller jedoch der einmaligen Größe Grillparzers weit hintanstellt, ist die den privaten Einzelfall weit hinter sich lassende Höhe der Tragik bei Grillparzer, der die fatalistische, widerstandslose Unterordnung unter die biologischen Mächte mit der idealistischen Verantwortung vor dem Sittengesetz überwindet.

*Aus dem deutschen Theaterleben*

## Grillparzer - Grabbe - Gegenwart

### Die zyklischen Theaterveranstaltungen des Jahres 1941

Das Jahr 1941 hat auf dem Gebiet des Theaters mehrere große zyklische Veranstaltungen gebracht, die um so mehr Beachtung verdienen, als die Kriegszeit naturgemäß derartigen Aufführungen große Schwierigkeiten bereitet. Wenn sich die kulturpolitische Führung trotzdem zu der Gedenkwoche aus Anlaß des 150. Geburtstages von Franz Grillparzer und zur festlichen Begehung des 150. Todestages von Wolfgang Amadäus Mozart an den Theatern der Stadt Wien entschloß, wenn neben diesen großen Gedenkwochen am Beginn und Ende des Jahres 1941 die Stadt Bochum den Dramatiker Christian Dietrich Grabbe durch eine Woche des Gedenkens ehrte, und wenn das Alte Theater in Leipzig seine 175!-Jahr-Feier durch eine Woche der Uraufführungen festlich beging, so sind das nur die vier großen zyklischen Veranstaltungen, die das Jahr 1941 dem deutschen Volk bescherte, wozu zusätzlich noch die Bayreuther Festspiele und die Salzburger Aufführungen treten. Die Grillparzer-Woche in Wien, die Bochumer Grabbe-Woche und die Uraufführungswoche in Leipzig sind es, die uns von diesen Veranstaltungen besonders interessieren.

Dem Genius Franz Grillparzers widmete die Stadt Wien unter dem Protektorat des Reichs- und Gauleiters Baldur von Schirach eine Aufführungsreihe, die die heute noch lebendige Kraft dieses Dramatikers unter Beweis zu stellen berufen war. Dadurch, daß auch andere Bühnen, wie das Stadttheater Bochum und die Volksbühne Berlin mit Darbietungen in dieser Woche hervortraten, wurde sichtbar, daß Franz Grillparzer nicht nur in seiner Heimat, sondern im ganzen Deutschen Reich unvergessen ist. Mochte aber auch „Des Meeres und der Liebe Wellen“ oder „König Ottokars Glück und Ende“ sowie „Medea“ von Fall zu Fall von den deutschen Theatern in den Spielplan einbezogen worden sein, so konnte man sich doch des Gefühls nicht erwehren, daß in der Literatur- wie Theatergeschichte Grillparzer letztlich

doch nicht höher als ein Epigone der klassischen Meister gewertet wurde. Der tiefste Sinn, der die Wiener Grillparzer-Woche nun erfüllte, war es, in aller Öffentlichkeit darzutun, daß mit dieser Wertung Grillparzer Unrecht geschah, ja, daß er ein durchaus selbständiger Schöpfer war, dessen Problematik auch bis in unsere Zeit hineinreicht, und der sowohl in seinem „Ottokar“ wie auch in seiner, dankenswerterweise nach Wien auch in Berlin gezeigten „Libussa“ Konflikte anschnitt, die ihre letzte und endgültige Lösung erst in unseren Tagen gefunden haben. Diese Bedeutung Franz Grillparzers wird an anderer Stelle dieser ersten Nummer unserer Zeitschrift eingehender, als es in diesem zusammenfassenden Überblick geschehen kann, gewürdigt. Die in Wien gezeigten Werke Grillparzers wie „Die Ahnfrau“, „Medea“, „König Ottokars Glück und Ende“, „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg“, „Libussa“ und „Ein treuer Diener seines Herrn“ bewiesen die lebendig wirksame Kraft dieses Dramatikers, den seine Zeitgenossen nach anfänglichen Erfolgen so wenig zu schätzen wußten, daß er sich verbittert zurückzog und eine große Zahl seiner Werke erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden. So erfüllte die Wiener Grillparzer-Woche eine nationale Pflicht gegenüber Franz Grillparzer, und ihre Tat hat bereits sichtbare Früchte getragen, denn welchen Spielplan man im Laufe dieses Jahres 1941 auch in die Hand nehmen mochte, überall tauchte der Name Grillparzer wieder auf, und auch in der neu begonnenen Spielzeit 1941/42 sieht man die Werke des Dichters immer wieder erscheinen. Mag Grillparzer auch früher immer in den deutschen Spielplan einbegriffen gewesen sein, so ist doch deutlich zu bemerken, daß sein Werk nun mit stärkerer Intensität gepflegt wird, und diese Pflege kann unbedingt als Erfolg der Wiener Tage gewertet werden.

Eine bedeutend schwierigere Aufgabe stellte sich die unter der Leitung von Professor Dr. Saladin Schmitt überaus tätige Bochumer Bühne mit ihrem großartigen Einsatz für das Gesamtwerk des westfälischen Dramatikers Christian Dietrich Grabbe. Man weiß, wie sehr sich die von dem Reichsstatthalter und Gauleiter Dr. Alfred Meyer und dem Reichsdramaturgen Dr. Rainer Schlösser betreute Grabbe-Gesellschaft alljährlich in Detmold und Bielefeld für das Werk dieses Dichters einsetzt. Die Voraussetzungen für die Pflege der dramatischen Hinterlassenschaft Grabbes sind nun ungleich schwieriger als im Fall Grillparzer. Denn während bei Grillparzers Werk zumindest das dramatische Können unumstritten feststeht, waren und sind die Meinungen zu dem Schaffen Grabbes stark geteilt. Zu seinen Lebzeiten schon nicht nach Gebühr anerkannt, von einer späteren Literaturgeschichte wegen seiner geraden deutschen Haltung nicht sonderlich beliebt, wurde der Dichter bis zum Jahr 1933 mit Ausnahme seines Lustspiels „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ so gut wie überhaupt nicht gespielt. Der intensiven Arbeit der Grabbe-Gesellschaft ist es nun in erster Linie zu danken, daß die Werke Christian Dietrich Grabbes systematisch gepflegt wurden, daß heute sein „Hannibal“, sein „Don Juan und Faust“ und seine „Hermannsschlacht“ neben dem bereits erwähnten Lustspiel häufiger auf den deutschen Bühnen gezeigt werden. Gewiß wirkt vieles in dem Schaffen Grabbes wie ein unbehauener erratischer Block, gewiß hat dem ungestümen Temperament dieses Westfalen oft die an dem Werk sorgsam feilende Hand gefehlt, so daß seine Schauspiele nicht leicht zugänglich sind und daß ihnen auch die Reife unserer großen Klassiker naturgemäß fehlen muß. Trotzdem bleibt in dem Werk Grabbes soviel Lebendiges wach, daß die deutschen Theater unbedingt zu einer fruchtbaren Betreuung auch dieses Teiles unserer dramatischen Literatur verpflichtet sind.

Bochum, seit je in der Organisation großer Klassikerzyklen führend, unternahm es nun, im Juli dieses Kriegsjahres, das gesamte Werk Grabbes in dem an dieser Bühne üblichen Darstellungsstil herauszustellen. Hier konnte man nun nicht nur die bekannten und in den letzten Jahren häufiger gespielten Werke, die wir bereits aufgezählt haben, sehen. Saladin Schmitt machte es sich zur Aufgabe, auch die der Bühne nur schwer zugänglichen Dramen wie „Napoleon“, „Herzog Theodor von Gotland“ oder die beiden Hohenstaufen-Dramen „Kaiser Friedrich Barbarossa“ und „Heinrich VI.“ vor seinen Zuhörern erstehen zu lassen. Gerade zu den historischen Werken Grabbes hat ja unsere Zeit sicher viel eher Zugang, als beispielsweise die naturalistische Epoche. Das Bekenntnis des Dichters zur deutschen Geschichte und zum deutschen Menschen spricht aus jedem seiner Werke, wie dann vor allem seine ja auch ab und zu gespielte „Hermannsschlacht“ sich getrost neben Kleists großes Werk stellen kann, da es dieses Thema von einer ganz anderen Seite anpackt. Man kann vielleicht sagen, daß sich Grabbes „Hermannsschlacht“ in ihrer innigen Bindung zur westfälischen Heimaterde, in ihrer kraftvollen Darstellung des westfälischen Bauern zu allen Zeiten besonders gut für eine Freilichtaufführung des Themas „Hermannsschlacht“ eignet, so daß man den Gedanken aussprechen kann, es wäre ein erstrebenswertes Ziel, wenn dieses Werk des Dichters als jährlich wiederkehrendes Fest- und Weihepiel auf einer Freilichtbühne im Teutoburger Wald das Gedenken an diesen Sohn der westfälischen Erde wachhalten könnte. Die große Schau, die Bochum somit über das Lebenswerk dieses Dramatikers abhielt, war eine theatergeschichtlich einmalige

Tat, die ihre Wirkung nicht verfehlen wird. Die Unsumme an Arbeitsleistung, die hier vollbracht wurde, war mehr als ein bloßer Akt des Gedenkens, sie war geeignet, dem deutschen Theater in seiner Arbeit neue Wege zu weisen. Denn wenn, wie wir eingangs darlegten, auch viele Klippen in dem Schaffen Grabbes zu bestehen sind, so bleibt doch — und das hat eben auch Bochum eindeutig bewiesen — soviel Wertvolles in diesem Werk zu finden, daß es unbedingt notwendig ist, noch stärker als bisher einzelne Schöpfungen Grabbes immer wieder in den Spielplan einzubeziehen. Wir können es uns bestimmt nicht leisten, an einer Erscheinung wie Christian Dietrich Grabbe achtlos vorüberzugehen, mag er die Größe unserer klassischen Meister nicht erreicht haben, mag sein unseliger Lebensweg ihn an der letzten Vollendung gehindert haben, er hat sich Zeit seines Lebens um die dichterische Vollendung bemüht und hat durch dieses Bemühen das Recht sich erkämpft, von seinem Volke beachtet zu werden.

Getreu der Tradition, die der Messestadt zu allen Zeiten deutscher Theaterkultur eine enge Verbindung mit dem dramatischen Genius auferlegte, beging das Alte Theater zu Leipzig seine 175-Jahr-Feier durch die festliche Darstellung von nicht weniger als sechs Uraufführungen der Gegenwartsproduktion. Am Anfang der Beziehungen dieser Stadt zum Theater stehen die Namen Neuberin, Gottsched und Lessing. Der Reformatorin der deutschen Bühne Caroline Neuber wurde daher eine Gedenktafel am Eingang des Alten Theaters geweiht. Ihr Kampf galt der Reinigung des deutschen Theaters von den Instinkten der Straße, die das Theater zu einem Tummelplatz niederer Lüste entweiht hatten. Die strenge Regelkunst eines Gottsched war vielleicht manchmal ein zu starkes Extrem gewesen. Die Neubers selbst führten daher später den Harlekin wieder in den von ihnen dargestellten Stücken ein. Aber trotzdem bleibt ihr Verdienst um die Erneuerung der deutschen Bühne ungeschmälert bestehen. Um die schlimmsten Verfallserscheinungen zu bannen, mußten sie im Anfang streng und kompromißlos handeln. Dem durch sie erneuerten Drama und Theater schadete danach das komödiantische Element des Harlekins nichts mehr. Welche Zeit wohl könnte für diese Bemühungen der Theaterdirektion Neuber mehr inneres Verständnis aufbringen als die unsere, in der es der nationalsozialistischen Kulturpolitik aufgegeben war, nicht einen, sondern etwa ein Dutzend Harlekins von der deutschen Bühne zu verbannen. Die fremdrassigen Gebieter des deutschen Theaters hatten vor 1933 aus den deutschen Bühnen einen Tummelplatz solch niederer Instinkte gemacht, die der von der Neuberin verbrannte Harlekin noch nicht in seinen kühnsten Träumen hätte ahnen können. So war die Ehrung, die Leipzig der großen Schauspielerin angedeihen ließ, wohl berechtigt, da aus ihr die innere Verbindung zu den positiven Kräften des deutschen Theaters der Vergangenheit sprach.

175 Jahre Altes Theater in Leipzig. Viele große Namen des deutschen Theaters haben an dieser Stätte gewirkt. Das Theater in Leipzig war sich immer seiner Verantwortung gegenüber der Schauspielkunst wie dem deutschen Drama bewußt. Viele bedeutende Werke wurden hier aus der Taufe gehoben. Wenn nun mitten im Krieg der Generalintendant der Leipziger Bühnen Dr. Hans Schüler und sein Schauspiel-direktor Paul Smolny die Blicke der deutschen Kulturschaffenden durch sechs Uraufführungen wieder auf Leipzig lenkten, so spricht aus dieser Tat die Verpflichtung des Theaters dem ringenden Drama der Gegenwart gegenüber. Sie zeigt aber auch, daß diese Bühnen bereit sind, auch im Kriege oder besser erst recht im Kriege, Zeugnis abzulegen für den deutschen Kulturwillen, der lebendig wirksam ist und durch nichts zu beirren sein wird. Jeder Theaterkundige weiß, welch immense Arbeit hinter diesen sechs Uraufführungen liegt, deren Zustandekommen auch in organisatorischer Hinsicht eine bedeutsame Arbeitsleistung darstellt.

Wenn man bedenkt, daß in Berlin etwa im Verlauf einer Spielzeit kaum einmal mehr als sechs Uraufführungen herausgebracht werden, erkennt man ohne weiteres die kulturpolitische Bedeutung dieser Woche, selbst wenn das eine oder andere Werk nur als Experiment gewürdigt werden könnte.

Dieses Jahr hat uns bereits mit der Grillparzer-Woche in Wien, mit der Grabbe-Woche in Bochum zwei großartige Manifestationen des deutschen Kulturlebens im Kriege beschert. Die Leipziger Uraufführungswoche gehört ebenfalls in diesen Rahmen. Sie dient nicht den großen Geistern der Vergangenheit, sie soll dem ringenden Talent der Gegenwart auf seinem Wege helfen. Diese Aufgabe hat sie zweifellos erfüllt. Daneben aber gab sie Zeugnis vom Ensemblewillen des Leipziger Theaters, ein Wille, der heute mehr nottut als sonst. Nicht immer ist es leider für manchen Darsteller eine selbstverständliche Pflicht, heute eine Hauptrolle zu spielen und morgen in zwei oder drei Sätzen nun ebenso den Einsatz einer ganzen schauspielerischen Persönlichkeit spürbar werden zu lassen. In Leipzig scheint man diese Selbstverständlichkeit einwandfrei durchführen zu können. Dies spricht ebenso für die Leitung der Theater wie für die Einsicht der Darsteller.

Die ausgewählten Stücke waren „Kassandra“, Tragödie von Hans Schwarz, „Segler gegen Westen“,

Schauspiel von Hans-Joachim Haecker, „Melusine“, Schauspiel von Richard Billinger, „Die kluge Wienerin“, Komödie von Friedrich Schreyvogel, „Ein Dorf bricht auf“, Schauspiel von Herbert Vetter, „Kabinettskrise in Ischl“, Komödie von Zdenko von Kraft.

Diese Auswahl zeigt neben lange bekannten und anerkannten Autoren Namen von neuem Klang. Die Leipziger Theaterleitung war also bemüht, nicht nur bereits durchgesetzte Autoren mit einem neuen, vielleicht sogar festlichen Werk zu Worte kommen zu lassen, sondern auch dem jungen Drama eine Bresche zu bahnen. Somit war von vornherein deutlich, daß mit wohlerwogener Absicht auch dem Experiment die ihm rechtens zukommende Bedeutung gewahrt blieb. Ja, man kann sogar sagen, auch in dieser Festwoche übernahm das wagemutige Leipziger Theater Aufgaben, die sonst einem Studio vorbehalten bleiben. Da es damit dem jungen Dramatiker eine bestimmt nützliche Hilfestellung leistete und da diese Absicht von dem Mut zur Verantwortung diktiert war, ist zu der ganzen Veranstaltungsreihe Ja zu sagen, auch wenn dem einen oder anderen Stück gegenüber Bedenken geltend zu machen sind. Eine grundsätzliche Betrachtung der einzelnen Werke soll später in anderem Zusammenhang erfolgen. Hier kann nur einmal in den Umrissen Haltung und Form der einzelnen Werke angedeutet werden.

Hans Schwarz Tragödie „Kassandra“ sucht für das deutsche Drama den neuen Weg von der Gestaltungsform der Antike her zu gewinnen. Wie so mancher Dramatiker der heutigen Generation greift er einen antiken Vorwurf auf, den er durch die Einbeziehung von Chören — die in Leipzig in den dunklen Zuschauerraum jeweils zwischen den Akten gesprochen wurden — auch formal dem antiken Drama angleicht. Das Werk ist im Schützengraben 1917 entstanden, eine Neubearbeitung erfolgte erst vor kurzem. So spricht aus dem Werk um Troja die Gewalt des Krieges. Kassandra ist die Tochter ihres trojanischen Volkes, dem sie auch verbunden bleibt, als das Volk und ihr königlicher Vater alle ihre seherischen Warnungen in den Wind schlagen und so ihrem Untergang entgegengehen. Das völkische Motiv verklingt bei Trojas Untergang scheinbar durch die Liebe Kassandras zu Agamemnon. Aber in Mykenae besinnt sich die Trojanerin wieder auf ihr Blut und tötet im Widerspruch zur Sage den Achaierfürsten selbst und empfängt von Aigisthes den tödlichen Streich als Sühne für ihren durch Liebe bedingten Verrat an der Heimat. Man muß einer solchen willkürlichen Deutung einer Mythe stets mit einer gewissen Skepsis gegenüber treten, zumal dann, wenn sie nicht mit eherner Konsequenz durchgeführt scheint. So ist das Ableiten in das rein individualistische Motiv der Liebe zwischen Kassandra und Agamemnon keine zwingende Rechtfertigung für die Umformung der Sage. Trotzdem spricht aus dieser Tragödie unbedingt die Kraft einer dichterischen Persönlichkeit, die sich ernsthaft und mit sichtlicher Wirkung um die dramatische Form bemüht. Allerdings wurde auch durch dieses Werk und seine Darstellung wieder der Eindruck verstärkt, daß die chorische Form des Dramas für die deutsche Bühne sehr problematisch bleibt.

Der Ostmärker Friedrich Schreyvogel bezieht den Vorwurf für seine Komödie „Die kluge Wienerin“ aus einem der Antike nahestehenden Stoffgebiet. Im Wien des Jahres 180 unserer Zeitrechnung verkündet Marc Aurel, beraten von der klugen Wienerin Daswina, der Geliebten seines Legaten, einen Zusatzparagraphen zu seinen strengen Ehegesetzen. Die in ihrer liebenden Existenz durch das Auftauchen der geschiedenen Gattin des Legaten bedrohte Wienerin vermag sogar die gestrengen Juristen des Kaisers zu bewegen, ihren Kindern wenigstens das römische Ritterrecht zu verleihen. Das kluge Werk hat in der Behandlung der rassistischen Probleme einige Gefahrenpunkte, die zum mindesten nicht verallgemeinert werden dürfen. In der Leipziger Aufführung wurden diese Momente geschickt überspielt. Die Komödie, die die heute beliebte Form der Aktualisierung antiker Stoffe vor allem in sprachlicher Hinsicht betont, ist theatralisch geschickt gebaut und errang einen offensichtlichen Erfolg, der diesem Werk zweifellos treu bleiben wird.

Hans-Joachim Haecker, bisher erst mit seinem Schauspiel „Die Stadt“ hervorgetreten, hat sich für sein Schauspiel „Segler gegen Westen“ die Gestalt des Columbus erkoren. Da der zentralen Figur des Entdeckers ein machtvoller Gegenspieler fehlt, greift Haecker zu der dramatischen Gestaltung von Träumen, in denen Columbus seine seelischen Konflikte abreagiert. Ehrgeiz und Machtgier bestimmen bei Haecker seinen Weg, — die Traumszenen vermögen es auch nicht, das Werk dramatisch zu beleben. Haecker kommt von der Ballade her. Ihre Form bestimmt auch sein dramatisches Werk weitgehend. Manch sprachlich schöne Stelle ist in dem bunten Schauspiel enthalten. Als Ganzes kann es nicht überzeugen, da ihm der dramatische Atem fehlt. Die Aufführung in Leipzig, die sich mit aller Hingabe dem Werk widmete, mag dem Autor gezeigt haben, daß er andere Wege beschreiten muß, um vom guten Balladendichter zum erfolgreichen Dramatiker zu werden.

Wenn ein so routinierter Bühnenschriftsteller wie Zdenko von Kraft eine Komödie „Kabinettskrise in Ischl“ schreibt, kann man mit Sicherheit annehmen, daß der Bühnenerfolg nicht ausbleibt. Krise

herrscht sowohl in der hohen Politik Alt-Österreichs, wie im Hause des Kaiserlichen Generaladjutanten. Kaiser Franz Josef wird nach einigen kriminalistischen Zwischenspielen selbst als *deus ex machina* bemüht, um die Konflikte der Herzen zu entwirren. Also ein Reißer mit politischem Einschlag. Der geschickten Szenenführung des Lustspiels — diese Genrebezeichnung trifft besser zu — verzeiht man gerne die vielleicht etwas abgeschmackte Einbeziehung des österreichischen Kaisers in ein Werk der leichteren Muse.

Richard Billingers Schauspiel „Melusine“ verbindet die dem Dichter eigentümliche Dichte der Form mit einem Schuß Gesellschaftskritik. Eine Deutsch-Amerikanerin hat ein Haus am Attersee, in dem sie alljährlich einige Wochen der Erholung verbringt. Durch ihre liebenswürdige, aber etwas leichte, amerikanisierte Lebenshaltung wird sie zur Konkurrentin ihrer Tochter aus erster Ehe in einem Liebeserlebnis mit einem ganz jungen Mann. Wirkt die Beziehung der mindestens 15 Jahre Älteren auch etwas degoutant, so ist der von Billinger gestaltete, allerdings etwas zu spät kommende Verzicht doch glaubhaft gemacht. Melusine, die Seefrau, hat nämlich den im Trotz scheidenden Jüngling, der in seiner Erregung den See durchschwimmen will, zu sich geholt. Nun gibt die ältere Frau ihr Haus am See auf und die seit alters her dort ansässige Fischerfamilie kann auf ihren angestammten Boden zurückkehren. — Bei aller angebrachten Distanzierung zu dem Motiv klingt aus diesem Werk doch die echte Melodie des Dichters, so daß dieser Abend den stärksten Erfolg der Uraufführungswoche zu verzeichnen hatte.

Herbert Vetters Schauspiel „Ein Dorf bricht auf“ ist wohl im Zusammenhang mit dem Ostfeldzug in den Spielplan dieser Woche aufgenommen worden. Der Autor behandelt den Konflikt zwischen einem zaristischen General und seinem Sohn, der als roter Leutnant seinem Volke dienen zu müssen glaubt. In letzter Stunde, als der Vater ein Dorf nach Finnland führt, um dem roten Terror zu entgehen, fühlt der Sohn die Stimme des Blutes, tötet sich selbst und sichert so die Flucht der Bauern und des Vaters. Wir sehen heute diese Probleme, die dem Gedankengut des alten Rußland entstammen, vielfach mit anderen Augen. Manche Formulierung klingt für die einfachen Bauern, die sie aussprechen, zu konstruiert. Die gute Absicht ist alles, was man dem Autor unbedingt zugestehen kann. Er hat ein Problem ange schnitten, aber nicht gelöst. Dazu fehlte ihm zum Teil der Abstand, zum anderen ist es unmöglich, nationalsozialistische Ideen wie die Verbundenheit zum Boden russischen Bauern und Soldaten in den Mund zu legen. So konnte von diesem Werk nur ein zwiespältiger Eindruck ausgehen.

Die sechs Uraufführungen boten insgesamt einen interessanten Querschnitt durch die Probleme, mit denen sich das deutsche Drama der Gegenwart auseinandersetzen kann. Im allgemeinen war die Stoffwahl so, daß sich gut darüber diskutieren läßt. Bot auch kein Werk eine endgültige Gestaltung, so waren doch in allen entscheidende Ansätze zu erkennen, die den Einsatz fast ausnahmslos rechtfertigten — zum mindesten haben die aufgeführten Dramatiker aus der bedachten Darstellung vieles lernen können. So diente diese Woche mit bewußter Absicht in erster Linie dem Dramatiker. Der letzte Erfolg einer solchen Veranstaltungsreihe ist jedoch erst dann festzustellen, wenn auch andere Bühnen die uraufgeführten Werke nachspielen. So ist auch hier zu hoffen, daß das eine oder andere Werk von anderen Theatern in die Spielplangestaltung einbezogen wird, damit der Krebschaden der deutschen Bühnen, zwar Werke uraufführen, sie aber nur in seltenen Fällen nachzuspielen, bei den wertvollen Werken dieser Woche nicht in Erscheinung tritt. Diese Verwirklichung bedeutete dann den größten Gewinn der Anstrengungen der Leipziger Bühnen zu ihrer 175-Jahr-Feier in kulturpolitischer Beziehung. K. K.

## Buchbesprechungen

Dr. Gottfried Müller: „Dramaturgie des Theaters und des Films“. Mit einem Beitrag des Staatsschauspielers Wolfgang Liebeneiner. Erschienen in der Schriftenreihe des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Friedrich-Schiller-Universität Jena „Das Nationaltheater“. Konrad Triltsch Verlag Würzburg.

Dr. Gottfried Müller gibt in seinem Werk einen umfassenden Überblick über die Dramaturgie des Theaters und des Films. In dem Teil, der die Dramaturgie des Theaters behandelt, hält sich der Autor an die dramaturgischen Ergebnisse von Aristoteles bis zur Gegenwart. Es kommt ihm vornehmlich darauf an, klar herauszustellen, daß die großen Dramatiker, ob sie Schiller, Lessing oder Goethe heißen, ob es sich um die Franzosen Corneille oder den Vielschreiber Scribe handelt, oder ob es ein so streng nach den Regeln arbeitender Bühnenautor wie Bernhard Shaw ist; alle ohne Ausnahme das dramaturgische Handwerk genau verstanden und nach den ewigen dramatischen Gesetzen ihre Werke

schufen. Damit zeigt Müller, wie notwendig für ein wirklich erfolgreiches dramatisches Werk das handwerkliche Können ist, das vor allem in den letzten Jahrzehnten allzu sehr vernachlässigt wurde, worauf der Rückgang der dramatischen Kunst in erster Linie zurückzuführen sei. Diese Gedankengänge unterstreicht in seinen Einleitungsworten Wolfgang Liebeneiner, der zu diesem Thema praktische Beispiele aus seiner Erfahrung als Bühnen- und Filmregisseur beisteuert. Wenn Liebeneiner vielleicht auch die Dinge etwas zu sehr von der Perspektive des praktischen Theatermannes aus betrachtet und den Anteil der Regie und der dramaturgischen Bearbeitung an jedem Bühnenerfolg etwas zu stark betonen mag, so treffen seine Ausführungen, wie auch die das handwerkliche Können fordernde Thesen Müllers im Kern doch genau das Richtige. Die Erziehung der Dramatiker zur Form und die Erinnerung an das große formale handwerkliche Können, das unsere klassischen Meister so glänzend beherrschten, ist für die gegenwärtige dramatische Produktion ein unbedingt notwendiger Hinweis.

Das, was Müller über die Dramaturgie des Films aus-

sagt, ist im wesentlichen Neuland, da es auf diesem Gebiet die große Literatur noch nicht gibt, die für das Theater Gültigkeit hat. Auf Grund praktischer Erfahrungen stellt Müller das zusammen, was für den künftigen Filmdichter, der als der erstrebenswerte Fall hingestellt wird, notwendig ist. Auch hierfür ist eine gründliche Kenntnis der Materie und das handwerkliche Rüstzeug unumgänglich notwendige Voraussetzung. So gibt diese Arbeit einen interessanten Einblick in die Geschichte und Gegenwartsbedeutung der Dramaturgie im Theater und im Film, die aus diesen Gründen sicher starkem Interesse begegnen wird. Einige Schönheitsfehler, wie das Zitieren mehrerer Juden ohne ihre jüdische Rassezugehörigkeit zu betonen, können sicher bei einer späteren Auflage ausgemerzt werden.

Karl Künkler.

Dr. Elisabeth Frenzel: „**Judengestalten auf der deutschen Bühne**“. Deutscher Volksverlag, München, 1940.

Im Deutschen Volksverlag München ist das Buch „Judengestalten auf der deutschen Bühne“ von Dr. Elisabeth Frenzel erschienen. Dieses Werk, das in seiner Art wohl keinen Vorgänger aufzuweisen hat, behandelt in wissenschaftlicher Form — es handelt sich um eine erweiterte Dissertation — die Entwicklungsgeschichte der jüdischen Rollen auf dem deutschen Theater von den mittelalterlichen Spielen bis zum zeitgenössischen Drama. Es kam also der Autorin zunächst einmal darauf an, alle die Stücke zu erfassen, in denen jüdische Gestalten auftreten und mit der Darstellung des Stückes oder der betreffenden Rollen gleichzeitig auch die Form ihrer Bühnengestaltung zu erwähnen. Diese zweite Aufgabe des Buches wird vornehmlich durch eine große Reihe ausgezeichneter Bilder verdeutlicht, die die Darstellung jüdischer Rollen durch Schauspieler der deutschen Bühnen zum Vorwurf haben. Darüber hinaus lernt man aber auch eine große Zahl von Autoren kennen, die einwandfrei als Juden erkannt sind und deren jüdische Abstammung dem praktischen Theatermann nicht unbedingt geläufig sein mußte, so daß vielleicht manches Werk eines solchen Autors bei der Aufstellung eines Spielplanes in Betracht gezogen wurde, ohne daß man seine Aufführungsmöglichkeit von vornherein feststellen konnte. Als Beispiel diene der Fall des Berliner Schauspielers und Bühnenschriftstellers Louis Angely, dessen „Fest der Handwerker“ beispielsweise im Jahre 1933 noch manchmal gespielt wurde, da die betreffenden Theaterleiter zweifellos die jüdische Herkunft des Autors nicht wissen konnten. Ähnlich verhält es sich mit dem Berliner Possenautor Kalisch u. a. Wir haben diese Seite des Werkes so ausführlich dargestellt, weil sich an ihm zeigen läßt, wie wertvoll eine solche zunächst einmal wissenschaftliche Arbeit auch für die Theaterpraxis sein kann, da sie dem Theaterleiter nach einem Blick in das Register dieses Buches oft unnötige Scherereien ersparen kann. So hat dieses Werk auch eine große kulturpolitische Bedeutung, die auch in seinen letzten Kapiteln in den Vordergrund rückt, in denen die Entwicklungsgeschichte des Judentums in Deutschland, vor allem im ausgehenden 19. Jahrhundert, beleuchtet wird. Da das Werk bis in die Gegenwart reicht, werden auch die maßgebenden jüdischen Regisseure und Schauspieler der letzten Jahrzehnte herausgestellt, so daß die letzten Kapitel über das gestellte Thema noch hinausgehen und einen aufschlußreichen Querschnitt über die Verjudung des deutschen Theaters bis 1933 vermitteln. Im Anhang ist ein umfangreiches Register über die Stücke gegeben, in dem die jüdischen Autoren noch einmal besonders vermerkt sind, so daß sich auch hieraus schnell ein Überblick über eine große Zahl von Autoren verschaffen läßt. So ist der Autorin eine Arbeit gelungen, die neben ihrem wissenschaftlichen Charakter vor allem auch den Praktiker des Theaters interessieren dürfte, so daß die „Judengestalten auf der deutschen Bühne“ zu den bemerkenswertesten Erscheinungen der Theaterfachliteratur des letzten Jahres zu rechnen sind.

Karl Künkler.

Karl Blanck und Heinz Haufe: „**Unbekanntes Theater**“. Ein Buch von der Regie mit 78 Szenenbildern. J. G. Cottasche Buchhandlung, Stuttgart 1940.

Karl Blanck hat in Gemeinschaft mit dem Stuttgarter

Spielleiter Heinz Haufe in der Cottaschen Buchhandlung ein Werk „Unbekanntes Theater“ erscheinen lassen. Dieses Buch geht von der Voraussetzung aus, daß das Publikum falsche oder zum mindesten unbestimmte Vorstellungen über die Arbeit des Regisseurs besitzt. Es kommt deshalb dem Textautor Blanck darauf an, einen Überblick über die Entwicklung der Regie im Laufe der letzten 1½ Jahrhunderte zu geben. Der zweite Teil des Textes behandelt dann die umfassende Tätigkeit des Spielleiters in der heutigen Zeit. Da sich diese Ausführungen im wesentlichen auf die rein praktischen Dinge des Theaters beziehen, also kaum kulturpolitische Forderungen berühren, sondern in erster Linie den tatsächlichen Arbeitsvorgang des Theaters umreißen wollen, können sie als sachliche Schilderung der Regietätigkeit angesehen werden, die ihren erklärenden Wert für theaterinteressierte Kreise besitzen. Schwieriger gestaltet sich die Beurteilung des Bildteiles. In 78 Szenenbildern werden uns vornehmlich Inszenierungen der Bühnen in Berlin, München, Stuttgart, Hamburg, Düsseldorf u. a. gezeigt. Man lernt dadurch eine Reihe deutscher Bühnenbildner und Regisseure in ausgezeichnet wiedergegebenen Szenenbildern kennen. Nun hat der Stuttgarter Spielleiter Haufe den Versuch unternommen, jedes Bild in ein bis zwei Sätzen zu erläutern; d. h. die Absicht des Regisseurs bei der dargestellten Szene so wiederzugeben, daß in diesen kurzen Anmerkungen der besondere Gehalt der Szene und darüber hinaus oft auch des dargestellten Werkes deutlich werden soll. Dies ist naturgemäß ein so schwieriges Unterfangen, das kaum restlos gelingen konnte. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier oft Formulierungen gegeben wurden, die bei aller Bemühung des Textautors doch zu sehr als konstruiert empfunden werden mußten und die der ganzen Anlage nach oft beinahe plakathaft wirken und dadurch ihren eigentlichen Sinn nicht restlos erfüllen konnten. Es ist jedoch so, daß der Hauptgrund dafür in der Schwierigkeit der gestellten Aufgabe liegt, da es bei aller Einprägsamkeit einer aus dem Zusammenhang gerissenen Szene doch nur in den allerseltensten Fällen möglich sein wird, ein wirklich umfassendes Urteil über das ganze Stück zu gestatten. Von diesen notwendigen Einschränkungen abgesehen, macht das Werk in seiner gepflegten Form der Ausstattung einen durchaus positiven Eindruck.

Karl Künkler.

**Lexikon der Juden in der Musik.** Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP. auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen, bearbeitet von Dr. Theo Stengel, Referent in der Reichsmusikkammer, in Verbindung mit Dr. habil. Herbert Gerigk, Leiter der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP. (Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP. zur Erforschung der Judenfrage, Frankfurt a. M. Band 2.) Bernhard Hahnfeld Verlag, Berlin.

Durch gesetzliche Verordnungen ist den Juden jede öffentliche berufliche Tätigkeit unmöglich gemacht und damit ihrem verhängnisvollen Wirken, besonders auch auf den verschiedenen kulturellen Gebieten, ein Ende bereitet worden. Die restlose Überwindung der jüdischen Geisteshaltung an sich ist damit noch nicht erreicht. Sie kann erst nach und nach gelingen. Lange Zeit bestand — und besteht auch heute noch — eine gewisse Unsicherheit in der Frage der Abstammung mancher Personen, deren Name irgendwie Anlaß zu Zweifeln bot. Es fehlte nicht an Versuchen, die jüdischen und judenstämmigen Künstler und Kunstbegriffen lexikalisch zu erfassen. Die bisher erschienenen Nachschlagewerke erwiesen sich jedoch als unzuverlässig, lückenhaft und ungenau. Diesem Übelstand wird nunmehr für das Gebiet der Musik durch das vorliegende „Lexikon der Juden in der Musik“ von Theo Stengel und Herbert Gerigk abgeholfen. Im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP., auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen zusammengestellt und bearbeitet, erhebt es den Anspruch auf größtmögliche Zuverlässigkeit. Es erfaßt alle auf dem Gebiet der Musik hervorgetretenen Juden und Halbjuden, verzichtet aber, um eine möglichst unangreifbare Grundlage zu gewinnen, auf diejenigen Namen, die nicht mit

ausreichender Sicherheit als jüdisch festzustellen waren. Ebenso unterblieb die Aufnahme von Vierteljuden und von jüdisch Versippten. Bei allgemein als Juden bekannten Personen wurde in allen noch nicht einwandfrei urkundlich ausgewiesenen Fällen eine besondere Vorbehaltskennzeichnung eingefügt. Das Lexikon beschränkt sich bei solchen Juden, die einmal eine größere Rolle im deutschen Musikleben spielten, nicht auf die Namensangabe, sondern geht in zum Teil sehr ausführlichen Darlegungen auf das verderbliche Wirken der Betroffenen ein. Im übrigen handelt es sich, wie das Vorwort betont, nicht so sehr um die Beurteilung eines einzelnen Juden und seiner Leistung; die Judenfrage ist vielmehr als ein unteilbares Ganzes zu betrachten. Von hier aus muß auch die Stellungnahme unserer eigenen Rasse verstanden werden. Als zweckdienliche Ergänzung der Namensliste bringt das Buch auch ein Titelverzeichnis der Opern, Oratorien, Operetten, Singspiele, Revuen, Tonfilme, Volksstücke, Hauskomödien usw., die von Juden verfaßt sind.

Jeder, der die Schwierigkeiten kennt, die sich bei den für solche Werke notwendigen Nachforschungen ergeben, weiß, welch hohes Maß von Arbeit und Mühe die Durchführung gerade dieser Aufgabe erfordert. Es ist bekannt, daß das Judentum eifrigst bestrebt war, durch kluge Tarnungsmanöver eine Klärung zu verhindern. Jüdische Schriftsteller nahmen Musiker von Rang für sich in Anspruch, denen nichtarische Ahnen überhaupt nicht nachzuweisen sind (Max Bruch, Hugo Kaun, Bernhard Klein). Viele Juden versuchten, ihre Abkunft durch Namensveränderungen oder Pseudonyme zu verschleiern. Hinter dem „deutschen Volksliedforscher“ Heinrich Rietsch ver-

barg sich ein Loewy, hinter dem Musikwissenschaftler Ernst Kurth ein Kohn, hinter dem Dramaturgen Ernst Lert ein Löw. Bei den ersten Versuchen einer Klärung wurde mitunter über das Ziel hinausgeschossen und mancher ehrliche deutsche Musiker zu Unrecht als Jude gestempelt. Es war also zunächst von größter Wichtigkeit, daß man sich in jedem Fall auf das Vorhandensein eines urkundlich belegten Ahnennachweises stützen konnte. Ohne Mithilfe des Reichssippenamtes, verschiedener Verwaltungsstellen und Standesämter hätte die Arbeit nicht geleistet werden können.

Das Werk behält, wie im Vorwort angedeutet, seine Bedeutung auch für die Zukunft, in der die Judenfrage in der deutschen Kunst einmal als eine ferne historische Episode betrachtet werden wird. Tatsachen und Zusammenhänge werden hier geklärt und überliefert, die später vielleicht nicht mehr in allem so lückenlos zu erkennen und nachzuprüfen sein würden. Mit diesem Lexikon wird jedem, der sich irgendwie mit musikalischen Dingen zu befassen hat — also auch dem Theaterfachmann — ein unentbehrliches Nachschlagewerk und darüber hinaus wertvolles Aufklärungs- und Schulungsmaterial an die Hand gegeben. Erich Schütze.

#### Anmerkung der Schriftleitung!

Das Hauptamt Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP. bereitet zur Zeit die Herausgabe eines entsprechenden Bandes „Lexikon der Juden im Theater und im Film“ vor, mit dessen Erscheinen im kommenden Jahr zu rechnen ist.

## Zu unseren Bildern

### Grillparzer-Ehrungen der deutschen Bühnen 1941

Wie sehr das kulturelle Leben Deutschlands mitten im Kriege gedeiht, wird durch nichts besser bewiesen als durch die häufige Wiederkehr großer zyklischer Veranstaltungen, deren Zustandekommen doch gerade in Kriegszeiten besonderen Schwierigkeiten ausgesetzt sein dürfte. Die kulturpolitische Führung des Reiches hat aber gerade hierin in den letzten Jahren Vorbildliches geleistet. Vor allem auf dem Gebiete des Theaters waren entscheidende Leistungen festzustellen. Gerade das Jahr 1941 bot mit der großen Grillparzerwoche in Wien aus Anlaß des 150. Geburtstages des Dichters und mit der Grabbewoche in Bochum zwei glänzende Beispiele derartiger zyklischer Veranstaltungen, die beide Male Dichtern galten, die in der Schätzung und dem Bewußtsein ihres Volkes zwar einen gewissen Platz einnahmen, die aber doch zweifellos noch nie durch eine so umfassende Schau ihres Gesamtwerkes geehrt worden waren. Unterzog sich in Bochum eine Bühne allein der gigantischen Aufgabe, die entscheidenden Stationen von Grabbes Lebenswerk darzustellen, so war es in Wien der edle Wettstreit verschiedener ostmärkischer und anderer deutscher Theater, die in der Darstellung der einzelnen Werke Franz Grillparzers wetteiferten. Im Anschluß an diese Ehrungen in der Heimatstadt des Dichters trat das Burgtheater die Reise nach Berlin an, und so kam es im Zeichen Grillparzers auch zu einem kulturellen Austausch zwischen Wien und Berlin, der sicher auch weiterhin fruchtbar sich auswirken wird. Aber von diesen großen Veranstaltungen abgesehen, die vielleicht manchem in erster Linie als große repräsentative Prunkdarstellungen erscheinen mochten, waren auch die kleineren Bühnen des Reiches nicht müßig. Überall wurde der schöpferische Genius Grillparzer in gebührender Form geehrt. Sicher wird in kaum einem anderen Jahr Grillparzer so viele Aufführungen seiner Werke zu verzeichnen haben wie in diesem Gedenkjahr. Aber der entscheidende Eindruck, den die spätclassische Gestaltungsart des Dichters hinterließ, läßt hoffen, daß diese Aufführungen keinen einmaligen Akt der Pietät darstellten, sondern daß die Folge dieser Ehrungen zum 150. Geburtstage eine

stärkere Verankerung Grillparzers im deutschen Spielplan sein wird. Vor allem seine früher weniger beachteten, beinahe politisch zu nennenden Schauspiele aus der Geschichte der Ostmark und Böhmens dürften im Augenblick der endgültigen Befriedung auch dieses Raumes Europas besonderem Interesse begegnen.

Die Szenenfotos von Grillparzer-Aufführungen an zehn deutschen Bühnen im Osten, Westen, Norden und Süden unseres Vaterlandes legen beredtes Zeugnis ab von der Vielfältigkeit des deutschen Theaterlebens im Kriege. Sie zeigen, wie die deutschen Bühnen immer bestrebt sind, jedem Werk den ihm passenden Rahmen zu geben in der uns nun einmal selbstverständlichen Achtung und Ehrfurcht vor dem Geist der Dichtung. Wir wollen nicht in den Fehler verfallen, die einzelnen Bilder zu sezieren und etwa feststellen, daß die Darstellung von „Des Meeres und der Liebe Wellen“ in Xstadt mehr den Geist der Dichtung verkünde als die Gestaltung in Zburg. Diese Folgerung kann jeweils nur aus der Aufführung selbst gezogen werden, in den seltensten Fällen aber aus der fotografischen Wiedergabe einer Szene.

Die Bilder sollen allein dartun, wie mannigfach in diesem Jahr die Bemühungen der deutschen Bühnen um Franz Grillparzer gewesen sind. Nur ein kleiner Teil der Grillparzer-Aufführungen dieses Jahres konnte wiedergegeben werden. Man kann wohl sagen, daß fast jedes deutsche Theater mindestens ein Werk des Dichters im Laufe der Spielzeit 1940/41 oder 1941/42 in seinen Spielplan einbezogen hat. Somit wird dieses Grillparzerjahr 1941 einen entscheidenden Anteil zur endgültigen Durchsetzung eines Dichters beigetragen haben, der — ob gegeben oder nicht — im Bewußtsein der Theaterleute und eines großen Teils des Volkes überhaupt sehr zu Unrecht doch eigentlich nur als Epigone der klassischen Meister angesehen wurde. Wenn in diese Mauer des Mißverstehens eine Bresche geschlagen wurde, dann haben die Grillparzer-Ehrungen dieses Jahres ihre entscheidende und weiterhin fruchtbringende kulturpolitische Bedeutung gehabt. K. K.



