

Modernes Drama

Autor(en): **Waldstetter, Ruth**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur**

Band (Jahr): **1 (1921-1922)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-153992>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Modernes Drama.

Von

Ruth Waldstetter - Bern.

Was hat der Mensch aller Zeitalter in der Dichtung darzustellen versucht? Den Menschen. Den Menschen nicht als Begriff und auch nicht gewollt als Typus, sondern in der Form des Individuums, so persönlich als immer möglich. Nur der ganz persönliche, sozusagen nur einmal vorhandene Mensch überzeugt den Leser oder Hörer einer Dichtung von seinem wirklichen Dasein. Und diese Ueberzeugung des lebendigen Daseins einer Wunschgestalt ist die Voraussetzung unseres künstlerischen Vergnügens. Die Wonne, welche das Kind im zeitweiligen Glauben an eine Märchengestalt empfindet, die Tätigkeit, die sich dabei in seiner Phantasie vollzieht, ist, modifiziert, auch die des erwachsenen Kunstgenießers. Und da sich diese Freude und diese Tätigkeit nicht im Verstande, sondern als eine Neu-Einstellung des ganzen Wesens, namentlich seiner unbewußten, ja unbenannten Kräfte, vollzieht, so ist sie sehr schwer zu überwachen und festzustellen. Es ist vollkommen vereinbar, sich mit dem Verstande bewußt im Theater zu wissen und mit seiner Phantasie, seiner menschlichen Sympathie und Antipathie, seinen Lust- und Unlustgefühlen, seinem Tatwillen zur Verfolgung und Lösung eines Konfliktes, also mit dem ganzen mächtigen Trieb- und Gefühlsapparat das Leben der Figuren auf der Bühne mitzuleben. Dieses Miterleben bedeutet für unser eigenes inneres Wesen einen starken und folgenreichen Eingriff, die Wirkung des Glaubens an ein Vorhandenes. Die alte aristotelische Formel von der Reinigung durch Furcht und Mitleid bleibt immer wahr; doch ist heute, da wir ein Reich unbewußter Kräfte in uns ahnen und zu erforschen suchen, die Wirkung derartiger Vorgänge auf das Wesen des Menschen uns noch bedeutungsvoller geworden.

Das Bestreben der Dichter, diesen durchaus geheimnisvollen und in seinem Ablauf, seiner Bedeutung und Intensität — glücklicherweise — unerforschten Vorgang zu befördern, äußert sich vor allem in dem Versuch, den dichterischen Figuren soviel Rundung und Fülle als möglich zu geben. Sie sollen nicht wie eine Fassade, noch weniger wie eine Kulisse wirken, sondern als Rundplastik, wie der Mensch selbst. Von dem Menschen, der auf der Bühne zu sprechen, zu gehen, zu lachen hat, soll der Zuschauer wissen können, wie er sich beim Spiel, beim Essen, in Geschäften benehmen würde. Aus seiner Bewegung in einer gegebenen Situation soll der Zuschauer sich ihn in jeder Situation denken können. Das ist das Geheimnis des Dichters, der Dichtkunst im allgemeinen, der Dramatik im besonderen.

Diese Kunst, die von allen Künsten am schwersten in ihrer Förmlichkeit zu fassen ist, versucht ihre undefinierbare Wirkung auf die Phantasie sogar noch weiter zu erstrecken. Der dramatische Dichter, der nur das eine Kunstmittel hat, Figuren zu schaffen, weiß in der Figur selbst auch ihre Atmosphäre und Umgebung darzustellen. Ob Atmosphäre geschaffen ist, wird stets ein Kriterium für den wahren Dichter bleiben. Diese in der

Figur selbst bezeichnete Atmosphäre ist es dann auch, die dem Zuschauer die Illusion vollständig macht und seinem Miterlebnis ganze Wirklichkeit gibt.

Nun beruht das ganze Mißverständnis unserer modernsten Dramatik auf einer Verkennung, ja einem Hinwegleugnen dieses wichtigsten und undefinierbaren Vorganges des Miterlebens. Wir machen deshalb immer wieder die Erfahrung, daß das noch einigermaßen unverbildete Publikum unserer einheimischen Theater, unter dem die Snobs noch die Ausnahme bilden, die modernste Dramatik „langweilig“ findet, wenn die Stücke auch einen noch so raffinierten Aufbau, eine äußere Handlung voller Analleffekte, zeitgemäße Probleme und wahrhaft nervenzerrrende Spannungen enthalten. Dasselbe Publikum, wenigstens in seiner besseren Mehrheit, läßt sich noch immer von Ibsens stillen, äußerlich so handlungsarmen Dramen fesseln, die eine höchst intensive Mitarbeit erfordern, aber dafür das Miterlebnis hergeben.

Nehmen wir ein in seiner Art höchst „gekonntes“ und stilistisch konsequentes, modernes Stück: Gas von Georg Kaiser.

Problem: Ein Milliardärsohn hat einen Industriegroßbetrieb und gleichzeitig modern humane Ueberzeugungen. Er versorgt die ganze Welt, auch die Rüstungsindustrie, mit einem unentbehrlichen Gas; er teilt den Gewinn mit seinen Arbeitern. Eines Tages explodiert das Gas, obgleich „die Formel stimmt“ und ungezählte Arbeiter kommen um. Der Milliardärsohn will die Fabrik nicht wieder aufbauen, da er dieselbe Katastrophe von neuem riskieren würde. Er will an ihrer Stelle eine bäuerliche Siedlung für seine Arbeiter errichten, um sie wieder Mensch werden zu lassen. Aber alles verschwört sich gegen ihn: die Aktionäre, die Beamten, die Regierung, ja die Arbeiter selber fordern den Neuaufbau der Fabrik. Die Regierung erzwingt ihn. Der unterlegene Milliardärsohn setzt seine Hoffnung auf die bessere Einsicht eines späteren Geschlechtes.

Was erwartet der Zuschauer bei dieser Problemstellung instinktiv von dem Stücke? Er erwartet, den Konflikt des Milliardärsohnes mitzuerleben, seinen Kampf, seine Hoffnung, seine Enttäuschung, seinen Schrecken, sein Sichwehren und seine Resignation. Instinktiv und wesentlich interessiert den Zuschauer lediglich dieser Konflikt. Was sonst auf der Bühne vor sich geht und seine Phantasie anspricht, das will er mit seinem Helden und für ihn fürchten oder erhoffen, begrüßen oder betrauern, erwünschen oder abwehren.

Was bietet das Drama dem Zuschauer? Im ersten Akt eine nervenzerrückende Spannung auf die am ersten Anfang vorausgesagte Explosion in der Gasfabrik. Diese Fabrik ist durch das große Fenster eines Wohnraumes dem Zuschauer sichtbar. Gleichzeitig als Häufung des Effektes — den übrigens heutzutage jeder Gymnasiast ersinnen könnte — ertönt ferne Tanzmusik, die zur Hochzeit der Milliardärsohns-Tochter gespielt wird. Menschen jagen über die Bühne, melden ihre Befürchtungen, Anordnungen für die Sicherheit der Arbeiter, endlich, endlich kracht es fürchterlich — und der Zuschauer, der während dieses Aktes unwillkürlich nur an diesen bevorstehenden Krach und an seine eigenen Nerven dachte, atmet erleichtert

auf. Da er durch die Vorgänge auf der Bühne nur auf sich selber und den bevorstehenden Nervenschoc statt auf ein Erlebnis der Phantasie gelenkt worden ist, so bleibt es ihm auch völlig unwirklich, d. h. einerlei, daß während diesem Krach in der imaginären Fabrik Hunderte von Menschenleben sollen zugrunde gegangen sein. Auch der blutüberströmte Mensch, der nun auf die Bühne stürzt, einige Worte stammelt und zusammenbricht, kommt als Eindruck durchaus nicht der beherrschenden Empfindung des Zuschauers auf: „Gottseidank, es ist vorüber“. Als Schulbeispiel einer restlos unkünstlerischen Wirkung ist dieser erste Akt unübertrefflich.

Im zweiten Akt Debatte des Milliardärsohns mit einer Arbeiter-Abordnung, die als Sühne für das Unglück die Abberufung des verantwortlichen Ingenieurs verlangt. Die Massenpsyche mit ihrer eigensinnigen Unlogik und ihrem blinden Eifer ist dem Verstande des Autors nicht entgangen. Der Milliardärsohn bekämpft sie sympathisch mit Argumenten der Vernunft — trotz allem, wir erbeben nicht in diesem Kampf; er geht zwischen zwei unpersönlichen Willen hin und her, nicht zwischen Mensch und Mensch. Das einzige, was die schemenhaften Gestalten des Dramas bewegt, ist Wille; damit sind sie noch keine Menschen. Als bedeutungsvolle Zeitercheinung sind diese blos mit einem Willen ausgestatteten Mechanismen allerdings symptomatisch und verdienen eine Betrachtung für sich.

Dritter Akt! Kampf des Milliardärsohns für sein Siedlungsprojekt gegen den Wiederaufbauplan der Aktionäre. Die Aktionäre sind absichtlich schemenhaft gegeben. Die Figurenzeichnung arbeitet konsequent in diesem Stil weiter. Also kann auch der als Ideenträger sympathische Milliardärsohn nicht Leben gewinnen. Das Publikum bleibt kritischer Zuschauer ohne künstlerisches Miterlebnis.

Im vierten Akt läßt Georg Kaiser seine Virtuosität als Konstrukteur spielen. Und mehr noch: seine Kenntnis der großen sozialen Konflikte von heute, die Einsicht in die Gefahr des entmenschenden Berufs- und Arbeitslebens — der Unterton des Stückes — gibt ihm hier treffliche Worte. Ausgezeichnete Skizzen von Arbeiterleben, ja von der Essenz des Arbeiterlebens, sind Frauen und Müttern in den Mund gelegt, die damit das Volk ansprechen und aufreizen. Doch auch hier nicht Verwertung im wachsenden, organisch sich entwickelnden Dialog, welcher im Drama die geformte Materie selbst des Kunstwerks bildet und seine Seele ist, sondern Schilderung, Konstatierung in stilisiert behandelter, allerdings machtvoll wirkender rednerischer Konstruktion.

Dieser virtuos angelegte Akt ist der Höhepunkt des Dramas: Volksversammlung; von der Rednertribüne aus verkünden Frauen das entmenschende Arbeiterschicksal ihrer Männer, Söhne, Brüder. Der eine war sein lebenslang nur Auge am Sichtglas, der andere nur Hand an der Maschine, der dritte nur Fuß am mechanischen Antrieb eines Wagens. Die Logik dieser Beschwerden heißt aber nicht: Fort aus der Fabrik! Georg Kaiser kennt die sonderbaren Folgerungen der Menge, ihr Glaube an ein zufälliges Schlagwort. Die Logik heißt ebenso einfach als merkwürdig: fort mit dem Ingenieur! Plötzlich besteigt der Milliardärsohn, der ungesehen anwesend war,

die Rednerkanzeln. Er verkündet die frohe Aussicht auf ein freies Leben in der bäuerlichen Kolonie. Alle jubeln ihm zu. Da tritt der Ingenieur auf, stellt sich seinen Gegnern freiwillig, preist ihnen zugleich ihre alte Massenarbeit, die sie zu einer Macht in der Welt macht. Ein Redekampf zwischen Ingenieur und Milliardärssohn: los von der Fabrik, ruft dieser, zurück in die Fabrik, übertönt ihn jener. Die Masse folgt dem Ingenieur.

Die Situation ist glänzend aufgebaut; die stilisierten Reden in ihrer gedrängten, zusammengerissenen Sprache mit akzentuierten Wiederholungen sind höchst wirkungsvoll. Dennoch — der Autor bleibt bei seinem niemals unmittelbaren Stil; der Zuschauer bleibt beim kühlen verstandesmäßigen Anerkennen. Er geht verstandesmäßig kritisch, wenn auch augenblicksweise bewundernd mit, niemals selbsterlebend. Und es bleibt ihm bei der hitzigen Szene kühle Ueberlegung genug, um sich das große Vorbild dieses Aktes in Shakespeares „Julius Cäsar“ gegenwärtig zu halten.

Der fünfte Akt fällt ab. Die Regierung will den Neuaufbau erzwingen, stellt ihre Macht und Forderung in Gestalt eines Herrn mit einer Aktenmappe vor den Milliardärssohn, der zwischen den Trümmerhaufen der Fabrik seine aufgegebenen Hoffnungen betrauert. Er erreicht auch jetzt keine lebendige Menschlichkeit. — Den Tamtam der auffahrenden Maschinengewehre, der Schüsse, Steinwürfe usw. empfindet der Zuschauer als unnötige Bemühung.

Was bleibt dem Zuschauer als Nachwirkung? Rein verstandesmäßige Ueberlegungen: der Autor kennt seine Zeit und ihre Probleme; Konsequenz liegt in der Durchführung der schemenhaften Figuren — die niemals ins natürlich Menschliche übergreifen — in der telegrammhafte gekürzten, geschäftsmäßigen Meldesprache. Und vielleicht tritt die nützliche Ueberlegung hinzu, daß ein Dichter, der Gestalten schaffen kann, sich dieses Vergnügens durch keine Mode wird rauben lassen, um dafür künstliche, arme Mechanismen aufzustellen.

Und da wir beim Zuschauer sind: in dieser ganzen Frage des modernen Dramas ist der Zuschauer die Hauptsache. Daß er, der heute sowieso ein einseitiges, beruflich und geschäftsmäßig bestimmtes und eingegrenztes Leben führt, nicht auch noch an der Stätte der Kunst um seine Menschlichkeit zu kurz kommt und statt mit seinem ganzen Wesen, nur mit seinem Verstande reagiert oder gar sein Vermögen des Miterlebens an Schemen und Automaten verschwendet und im Erleben des Verkümmerten und Naturentfremdeten selber verkümmert, darum handelt es sich.

Die Art unseres künstlerischen Phantasieerlebnisses ist viel wichtiger, als unsere materialistisch denkende Zeit es wahr haben will; denn es spielt sich in der Tiefe des unergründlich Triebhaften mit der Stärke unbewußter Regungen ab. Darum seien wir uns zum mindesten der Gefahr bewußt, die der Einfluß dekadenter Kunsterscheinungen bedeutet.