

Heinz Kindermann, **Bühne und Zuschauerraum.** Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike. (Hermann Böhlau Nachf., Graz—Wien 1963, 51 S. + 80 Abb.)

Bei umfangreichen systematischen Arbeiten pflegt es oft vorzukommen, dass interessante Teilprobleme ans Licht treten, welche den Rahmen des eigentlichen Werkes überschreiten. Wir in der CSSR kennen Professor Heinz Kindermann vor allem aus seiner grossen übersichtlichen Theatergeschichte Europas. Trotz einer Reihe von kleineren und grösseren Vorbehalten gegen stellenweise zu persönlich ausgeprägte Ansichten über historische Tatsachen europäischen Geschehens vom Standpunkte „deutsches Sprachgebiet“, betrachten wir dieses Werk für fundamental. Ich erwähne es jedoch aus dem Grunde, dass die Studie „Bühne und Zuschauerraum, ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike“, welche Heinz Kindermann als wirkliches Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in der philosophisch-historischen Klasse herausgab, sichtlich als Abspaltung der genannten synthetischen Arbeit entstand.

Auf dem Hintergrunde des Vertrautseins mit dem unerschöpflichen Material der grossen Geschichte, verfolgt der Verfasser sehr ergiebig und gedungen das nicht gewohnte Problem der Zueinanderordnung von Bühne und Zuschauerraum. In der deutschen nachkriegszeitlichen Theater- und architektonischen Literatur erscheint das Problem des Theatergebäudes, des Theaterraumes verhältnismässig oft. Dies folgt logisch aus dem realen Bedürfnis eines neuen Theateraufbaues. Nachdem es sich meistens nicht um die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes handelt (wie z. B. Pöppelmanns und Mauros Dresdner Opernhaus am Zwinger), ergibt sich hier eine ausgezeichnete Gelegenheit für Bühnenarchitekten und deren Auftraggeber eine unserer heutigen Gegenwart angemessene Anordnung zu finden. Und hier ist auch der teilweise Ursprung von Kindermanns Interesse zu finden.

Diese Studie unterscheidet sich von den meisten, die Gestaltung der Bühne behandelnden Studien und von jenen nicht zahlreichen, deren Thema die Beschaffenheit, das Wesen und die Funktion des Zuschauerraumes bilden, vorerst dadurch, dass sie sich mit dem gegenseitigen Verhältnis und der Zueinanderordnung dieser beiden Hemisphären des Theaterorganismus befasst. Der Verfasser wird sich dessen bewusst, dass die gegenseitige Anordnung zweifellos von den grundlegenden und stets gültigen Gesetzmässigkeiten des Theaters, sowie auch von der eigentlichen Entwicklung der Theaterkunst, aber — unserer Ansicht nach im wesentlichsten — auch von der Stellung des Theaters in der Gesellschaft, deren Verkörperung nach dem Verfasser das Publikum im Zuschauerraum ist, abhängt.

Im Einklange mit der Theatergeschichte Europas wird die Verwandlung jenes gegenseitigen Verhältnisses nur in dem europäischen Theatersystem, dessen berufener Kenner Heinz Kindermann übrigens ist, verfolgt. Ein Vergleich mit der asiatischen Anordnung des Zuschauerraumes und der Bühne würde jedoch breitere Grundlagen für allgemeine Schlüsse bieten, welche — insofern der Verfasser zu solchen überhaupt gelang — hier nur mit Vorsicht ausgesprochen werden.

Aus der antiken griechischen Grundlage ausgehend, sieht der Verfasser hierin den einzigartigen Idealfall der vollendeten Einheit von theatralischer Kunst und gemeinschaftsbedingender Lebensform, die in all den Jahrhunderten seither nie mehr in gleicher Intensität erreicht worden ist. Die Bühne und Schauspieler in Dreiviertelrund waren liebevoll als aus der Volksmitte Ausgestiegene und stellvertretend Agierende umschlossen. Die gesellschaftlich veränderte Funktion des Theaters in der römischen Gesellschaft bringt für den Zusammenhang zwischen Bühne und Publikum viele Errungenschaften und viele Verfügungen. Im mittelalterlichen Theater entdeckt der Verfasser die beiden Grundformen der Zueinanderordnung, sowie in der Antike. „Das Publikum umschliesst die Bühne viel dichter und intensiver als in Griechenland, wo die Sitzordnung all der Tausenden kein körperliches sondern nur ein seelisches Nahesein zulies.“ Heinz Kindermann verfolgt grössere und kompaktere Zusammenhänge und Verbundensein der Bühne mit dem Zuschauerraum in den deutschen und englischen Formen des mittelalterlichen Theaters, „wo die Zuschauer nicht nur den äusseren Rand des Platzes umgeben, sondern mit all den heiligen und teuflischen Gestalten von Stadtort zu Stadtort ziehen“. Diese Form nennt er „Kreistyp“ zum Unterschiede vom französischen „Konfrontationstyp“, wo ein frontales Gegenüber von Bühne und Publikum herrscht. Ferner begleitet uns der Verfasser in die Renaissance, welche er eben durch die Entfernung zwischen Spielwelt und Zuschauerwelt, die zwei verschiedene, voneinander streng getrennte Ebenen sind, charakterisiert. „Der kritische Abstand ist eines der Grundkriterien im neuen Theaterbild der Renaissance.“ Und so durchgeht der Verfasser in kurzer Übersicht das 17., 18. und 19. Jahrhundert; das Münchner Künstler-Theater, das Zentrale Einraumstheater von Peter Behrens, welches ein bedeutendes Stadium im

Überwinden des Logenrangtheaters bedeutet, die Guckkastenbühne, ähnlich wie das berühmte Gropius Total-Theater, bis zur Gegenwart neuer Theatergebäude, das Mannheimer Nationaltheater, die Hamburger Oper und das Lincoln Centre in New-York.

Am Ende seiner Übersicht angelangt, zieht Heinz Kindermann keine weitreichenden Schlüsse, er konstatiert bloss, dass alles Suchen nach neuen Wegen zur Zueinanderordnung von Bühne und Zuschauerraum nur dann erfolgreich sein kann, wenn dieses Anteil des Publikums als aktiven Teilnehmers des Theaterkunstprozesses respektieren wird.

Diese nicht umfangreiche, jedoch sehr inhaltvolle Studie, die von lehrreichem Bildermaterial begleitet wird, macht auf die Notwendigkeit die Gegenseitige Anordnung von Bühne und Zuschauerraum auch historisch zu betrachten, aufmerksam. Ihre gegenseitigen Beziehungen sind durch eine Reihe von Faktoren bedingt, wovon dem gesellschaftlichen Faktor ein wesentlicher Platz einzuräumen ist.

Zdeněk Srna

Pavel Petr, **Hašeks „Schwejks“ in Deutschland.** (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 19, Berlin 1963.)

Hašeks Werk ist durch die deutsche Übersetzung und durch deren Wirkung in Deutschland in die Weltliteratur gedragen. Deshalb sind die „deutschen Schicksale“ des Schwejkbuches von besonderem Interesse für die Literaturwissenschaft, und niemand erscheint befürworteter, den Übertritt des „Schwejk“ aus seiner Heimat auf das internationale Forum zu untersuchen, als der eingeweihte tschechoslowakische Germanist. Das Buch von Pavel Petr behandelt die Schwejkproblematik von verschiedenen Seiten — gesellschaftlichen, ästhetischen, historischen, sprachlichen — in Hauptlinien und Details, mit Nutzung einer reichen Sekundärliteratur aus den Bereichen der Geschichte, der Literaturwissenschaft, der Philologie. Zum ersten Mal wird der deutschen wissenschaftlichen Öffentlichkeit ein umfangreiches und kritisches Bild der Persönlichkeit Jaroslav Hašeks dargeboten. Ohne Idealisierung wird der Schöpfer des „Guten Soldaten“ gegen die bürgerlich-konservative Kritik in Schutz genommen, seine komplizierte Entwicklung erklärt — zwischen Anarchismus, Nationalismus und sozialen Tendenzen, die dann während des Bürgerkrieges in Russland, an dem Hašek in den Reihen der Roten Armee teilnahm, in revolutionäre Aktivität umschlugen. Petr bringt einen interessanten und ausführlichen Überblick der tschechoslowakischen und deutschen Interpretationen des Schwejkbuches (eine entsprechende tschechische Monographie gibt es für dieses Gebiet nicht und so ist Petr auch hier Neuerer). Er kommentiert diese Interpretationen und polemisiert mit ihnen, wobei er auch die widersprüchigen Standpunkte innerhalb der marxistischen Kritik darstellt und zu erklären sucht.

Petr konstatiert, dass die Aufnahme des „Schwejk“ in Deutschland sich von derjenigen in der Tschechoslowakei unterscheidet. Das grosse Interesse für Schwejk in Deutschland 1928—1930 wird in Zusammenhang gebracht mit der allgemeinen Auseinandersetzung, mit dem Gesicht und Wesen des ersten Weltkrieges in der deutschen Kultur. — Der Verfasser identifiziert sich nicht mit vereinfachenden tschechoslowakischen Deutungen aus der Zeit nach 1945, die in Schwejk einen bewussten, sich verstellenden Kämpfer gegen den Imperialismus erblicken und Hašeks Werk als sozialistische Literatur gewertet sehen wollen (Jančík, Lacina u. a.). Er berücksichtigt aber, den fortschrittlichen tschechoslowakischen Interpretationen dadurch nahekommend, in seiner Gesamtperspektive und -wertung das Phänomen Schwejk hauptsächlich als *den Soldaten* (oder, z. T., noch enger, als den tschechischen Soldaten) in seinem Verhältnis zum Krieg (bzw. zum ersten Weltkrieg), zum militärischen Dienst überhaupt oder zum Dienst in der konkret-historischen österreichisch-ungarischen Armee. Der viel breitere Gesichtspunkt (der von einem Teil der deutschen Interpreten verteidigt wird), der in Schwejk den sich von den gesellschaftlichen Institutionen des bürgerlichen Staates überhaupt distanzierenden, in Entfremdung verschiedener Art lebenden und sich verhaltenden *Menschen*, den volkstümlich-gesunden und doch beschränkten, deformierten Zwangsindividualisten erblickt, wird in Betracht gezogen, nicht aber geteilt. Petr ist geneigt, in Schwejk doch mehr den sich verstellenden Scheinidioten, als den wirklichen „genialen Idioten“ zu erblicken (wie Schwejk schon von Ivan Olbracht 1921 aufgefasst worden ist). Aber diese Frage wird nicht endgültig und autoritativ beantwortet; es wird konstatiert, dass eine „gewisse Ratlosigkeit“ (S. 59) der tschechischen Literaturwissenschaft in der letzten Deutung des Werkes herrscht.

Weiter wird die Adäquatheit der deutschen Übersetzung des Schwejkbuches von Grete Reiner (1926) untersucht. Dabei wird die Theorie der Übersetzung zu Hilfe gezogen, philologisch werden das tschechische Original und die deutsche Fassung dem Vergleich und der