

Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe

Autor(en): **Eberle, Oskar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch der Gesellschaft für Innerschweizerische Theaterkultur**

Band (Jahr): **1 (1928)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-986442>

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.

Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe

Von Oskar Eberle

Hier wird versucht, theaterwissenschaftliche Grundbegriffe in ihrer Auswirkung auf die Wertung der theatralischen Leistung, auf die Gliederung der Poetik, auf die Systematik der Theaterwissenschaft zu zeigen, und zwar in vier Abschnitten: 1. Berufsbühne — Laienbühne. 2. Kulturtheater — Unterhaltungstheater. 3. Drama — Spiel. 4. Theaterwissenschaft.

1. Berufsbühne — Laienbühne

Grundbegriffe können nur gewonnen werden im Ueberblicken des gesamten theaterwissenschaftlichen Stoffes. Zwei Möglichkeiten einer Grundeinstellung vertreten Max Herrmann in Berlin und Artur Kutschler in München. Max Herrmann gibt bewußt eine Auslese aus dem Stoff. Sein Prinzip der Auslese heißt Kunst. Nicht will er die ganze Theatergeschichte darstellen, sondern nur die Geschichte der Theaterkunst. Danach verweist er die Geschichte der Laienbühne aus der Theaterwissenschaft in die Kulturgeschichte. Liebhaberbühnen haben mit Kunst nichts zu tun und gehören danach nicht in den Bereich der Theaterkunst.

Artur Kutschlers Theatergeschichte umfaßt nicht nur die Kunst der Berufsbühne, sondern auch das Liebhabertheater. Darum betrachtet er die vielen oberbayerischen Bauernbühnen, die zum Teil bis ins frühe 17. Jahrhundert zurückreichen, mit der gleichen Sorgfalt, während Max Herrmann deutlich scheidet zwischen Berufsbühne und Laienbühne. Dagegen führt Kutschler Berufsbühne und Laienbühne auf die gleiche Wurzel zurück, auf den Mimus. Damit verwischt sich der grundsätzliche Unterschied zwischen Berufsbühne und Laienbühne. Kutschlers Grundbegriff des Theaters heißt „Mimus“, der Herrmanns „Kunst“.

Wir übernehmen nun aus Kutschlers Anregungen: Theatergeschichte muß Berufsbühne und Laienbühne umfassen; aus Herrmanns Anregungen: es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Berufsbühne und Laienbühne.

Diesen wesentlichen Unterschied hat Willi Flemming, wie es scheint, erstmals tiefer zu begründen versucht in seinem Büchlein „Vom Wesen der Schauspielkunst“, Rostock 1927. Die Spielkunst, heißt 59

sein Kernsatz, hat zwei verschiedene Wurzeln, die magische und die mimische Wurzel.

Aus der magischen Wurzel wächst das Volkstheater, vor allem das liturgische Spiel, etwa die Passion. Kennzeichen ist die feste Bindung an einen heiligen Text. Der Laie ist in erster Linie Rezitator, dann Spieler.

Aus der mimischen Wurzel wächst der Berufsschauspieler, der eigentliche Mime, der mit Routine alle möglichen Rollen zu geben imstande ist. Kennzeichnend ist, daß kein Spieltext erforderlich ist. Der Mime ist in erster Linie Spieler, dann Rezitator.

Der Laie ist, zum Beispiel im mittelalterlichen liturgischen Spiel, an den Text unweigerlich gebunden. Es ist ihm verboten, auch nur ein Wort am Text zu ändern. Der Mime springt mit dem Text nach Belieben um, läßt fort und setzt hinzu, wie die Spiellust ihn treibt. Der reinste Mime ist der Stegreiffspieler, der Harlekin, ein mimisches Spiel reinsten Form die Pantomime, ein Spiel ohne Worte, dargestellt nur mit den Mitteln der Schauspielkunst.

Man wirft dem Volkstheater so oft die Sentimentalität vor, dieses nackte Zurschaustellen kleiner menschlicher Gefühle, daß ein künstlerisch empfindsamer Mensch einfach nicht verträgt. Theatermäßig dargestellte Gefühle erträgt man nur, wenn sie geformt sind; formen aber kann nur ein Künstler. Der Laie spielt da sozusagen nur Inhalt. Er stellt magische Kräfte, im Bereiche der bürgerlichen Welt also etwa Gefühle dar. Man könnte sagen: Der Laie projiziert mit mangelhaften Mitteln, mit unzureichender mimischer Begabung, seine Gefühle ins Publikum.

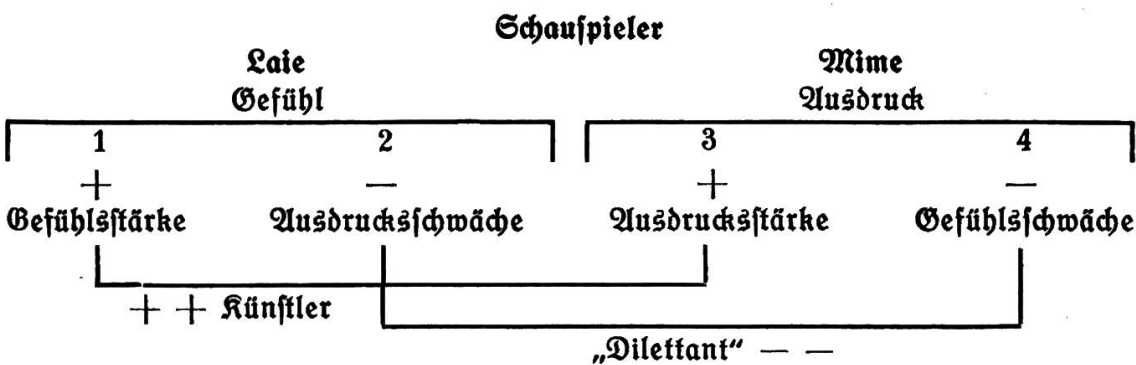
Beim Berufsspieler ist es umgekehrt. In sentimentalischen Rollen, um beim Beispiel zu bleiben, lassen seine Leistungen oft kalt, trotz aller mimischen Routine, selbst wo der Laie seine Zuschauer zu Tränen rührt. Der Komödiant gibt also nur mimische Formeln, ohne seelische Hintergründe. — Hier sei an die kennzeichnende Charakterisierung Komödiant erinnert, wie man jemanden heißt, der äußerlich nicht tut wie er innerlich sollte, bei dem Sein und Schein sich nicht decken, wie etwa bei Leuten, die sich vornehm geben, ohne es zu sein: Emporkömmlinge, die den Vornehmen nur mimen. — Das scheint jedenfalls gewiß: es besteht ein Unterschied zwischen Berufsspieler und Laienspieler.

Man kann einwenden: Es gebe auch Berufsspieler, die Menschen nicht nur marionettenhaft darstellen, sondern sie restlos überzeugend gestalten, und es gebe Laienspieler, die nicht nur gerade

sentimental wirken, sondern wahrhaft erschüttern. Es gibt also mindestens zwei Arten Berufsspieler und mindestens zwei Arten Laienspieler.

Schauspielkunst ist offenbar eine Gabe, die, auf die einfachste Formel gebracht, eine Mischung ist eines bestimmten Gefühlsreichtums und einer entsprechenden Fähigkeit, sie schauspielerisch sichtbar zu machen. Je nachdem nun aber Gefühl oder Ausdrucksfähigkeit stärker sind, entstehen die beiden Grundtypen des Laien und Mimen.

Das wesentliche Merkmal des Laien also heißt: Gefühlstärke, des Mimen: Ausdruckstärke (Mimus).



In diesen vier Verhältnisseigenschaften sind noch zwei andere Verbindungen möglich, und sie ergeben die beiden andern möglichen Schauspielertypen. Also: den guten und schlechten Laienspieler, den guten und schlechten Berufsspieler. Unmöglich ist die Verbindung 1 und 4 Gefühlstark und Gefühlsschwach oder 2 und 3 Ausdrucksschwach und Ausdruckstark. Möglich sind nur die beiden andern Verbindungen:

Auf Seite des Laien: die Verbindung der beiden negativen Kräfte, Ausdrucksschwach und Gefühlsschwach, ergibt den Typus des durchschnittsbegabten sentimental Dilettanten.

Auf Seite des Berufsspielers: Verbindung der beiden positiven Kräfte, Gefühlstark und Ausdruckstark, ergibt den Schauspielkünstler.

Das gibt also in aufsteigender Linie vier Schauspielertypen, zwei Laien- und zwei Berufsspieler:

Gefühlstark	Mimik (Ausdruckstark)	
-	-	= Dilettant
+	-	= Laie
-	+	= Mime
+	+	= Künstler

Die aufsteigende Linie ist sichtbar in der gradweisen Steigerung der Gestaltungsfähigkeit, die beim Dilettanten 0 und beim Künstler ∞ (unendlich) wäre.

Auf tiefster Stufe steht also der Dilettant, dem seelische Fülle und jegliche Gestaltungskraft abgehen. Mit dem Wachsen seelischer Fülle entsteht der Laienspieler. Mangel an seelischer Fülle, aber starke mimische Begabung kennzeichnen den Mimen. In der Vollkraft der spielkünstlerischen Fähigkeiten steht nur der Künstler. Denn weder der gute Laienspieler noch der Mime, weder die Ergriffenheit des Laien noch die mimische Gewandtheit des Berufsspielers machen das Wesen der Schauspielkunst aus, sondern eben erst ein Drittes, das das magische und mimische Grundelement zu einem neuen formt. Die Form ist auch da, wie in jeder Kunst, das Entscheidende. Das ist freilich ein Grundsatz alles künstlerischen Schaffens, den aber gerade Dilettanten nicht glauben wollen, was psychologisch begreiflich ist, da sie eben außerhalb der Sphäre des Gestaltens stehen.

Mächtig aufsteigende Wallungen erlebt mancher in sich. Wenn er sie aber nicht entsprechend formen kann, wird daraus kein Gedicht. Wir bestreiten nicht, daß der Mann Gefühle hat, aber wir bestreiten ihm sein Künstlertum. Oder man kann sich vornehmen, eine Madonna zu malen. Wenn man aber nur eine sentimentale aufblickende Frau malt, so hat man damit noch kein Kunstwerk geschaffen. Umgekehrt ist eine vollkommene künstlerische Technik ohne „Inhalt“ auch keine „Kunst“, aber immerhin vielleicht ein schönes und den Kenner befriedigendes Spiel der Formen. Ein großer Teil des Kunstschaffens der Gegenwart beruht auf einer raffinierten Beherrschung der künstlerischen Technik. Dilettanten sind das nicht, aber der Name des Künstlers im eigentlichen Sinne kommt ihnen auch nicht zu. Virtuosen wären sie wohl am ehesten zu bezeichnen.

Wir sagen also: Schauspielkunst entsteht durch Gestaltung der mimischen und magischen Kräfte im Schauspieler. Das Berufstheater ist es danach allein, was wirklich den Anspruch auf künstlerische Leistungen erheben kann. Der große Schauspielkünstler ist freilich so selten wie der große Dichter und Maler. Wir dürfen uns darum auch nicht beklagen, wenn etwa eine kleine Stadtbühne statt Künstler zunächst nur Mimen, vielleicht sogar gute

2. Kulturtheater — Unterhaltungstheater

Die Erkenntnis der vier schauspielerischen Grundbegriffe Dilettant, Laie, Mime, Künstler kann auch der Wertung des Theaters dienen. Laienspieler und Künstler treffen sich nie auf gleicher Ebene. Denn der Laie steht im Dienste des Gesinnungstheaters, der Künstler im Dienste des dramatischen Kunstwerkes. Der Laie spielt die Passion, der Künstler spielt ein Drama Shakespeares. Ihr gemeinsames Ziel heißt: Kulturtheater.

Dagegen steigen Mime und Dilettant oft auf dem gleichen Spielplatz herum. Ihr Ziel heißt: Unterhaltung des Publikums. Das Unterhaltungstheater kommt aus ohne Laien und ohne Künstler. Ihm genügen Mime und Dilettant.

Viele Kräfte haben erwirkt, daß fast der ganze heutige Spielplan des Unterhaltungstheaters auf den gemeinsamen Nenner der Erotik zu bringen ist.

Von der Erotik leben die meisten Dilettantenbühnen der Schweiz, ob sie es eingestehen oder nicht. Ohne die immer neuen Spannungen uralter Liebesgeschichten ist der Bürger nicht in die unbequemen Wirtshausäle unserer Dilettanten zu locken. Fast unsere ganze mundartliche Bühnenliteratur ist auf diese primitiven Novellen gebaut: ein Vater, der nein sagt, eine Mutter, die ja sagt, und ein Liebespaar, Kinder verfeindeter Eltern, die sich doch kriegen. Freilich wissen unsere Schulmeister und Pfarrherren diesen Geschichten allweg ein moralisches Schwänzchen anzuhängen, um den schundigen Dilettantismus ihrer rührseligen Dramatik zu entschuldigen.

Kein wesentlicher Unterschied im Film. Er lebt von Sensation und Sentimentalität und täuscht mimisch und technisch oft unerhört gewandt Gefahren und Gefühle vor.

Von Erotik und Sensation aber leben auch unsere Berufsbühnen. Ein literarisches Theater kann sich nicht halten ohne Staatszuschüsse oder, vorübergehend etwa, durch einen genialen Spielleiter wie Max Reinhardt, der einmal wieder liebevoll Klassiker inszeniert. Das ist aber nicht traurig, sondern begreiflich. Kein Mensch kann aus tragischem Phatos leben. Und wenn kein feines Lustspiel mehr es vermag, uns seelisch aufzulockern, dann muß die grobe Posse ein befreiendes Lachen erwirken. Die Frage ist hier nur, warum Possen, feinerer und gröberer Art, unsern Spielplan füllen? Das liegt am Publikum und an den Schauspielern. Daß die

seelische Reaktion nach dem Kriege zu einem eigentlichen mimi-
schen Taumel führte, können wir bei aller Maßlosigkeit und Ver-
wilderung nicht als Unglück betrachten. Man hat in früheren Jahr-
hundertern andere erotische Kost vertragen und ging daran nicht
zugrunde. Wer sich überißt, wird bald satt. Das sagen am lehr-
reichsten unsere losesten Schaustellungen, die Revuen und Ballette,
die an Zahl und Ausgezogenheit sich nur im letzten Halbjahr-
zehnt zu fast bürgerlicher Erträglichkeit mäßigten. Maßgebend
sind hier freilich Großstadtrevuen in Berlin und Paris und nicht
was der Sommer an internationalem Schwindel auf unsere Bühnen
wirft.

Die zaghafte Erotik der Dilettantenbühnen ist der entsprechende
Ausdruck einfacher bäuerlich-kleinbürgerlicher Lebenswünsche. Dieses
Bürgertum will seine Alltagshemmungen, die Sitten und Anschau-
ungen eines engen Dorfes noch verstärken, auf der Bühne in
theatralischen Verwicklungen dargestellt und dort oben wenigstens
gelöst sehen. Darum spielen und schauen im Dilettantentheater
vor allem junge Leute und Frauen, denen ein natürlicher Gefühls-
ablauf oft am meisten erschwert ist.

Auf der Liebhaberbühne stammen Spieler und Zuschauer aus
der gleichen Gemeinschaft. Daß das Unterhaltungstheater ein
Mittel ist, seelische Hemmungen zu lösen, beweisen die Vorliebe fürs
Spielen in der Fastnacht, also in der seelisch auflockernden Zeit
des Frühlingsanfanges, und die Tatsache, daß Theaterspielen oft
genug nur ein Vorwand ist zu geselligen Zusammenkünften mit
Tanz. So zeigt sich zum Beispiel im ganzen inner-schweizerischen
Volkstheater die Sitte, nach den Theateraufführungen zu tanzen,
auch in Oberbayern haben wir diese Tanzbelustigungen nach der
Aufführung beobachtet.

Auf der Berufsbühne der Städte wirkt sich die Erotik nach zwei
Richtungen aus. Da sind Zuschauer und Spieler oft Repräsen-
tanten zweier Volksschichten. Der Zuschauer erlebt, und das gilt
von der Bühne und vom Film, im erotisch gestimmten Unterhal-
tungstheater einen natürlichen Ablauf der Gefühle, die eine sinn-
lose Tages- und Jahresarbeit in Schreibstube und Fabrik oft
unerträglich einschnürt. Daß hier sich eine Lockerung der Gefühle
erst nach stärksten Sensationen einstellt, ist ein besonderes Kenn-
zeichen der Großstadt.

Im Zuschauerraum das Großstadtpublikum, auf der Bühne der
64 Schauspieler. Es ist kein Zweifel, daß nicht das deutsche, sondern

das semitische Element den deutschen Bühnen das besondere Gepräge gibt, wie einst italienische Sänger oder englische Komödianten. Die Aufklärung im 18. Jahrhundert, voran Mendelssohn, bewirkte eine geistige Emanzipation der Juden. Im 19. Jahrhundert erkämpften sie ihre bürgerlichen Rechte. Alle Berliner Bühnen sind, mit Ausnahme des Staatstheaters, das aber heute auch von Juden geleitet wird, jüdische Gründungen. Fast das ganze deutsche Theater ist in jüdischen Händen. Geldgeber, Direktoren, Agenten, Bühnenvertriebe, Dramaturgen, Bühnendichter, Kritiker, Spielleiter, Schauspieler sind Juden. Zwei Gründe vor allem ermöglichen ihnen die beispiellose Beherrschung des deutschen Geisteslebens; der eine liegt in der Sonderart der Rasse, der andere im augenblicklichen Stand der Entwicklung des jüdischen Volkes. In der Sonderart der Rasse liegt ein Grund, warum gerade Juden die Bühne beherrschen. Sie sind ein Mittelmeervolk und damit wie die Italiener oder Spanier von besonderer mimischer Begabung, mit der sie vor den mimisch unbegabteren Deutschen einen Vorsprung haben. Daneben ein volksbiologischer Grund. Die Juden sind eine aufsteigende Macht, durch Jahrhunderte im stillen oder am Widerstand gewachsen und gerade darum empfindlicher und anspruchsvoller in Lebensdingen als wir abgelebten müden Europäer. Darum auch dieses eigentliche naive Behagen im breiten Ausmalen erotischer Situationen auf der Bühne. Darum auch das skrupellose geschäftliche Ausbeuten der jüdischen Erotik auf Kosten der nicht-jüdischen Volksgenossen.

Die Besten der Jugend und des Volkes haben sich indessen von der dilettantischen Vereinsbühne und dem Unterhaltungstheater der Mimen abgewandt, von einer Bühne, die nur dem nackten Leben und seinen Trieben gilt, und sich zum Theater bekannt, dessen Grundton nicht einseitig das Leben, sondern die Idee ist, die ihm erst Sinn und Gestalt zu geben vermag.

Kulturtheater steht so gegen Unterhaltungstheater, denn alle dilettantischen und mimischen Spiele um einen Urtrieb des Menschen verbürgen noch keine Theaterkultur. Was also heißt gegenüber dem sentimentalen Spiele der Dilettanten und gegenüber den erotischen Stücken der Mimen Theaterkultur? Wiederum ein Doppeltes, gemäß der zweifachen Möglichkeit des Theaters überhaupt: Kultur der Berufsbühne und Kultur der Laienbühne.

Eine Berufsbühne hat Kultur, wenn sie die höchsten Formen des Spiels, das Drama, künstlerisch vollendet darstellt. Es gab 65

Zeiten, da dramatische und spielkünstlerische Kultur zusammenfielen: in Athen Sophokles, in Madrid Calderon, in London Shakespeare, in Paris Molière, in Wien Raimund, in Weimar Schiller, in Berlin Gerhart Hauptmann. Die Schweiz hat diese Einheit in Drama und Theater noch nie erreicht, solange Berufsbühnen stehen. Das Kunstwerk der Bühne also ist die Leistung Einzelner. Es stammt die Idee tragisch oder komisch vom Dichter, die szenische Gestaltung vom Regisseur. Das Publikum, das kunstverständige, nie das „Volk“, ist immer eine aristokratische Auslese.

Dagegen vermittelt die Laienbühne Ideen die ein ganzes Volk bewegen. Solche allgemeine Ideen sind Religion, Staat, Natur, Gesellschaft. Auf der Laienbühne erhalten diese allgemeinen Ideen konkrete Gestalt, bestimmt zumeist durch Umwelt und Landschaft, deren religiöser oder staatlicher Mythos dargestellt wird; zum Beispiel die geistlichen Spiele Einsiedlens im Zeitalter des Barock stellen in immer neuen Bildern Maria dar wie etwa die Griechen ihre Göttermynthen. Die Altdorfer Tellspiele wollen den Staatsmythos vorführen wie die Griechen den Mythos ihrer Befreiung etwa in Aeschylos' Persern. Um religiöse oder staatliche Ideen eines Volkes zu gestalten, braucht es keine dramatische Kunstwerke; unsere Festspiele zum Beispiel waren es nie. Das gibt einer unserer besten Kenner der Festspiele, der Spielleiter August Schmid von Dießenhofen, ohne weiteres zu, wenn er nach der Aufführung von „No e Wili“ in Stein am Rhein fragt: „Ein Volksschauspiel — Kunst? Davon sprach man gar nicht. Es war einfach schön. Ein Heimatsspiel im wahrsten Sinne des Wortes.“ Der Laie denkt gar nicht daran, Kunstwerke zu schaffen. Dazu braucht es einen Künstler. So wenig man von einem Schreiner verlangen darf, daß er eine Madonna schnitzt, von einem Flachmaler, daß er ein Porträt malt, oder von einem Trompeter, daß er eine Symphonie komponiert, gerade so wenig kann man von einem Laienspieler erwarten, daß er eine schauspielkünstlerische Leistung hervorbringt. Man kann die ganze Theatergeschichte durchblättern, und nirgends findet man Laien am Werk, die vorgeben, Künstler zu sein. Diese Anmaßung ist durchaus unserer Zeit vorbehalten worden. Einsiedlen spielte im Barock im Dienste der Marienverehrung, Zug im 17. Jahrhundert, um die alte ungeteilte Eidgenossenschaft wiederherzustellen, Bern im 16. Jahrhundert, um der Reformation den Weg zu bereiten, Luzern am Ende des 18. Jahrhunderts vaterländische Dramen, um zum neuen demokratischen Staatsgedanken aufzurufen. Der

Laienspieler will also Ideen vermitteln, religiöse Ideen in der Passion und im Heiligenspiel, staatliche Ideen im vaterländischen Drama, soziale Ideen im Volksstück der Gegenwart.

3. Drama — Spiel

Den vier Schauspielertypen entsprechen vier Spielbuchmöglichkeiten: dem Dilettanten entspricht das Vereinstheaterstück, dem Laien das Heimatspiel, dem Mimen das Theaterstück, dem Künstler das Drama. In dieser Scheidung der Texte erhalten „Tragödie“ und „Komödie“ wieder ihren besondern Sinn und alte Textbezeichnungen ihre Einordnung. Im Bereiche des Lustspiels entsprechen dem Dilettanten die Posse, dem Laien das Fastnachtspiel, dem Mimen das „Salonstück“, dem Künstler die Komödie. Im Bereiche des Trauerspiels entspricht dem Dilettanten das Rührstück, dem Laien das tragische Heimatspiel, dem Mimen die „Staatsaktion“, dem Künstler die Tragödie.

Liebhabspieler		Berufsspieler	
Dilettant	Laien	Mime	Künstler
Posse	„Fastnachtspiel“	„Salonstück“	Komödie
Rührstück	„Trauerspiel“	„Staatsaktion“	Tragödie
Vereinstheater	Heimatspiel	Theaterstück	Drama
„Stück mit Gesang und Tanz“	Singspiel	Opérette	Oper
„Tanz“	„Reigen“ (Tanz- spiel)	Ballett	Tanzpantomime

Der Unterschied zwischen Spiel und Drama, um damit die Auf-
führungsterze der Berufsbühne und Laienbühne zu bezeichnen,
ergibt sich grundsätzlich aus der doppeltnöglichen Einstellung einer-
seits zum Stoff, andererseits zur Gestaltung.

Im Spiel herrscht der Stoff. Es wächst nicht aus einem persönlich
gestellten Problem des Dramatikers, sondern aus einer überper-
sönlichen Idee, wie Vaterland, Staat, Natur, Religion, Gesellschaft,
wie gegebene geschichtliche Stoffe sie eben darreichen. Das Spiel
entsteht durch bühnengeschickte Anordnung solcher Stoffmassen, deren
Idee sichtbar und damit wirksam gemacht wird. Das Spiel gibt
darum meist keine Individuen, sondern Typen; den Typus des
Helden, des Heiligen, des Jünglings, der Frau, des Arbeiters, des
Narren, des Geizigen. Aristotelischen Dramengesetzen hat das
Spiel sich nie gefügt. Mittelalter, Barock, schweizerisches Staats-
festspiel des 19. Jahrhunderts, Laienspiel der Gegenwart bezeugen
es. Auch revolutionäre Dichter und Zeiten widersehen sich den

Schulregeln des Dramas. Goethes Götz ist ein bezeichnendes Beispiel für den Dichter, Rußlands Revolutionsspiele für die Zeit.

Des Dramas Mitte ist nicht die Idee, sondern das Problem. Wäre diese Erkenntnis allgemein, dann spräche man nicht von Problemdramen, es sei denn, man wolle damit ausdrücklich den Gegensatz zum Spiel bezeichnen. Stoffe kann man, wie das Laienspiel es tut, gefällig gruppieren. Probleme verlangen Gestalt. Die Grundforderungen fürs Spiel heißen Idee und Stoff, fürs Drama Problem und Gestalt. Für beide ist ein Drittes untergeordnet, für das Spiel die Gestalt, für das Drama der Stoff.

Spiele können geschichtliche Geschehen wieder erwecken, Dramen dagegen sind aktuell. Durch die besondere Art der Aktualität unterscheiden sich Drama und Theaterstück. Die Aktualität des Dramas ist psychologischer, also allgemeinmenschlicher Art, die Aktualität des Theaterstückes liegt in der Stoffwahl. Naturalistisch-proletarische Stücke sind aktuell durch ihre zeitbedingte Themastellung, Shakespeares Dramen durch ihre psychologische Allgemeingültigkeit.

Auch die Frage, ob geschichtliche Wahrheit für das Theater Geltung habe oder nicht, läßt sich nun beantworten. Das Drama ist ein Kunstwerk. Wesentlich sind ihm Problem und Form. Also untersteht der Stoff den künstlerischen Forderungen der Gestaltung. Für den Dramatiker ist die Unantastbarkeit der Geschichte kein bindendes Gesetz.

Das Spiel lebt aus Idee und Stoff. Da im geschichtlichen Spiel den Zuschauern ein Stück Vergangenheit lebendig gemacht werden soll, darf der Spielschreiber sie nicht willkürlich deuten. In der Freiheit des Dramatikers gegenüber dem Stoff liegt also ein Unterschiedsmerkmal für Spiel und Drama. Man kann also weder den Dramenlehrmeistern recht geben, die unbedingte historische Treue verlangen, noch den andern, die sie unbedingt absprechen. Die Einstellung zu historischen Begebenheiten entscheidet Art und Aufgabe des Textes.

Auch Dilettantenstück und Laienspiel sind mannigfach verschieden. Der Laie setzt eine lebendige Gemeinschaft voraus, der Dilettant nur einen zufällig zusammengewürfelten Verein. Das Laienspiel vergegenwärtigt allgemein Ideen, meist in geschichtlicher Einkleidung, das Dilettantenstück gibt lediglich komische oder tragische

Die Aktualität des Laienspiels und Dramas beruht auf den bewegenden Ideen und Problemen eines Zeitalters, die Aktualität des Theaterstücks der Dilettanten und Mimen beruht auf der zufälligen Aktualität des Tages.

4. Theaterwissenschaft

I. Vollständigkeit oder Auswahl? Das sind zwei Grundfragen, die jeder Wissenschaftler sich stellen muß, wenn er Geschichte oder Bestand seiner Wissenschaft darstellen will. Es gibt zwar Gelehrte, die behaupten, Vollständigkeit sei der Anfang der Verdummung. Mit diesem etwas brutalen Wort indessen sagen sie dem kühlen Betrachter nur, daß sie in ihren wissenschaftlichen Forschungen vom Grundsatz der Auswahl sich leiten lassen. Vollständigkeit heißt ja nicht nur allen erdenklichen Stoff eines Wissensgebietes sammeln und ausbreiten; es heißt vielmehr aus vollständiger Beherrschung der Quellen das Wesentliche geben. Auswählen heißt, aus diesem Wesentlichen auf die Darstellung eines logisch bestimm- baren Teiles sich beschränken.

Ohne Grundbegriffe läßt sich weder der wesentliche Umfang noch die Auswahl aus einem Wissensstoff sachlich bestimmen. Sachlich zu sein hat der Wissenschaftler die Pflicht. Wo Künstler und Gelehrte denselben Stoff gestalten, da wird der Künstler aus persönlicher Vorliebe wählen, der Wissenschaftler muß es nach sachlichen Grundsätzen tun. Den Künstler treibt der Gestaltungsdrang zur entsprechenden Auslese, der Gelehrte wählt auf Grund logisch kontrollierter Einsichten. So wichtig für den Gelehrten intuitive Erkenntnisse sind, sie unterstehen logischer Prüfung. Das zu betonen, ist heute vonnöten, wo Wissenschaftler oft glauben, auf die Kenntnis der Quellen verzichten zu dürfen zugunsten der Offenbarungen ihrer Intuitionen.

Die theaterwissenschaftlichen Grundbegriffe des Dilettanten, Laien, Mimen, Künstlers entscheiden über Umfang und Auslese theaterwissenschaftlicher Darstellungen. Eine eigentliche Theaterwissenschaft wird auf alle vier Grundbegriffe aufzubauen haben. Die Auswahl, die systematisch begründet sein will, wird sich auf einen oder mehrere Grundbegriffe stützen müssen. Wir wissen wohl, daß es nicht immer leicht ist, zwischen Dilettantenstück und Laienspiel, bloß mimischer oder wirklich künstlerischer Darstellung zu scheiden. Solche Schwierigkeiten aber sagen nichts gegen die Grundbegriffe.

II. Die dreischichtige Theaterwissenschaft. Im Mittelpunkt theaterwissenschaftlicher Betrachtung steht die Aufführung. Drei Fragen sind an jede Aufführung zu stellen. Was ist der Sinn der Darstellung? Was ist Gestalt und Wirkung der Darstellung? Wie ordnet die Darstellung sich geschichtlich ein? Die Antwort gibt eine dreischichtige Theaterwissenschaft: Theaterphilologie, Theaterkunde, Theatergeschichte.

Theaterphilologie ist die Wissenschaft vom Spielsinn der Aufführung. Der Spielsinn braucht nicht unbedingt in einem Text notiert zu sein. Auch Pantomimen sind sinnvolle Spiele. Auch vorweg erfundene Bühnenhandlungen und Bühnenworte haben Sinn. Die Erforschung des Spielsinnes ist in doppelter Hinsicht nötig. Einmal literarisch. Vom geschriebenen Text an öffnet sich die Literaturgeschichte der Theaterwissenschaft mit ihrem Kapitel: Dramenkunde. Die Theaterwissenschaft nimmt es auf und führt darüber hinaus bis zu den letzten Fragen der Dramaturgie. Zum andern geistesgeschichtlich. Der Spielsinn der Aufführung ist im Rahmen der Geistesströmungen der Zeit zu zeigen. So steht individuelles Gut des Spielschreibers gegen allgemeines Geistesgut einer Zeit.

Der Sprößling kehrt sich gegen den Erzeuger! Die Theaterwissenschaft ging aus der Sprachwissenschaft hervor. Nun kehrt sie sich dagegen und will nichts wissen von einer eingehenden Betrachtung des Dramas im Rahmen der neuen Theaterwissenschaft. Wir wissen uns hier im Widerspruch mit der landläufigen Auffassung der Theaterwissenschaft, wie die maßgebende Berlinerschule sie lehrt. Max Herrmann gibt in seinen Forschungen zur Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, die vor allem Hans Sachs gelten, das grundlegende Beispiel literaturloser Theaterforschung. Er setzt die Kenntnis der Hans Sachs'schen Stücke voraus und erörtert an ihnen nur Bühnenprobleme, der Schauspielkunst, des Kostüms, des Spielraums. Das ist, wie uns scheint, nicht eigentlich eine Geschichte des Theaters, sondern nur eine Geschichte der theatralischen Ausdrucksmittel. Eine Geschichte des Theaters, die nichts von seinem tieferen Sinn sagt, die das Wie erörtert und das Was verschweigt, genügt uns nicht. Keineswegs sollen damit Wert und Bedeutung solcher Sonderforschung geleugnet werden, die nur die Theaterausdrucksmittel betrachtet und Texte und Spielsinn außer Betracht läßt, denn wir wissen wohl, daß diese

Theaterwissenschaft aus dem Geflecht der Sprachwissenschaften herauszulösen und zu einer selbständigen Wissenschaft zu erheben.

Will die Theaterwissenschaft nicht allzeit unselbständig sein, dann muß sie alle Wissenszweige aus dem Bereiche der selbständigen Wissenschaften herauslösen und in ein eigenes Gefüge eingliedern. Das ist in allen Hilfswissenschaften geschehen, nur in einer nicht, in der Textkunde und Textgeschichte, die man gewillt zu sein scheint, den Literaturhistorikern zu überlassen.

Der Standpunkt der Literaturgeschichte indessen frommt der Theaterwissenschaft nicht. Sie wird alle literarischen Erzeugnisse, auch die des Theaters, mit bloß literarischem Maßstabe messen. Unsere meisten Literaturgeschichten sind nicht, was der Titel ankündigt, sondern Dichtungsgeschichten. Damit aber fällt nur das Drama in den Kreis ihrer Betrachtung. Literarisches Kunstwerk und Kunstwerk der Bühnenaufführung decken sich nicht. Eine Theaterwissenschaft, die sich nur auf die Dramenkunst der literarischen Forschung stützen wollte, fällt in sich zusammen. Der theaterwissenschaftlichen Forschung sind alle Texte gleich, seien es Dilettantenstücke, Laienspiele, Mimenstücke oder Dramen. Was wir brauchen, ist keine Geschichte literarischer Spitzenleistungen, sondern eine Geschichte der Theatertexte überhaupt. Theatertexte aber sind weder mit Aristoteles noch mit der hamburgischen Dramaturgie zu traktieren, sondern allein mit einem kundigem Blick für Kulissenwirkung und Bühnengerechtigkeit. Nicht auf literarische Feinheiten kommt es hier an, sondern auf die vollkommenste Grundlage für das Kunstwerk einer theatralischen Aufführung.

Weil Spieltexte im Rahmen der Theatergeschichte von der Kulisse und nicht von der Literatur her zu betrachten sind, gehören sie nicht in die Literatur- sondern in die Theaterwissenschaft.

Theaterkunde heißt die zweite Schicht der Theaterwissenschaft. Es ist die Lehre von der Aufführung mit all ihren Wirkungen. Der Bau der Theaterkunde enthält Quadern, die das Theater unmittelbar selbst darbietet: Regie, Schauspielkunst, Theaterkritik, und andere, die ihrer besonderen Art wegen zu gewinnen sind aus dem Bereiche fremder Wissenschaften. So fügt sich zu den Grundkapiteln der Regie und Schauspielkunst ein Sonderkapitel Kostümkunde: Theaterkostüm, ein Sonderkapitel Kunstgeschichte: Bühnenhaus und Dekoration, ein Sonderkapitel Rechtskunde: Theaterrecht, ein Sonderkapitel Technik: Theatertechnik, ein Sonderkapitel Soziologie: Theaterpublikum, ein Sonderkapitel Psycho-

logie: Psychologie der Schaubühne, ein Sonderkapitel Sittenlehre: Sittengeschichte des Theaters, ein Sonderkapitel Musiklehre: Bühnenmusik und Oper.

Die vier Grundbegriffe der Schauspielkunst zeigen eine gradweise Steigerung der Gestaltungskraft, die beim Dilettanten vom Minimum zum Maximum beim Künstler ansteigt. Diese vier Stufen der Gestaltungskraft lassen sich an den Ausdrucksmitteln, die der Spielkunst am nächsten stehen, an Maske und Kostüm am leichtesten nachweisen. Für das schlechte Bühnenkostüm kommen nur Rampenerwägungen in Frage. Echte geschichtliche oder gegenwärtige Kostüme haben mit Bühnenwirksamkeit und Bühnenstil nichts zu schaffen, sowenig wie echte Bäume oder Bauten auf der Bühne. Theater ist kein Bild der Natur, sondern der Kunst, nicht organischer Notwendigkeit, sondern menschlich schöpferischer Willkür. Ausgeprägte Kostüme verlangen Drama und Mimenstück, das Drama individuelle, das Mimenstück typische Kostüme. Individuell geschaffene Bühnenkostüme etwa einer Klassikeraufführung Max Reinharts oder typische Kostüme der *Commedia dell' arte* geben da Beispiele. Dagegen sind alle Kostüme der Liebhaberbühnen sehr der Willkür der Kostümverleiher ausgeliefert. Freilich werden Dilettant und Laie, Mime und Künstler auch im Leihhaus das Kostüm wählen, das ihrer Seelenlage entspricht, und es wird nie schwer sein, in einer Aufführung den Dilettanten vom Künstler zu unterscheiden, bloß aus der Gestaltung der Maske und des Kostüms.

Auch Bühnendekorationen sind in erster Linie als Ausdrucksmittel der Spielidee, nicht als Erzeugnisse der Malerei und Architektur, zu werten. Auch hier stehen individuelle und typische Dekoration einander gegenüber nach Maßgabe des Spielleiters und des Dekorationskünstlers. Qualität der Kostüme und Dekorationen sind in erster Linie nicht von der Kunstgeschichte, sondern vom Spielsinn, dessen entsprechender Raumausdruck sie sein sollen, zu beurteilen. Wenn sie darüber hinaus künstlerische Qualitäten aufweisen, mögen sie von der Kunstgeschichte aus mitbewertet werden wie das Drama von der Literaturgeschichte als literarisches Kunstwerk. Die Gestaltung des Bühnenraumes als Ausdruck des Spielsinnes ist alleinige Aufgabe der Theaterwissenschaft. Wie wenig szenische Kunst wirklich von der Bühne aus betrachtet wird, zeigt in bilderreichen Büchern oft der gänzliche Mangel an Grundrissen. Wirkliche, nicht illusorische Räume, in denen der Schauspieler sich leibhaft bewegt, können nur Grundrisse geben. Was für Mühe

es kostet, aus Dekorations-skizzen den wirklichen Bühnenraum zu erschließen, weiß jeder, der sich darum schon bemühte.

Trotz mannigfachen Teilversuchen, besitzen wir doch keine umfassende systematische Theaterkunde.

Theatergeschichte, die dritte Schicht der Theaterwissenschaft, setzt die einzelnen Aufführungen räumlich und zeitlich zu einander und zur Kultur eines Zeitalters, eines Volkes der Welt in Beziehung.

III. Aufgaben der Theaterwissenschaft. Was Karl Goedeke einst für die Literaturgeschichte begann, was die Statistik der Kunstdenkmäler heute tut, das wäre die nächste Aufgabe der Theaterwissenschaft. Das Ziel heißt: Welt-Theatergeschichte. Da kann es sich nicht handeln um einen feuilletonistisch gewandten Ueberblick mit zufälliger Stoffauswahl. Möglichste Vollständigkeit muß erstrebt werden. Mittelpunkt dieser Forschungen wäre die Aufführung. Von der Aufführung liefen Fäden zum Dichter und damit zum Spieltext, zum Spielleiter, zum Schauspieler, Sänger und Musiker, zum Dekorationskünstler, zur Kostümkammer, zum Bühnenhaus mit allen technischen Einrichtungen, zum Theaterpublikum, zur Kritik, zur Zensurbehörde und damit zu Staat und Kirche. Die Aufgabe kann nur von Bühne zu Bühne, von Ort zu Ort, von Landschaft zu Landschaft gelöst werden. Ein einzelner wird das Werk nicht vollbringen. Gegebene Forschungszentren sind die theaterwissenschaftlichen Institute der Hochschulen. Jedes Land hätte in Verbindung mit Stadt oder Gemeinde für den Druck dieses Theater-Goedeke die nötigen Gelder bereitzustellen, ähnlich wie die Eidgenossenschaft das etwa tat in der Bibliographie der schweizerischen Landeskunde. Anfänge sind da. Es gilt, sie auszubauen und zusammenzufassen. Wer wird es tun? In Deutschland die Berliner Gesellschaft für Theatergeschichte oder die Gesellschaft für das süddeutsche Theater? In der Schweiz die Gesellschaft für Theaterkultur?

Hier ist ein Feld internationaler geistiger Zusammenarbeit.