

**Zeitschrift:** Rote Revue : sozialistische Monatsschrift  
**Herausgeber:** Sozialdemokratische Partei der Schweiz  
**Band:** 39 (1960)  
**Heft:** 3

**Artikel:** John Boynton Priestley : Sozialist und Dramatiker aus Menschlichkeit  
**Autor:** Hug, Hans-Urlich  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-337189>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 30.01.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## John Boynton Priestley — Sozialist und Dramatiker aus Menschlichkeit

Einer der fruchtbarsten englischen Dramatiker — ja eine der schöpferischsten Persönlichkeiten des zeitgenössischen europäischen Theaters überhaupt — ist John Boynton Priestley, geboren 1894 als Sohn eines Lehrers in Bradford (Grafschaft Yorkshire). Dabei begann der heutige Ehrenpräsident des «Internationalen Theaterinstitutes» seine Laufbahn als Dramatiker erst 1932. Nachdem er aus eigener Kraft aus dem Wollgeschäft, in dem er eine Lehre absolvierte, an die Universität Cambridge gefunden und später fast vier Jahre als Freiwilliger im Ersten Weltkrieg gedient hatte, betätigte er sich nach Kriegsende als literarischer Kritiker und Essayist für verschiedene Zeitschriften. Sein erster Roman «The Good Companions» (1929) war bereits ein großer Erfolg, und später folgten «Angel Pavement» und eine Biographie über den Dichter George Meredith. Nach dem Erfolg seiner ersten Dramen wandte sich Priestley in der Folge zur Hauptsache der Bühne zu, obwohl er daneben weiterhin als Romanschriftsteller und Essayist tätig war. Dabei lag es ihm eigentlich nie besonders, einen zwingenden und dramaturgisch restlos überzeugenden Aufbau eines Stückes zu schaffen und kunstvoll Handlungs-fäden zu knüpfen und zu entwirren. Auch war ihm das Theater nie ein in erster Linie künstlerisches, dichterisches Anliegen, trotzdem auch viele seiner Werke voll von zartblühender, menschlich feinsinniger und liebenswerter Poesie sind. Warum er dennoch hauptsächlich das Theater zum Forum seiner Menschen und Gedanken wie seiner Überzeugungen wählte, verrät er selber am besten durch seine Betrachtungen in «Theatre Outlook»:

«Hinter Flitter und Tand, Schminke, Vorhängen, Lichtern und Textbüchern mit Eselohren, Egoismus und Oberflächlichkeit verbirgt sich ein Geheimnis. Vielleicht deshalb, weil — wie Shakespeare und andere große Männer uns sagen — das Theater einen Mikrokosmos unseres Lebens bildet.

Gibt es eine ausgesprochene Symbolik in der Kunst des Dramas, die bis in die Tiefe unseres Wesens vordringt und ihre Wurzeln in das Unbewußte schlägt, das selbst ein mächtiges Theater ist? Klingt dieser Traum vom Theater irgendwie an den langen Traum vom menschlichen Leben an? Weist er auf grundlegende Wahrheiten hin, für die wir selbst niemals die richtigen Worte fanden?

Gibt es nicht in jedem Leben Augenblicke sowohl im Schrecken als in der Begeisterung, wo wir uns in einem gewaltigen Theater zu befinden glauben, in dem Sonne und Mond auf- und untergehen? Heben sich nicht Vorhänge vor phantastischen Bühnen, während wir schlafen, in geheimen, tief versteckten Theatern, und erscheinen wir nicht als Publikum, Dramatiker, Direktoren, Schauspieler, Kulissenschieber und andere?

In irgendeiner Form werden wir immer Theater spielen. Lassen Sie uns darum dem Theater, an dem wir alle teilhaben können, den Platz in unserer neuen demokratischen Gesellschaft einräumen, der ihm gebührt, seine guten Werke ehren und bewundern und es durch unsere Anteilnahme zu vollem Glanz sich entfalten.

Das gemeinsame Erlebnis, das von jeher ein wesentlicher Teil des Gottesdienstes war, ist für uns von Zeit zu Zeit eine unbedingte Lebensnotwendigkeit. Wir brauchen dieses Erlebnis weit mehr als die Generation vor uns, denn sie lebte innerhalb einer engeren Gemeinschaft und war konventionell viel stärker gebunden als wir. Ganz gewiß will ich damit nicht sagen, daß der Theaterbesuch als ein Ersatz für die religiöse, soziale, politische Betätigung anzusehen ist, oder womöglich für ein gutes Familienleben. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß das Theater, wenn man eine wirkliche Beziehung zu ihm hat, den Menschen viel mehr geben kann als der Film, das Radio oder die neuesten Sensationen. Denn wenn es wirklich gutes Theater ist, wird es den Menschen dadurch aus seiner Einsamkeit herausreißen, da es ihn mit vielen anderen zu einem gemeinsamen Erlebnis führt und auch der Zuschauer durch den unmittelbaren Kontakt mit der Bühne quasi seine Rolle spielt.»

Und aus diesen, von ihm selbst angeführten Gründen war die Bühne, dieses erregende, stets lebendige und ungeheuer wandlungsfähige Instrument der geistigen Aussage und der Menschenschilderung, für Priestley demnach nie Selbstzweck, nie nur der «L'art pour l'art» willen da, nie nur Mittler der dichterischen Sprache. Sie war ihm immer zuerst und oft genug fast ausschließlich Forum der geistigen Auseinandersetzung mit den Problemen unserer Zeit, unserer Welt und ihrer Menschen.

Über diesen Problemen ist Priestley schon früh zum Sozialisten und Sozialreformer geworden. Nie war er es aus doktrinären, sondern stets nur aus menschlichen Überlegungen, getrieben von seinem zutiefst sozialen Gewissen, von seiner Liebe zu den Menschen und zu ihrer Schwäche nicht weniger als zu ihrer Stärke. Obwohl er den Experimenten der Sowjetunion einiges Interesse entgegenbrachte, war er deshalb doch kein eigentlicher Marxist, und tief verabscheute er das autoritäre sowjetische System. Dies wird uns klar, wenn wir seine folgenden Feststellungen in «Gedanken und Erfahrungen» lesen:

«Der Staat kann niemals, in politischer und ökonomischer Hinsicht, der vollkommene Ausdruck der Gemeinschaft sein. Er wird notwendig stets nur Rohguß sein und hinterherhinken. Kurzum, er wird sich verhalten wie eine riesige, schwerfällige Maschine. Was aber nicht ausschließt, daß eine demokratische Gemeinschaft diese Maschine für sich dienstbar machen kann. Der Staat sollte weder als etwas Heiliges noch als etwas grundsätzlich Feindliches angesehen werden, sondern als die allgemeine und leitende Organisation unter anderen Organisationen. Er sollte die Sorge für diese Organisationen übernehmen, wenn sie so groß und wichtig und für das öffentliche Wohl dringend notwendig werden, daß man sie nicht mehr dem privaten Eigentum und der Kontrolle von Privatleuten überlassen kann, ebenso wie man bewaffnete Streitkräfte nicht in private Hände gibt.»

Sozialismus ist Priestley mehr Sache des Herzens als der Ratio und ebenfalls nie Selbstzweck und Mittel der materiellen Besserstellung, sondern Ethos

und Mittel der Erhöhung und Läuterung des Menschen, die er für besse- rungswürdig und -möglich hält. Aus diesem Geiste heraus schuf er seine sozialkritischen und sozialreformerischen Werke von schönster und überzeu- gendster Menschlichkeit, fern jeglicher kalten Ratio und schematischen Logik. In wunderbaren, aus dem Herzen sprechenden und zu Herzen gehen- den Worten äußert sich der Dichter selber über das Wesentliche seines Bekenntnisses in seiner «Englischen Reise» (nach einer Übertragung ins Deutsche von Hans Lietzau):

«Ich konnte über vieles nachdenken, das ich im Laufe meiner Reise gesehen hatte. Zum Beispiel die natürliche Freundlichkeit und Höflichkeit englischer Menschen. Ich habe mehr Roheit und Rücksichtslosigkeit an einem Abend in der Loge eines West-End-Theaters beobachtet als während vieler Tage in den Straßen irgendeiner schmutzigen kleinen Fabrikstadt, in der man von jedem Einwohner erwarten würde, daß er hoffnungslos verwildert sein müsse. Und wie oft habe ich einen elenden Arbeitslosen zu seiner Frau sagen hören: ‚Ah, es gibt viele, denen es noch schlechter geht als uns.‘ Welch einen verzweifelten Kampf diese Menschen kämpfen, besonders die tapferen und harten Frauen im Norden des Landes. Manchmal empfinde ich etwas wie Opposition gegen die Diktatur des Proletariates, nur weil ich so viele Proletarier kennengelernt habe, die zu gut sind, um Diktatoren zu sein. Nun, ich liebe Diktatoren überhaupt nicht. Aber ich würde gerne einmal selbst Diktator sein. Und zwar nur so lange, wie es braucht, um restlos die Vorstellung auszurotten, daß für die Menschen, die all die schwere, eintönige physische Arbeit verrichten, jedes schmutzige kleine Loch gut genug sei. Als ich mir vergegenwärtigte, was das 19. Jahrhundert uns in unseren Industriebezirken hinterlassen hat, wurde ich zornig, und ich schämte mich. Welches Recht hatten wir, herumzustolzieren und von unserer Größe zu schwatzen, wenn wir unser Leben lang zwischen den Überbleibseln dieser Misthaufen weiterlebten. Lebten wir in irgendeiner gottverlassenen staubigen Steppe, so würde es nichts ausmachen. Aber wir haben um den Preis ungerecht verteilter Profite das schönste Land der Welt geschändet. Ein Land, das zum Thema für Ge- dichte und liebliche Aquarelle geworden ist, die den Zauber des blühenden Hage- dorns eingefangen haben.»

Aus innerem sittlichem Gebot und menschlichem Verantwortungsbewußt- sein ist somit Priestley Humanist und Sozialist. Und auch ganz aus dem Menschlichen und der menschlichen Beziehung heraus vertritt er seinen Sozialismus auf der Bühne, ohne ausfällige und klassenkämpferische An- griffe, ohne jemals doktrinär zu werden und ein bestimmtes Programm zu vertreten.

Darüber hinaus aber stößt er in vielen seiner Werke, insbesondere in seinen ersten Stücken, immer und immer wieder in Bezirke des Transzen- dentalen und Metaphysischen vor. Erregend ist für ihn der Begriff der Zeit, mit dem er sich oft auf ebenfalls erregende und faszinierende Weise ausein- ander setzt. So ist ihm die Vergangenheit ständige Gegenwart und aus ihrer Gegenüberstellung und Verflechtung, aus der Allgegenwart von vergangenem Sein und zukünftigem Tun erwachsen dem Menschen neue Verantwortlich- keiten dem Mitmenschen gegenüber.

Wenn wir nun auf einzelne Werke Priestleys näher eintreten, so müssen wir uns angesichts des Reichtums und der Vielfältigkeit seines dramatischen Schaffens auf die uns am wichtigsten und wesentlichsten erscheinenden beschränken. Viele Stücke sind zudem auch gar nicht übersetzt worden.

Schon Priestleys erstes Stück *«Dangerous Corner»* («Gefährliche Kurve», 1932) war ein ungewöhnlicher Erfolg, ist jedoch auch eines der dramaturgisch am besten und geschlossensten gestalteten Werke des Dichters. Hier treffen wir erstmals auf seine Vorliebe für Experimente mit den Zeitbegriffen, während sozialkritische Momente fehlen. Die gefährliche Kurve ist der kurze, nur sekundenlange Wendepunkt einer Unterhaltung, der mit unerbittlicher Konsequenz die Vergangenheit heraufbeschwört und aufdeckt. In einer kleinen Gesellschaft von Verwandten und Freunden führen eine unbedachte Bemerkung über den Selbstmord des Bruders des Gastgebers und eine unklare Reaktion eines Gastes dazu, daß die schonungslose Wahrheit über diesen Tod, die Verlogenheit der Anwesenden und ihr schmutziges Privatleben enthüllt und der angebliche Selbstmord als – allerdings nicht vorsätzliche – Tötung entlarvt werden. Nachdem darauf der Bruder des Getöteten entsetzt Selbstmord begeht, kehrt die Handlung zur Situation des ersten Aktes vor der unheilvollen Gesprächswendung, vor der gefährlichen Kurve, zurück, die diesmal ohne Zwischenfall umgangen wird. Am Schluß kennen die Zuschauer, nicht aber die Personen des Stückes, die gefährliche und mit allseitiger Lüge verdeckte Vergangenheit. Der Schlußeffekt des unheimlich spannenden, in seiner Hintergründigkeit erschreckenden und atembeklemmenden Werkes, das gewisse Parallelen zum späteren Schauspiel *«Ein Inspektor kommt»* aufweist, ist verblüffend, und die einzelnen Aktschlüsse sind meisterhaft gewählt. Man hat dem Werk etwa vorgeworfen, daß es zuerst die unbedingte Wahrheit predige, um uns dann mit der Erkenntnis zu entlassen, daß es doch besser sei, nicht unbedingt die volle Wahrheit zu wissen. Wir glauben jedoch, daß Priestley in keiner Weise eine solche Absicht verfolgte. Vielmehr warnt er uns vor einer Wahrheit, die nicht zugleich letztes Erkennen der menschlichen Hinter- und Untergründe, letztes Erfassen der verschlungenen menschlichen Schicksale und Beziehungen und der gegenseitigen menschlichen Verantwortlichkeiten bedeutet, denen wir uns nicht entziehen können. Die Vergangenheit ist allgegenwärtig, und in dieser Gegenwart muß sie als Gegenwart überwunden werden.

Ein ähnliches Problem schneidet Priestley in *«Time and the Conways»* («Die Zeit und die Conways», 1937) an, für uns eines seiner schönsten und fesselndsten Stücke. Hier lernen wir im ersten Akt eine Familie mit ihren Hoffnungen und Zukunftserwartungen kennen, während wir im zweiten Akt zwanzig Jahre später erleben, was aus diesen Hoffnungen und Erwartungen geworden ist und was an bitteren Enttäuschungen geerntet wurde. Der dritte

Akt knüpft wiederum am Ende des ersten Aktes an, der Zuschauer kennt somit diesmal die Zukunft und damit den Hintergrund der Gegenwart, nicht aber kennen sie die geschilderten Personen. So greift Priestley das Problem unseres Verhältnisses zur Zeit auf, zum Fließen der Jahre, in deren Verlauf auch wir die meisten unserer Blühträume begraben. Indem der Dichter in behutsamer und teilnahmsvoller Art ein Mitglied der Familie Conway in plötzlicher Vision erleben läßt, was aus ihm in zwanzig Jahren geworden ist oder geworden sein könnte, werden auch wir als Zuschauer seines Stückes, vor allem jene, die nicht schon in satter Selbstzufriedenheit erstarrt und deshalb teilnahmslos geworden sind, an die verlorenen Jahre erinnert. So blickt das Stück jedem von uns leise fragend in die Augen, wie es denn um unsere Jahre bestellt sei und was sich in unserer Zeit erfüllt habe. Und ein Anflug der poetischen Melancholie und Resignation, die dem Werk naturgemäß innewohnt, wird auch den Zuschauer erfassen. Aber Priestley ist kein Mensch der sich behauptenden Bitterkeit, er ist ein Wissender und ein Gläubiger, er weiß um die Tröstlichkeit und glaubt an die Unbedingtheit des sich so oder so erfüllenden Lebens. Daher entläßt er uns zwar ernst und ergriffen, aber mit dem Trost des Wissenden, der seiner Zeit und ihrer Zukunft nicht unbeschwert, aber gelassen ins Auge blickt und sich bewußt sein soll, daß sich unser Leben durch Freude und Leid gleichermaßen erfüllt.

In *«I have been here before»* («Hier war ich schon einmal», 1937) greift Priestley auf mystisches Gedankengut des Ostens zurück, wozu er durch die Theorien über «Zeit und Wiederkehr» des genialen Mathematikers und Mystikers P. D. Ouspensky inspiriert wurde. Er schreibt darüber:

«Für einige der Theorien Dr. Görtlers über ‚Zeit und Wiederkehr‘ erkenne ich dankbar meine Schuld an gegenüber dem erstaunlichen Buch von P. D. Ouspensky: ‚Ein neues Modell des Universums‘ (‚A new model of the universe‘). Es versteht sich, daß ich die volle Verantwortung für den freien Gebrauch übernehme, den ich von diesen entlehnten Ideen gemacht habe, und daß andererseits aus der Tatsache, daß ich Gebrauch von ihnen gemacht habe, nicht folgt, daß ich sie notwendigerweise akzeptiere.»

Diese Theorien, daß nämlich die Zeit aus einer sich stets wiederholenden Gegenwart bestehe und daher der Mensch immer wieder zu früheren menschlichen Begegnungen und Situationen zurückkehren und nach seinem Tode sein Leben erneut erleben müsse, benützt Priestley nur, um das Problem der menschlichen Verantwortlichkeit in neuer Form darzustellen. Er knüpft damit an das eigentümliche, fast jedem Menschen einmal begegnende Gefühl an, schon einmal an einem unbekanntem Ort gewesen zu sein, eine neue Situation bereits einmal erlebt zu haben. In einer Herberge treffen sich Menschen in einer schicksalshaften Begegnung, die der eine von ihnen, der deutsche Professor und Emigrant Dr. Görtler, in hellseherischem Zustand schon einmal in ihrer tragischen Konsequenz erlebt hat. Durch sein Dazwischentreten

erhält diese Konsequenz, diese der Vergangenheit innewohnende Zukunft, eine glücklichere Wendung, womit sich Priestley eindeutig zur Verantwortlichkeit des Menschen gegenüber seinem Schicksal bekennt.

Das dichterisch wohl wertvollste, reichste und in seiner nur menschlichen Aussage bedeutendste Werk Priestleys ist «*Johnson over Jordan*» («Johnson geht über den Jordan», 1939), und es ist jammerschade, daß es nach seiner erst 1958 im Stadttheater Bern unter der Regie des hochbegabten jungen deutschen Regisseurs Klaus Wagner erfolgten deutschsprachigen Uraufführung von den deutschen Bühnen nicht in weiteren Aufführungen herausgebracht wurde. Es mag dies am überaus komplizierten Apparat liegen, den dieses Stück in der Originalfassung benötigt, wobei in der deutschsprachigen Uraufführung allerdings eine wesentlich vereinfachte Fassung des Regisseurs Wagner gespielt wurde. Die Inspiration zu «Johnson» erhielt Priestley, als ihm eines Tages eine Studie über das «Tibetanische Totenbuch» in die Hände geriet. In diesem wird von einem Zustand berichtet, in den der Mensch nach seinem Tode eintritt, in ein Zwischenreich, das sogenannte «Bardo», das der Mensch durchwandern muß, bevor er – gemäß der buddhistischen Lehre der Lamas – in einer neuen und verwandelten Gestalt ein neues und verwandeltes Dasein beginnen kann. Es ist begreiflich, daß der Dichter seinem ganzen Wesen nach von dieser Idee fasziniert sein mußte und er daher sogleich versuchte, diese Welt mit westlichem Gedankengut zu durchsetzen und in einem neuen Stück als Forum seiner Ideen vom Menschen und vom menschlichen Sein zu gestalten. Freilich wird dabei die östliche Vorstellung nur noch zum Rahmen der dichterischen Anliegen Priestleys, die ja – wie wir bereits gesehen haben – immer menschliche Anliegen sind. Dabei geht es um den Bruchteil des Augenblickes, in dem der Mensch das irdische Dasein verlassen hat, seines Todes noch unbewußt, und in dem er den Prozeß der Läuterung erfahren muß, bevor er den Jordan – wir können ihn auch Styx nennen – überschreitet, um ins Totenreich oder ein neues Werden und Sein einzugehen. Dieses Zwischenreich der Läuterung dient jedoch dem Dichter nicht dazu, ein Spiel über das Dasein nach dem Tode zu gestalten. Das Zwischenreich ist vielmehr nur eine neue Möglichkeit, die menschlichen Taten, Erwartungen, Hoffnungen und vor allem Verantwortungen zu messen und zu wägen. Losgelöst von den Realitäten und in traumhaften Visionen durchwandert Johnson an der Schwelle seines irdischen Daseins nochmals sein Leben, das Leben eines unbedeutenden, mittelmäßigen und völlig gewöhnlichen Menschen, um allen Ballast von sich zu werfen. Zuerst tritt ihm die Sorge um die finanzielle Zukunft, aber auch der allgemeine menschliche Irrgang nach Geld entgegen, die Betriebsamkeit, der Ehrgeiz und die Pflicht und mit ihnen die Menschen, die er verabscheute. Die zweite Station ruft den Lockungen, den verborgen gebliebenen Trieben und Versuchungen, den unbefriedigten sinnlichen Wünschen. Am Ende schließlich – im dritten Akt – erreicht Johnson

das Gasthaus am Ende der Welt mit all den Menschen, Erscheinungen und Erinnerungen, die er liebte und die ihn liebten. Und diese Tröstlichkeit geleitet ihn an das Ufer des Jordan, an dem auch der letzte Rest der traumhaften irdischen Erinnerung von ihm abfallen wird. Dieser Gang ist somit kein Gericht und keine sittliche Wertung des erloschenen Lebens, in dem sich Gut und Böse die Waage halten, es ist allein die Läuterung, nach der dem Menschen der Eintritt in den Raum der Unendlichkeit freigegeben wird aus einer Welt heraus, die – und das ist des Dichters Ueberzeugung – zwar beschwerlich, dunkel und vielfach häßlich ist, die uns aber – erinnern wir uns an «Familie Conway» – mit ihren Leiden und Freuden wie mit unseren schlechten und guten Taten gleichermaßen unserer Erfüllung entgegenbringt. Dieser dritte Akt von «Johnson» ist denn auch eine der poetisch dichtesten und überzeugendsten Stellen im ganzen Schaffen Priestleys.

1944 entstand vor Kriegsende Priestleys eindeutigstes sozialistisches und sozialreformerisches Werk «*They came to a City*» («Und ein Tor tat sich auf»), ein Bekenntnis zum sozialen Idealstaat, ohne daß uns allerdings der Dichter – ganz gemäß seiner undogmatischen Art – die Formen dieses Idealstaates näher umschreiben würde. Einige Menschen kommen im Morgengrauen – wie wissen sie selber nicht – vor einem großen verschlossenen Stadttor zusammen, Angehörige der verschiedensten Schichten und unterschiedlichen Alters, die vom Autor ganz hervorragend charakterisiert werden. Nachdem das Tor aufgegangen ist, besuchen sie alle die Stadt, um sich am Abend vor Einbruch der Dämmerung und vor der Schließung des Tores wieder außerhalb der Stadt zu treffen und ihre Eindrücke zu besprechen. Die einfachen, kindlichen und warmherzigen Menschen haben sich in der Stadt, in die sie vor Torschluß wieder zurückkehren, glücklich gefühlt. Die verhärteten und egoistischen Menschen aber wenden der Stadt für immer den Rücken. Sie – so sagt der Dichter – sind nicht wert und reif genug, in einer idealen menschlichen Gemeinschaft zu leben. Zwei Menschen, ein Arbeiter und sein Mädchen, die von der Stadt und ihrer Gemeinschaft begeistert waren, bleiben freiwillig draußen, um den anderen Menschen von dieser Stadt zu erzählen.

Mit «*An Inspector calls*» («Ein Inspektor kommt», 1947) schuf Priestley sein in Deutschland wohl bekanntestes Stück, das aber verdiente, noch viel öfter aufgeführt zu werden. In ihm, einer modernen Moralität, tritt die sittliche Forderung der menschlichen und sozialen Verantwortung jedes Menschen gegenüber seinem Nächsten am nachhaltigsten und in der schärfsten und gültigsten Formulierung zu Tage. In einer englischen Familie erscheint eines Tages ein angeblicher Polizeiinspektor, um die einzelnen Familienmitglieder zu verhören. Dabei wird offenbar, daß alle zusammen Schuld am Selbstmord eines Mädchens tragen, dem jeder und jede einzeln ein Unrecht



zugefügt hat. Nach dem Weggang des Inspektors wird der Familie allerdings bewußt, daß es sich vermutlich gar nicht um ein- und dasselbe Mädchen handeln kann, dem diese Ungerechtigkeiten und Lieblosigkeiten zugefügt wurden. Auch erweist es sich, daß der Inspektor bei der Polizei nicht bekannt ist. Während sich die Eltern und der clevere junge Bräutigam der Tochter über dieser Erkenntnis wieder zu beruhigen beginnen, sehen die Tochter und der Sohn in ihrer Einkehr, daß die Existenz oder Nichtexistenz der Selbstmörderin ja gar nicht wesentlich ist, sondern nur der Umstand wichtig ist, daß all die an den Tag gebrachten Lieblosigkeiten und das zugefügte Unrecht eben doch begangen wurden. Und in die erregte Auseinandersetzung darüber wird am Schluß die Ankunft eines Polizeiinspektors gemeldet. In «Ein Inspektor kommt» spricht Priestley mit Nachdruck die ernste Warnung an uns, stets der Verantwortlichkeit gegenüber dem Nächsten bewußt zu sein und immer im Sinne dieser Verantwortung zu handeln. In der Erfüllung dieser Forderung sieht er den hauptsächlichsten Beitrag zum sittlichen Fortschritt des Menschen, zu seiner sittlichen Besserung, die er für möglich und unerläßlich hält. Mit Nachdruck weist er ja die Behauptung zurück, daß es nicht möglich sei, die Natur des Menschen und seine sittliche Einstellung zu ändern – er nennt sie «eine der ältesten Ausreden, um nichts zu tun».

Eines der stillsten Werke Priestleys ist «*The Linden Tree*» («Der Lindenbaum» 1948), das von einem alten Professor handelt, der sich gegen seine vom Rektor verfügte Pensionierung zur Wehr setzt, obwohl er auch von seiner Frau und – mit einer Ausnahme – von seinen Kindern bedrängt wird, sich doch von seinem undankbaren Amt zurückzuziehen. Nicht diese sehr individuelle menschliche Frage steht jedoch in Wirklichkeit im Zentrum des Werkes, sondern die Frage der menschlichen Bewährung in einer Zeit der stärksten Anforderungen. Der alte Professor Linden wird zum Symbol dieser Bewährung und des Ausharrens in dem unter den Nachwehen des Zweiten Weltkrieges leidenden England. Eindeutig ist denn hier auch Priestleys Bekenntnis zum England der Labour-Regierung. Seinen Professor Linden läßt er in einem Gespräch zu seiner Tochter sagen:

«Erinnerst du dich an das Wunder mit den Brotlaiben und den Fischen? Die Idee ist dieselbe. Vermehre und gib jedem einen gerechten Anteil. Es ist niemals vorher geschehen, weißt du, in keinem größeren Kreis. Oh – es hat immer Farbe, Anmut, Kultur, Philosophie, Geistesleben gegeben — aber immer so, daß eine Schar armer Teufel, ganze Massen von Menschen, im Dunkeln vegetieren mußten, übersehen, vergessen wurden. Ist es wohl materialistisch und schmutzig, sie *nicht* zu übersehen, nicht zu vergessen, sie alle ins Licht bringen zu wollen, damit sie ihren Anteil haben?»

Nach «*The Linden Tree*» schuf Priestley an Werken, die auch auf den deutschsprachigen Bühnen bekannt wurden, noch «*Ever since Paradise*» («Seit Adam und Eva» 1950), ein unbeschwertes Lustspiel, ferner «*Summer*

day's dream» («Sommertagstraum» 1950), «The scandalous affair of Mr. Kettle and Mrs. Moon» («Und das am Montagmorgen» 1955) und das im Wiener Burgtheater uraufgeführte «Take the Fool away» («Schafft den Narren fort» 1955). Seltsam ist, daß keines dieser Bühnenstücke die ursprüngliche Kraft der früheren Werke des Dichters erreicht. In ihnen geht es Priestley vor allem um die Zukunft des Menschen in einem durch Technik und Fortschritt immer mehr entmenschlichten Zeitalter, in einer stets kälteren und bedrückenderen Welt, es geht ihm um die Sorge der Erhaltung der menschlichen Werte. In «Sommertagstraum» wird uns eine englische Familie im Jahre 1975 nach einem überstandenen Atomkrieg geschildert, die zum ursprünglichen Leben zurückgekehrt ist und den erneut auftauchenden technischen Fortschritt fernzuhalten vermag. In «Und das am Montagmorgen», das durch einen allerdings verfälschenden deutschen Film sehr bekannt geworden ist, entflieht Mr. Kettle der zermürbenden und ausbrennenden Leere des unerfüllten Alltags. In «Schafft den Narren fort» gibt der Dichter die beängstigende Vision eines völlig entmenschlichenden Zukunftsstaates, der an den Schluß der «Tragödie des Menschen» von Imre Madàch erinnert. In all diesen Werken jedoch vermissen wir mit Bedauern die frühere Intensität und Überzeugungskraft Priestleys, der zu diesem Zeitpunkt allerdings auch bereits sehr viel, möglicherweise zu viel, geschrieben hat. Dies dürfte mit ein Grund des fühlbar schwächer werdenden Impetus seiner Dramen sein. Rückblickend können wir sagen, daß Priestley immer dort am eindringlichsten und überzeugendsten ist, wo er aus der inneren menschlichen Verpflichtung heraus zum Sprecher der rein menschlichen und sozialen Verantwortung gegenüber dem Mitmenschen wird.

*Chronologische Reihenfolge der dramatischen Werke von J. B. Priestley*

(Aus «J. B. Priestley, An Informal Study of his Work» von David Hughes)

1932: «Dangerous Corner» («Die gefährliche Kurve»)

1933: «The Roundabout»

1934: «Laburnum Grove»; «Eden End»

1935: «Duet in Floodlight»; «Cornelius»

1936: «Spring Tide»; «Bees on the Boat Deck»

1937: «Time and the Conways» («Die Zeit und die Conways» oder «Die Familie Conway»); «Mystery of Greenfingers»; «I have been here before» («Hier war ich schon einmal»); «People at sea»

1938: «When we are married»

1939: «Johnson over Jordan» («Johnson geht über den Jordan»)

1940: «The long Mirror»

1942: «Goodnight, Children»

1944: «Desert Highway» («Wüsten-Heerstraße»); «How are they at Home»; «They came to a City» («Und ein Tor tat sich auf»)

- 1947: «Music at Night»; «An Inspector calls» («Ein Inspektor kommt»)  
 1948: «The Linden Tree» («Der Lindenbaum»); «The Golden Fleece»  
 1949: «Home is tomorrow»  
 1950: «Ever since Paradise» («Seit Adam und Eva»); «Summer day's dream» («Sonntagstraum»)  
 1953: «Treasure on Pelican»; «Mother's Day»  
 1955: «The scandalous Affair of Mr. Kettle and Mrs. Moon» («Und das am Montagmorgen»); «Take the Fool away» («Schafft den Narren fort»)

## CHRONIK DES MONATS

### *Innenpolitik*

Zu Beginn des Monats sind die Würfel bei der *Ständeratsersatzwahl* in *Baselstadt* gefallen. Der Kandidat des Bürgerblocks, Nationalrat Dr. Eugen Dietschi, gewann das Rennen mit 16 419 Stimmen und erzielte einen Vorsprung von 1215 Stimmen auf den Sozialdemokraten Nationalrat Ernst Herzog. Der Sozialdemokratie ist es somit leider nicht geglückt, der im Ständerat ohnehin untervertretenen Arbeiterschaft in Basel das Mandat zu erhalten. Das ist um so bedauerlicher, als im ersten Wahlgang vom 21. Februar Genosse Herzog zur Überraschung des siegesgewissen Bürgertums nur 67 Stimmen hinter Dr. Dietschi zurückgeblieben war. Die Jungkonservativen, die im ersten Wahlgang Stimmenthaltung beschlossen hatten, unterstützten im zweiten Wahlgang Dietschi und trugen dazu bei, daß der Freisinn in der Bundesversammlung nun einen Vertreter mehr als die Konservativen stellt und zur stärksten Fraktion aufgerückt ist. Daß Genosse Herzog im zweiten Wahlgang Stimmen verlor, hängt zunächst mit dem schikanösen, von den Grundsätzen der Stimmerleichterung weit entfernten Basler Wahlverfahren zusammen. Dem Stimmbürger wird nur ein Stimmausweis zur Verfügung gestellt; man überläßt es ihm, diesen Ausweis für einen allfälligen zweiten Wahlgang aufzubewahren oder sich dann eben einen neuen zu beschaffen. Einen besonders raffinierten Streich leistete sich der bürgerlich geführte ACV, der ausgerechnet vor dem zweiten Wahlgang 500 Mietzinserhöhungen