

## RETHEATRALISIERUNGSWEGE IM THEATER DES 20. JAHRHUNDERTS

Was war im Theater angeblich verlorengegangen, als man um die Jahrhundertwende das Bedürfnis hatte, das Theater zu retheatralisieren?

Wir haben das Glück, unter den vielen Schriften zur Frage der Re-theatralisierung des Theaters, die in Frankreich, der Schweiz und England, in Rußland, Deutschland und in anderen Ländern erschienen sind, ein Werk zur Verfügung zu haben, das — wenn auch ein temperamentvolles Pamphlet zugleich — uns auf breitem Spektrum, aus der Optik seiner Zeit, aufschlußreiche Analysen der als ungenügend angesehenen Zustände, der Selbstentfremdung des Theaters vorstellt. Es handelt sich um das seinerzeit Aufsehen erregende Buch von Georg Fuchs *Die Revolution des Theaters*, 1909 bei Georg Müller (München—Leipzig) erschienen, an sich eine Rechtfertigung und ein Bericht über die geleistete Arbeit des Münchner Künstlertheaters. Ihm ist das französisch gefaßte Motto „Re-théâtraliser le Théâtre“ vorangestellt.

Georg Fuchs hatte (1908) unter dem Protektorat Prinz Rupprechts von Wittelsbach im Münchner Ausstellungspark das von Max Littmann erichtete Künstlertheater eröffnet und darin all die Ideen verwirklicht, die ihn seit dem Ende des Jahrhunderts schon zu einer Reihe von Schriften veranlaßt hatten.<sup>1</sup>

Er begreift sein Schaffen als im Rahmen eines großen, allgemeinen Kulturaufbruchs stehend und ruft zur Revolutionierung des Theaters auf, „zu jener großen Revolution, die alle anderen Künste schon siegreich durchgekämpft, indem sie sich befreiten vom Joche der Literatur und von allen äußeren Pflichten, welche nicht in ihrer besonderen rein-künstlerischen Gesetzmäßigkeit begründet sind“.<sup>2</sup>

Was versteht er unter dem „Joch der Literatur“, was unter den „äußeren Pflichten“, die den Künsten auferlegt waren?

Das Literatentheater ist ihm ein Dorn im Auge; das „pädagogische Kunst-Zuchthaus“;<sup>3</sup> das die, alles Sinnliche, Festliche und Weltfreudige verachtenden Puritaner als Ziel ihrer Reform anschauten; diene nicht den

<sup>1</sup> U. a.: Wiener Rundschau, 15. 5., 1. u. 15. 9. 1899; Deutsche Kunst und Dekoration, Januar 1901; Referat auf dem 1. Internationalen Kunstkongreß, Venedig 1905; Referat auf dem Kunsterziehungstag, Hamburg 1905; Deutsche Form, 1907; Der Tanz (Heft 6 der Flugschriften für Künstler-Kultur, Stuttgart 1907).

<sup>2</sup> Vorwort, S. XII.

<sup>3</sup> S. 6 f.

Bedürfnissen des Publikums;<sup>4</sup> die Literaten an der Spitze der Theater hätten keine Ahnung vom Schauspieler, ebensowenig von der Bühnenkunst.<sup>5</sup> Sie seien nur daran interessiert, „literarische Produkte gewisser Verleger“<sup>6</sup> anzubringen und sähen das Theater als Vehikel an, dialogisierte Mitteilungen an den Mann zu bringen. Daher jedesmal ein Sturm der Empörung, wenn ein Schauspieler es wage, zu „schauspielern“, ein Komödiant „Komödie spielt“, ein Theater „theatralisch“ arbeite.

Der Literat sei dem Literaturmaler der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts zu vergleichen, der das Malgerät nur „benutzte zur Mitteilung von philosophischen Ideen, historischen Belehrungen, ... zur Beleuchtung moralischer, psychologischer, sozialer Zeit- und Streitfragen, zur Geißelung menschlicher Schwächen und gesellschaftlicher Mißstände, zur Eröffnung von Einblicken in die menschliche Psyche“.<sup>7</sup>

Damit sind aber auch schon einige „äußere Pflichten“ gekennzeichnet, die Fuchs als zu Unrecht dem Theater auferlegt sieht: „angewandte Psychologie zu demonstrieren,<sup>8</sup> soziale Kämpfe auszutragen,<sup>9</sup> Podium für Theorienausbreitung zu bieten,<sup>10</sup> Philosophie zu produzieren,<sup>11</sup> als „Schatzkästlein für Ethik“<sup>12</sup> zu dienen. — Falsch eingesetzt sieht er die Bühne aber auch, wenn sie zum „Bildungsbedarfserfüller“<sup>13</sup> degradiert werde, routinemäßig „Klassiker“ zementiere und pädagogische Funktionen ersetzen wolle. — „Äußere Pflichten“ werden dem Theater ebenfalls auferlegt, wenn es spekulativ in bezug Gelderwerb betrieben werde;<sup>14</sup> diese Pflicht, auf niederem Niveau betrieben, habe sich katastrophal in der „Kapital-Bourgeoisie“<sup>15</sup> durchgesetzt, habe zu Ausstattungsprunk und Effekthascherei nach dem Geschmack von Emporkömmlingen geführt,<sup>16</sup> zu immer neu überbotenen Sensationen gereizt,<sup>17</sup> ja, auch vor dem Theater als „Kabinett für erotische Sehenswürdigkeiten“<sup>18</sup> nicht zurückgeschreckt. Theater sei aber weder ein Ort für Geschäfte-Macher<sup>19</sup> noch für ästhetische Hochstapler,<sup>20</sup> die die Rentabilität eines Theaters verachteten; das Publikum zahle gern seine Preise für gutes Theater und nur der Pöbel laufe Sensationen nach. Und wenn Fuchs sich schließlich mit dem Naturalismus und dem bürgerlichen Realismus<sup>21</sup> ablehnend auseinandersetzt, dann zielt er damit zugleich auf den Geschmackswandel eines anspruchsvolleren Publikums, das von den Imitationen der Wirklichkeit ermüdet

---

<sup>4</sup> S. 18.

<sup>5</sup> S. 149.

<sup>6</sup> S. 18.

<sup>7</sup> S. 148.

<sup>8</sup> S. 87, 104, 137, 147, 149, 187, 193.

<sup>9</sup> S. 136, 141, 193.

<sup>10</sup> S. 136, 139.

<sup>11</sup> S. 148.

<sup>12</sup> S. 193.

<sup>13</sup> S. 27, 28, 143, 145.

<sup>14</sup> S. 27.

<sup>15</sup> S. 34.

<sup>16</sup> S. 140.

<sup>17</sup> S. 37, 107, 139, 163.

<sup>18</sup> S. 193.

<sup>19</sup> S. 143.

<sup>20</sup> S. 144 ff.

<sup>21</sup> S. 14, 48, 51 ff., 61 f., 67 f., 120, 123, 125, 130, 136 usw.

werde, dessen Phantasie und kreativer Mitvollzug nicht angesprochen werde;<sup>22</sup> und diesem neuen Publikum will sein Theater aufgeschlossen sein.

Er sieht eine *neue Gesellschaft* herangewachsen, reif zu einer neuen Kulturprägung, die den Verkommenheiten, Müdigkeiten, Schablonen und verlogenen Hohlformen der bourgeoisen Gesellschaft des 19. Jhdts. entgegenzutreten in der Lage ist, das „bürgerlich“ strapazierte und mißbrauchte Theater abbaut und eine neue Weltanschauung sich zu eigen macht aus einem Bündnis von aristokratischem Formbewußtsein und unverbildetem Instinkt derer, „die den ernsten Kampf der modernen Arbeit mitkämpfen“,<sup>23</sup> worunter er keine spezifische Arbeiterklasse versteht, sondern die nicht bourgeois Korruptierten in allen Sozialschichten des Volkes. Die „Produktionsmittel und Materialien“<sup>24</sup> müßten angesichts dieser gesellschaftlichen Wandlungsprozesse auch im Theater neu orientiert werden. München, als Ort des Vollzuges dieser theatralischen Revolution, sieht er besonders geeignet, da hier die „gute alte Tradition“ der „Altbayrischen Ackerbürgerstadt“ ohne Bruch eine Funktionseinheit habe bilden können mit der kurfürstlich-königlichen Residenz. Der Begriff der „neuen Weltanschauung“ ist vielmals an Goethe angeschlossen, an seinem in der dörflichen, vorkapitalistisch-bürgerlichen Residenzstadt Weimar entwickelten aristokratischen Bildungsbegriff. — Starke Motivationen für die „neue Weltanschauung“ dieser sogenannten „Jugendbewegung“ gehen aber auch von Schopenhauer aus („Welt als Wille und Vorstellung“: gewollte Kultur angesichts des geteilten Pessimismus), von Nietzsche (Herrenmoral, aber als Adelskultur für alle), von Houston Stewart Chamberlain (Qualitäten der germanischen „Rasse“) und von den Bewegungen für „angewandte Kunst“, die die Kunst dem Volk vermitteln wollen (Wien: Otto Wagner). Natürlich müssen auch die zeitgenössisch breit wirkenden Philosophen und Phänomenologen Bergson (*Élan vital, L'évolution créatrice*), Husserl (Lehre vom *Wesentlichen* und Wesenhaften der Erscheinungen, „Gemeinschaftserlebnis“) und Dilthey (*Kunst als Erlebnis*) erwähnt werden, um den geistigen Hintergrund zu kennzeichnen, vor dem Fuchs sein retheatralisiertes Theater aufbaut.

Aus den wichtigsten Punkten seiner Ausführungen lassen sich nun alle Kennzeichen ableiten, unter denen sich auch später — partiell aufgegriffen und sehr verschieden gefärbt, Retheatralisierungsprogramme im 20. Jhd. entfalten. Ich möchte daher im zweiten Teil meines Beitrags wiederum an Fuchs' Werk ansetzen, das sich als gutes Scharnier nach allen Richtungen hin erweist, um zunächst bei ihm, dann in Ableitungen von ihm, die Retheatralisierungsvorstellungen der anderen darzulegen.

In einem, das müssen wir gleich festhalten, sind sich die Bewegungen alle einig: sie wenden sich alle miteinander gegen die „bürgerliche“ Romantik und gegen den „bürgerlichen“ Realismus, bezw. den Naturalismus des 19. Jhdts.; und sie sehen sich der Tatsache *einer neuen Gesellschaft gegenüber*, einer *Gesamtgesellschaft* des *technischen* Zeitalters, deren

<sup>22</sup> S. 122, 130.

<sup>23</sup> S. 22.

<sup>24</sup> S. XI.

Strukturprofil zu bestimmen neue Anforderungen und Aufgaben stellt, da es darum geht, *Herr der Maschine zu sein und nicht ihr Knecht*.<sup>25</sup> Und wo Traditionen aufgegriffen werden, ist ihnen auch der Rückgriff auf *vorromantische* Formen gemeinsam, da diese als theatralisch und noch nicht durch Spekulation korrumpiert gelten.

Zentral steht der Begriff der *Festlichkeit* bei Fuchs, bei den Vertretern der „angewandten Kunst“, aber auch bei Reinhardt, bei Gustav Mahler, ja selbst bei den frühen Expressionisten, die neue Wege zum Erleben des Göttlichen suchten. — „*Feste des Lebens und der Kunst*“ war der Titel eines Werkes, das Behrens 1900 erscheinen ließ, jener Vertreter des Darmstädter Künstlerkreises, dem der Großherzog von Hessen eine eigene Künstler-Kolonie gegründet hatte. Kunst dem Volk zu bringen, war die Parole!

Die öffentlichen Gebrauchsbauten, Postsparkassen und Bahnhöfe, private Wohnhäuser, Möbel, Gegenstände des täglichen Lebens, waren von den Meistern für „angewandte“ Künste geschmackvoll entworfen worden, um dem „gebildeten“ Volk auch des Leben festlich zu steigern, umso mehr mußte das Theater diese Festlichkeit repräsentieren — ganz nach dem Vorbild der Lebensgewohnheiten der Aristokratie des 17. und 18. Jhdts.; nun aber nicht in Imitation ihrer Formen, sondern in einem *das Volk selbst* zu seinen künstlerischen Ausdrucksformen ermutigenden Bildungsprozeß. Die Schweden schufen um die Jahrhundertwende die Parktheaterbewegung; um das Bildungsgefälle zwischen Bürgern und Arbeitern mit der Zeit abzubauen, entstanden bei ihnen eigene Arbeitertheater, die heute, nach mehr als einem halben Jahrhundert, tatsächlich ihren Sinn dort erfüllt haben, so daß Bürger- und Arbeitertheater kumuliert werden können, da die Bildungsdifferenz ausgeglichen ist.

1903 schon wollte Hermann Bahr Max Reinhardt gewinnen, um mit ihm und den Meistern der Wiener Kunstgewerbeschule sowie der Sezession (Otto Wagner, Alfred Roller und Kolo Moser) ein wirklich bühnengerechtes und festliches Theater zu gestalten —; 1907 sind in diesem Sinne die *Salzburger Festspiele* zwischen ihnen im Gespräch, ein Plan, der dann erst — und dies charakteristischerweise zu Ende des Krieges, 1918, zwei Monate vor dem Zusammenbruch der österreichischen Monarchie — von Reinhardt weiter verfolgt wird; Reinhardt ist der Überzeugung, daß gerade in diesen schweren Zeiten dem Theater eine überragende Bedeutung zukomme und schreibt wörtlich in einem Brief an Andrian: „Ein mächtiges Lenkmittel ist es (das Theater) endlich auch über den Sinn und die Phantasie der großen Massen, so mächtig, daß es nicht länger den Händen niedriger Spekulanten überlassen werden darf, sondern daß die höchsten und reinsten Hände zu höchsten und wohlverstandenen politischen Zwecken sich seiner bedienen müssen.“ Reinhardt beobachtet, daß eben gerade jetzt der Festspielgedanke allerorts auftauche, bei den Franzosen (Orange), den Schweizern (Zürich) und in Italien. Leichtfertig wird man diese Pläne, inmitten der Not des Kriegsendes, kaum nennen, wenn man weiß, welche kulturprägende Bedeutung dem festlichen Theater in Reinhardts Jugendzeit programmatisch zugeschrieben wurde und daß es gerade damals für eine Krisengesellschaft entwickelt wurde, die die spätbürger-

<sup>25</sup> S. 14.

lichen Privilegien und bourgeoisen Fehlgänge abbaute und einer gebildeten Gesamtgesellschaft zustrebte, ein Ziel übrigens, das die neue Kulturgesellschaft mit dem bürgerlichen Aufbruch im 18. Jhd. teilte.

Reinhardt hat solche Festspele für eine große gebildete Gesamtgesellschaft auch noch in der Emigration in den USA entworfen, wo er sich ähnlichen Bildungsproblemen gegenüber fand.

Es sollte kein unbedingt prunkvolles Theater sein, sondern „Erlebnis“ und „festlich“ – jenseits der Routine. Roller, sein Mitarbeiter, träumte sogar von der Erneuerung des alten Thespiskarrens, der eben ganz den Schauspielern zur Verfügung gestanden sei, und Gustav Mahler stöhnte schon 1897 über die „Tretmühle des Theaters“ und will die Wiener Hofoper zu einem Festspielhaus umgestalten.

Fuchs hält es nun zwar für möglich, daß man die Oper, soweit es sich um die vorromantische *höfische* Oper handle, als tradiertes Erbe in den alten Hofopernhäusern festlich weiter pflege (wie in Japan das Bugaku), doch das *Hofschauspiel* – in dem man nur noch „Kadetten, Gymnasiasten und höhere Töchter“ sehe, „benebst etlichen bonbon-naschenden alten Tanten und tief erbarmungswürdigen Gouvernanten“, die die Abonnementplätze absitzen, um sich „im Schweiß ihres Angesichts“ die mehr als 50 Jahre alten Inszenierungen der Klassiker anzuschauen<sup>26</sup> – dieses *Hofschauspiel*, das längst die Qualitäten seiner aristokratischen Gründer verloren habe und dem geschmacksungesicherten, kunstfremden Kapitalbürgertum ausgeliefert sei, dieses *Hofschauspiel* sei in dieser Form nicht mehr zu halten. Theaterbau, Bühneneinrichtung, Schauspielerprofil, Spielplan, dies alles sei zu revolutionieren, um wieder zum „*Erlebnis*“ zu werden, zu einem *solchen* Erlebnis für die *neue* Gesellschaft, wie es einst, vor mehr als *hundert Jahren*, für die alte Bürgeraristokratie eines gewesen sei; ein *künstlerisches* Erlebnis.

„*Erlebnis*“ sein, ist der zweite Zug, der dem retheatralisierten Theater abverlangt wird. Festliches Erlebnis, wie es dann entsteht, wenn etwas *Außergewöhnliches* geboten wird, wenn die Kunst überrascht und man das Gezeigte so sieht, als sehe man zum erstenmal, ja, mit ganz neuen Augen: Zusammenhänge, Prozesse, Geschehnisse, für die die Alltagsaugen blind sind; ein freudiges Erschrecken entsteht, wenn aus der Angst und dem Tremendum gegenüber dem Chaos unter der formenden Gewalt des Künstlers eine höhere und weitere „Weltanschauung“ erwächst, die, das Chaos gestaltend, als Lebenskraft deutlich wird, als ein sich *bildendes Selbstbehaupten* des kreativen Menschen; ein freudiges Erschrecken entsteht, wenn aus dem Lachen der Komödie, aus dem alles Unzulängliche zelebrierenden Spiel der Komödianten die Gewißheit distanzierender Selbstüberhöhung zuteil wird.

Rausch, Schauer und Ekstase sollen dieses Erleben Höhepunkten zutragen, die *kathartisch* wirken, befreiend und lebenssteigernd. Diese Forderung nach Rausch, Schauer, ja Schock und Ekstase als Kennzeichen der autonomen Darstellungs- und Wirkungsmöglichkeiten des Theaters teilten wiederum die Früh-*Expressionisten* mit Fuchs und Reinhardt, ja sogar die *Enfants terribles* dieser chaosbewußten Krisenzeit, die *Futuristen*, die ihre energiebersahten Bürgerschreckveranstaltungen skandalprovozie-

<sup>26</sup> S. 212.

rend durch alle Länder Europas trugen. Kultischen Rausch komponieren Skrjabin in seinem Poème de l'Extase (1908) und Strawinsky in seinem „Sacre du printemps“ (1913), während Russolo die technische Wirklichkeit des Lärmzeitalters in seinen bruitistischen Kompositionen zu verarbeiten sucht, Automobile und Aeroplane durch „intonarumori“ (Lärmtöner, Lärminstrumente) musikalisch Gestalt werden läßt (1913) und Prampolini für ein Bühnenballett den Masken-Dämon der Maschine entwarf (1921).

Die *Klassiker* neu zu sehen, neu zu spielen, fordert Fuchs auf; nicht alle Klassiker, die der Schulplan vorschreibt, sondern nur die Klassiker, die durch die künstlerischen Einsätze der Gegenwart Erlebnisse vermitteln können.

Shakespeare mit seiner Beherrschung des szenischen Rhythmus; mit seiner Gewalt, durch Kunst zu erregen; mit seiner Kraft zur Versinnlichung; mit seiner Fähigkeit, über die Ohren und die Augen der Zuschauer zu wirken, er ist ein großes Vorbild; aber auch Goethe, der Meister ebenso sinnlich vermittelter Kunstwirkungen, dessen *Faust* das Künstlertheater allen Schablonen des 19. Jhdts. entriß.

Es muß besonders darauf hingewiesen werden, daß Reinhardt Shakespeare immer und immer wieder neu inszenierte, daß er Goethes *Faust* mit neuen Augen sehen lehrte und damit zum Erlebnis werden ließ.

Neben den Klassikern aber sieht Fuchs die Zeit zu neuen Tragödien und Komödien reif, zu wirklicher Dramatik, die nicht Literatur ist, sondern die der Dramatiker, der selbst Mitglied des Schauspielerensembles sein soll, für das Theater bühngerecht schreiben möge.

Der Dramatiker solle dabei wie ein Bildhauer arbeiten; so wie der Bildhauer dem rohen Stoff des Steins die Rollen abgewinnt. Das sei heute umso schwieriger, als die alten Rollenfächer, die die frühbürgerliche Blütezeit der Dramatik entwickelt habe und die von den Schauspielern artistisch beherrscht worden seien, keine Geltung mehr hätten. Dieses dem Bildhauer entsprechende Verfahren des Dramatikers der Neuzeit, des Dramatikers für das retheatralisierte Theater, müsse dagegen das *Wesentliche* einer Rolle anlegen, um dann dem Schauspieler zu erlauben, dieses Wesentliche mit seiner ihm eigenen Formkraft zur künstlerischen Versinnlichung und Realität auf der Bühne zu führen. — Dieses *Wesentliche*, das in der Partitur, in der dramatischen Komposition schon angelegt ist und das der Schauspieler dann kraft seiner Kunstmittel sichtbar macht, nennt Fuchs auch öfters den „Stil“, den Vorgang dieses Schaffens „Stilisierung“. Der Stoff ist in gewissem Sinne nur Vorwand,<sup>27</sup> um ein Wesentliches deutlich zu machen, um dies als Dramatiker zu gestalten und dies Wesentliche als Schauspieler *darzustellen*.

Die Darsteller des retheatralisierten Theaters bei Fuchs arbeiten zugleich aber auch *unmittelbar* gestaltend, „instinktiv“ und mit handwerklichem Können an ihren Rollen. Ihre Kunst besteht nicht im *Imitieren*, sondern im Beherrschen *sinnlicher Mittel*, instinktiv Erfasstes zum Ausdruck zu bringen. Fuchs spricht sogar von „instinktiver Logik“ ihres Tuns.<sup>28</sup> Geistiger und körperlicher Rhythmus einer Rolle werden erfaßt,

<sup>27</sup> S. 134.

<sup>28</sup> S. 91.

in den eigenen Geist und Körper aufgenommen, so daß nun von *Innen* her die künstlerische Darstellung auch stärkster *Erregungen* vorgehen kann: gestaltete Ekstase, gestalteter Jubel, Trotz und Ekel, Trauer oder Freude. Der Rhythmus einer Rolle muß in den Schauspieler eingehen, dann erhält die Rolle ihr Gesamtprofil, ihre Einheit. So beschreibt Fuchs eine Rolle von Lilly Marberg, „---sie war selbst der in Fleisch und Blut wandelnde Rhythmus, der sich darum auch durch ihre ganze Persönlichkeit manifestiert. Der Tonfall ihrer Stimme, die Miene, die Bewegungen der Schultern, der Arme, der Hände bis in die Fingerspitzen, die Hüften und Füße und selbst ihre Gewänder: sie sind durchwegs von der nämlichen Rhythmik bedingt und bewegt, auf eine Skala gestimmt, gleichsam in einem und demselben Faltenwurf ergossen. Das ist es, was den Schauspieler zum Künstler macht.“<sup>29</sup>

Der Regisseur des Regiekonzepttheaters kann freilich mit solchen Schauspielern nichts anfangen, diese entziehen sich weitgehend seinem Konzept. Fuchs lehnt diesen Konzeptregisseur ab.

Reinhardt dagegen war ein Regisseur, der die rhythmischen Möglichkeiten seiner Schauspieler kannte, sie entwickelte und die verschiedenen Rhythmen zu einem suggestiven Zusammenklingen zu bringen wußte. Darin lag der Erfolg seiner Regiearbeit, die mehr ein Konzertieren vieler Orchesterstimmen war als ein Bearbeiten von Schauspieler-, „Material“. Es ist ein absolut demokratisches Verfahren, das sich hier abzeichnet, im Komponieren von Klängen, Gesten, Rhythmen, die freilich nur von großen Künstlern eingebracht werden können.

Merkwürdig nimmt sich dagegen das Regiekonzept der Expressionisten aus, das dem Regisseur eine sehr bedeutende Rolle zuspricht. William Wauer hat in der expressionistischen Zeitschrift „Der Sturm“, Jg. 1911, die Theatertheorie dieses Kreises, der sich als internationale Gesinnungsgemeinschaft zur religiösen Erneuerung des Lebens durch Kunst definierte, behandelt: danach ist der *Regisseur* der *eigentliche Kreator* des szenischen Geschehens; er, der *Anwalt höherer, göttlicher Mächte*, projiziert die durch ihn wirkende prometheische Kraft, wie ein Medium geradezu, gestaltend auf die Bühne. *Der Schauspieler hat seinem Konzept zu dienen*, sich ihm unterzuordnen und nur seine artistischen Fähigkeiten zur Verfügung zu stellen; er ist *Bühnenkunstmittel* in der Hand des Regisseurs. Auch für Wauer ist die Dichtung nur Vorwand für Darstellung, Mittel zum Zweck des Theaters. Was dem Maler die Natur ist, das ist die Dichtung dem Regisseur. *Er* aber ist göttlich inspiriert, und Theater ist göttliche Leidenschaft. Kunst ist prometheische Kreation und zeugt auch hier vom Wesentlichen, das als gesteigerte Seinserfahrung zutage treten soll. Ich zitiere wörtlich aus dem Sturm: „Die Darstellungskunst im Theater darf nichts wollen, als die vollendete Formung ihrer Mittel; sie darf nichts wollen, als ausdrucksvolle Gebärden, Töne, Farben, Linien, Gruppierungen, Helligkeiten und Dunkelheiten. Die Bühnenkunst ist eine Kunst für sich. Ihr Künstler ist der Regisseur.“ Und das Ziel dieser Kunst sei: „Ein inneres Gewitter zur Entladung zu bringen, große innere Spannungen zu schaffen und auszulösen,“ also ebenso kathartisch zu wirken, wie der impressiv arbeitende Reinhardt, wie der um den

<sup>29</sup> S. 92.

Stil einer neuen Kultur bemühte, eigentlich bildende Künstler, *Fuchs*: 3 Formen der Retheatralisierung des Theaters, alle drei dem *Erlebnis* verschworen, alle drei darauf eingestellt, Wesenhaftes durch die theatralisch autonomen Mittel der Bühnenkunst zum Ausdruck zu bringen.

Dem rhythmischen Tektoniker der Bühne, *Fuchs*, stehen die gleichzeitigen Vorstellungen von Adolphe Appia und Gordon Craig nahe, auch er begeistert sich für die Kunst der Marionette,<sup>30</sup> für Schattentheater und den rhythmischen Einsatz von Licht und Dunkel, *Vertikalen* und *Horizontalen* im Raumgefüge. Stil als Formgewinn und Gestaltqualität abstrahiert von allem Zufälligen, bändigt Dionysisches durch apollinische bildende Kreation. In diesem Sinne bewundert *Fuchs* auch Shakespeares Narren und die Artistik der Exzentrik-Clowns, kultivierte Akrobatik sogar, wenn sie geschmackvoll gepflegt ist; bewundert Körperkultur, wie sie bei den Griechen bezeugt sei und wie er sie bei den Schauspielern der Japaner staunend beobachtet hat: Kawakami und Sada Yacco haben ihn wunderbar ergriffen: „Der japanische Schauspieler schreit nicht, tobt nicht, es wird kaum jemals laut gesprochen auf der Szene, es geschieht kaum etwas, was über den Ton der vornehmsten Gesellschaft hinausgeht und dennoch erreicht die japanische Bühne dramatische Akzente von einer Intensität, von der wir keine Ahnung haben — rein durch stilistische Mittel. Was auch immer geschehen mag auf der Szene, sei es, daß uns das Walten des Schicksals im Tiefsten enthüllt wird, sei es das Furchtbarste, das uns im Innersten zerbricht, sei es tollste Ausgelassenheit und frechste Grotteske: immer doch bleiben die Bindungen der Tanzrhythmik gewahrt, geradeso wie der japanische Künstler im Holzschnitt immer die Gesetzmäßigkeit der Fläche innehält. Der japanische Statist sogar, der als Krieger auf die Bühne tritt, geht nie; er schreitet gewaltig; er ist immer zugleich auch der Dämon des Krieges.“<sup>31</sup>

Anders der Impressionist Max Reinhardt, der in anderer Weise Welt einfängt, Wesenhaftes im Spiel aufleuchten läßt, der sein Theater nicht zum Kunstwerk programmiert; dem es vielmehr ganz von selbst zum Kunstwerk wird, weil er verschwenderisch künstlerisches Spiel sich entfalten läßt. Mit immer neuen Augen entdeckt er die Welt als theatralische Schöpfung und das Theater als erhöhte, gesteigerte wirkliche Welt; mit barocker, tiefster Lust an den ständig sich wandelnden Spielen und Spielern schafft er in jeder seiner Inszenierungen eine Schöpfung des ersten Tages, taufisch und keiner Routine abgewonnen; selbst ein Staunender und Überraschter von seinen Schauspielern, führt er sie zu ihren höchsten Möglichkeiten und überrascht sein Publikum durch die Intensität seiner konzertierenden, künstlerischen Spielgewalt. Nicht die bildhafte Fläche (*Fuchs*) und die Rhythmik von *Vertikalen* und *Horizontalen* (*Appia* und *Craig*) bevorzugt er für sein Theater, sondern die in vielen Variationen *ausprobierten Räume*, plastische Räume für plastische Schauspieler, die sich im Raum und nicht in der Bildfläche bewegen. Das volle Leben fängt er ein, in Farbe, Bewegung und Atmosphäre, dargestellt durch *sinnliche Qualitäten*, Feste für Auge und Ohr. *Physiologisch* wirksame Farben haben Vorrang vor naturimitierenden; und Wirksamkeit

<sup>30</sup> S. 183.

<sup>31</sup> S. 85.



dieser Art schafft seinem Theater die Magie und den Zauber, die es zum faszinierenden Erlebnis werden lassen, die er aber auch mit Noblesse und Ehrfurcht vor dem Leben handhabt. — Auch die Bühnenbildner, die er heranzog — unter ihnen bedeutende Maler —, brachten ihm diese Fülle von Welt ein, Spielräume und Spielfarben, auf das Spiel gestimmtes Licht; eindringlich wirksam alle, ob sie zum Ödipus die Dämmertöne eines abendlichen Waldes, ob sie in hellen durchsichtigen Grundfarben *Commedia dell'arte* beschwingt umspielten; auch sie Vertreter der *Species impressa*, die die Expressionisten als große Sünder, der Welt lustvoll zugeneigte Kinder ansahen. — Barock muß aber auch die Retheatralisierung der Expressionisten angesehen werden: es ist die andere Seite des Barock, die der pathetischen Gottsuche, des Schreies nach dem Göttlichen, nach Ursprung, nach der Quelle aller Kausalität. *Species Expressa* — Verkünder und Rufer, Getriebene und Ausgesetzte, Vatermörder und Beter. — Das Sichtbarmachen der *überindividuellen Kräfte* war ihr Anliegen für das Theater: Göttliche Kräfte, Urenergien, die Mechanik der Materie — elementare Triebe: Vater, Mutter, Sohn, Mann und Frau, der Vermummte. Er, Sie, Es — die entindividualisierten Figuren lassen das Wesentliche dieser elementaren Kräfte schon vom Drama her deutlich werden. Der Regisseur und der Bühnenbildner bauen ihnen die *Konstruktionen* und Strukturen ihrer Aktionsfelder. „Elementarer“ Rhythmus wird ins Pathetische getrieben, Arme werden hoch gereckt, der Schrei löst sich aus dem „Urgrund“ der Kreatur. Bedeutsamkeit der Gestik wird auf metaphysische Hintergründe oder die Magie des Chaos hin angesetzt. Und dieses „Chaos frisirt sich nicht“, wie Hofmannsthal es einmal ausdrückt.<sup>32</sup>

Auch im Expressionismus ist das *Artistische* des Theatralischen bewegendes Element. *Marionette* und *Commedia dell'arte*-Spiel macht auch er sich zu eigen. Meyerhold inszenierte früh schon Schnitzler-Stücke in Richtung eines rhythmisierten Marionettenstils. Von Fuchs' rhythmisierendem Tanzstil war er tief beeindruckt. *Commedia dell'arte* wird hier zu einer — von Reinhardt abweichenden — lustvoll expressiven Gestaltung durch ihn, später durch Tairoff geführt. *Exzentriks* und *Variété-Effekte* werden der Bühne gewonnen. — Auch für diese Hereinnahmen artistischer Elemente in die Retheatralisierungsbewegungen des Theaters im 20. Jhd. kommen die Anregungen von Fuchs, der dem Variété ein eigenes Kapitel seines Buches widmet, der die akrobatischen Künste in vollendeter Form bei den Japanern bewundert, der im Variété höchste Formkunst beobachtet, verbunden mit *Beherrschung des Körpers* in rhythmischer Eleganz. Variété, Marionetten- und Schattenspiel reiht Fuchs den *Volks-Künsten* zu: hier sei in Japan eine Volks-Kunst-Stufe erreicht, die ihm vorbildlich scheint: ein ursprünglicher Instinkt, der den „Intellektuellen“ meist fehle, ist durch musische und gymnische Schulung zum Adel der Formkunst vorgestoßen. — Diese Auffassung des dem Volk Entsprechenden des akrobatisch-artistischen Variétés hat vielfach die französischen, deutschen und russischen Theaterrevolutionierungen angeregt und läßt sich bei Meyerhold noch bis in seine konstruktivistische Periode der 20er Jahre beobachten.

Die vielfachen Versuche, den Menschen seines seit der Renaissance

<sup>32</sup> *Prolog zu Baal*, Wien 1926.

„angemaßten“ Anspruchs auf Individualität, seines Persönlichkeitsanspruchs zu entheben, lagen noch keineswegs den Auffassungen von Fuchs, von Copeau, von Reinhardt zugrunde. In dem Maße aber, wie die psychologischen, materialistischen, historischen und ökonomischen Mechanismen und Zwänge gesichtet werden, weichen die Tendenzen auf der Bühne von den klassizistisch-humanistischen Prägungen ab. Das Maschinentheater erlebt eine eigene Blüte. Der Mensch wird zunächst als Teil eines überindividuellen Ganzen gezeigt, dann nur noch als Rad im Getriebe, vom Rhythmus des Weltgesetzes getragen, wo immer dieses Gesetz als beheimatet angesetzt wird: in religiöser oder saecularisierter Optik.

Der „*Marionettismus*“, den Reinhardt als Spiel der Figuren des großen Welttheaters bei den Salzburger Festspielen barockmodern, sinnlich einprägsam zu gestalten mußte, dem Copeau im Vieux Colombier die rhythmisch-improvisatorische Spielmagie seiner professionell unverdorbenen Schauspieler verlieh – er verbannte alle Szenenausstattung und eroberte ihnen das alleinige Recht über den Spielraum – dieser „*Marionettismus*“ zieht seine tiefsten Wurzeln aus der metaphysischen Beunruhigung durch die Einsichten der Psychologie seit der Jahrhundertwende: Was war der Mensch? Marionette von bekannten oder unbekanntenen Kräften? Verfügt er über sich selbst oder wird über ihn verfügt?

Der *Marionettismus* verdichtet sich nun aber auf der Bühne, wird beunruhigender und härter in dem Maße, wie dem Menschen die Verfügbarkeit über sich selbst abgesprochen wird. Futurismus, Expressionismus, Biomechanismus, Kubismus und Konstruktivismus experimentieren mit ihm: in Italien Prampolini und Antonio Bragaglia, in Rußland Meyerhold und Tairoff, in Deutschland die Bauhausbewegung, aber auch Jeßner und Piscator. Die großen *Humanisten* der Bühne können ihm, selbst vor dem Hintergrund von Krieg und Inflation, vielfach sogar die gelöste rhythmische Heiterkeit abgewinnen, die das Instinktiv-Sinnliche des Impressionismus seinem *Marionettismus* im Spiel und Stil der *Commedia dell'arte* zu verleihen mußte.

Doch sind *nun* – im Zeichen der *species expressa* – die treibenden Kräfte für die Entfesselung des *Marionettismus* *geistig* reflektierter Natur. „Das Geistige in der Kunst“, das Fuchs, Copeau und Gustav Mahler zu einer Synthese zu führen wußten mit dem Sinnlich-Elementar-Rhythmischen, dominiert nun in den Phasen der entindividualisierenden Abstraktion, die von Kandinskys Spielen mit Farben und Formen auf physiologisch-symbolischer Basis fortführen zum sogenannten „synthetischen“ Kunstwerk, zur seriellen Musik, zum Konstruktivismus. Gehören auch sie noch in den Bereich des retheatralisierten Theaters? Hier sind nicht Instinkte Ausgangspunkt für das Begreifen rhythmischer Entfaltungen, sondern eine mathematisch-technische Lust an Kombinationen, technische Motorik, Material-Synthesen, verbunden mit der Entdeckung der „reinen“ Mittel der Kunst und der Gleichwertigkeit der Teile. Auch dies ein barocker Zug, der im Barockzeitalter die Bühne mit kühnen Architekturen und Maschinen ausstattete; und der im Zeitalter des Computers als Aleatorik, als Freude am Variationsmechanismus wiederkehrt. Dieser Weg steht im Zeichen von Lothar Schreyers Ruf: „Fort vom Theater zum *Bühnenkunstwerk*“. Dieser Weg gab dem *Bauhaus* starke Impulse: Oskar Schlemmers „Triadisches Ballett“, ein Ballett plastischer Formen, Kugeln

und Kegel und sonstiger Körper, ist auf diesen Vorstellungen aufgebaut. Martinis „Teatro del colore“ gab auf diesem Wege Anlaß zu unendlich vielen Entfaltungen von „Son et lumière“, Ton und Farbspiele. Material-Kollagen bieten sich den Kennern an. Das Merz-Theater von Schwitters ist ein verzweifelt dadaistisches Material-Spielwerk (Com-„merz“).

Die Spielidee steht auch diesen Formen Pate, doch fehlt ihnen der Mensch, der lebende Mensch, der das Theater doch wohl, so lange wir vom Theater etwas wissen im Ablauf der Zeiten, immer als ein Gestalten seiner *Probleme, Beunruhigungen, Ängste* und *Übermüte* verstanden hat, einen Ort der Bemühungen um Verstehen dessen, was Mensch ist, sein kann, sein soll oder fähig ist, zu sein. Dies freilich mit den komponierten, den künstlerischen Mitteln des Theaters, des Schauspielers im Kern und Zentrum des Theaters. Er hat die Macht und Fähigkeit *darzustellen*, was den Menschen bewegt; *darzustellen* durch sich selbst, seinen Körper, seine Maske, seine Stimme, seine Gebärden. Die Trefflichkeit dieser schauspielerischen Kunst, die das Wesentliche in einem Blick, in einer Handbewegung zum Ausdruck zu bringen in der Lage ist, kann von keiner anderen Kunst, von keiner Wissenschaft erzielt werden. Und sie ist eine Kunst, die nur der Schauspieler, der dazu Begabte, leisten kann, ja leisten muß. Daß unter den vielen Spielarten an Begabungen der Menschen auch die der schauspielerischen Begabung ist, wie die zum Malen, zum Dichten, zum Denken, zum Blumenpflanzen, hat sicherlich wesentlich zur menschlichen Kultur, zur Konstitutionierung des Menschen als *homo socialis* im Kulturationsprozeß beigetragen.

Daher denke ich, gehört der Weg zur Bühne *ohne* den Schauspieler oder eine den Darsteller imaginierende Figur nicht zu den Formen des retheatralisierten Theaters im 20. Jhdt. Man kann ihm aber mit Recht den Charakter eines wichtigen, aufschlußreichen und spezifische Funktionen erfüllenden, zeittypischen *Kunstspiels* zusprechen. Wie sagt doch Novalis? „Das Leben der Götter ist Mathematik.“ Und sein Zeitgenosse Patte formulierte es: „Gott brauchte nur zu geometrisieren, als er die Welt schuf.“

„Rethéâtralisez le Théâtre“ war die Devise von Fuchs und Copeau. Reinhardt, und in anderer Weise der spätere Stanislavsky, haben diese Forderung für meine Begriffe ihrer Zeit gemäß wohl vollendet verwirklicht. Sie und alle ihre Nachfolger auf diesem Intentionswege haben nach den Bedingungen ihrer Kultur-Situation und ihrer Zeit sehr verschiedene Rethéatralisierungsprozesse vorgenommen. Manche sind uns heute fremd. Ich erinnere nur an den nationalen Aufbruch von Fuchs, der unter dem Eindruck Nietzsches, Chamberlains und nicht zuletzt des „Rembrandt-Deutschen“ Julius Langbehn<sup>33</sup> stand, und angesichts der Manierismen und des Dekadenzbewußtseins seiner Zeit den von Nietzsche für die Griechen gekennzeichneten Willensakt zur Kultur des Menschen, für die Deutschen, ja für die Bayern, speziell für die Münchner in Anspruch nahm. Die provinzielle Auffassung des Nationalen hat ja nicht immer zu erfreulichen Ergebnissen im 20. Jhdt. geführt; andererseits sind natürlich den gesunden nationalen Besinnungen wichtige Impulse entsprungen mit Rückgriffen zur Folklore der einzelnen Völker:

---

<sup>33</sup> *Rembrandt als Erzieher*, 1890.

Bartok schöpft aus der Folklore seines Heimatlandes, Strawinsky aus der russischen. Die afro-brasilianische Theaterkultur ist undenkbar ohne diese Impulse. Negerrhythmen mischen sich später, aus den USA kommend, in Europa mit den Jazzimprovisationen der klassischen Phase.

Ursprungsnostalgie und nationaler Kunstmythos fließen ineinander über. Auch Fuchs' von Goethe abhängige und für die Goethezeit zutreffende Auffassung des Theaters als eines „lebenden Bildes“, eines „bewegten Bildes“, das den Flächengesetzen der Malerei entspreche – daher das Bündnis mit den Malern, der Vergleich mit den Bildhauern, die Bedeutung des Architekten für die „Reliefbühne“ –, erscheint uns heute als Mißverständnis der Eigengesetzlichkeit theatralischer Kunstformen.

Das *Sendungsbewußtsein* der einzelnen Richtungen ist uns heute fremd; es scheint uns manches daran naiv angesichts der als ungeheuer kompliziert bewußt gewordenen Kultursituation der heutigen Menschheit.

Die Technik der *prägungssicheren Schlagworte*, mit denen Erscheinungen simplifiziert werden, erscheint uns fremd: nehmen wir nur einmal den Begriff des „Bürgertums“, des „bürgerlichen Theaters“ heraus, der eine solche Simplifizierung bedeutet; oder gar den der „germanischen Rasse“, die von Bayern aus die künstlerische Erneuerung bringen sollte.

Das sind Schlagworte und Mythen, die einer kühlen Analyse bedürfen angesichts ihrer späteren Auswirkungen. Dennoch können wir aus der Geschichte ableiten und dieser Ableitung die persönliche Überzeugung hinzufügen, daß das Theater gerade in Krisenzeiten der Kultur sich immer in seiner Funktionstüchtigkeit bewährt, wenn verantwortliche Kräfte es gestalten.

Wie allerdings Theater Theater ist, das ist eine Frage der Begabungen und der berufenen Entscheidungen.

Theater ist ein theatralischer Prozeß und keine genormte Institution.

Die Krise der Theater in unserer Zeit – und wann hat es je keine Theaterkrisen gegeben – läßt uns nach den *Künstlern* Ausschau halten, die das Teatro Teatrale für uns in unserer Welt gestalten; die sich *autonomer theatralischer Mittel* bedienen und damit dem Theater den Rang, die Funktionstüchtigkeit und die lösenden Wirkungen verschaffen, die wir vom Theater erwarten.

Daß es „außerordentlich“ sein möge, und damit schließe ich an Fuchs, Stanislawskij, Reinhardt, Copeau und Mejerhold an, das glaube ich, darf ich als Wunsch aussprechen; denn unsere schwierige komplizierte Kultursituation ist eine Herausforderung an unsere theatralischen Künstler, sich zu behaupten, Humanität zu vertreten und nicht die Theaterhäuser zu verpachten an außertheatralische und außerkünstlerische Interessen.