Hugo Fischer

Hugo Fischer

Die Erziehung der Einbildungskraft

Idee, Geschichte und Technik des Theaters

Herausgegeben, mit einem Nachwort und
Fußnoten versehen von Heiko Christians

Aus dem Englischen übersetzt von Joe Paul Kroll

Bildredaktion: Olivia Jane Busse und Lisa Karst

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2026, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Waldenserstr. 2-4 · 10551 Berlin · info@kulturverlag-kadmos.de
Alle Rechte vorbehalten
Internet: www.kulturverlag-kadmos.de
Umschlaggestaltung: Maja Mikolajek,
Wolfram Burckhardt, Heiko Christians
Gestaltung und Satz: Readymade, Berlin
Druck: MCP
Printed in EU
ISBN 978-3-86599-613-8

Inhalt

Dank 7

Zur Textgestalt 11

Vorwort. Theater und Glaube (Hugo Fischer) 17

Kürzere Fassung 1944/45 21

Teil I
Das Theater im Zeitalter des Kommerzes 23
1. Zum Verhältnis von Stadtplanung und Theater 24
2. Die Bilanz des kommerziellen Theaters 27
3. Die beiden Kriege und ihre Auswirkungen auf das moderne Theater 28
4. Persönlichkeiten des kommerziellen Theaters 29
   a. Der kommerzielle Theaterdirektor 29
   b. Der kommerzielle Theaterarchitekt 31
   c. Der kommerzielle Dramatiker 35
   d. Der Schauspieler am kommerziellen Theater 42
5. Der Stil moderner Inszenierungen 46
6. Das Verhältnis von Theater und Leben 47
7. Der Aufstand gegen das kommerzielle Theater in England und anderswo 55
8. Umriss einer fortschrittlichen Theaterorganisation 66
9. Patronage 69

Teil II
Maßstäbe für die Erneuerung des englischen Theaters 77
1. Der gesellschaftliche Maßstab 77
2. Theater, Ethik und Moral 84
3. Die Zukunftsaussichten für das Theater als soziale und ethische Macht 90

4. Die Ursprünge des Dramas im Dionysos-Kult 95
5. Der Geist des Dionysos im heutigen Drama 102
6. Die Auswirkungen des Schicksalskonflikts auf die Struktur des Dramas 108

Teil III
Die idealen ästhetischen Gesetze für das neue Theater 117

7. Die Architektur des Theaters 117
8. Die Bedeutung des Publikums 153
9. Der Schauspieler und seine Kunst 162
10. Zur Soziologie der Theaterleute. Die Bohème 173
11. Das Drama und sein Autor 189
AUSBLICK: Das abendländische Theater 197

Ältere Fassung 1940–1944, Anhänge 201

1. Theater und Propaganda 201
2. Theater und Kino 203
3. Theater und agonale Existenz 210
4. Gesellschaft als Drama 215
5. Zum Vorhaben eines Nationaltheaters 228
6. ›Organische Planung‹ oder über ›Bohémiens‹ 231
7. Auswirkungen der dramatischen Kunst auf die Ethik 232
8. Absicht einer ethischen Wirkung der Bühne 234
9. Der Beitrag des Theaters zu einer Synthese des sozial-ethischen Lebens 239
10. Die architektonischen Merkmale des heutigen Theaters 240
11. Der Standort des Theatergebäudes 242
12. Über die Nähe zwischen Bühne und Publikum 244
13. Über lebendige Bühnentechnik 255
14. Die fortschrittlichen Elemente im architektonischen Stil der Maskenspiele am Hof 261
15. Die Technik von Inszenierung und Innenarchitektur in den Hofmaskenspielen 265
16. Der alte Proszeniumsbogen und die ›moderne organische Technik‹ im Theater 270
17. Die Prinzipien einer neuen Innenarchitektur und Szenentechnik 277
18. Über Spielfläche, ›Milieu‹, Licht und Schauspieler 282

19. Über Umgebung und Rhythmus 291
20. Über das Auditorium 300
21. Die Synthese im Geiste des Publikums 305
22. Über die Einbildungskraft des Publikums 307
23. Der Einfluss literarischer Formen auf das Publikum 309
24. Wie dem Publikum ein »wahres« Bild des Lebens gezeigt wird 312
25. Über die soziale Kunst, ein Drama zu inszenieren (Vom Rhythmus) 321
26. Über die Atmosphäre und das Szenenbild des Dramas 325
27. Über die Beleuchtung als Mittel der Regiekunst 335
28. Über die Regie und die Anleitungen der SchauspielerInnen . . 340
29. Das Problem der Verwandlung des bürgerlichen Lebens 344

Nachwort (Heiko Christians) 349

Stückeverzeichnis 369

Theaterverzeichnis 373

Abbildungsverzeichnis 375

Phantasie, heute dem Ressort des Unbewussten zugeteilt und in der Erkenntnis als kindisch urteilsloses Rudiment verfemt, stiftet allein jene Beziehung zwischen Objekten, in der unabdingbar alles Urteil entspringt: wird sie ausgetrieben, so wird zugleich das Urteil, der eigentliche Erkenntnisakt, exorziert.

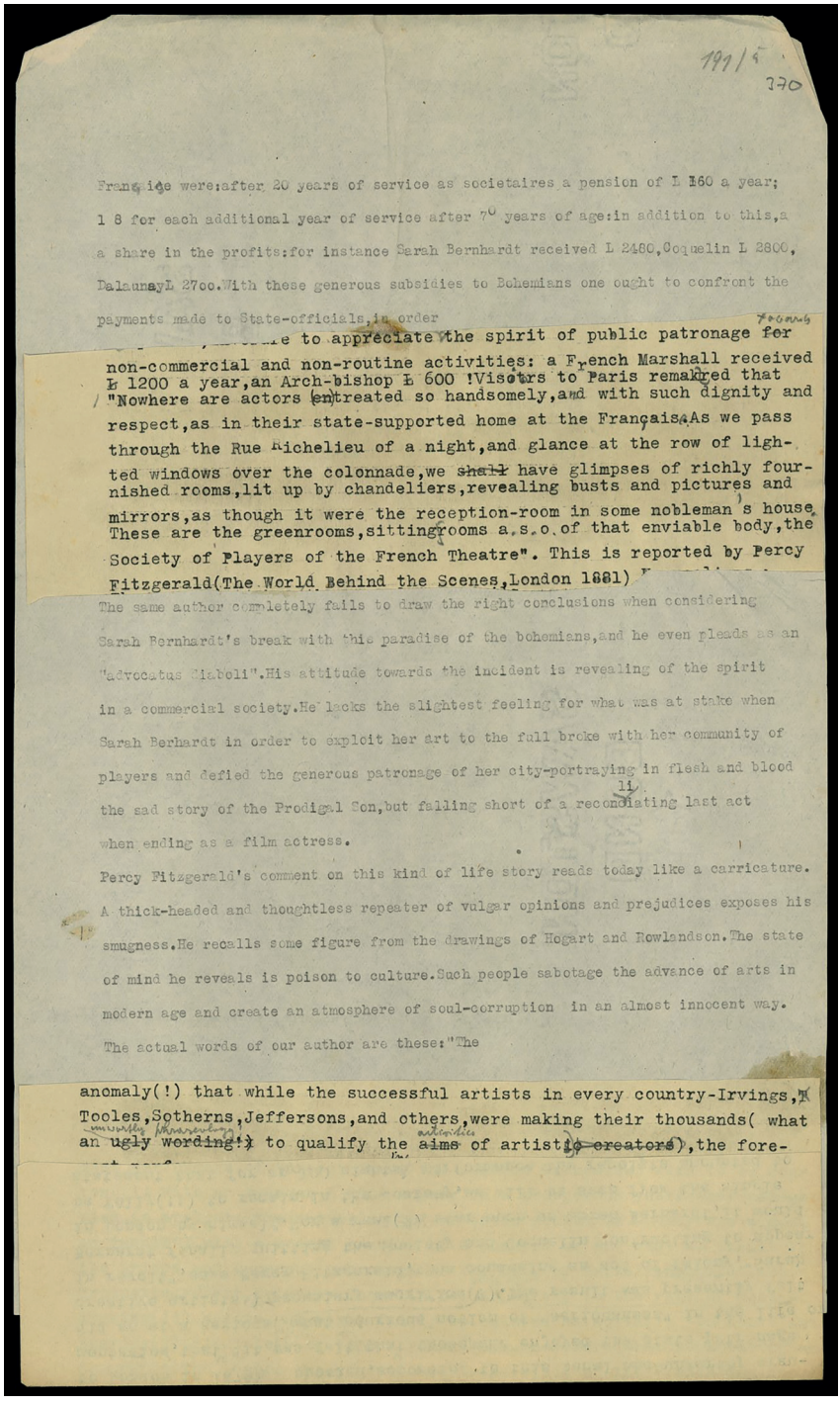
Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*
(1951)

Es entsteht ein Wertbegriff, der die Verwertung zur Grundlage hat. Und dies ergibt allgemein den Usus, jedes Kunstwerk auf seine Eignung für den Apparat, niemals aber den Apparat auf seine Eignung für das Kunstwerk hin zu überprüfen.

Bertolt Brecht, *Das moderne Theater ist das epische Theater*
(1931)

Dank

Mein herzlichster Dank gehört Anika Faber, Anna Maria Kärger, Eka Khutsishvili und Maja Mikolajek, so wie Målin Herrmann und Hermine Hesse für ihre Mitarbeit im Rahmen zweier Seminare zu Fragen der Übersetzung und Edition einer theaterhistorischen Abhandlung. Begonnen hat die Arbeit an diesem Projekt vor zehn Jahren. Die ersten Recherchen habe ich mit Josef Ulbig durchgeführt. Sina Drews und Franziska Jürgens haben als wissenschaftliche Hilfskräfte seit 2021 viel mehr als nur ihren Job gemacht, sie haben entscheidend zum Gelingen des Projekts beigetragen. Olivia Jane Busse hat in derselben Funktion seit 2023 den Bildteil betreut. Lisa Karst kam im Januar 2025 dazu. Ohne ihr Engagement gäbe es den Bildteil nicht. Und Joe Kroll hat den Text nicht einfach übersetzt – er hat ihn sich angeeignet, hat ihn in unzähligen Emails für mich eingeordnet, kommentiert und verständlicher gemacht. Er hat mich motiviert. Auch ohne ihn gäbe es dieses Buch in vielerlei Hinsicht nicht. Gegen Ende des Projekts unterstützte mich Eric Fischer (Mexiko) mit vielen Dokumenten aus dem Familienbesitz. Ihm sei sehr herzlich gedankt. Auf einer gemeinsamen Tagung des KWI Essen und der Göttinger Soziologie im ehemaligen ›Forscherheim Assenheim‹ auf Schloss Assenheim im Juni 2024 durfte ich das Projekt vorstellen. Für Hinweise und Gespräche möchte ich mich herzlich bei Oliver Römer, Alexander Wierzock, Christine Magerski, Danilo Scholz, Wolfgang Essbach und Gerhard Schäfer bedanken.



1911/5
170

Frang ige were:after 20 years of service as societaires a pension of L 160 a year;
l 8 for each additional year of service after 70 years of age:in addition to this,a
a share in the profits:for instance Sarah Bernhardt received L 2480,Coquelin L 2800,
DalaunayL 2700.With these generous subsidies to Bohemians one ought to confront the
payments made to State-officials,in order
e to appreciate the spirit of public patronage for
non-commercial and non-routine activities: a French Marshall received
L 1200 a year,an Arch-bishop L 600 !Visitors to Paris remarked that
"Nowhere are actors entreated so handsomely,and with such dignity and
respect,as in their state-supported home at the Français.As we pass
through the Rue Richelieu of a night,and glance at the row of lighted windows over the colonnade,we shall have glimpses of richly furnished rooms,lit up by chandeliers,revealing busts and pictures and
mirrors,as though it were the reception-room in some nobleman's house.
These are the greenrooms,sittingrooms a.s.o. of that enviable body,the
Society of Players of the French Theatre". This is reported by Percy
Fitzgerald(The World Behind the Scenes,London 1881)
The same author completely fails to draw the right conclusions when considering
Sarah Bernhardt's break with this paradise of the bohemians,and he even pleads as an
"advocatus diaboli".His attitude towards the incident is revealing of the spirit
in a commercial society.He lacks the slightest feeling for what was at stake when
Sarah Berhardt in order to exploit her art to the full broke with her community of
players and defied the generous patronage of her city-portraying in flesh and blood
the sad story of the Prodigal Son,but falling short of a reconciliating last act
when ending as a film actress.
Percy Fitzgerald's comment on this kind of life story reads today like a carricature.
A thick-headed and thoughtless repeater of vulgar opinions and prejudices exposes his
smugness.He recalls some figure from the drawings of Hogart and Rowlandson.The state
of mind he reveals is poison to culture.Such people sabotage the advance of arts in
modern age and create an atmosphere of soul-corruption in an almost innocent way.
The actual words of our author are these:"The
anomaly(!) that while the successful artists in every country-Irvings,
Tooles,Sotherns,Jeffersons,and others,were making their thousands(what
an ugly wording!) to qualify the aims of artists(creators),the fore-

Abb. 1: Hugo Fischer, Original-Typoskriptseite

Zur Textgestalt
und zum Entstehungskontext der deutschen Ausgabe von Hugo Fischers englischsprachigen Typoskripten zur Theatergeschichte (1944/45)

Das Buch

Hiermit wird der Öffentlichkeit ein Buch des Philosophen und Kultursoziologen Hugo Fischer (1897–1975) zur Geschichte des Theaters vorgelegt. Es handelt sich um eine Übersetzung. Der deutsche Autor hatte zwischen 1941 und 1944 zwei Versionen einer theatergeschichtlichen Studie im englischen Exil in englischer Sprache verfasst. Er beherrschte das Englische offensichtlich exzellent und hatte kompetente Unterstützung, wie er Ernst Manheim (1900–2002), dem Kollegen und Freund aus Leipziger Tagen, nach Amerika berichtet: »Ich schreibe jetzt in gutem Englisch, und lasse mir alles von einer befreundeten Engländerin noch einmal neu schreiben, so ist das ein tadelloser englischer Stil.«[1] Und vier Jahre später: »Zwei Studenten von Dr. Ginsberg helfen mir, mein Englisch zu überarbeiten.«[2]

Dennoch wurde das Buch für diese Publikation nun in die Muttersprache seines Autors zurückübersetzt. Das ist erklärungsbedürftig. Das Buch wird, so die Überlegung, im deutschen Sprachraum und in deutscher Sprache wahrscheinlich auf mehr Interesse stoßen als in der Originalsprache, denn Fischer wirkte mit seinen vielen Büchern und Themen vor allem in den deutschen Sprachraum hinein. Das war bis zu seinem Exil in Norwegen und England so, also bis 1938, aber auch dann, als er 1956 endgültig nach Deutschland zurückkehrte. Für sein Buch, das er gelegentlich auch als »A Theater in Town Reconstruction« bezeichnete und zwischen »sociology, history, sociography and aesthetics« ansiedelte, war er insgesamt wenig optimistisch, obwohl es ihm wichtig war: »I do not know who will publish this and sponsor it at the end, I suppose that will be possible only in

1 Hugo Fischer, Brief an Ernst Manheim v. 29. September 1938 (aus Oslo).

2 Gemeint ist Morris Ginsberg (1889–1970), ein aus Litauen stammender britischer Soziologe. Ginsberg war von 1929 bis 1954 Martin-White-Professor an der London School of Economics and Political Science. [Hugo Fischer, Brief an Ernst Manheim v. 19. Juni 1942 (aus Cambridge)].

America. I have the very certain impression that I wrote something good, something that means a progress also on my own lines. What I have been seeking for was a synthesis between the Continent, imagination and intuitive, and the English factual method, which is close to the real things, bringing them to the nose, as people here say.«[3]

Als Vorlagen für die Übersetzung von Fischers Forschungen in Cambridge zwischen 1940 und 1945 dienten eine maschinenschriftliche jüngere Kurzversion (1944/45; 103 Bl.) und eine maschinenschriftliche ältere Langversion (1940–1944; 451 Bl.) aus dem Nachlass des Autors in der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Diese beiden nur noch schwer entzifferbaren Versionen mussten zunächst mühsam von Hand in elektronische Dateien verwandelt werden, um überhaupt bearbeitbar und flüssig lesbar zu werden [Abb. 1 u. 2]. Um die Vorzüge beider Versionen erhalten und abbilden zu können, wurde hier nun die straffere Kurzversion vollständig übersetzt und durch thematische Exkurse aus der Langfassung großzügig ergänzt. Es gibt im strikten Sinne keine Wiederholungen, aber es gibt leitmotivische Schleifen (über die ›Bohème‹ oder über die Fragen von ›Planung und Organisation‹), wie sie für Hugo Fischers Schreiben, Argumentieren und Denken typisch waren. Es wurde versucht, so wörtlich wie möglich zu übersetzen, aber auch den Duktus und den Rhythmus von Fischers Prosa zu treffen, der im Englischen nicht verloren ging. Wo keine publizierte Übersetzung (im Falle der von Fischer zitierten Literatur) benutzt wird, handelt es sich um eigene Übersetzungen aus dem Englischen. ›Gegendert‹ wurde nur dort, wo der Eindruck entstehen könnte, dass die Unterschlagung der weiblichen Form nicht die vorherrschende soziale Realität des Entstehungszeitraums der Texte wiederspiegelt. [Zum Beispiel jene Realität, dass es am englischen Theater um 1940 kaum Regisseurinnen gab.]

Das nach diesen Grundsätzen *neu* zusammengestellte digitale Buch-Typoskript hat zumindest annähernd den Titel erhalten, unter dem der überlieferte Typoskript-Komplex für eine Veröffentlichung in England angekündigt worden war, aber dann, abgesehen von wenigen Auskoppelungen[4], nie erschienen ist: »On the Social History of the English Stage and the Theatre, as a means for imaginative education«[5]. Die Rohfassungen selbst

3 Hugo Fischer, Brief an Ernst Manheim v. 19. Juni 1942 (aus Cambridge).

4 H.F., The advanced elements in the architectural style of the court masques, in: The Ballet 2, 1946, Nr. 6, S. 13–16; The Dionysian Cult as the Origin of the Theatre, in: The Ballet 2, 1947, Nr. 7, S. 8–14; The ›advanced‹ Theatre, in: The Ballet 2, 1947, Nr. 8, S. 16–21; The Decline of theatrical Art during the 19th Century, in: The Ballet 3, 1947, Nr. 9, S. 8–11; The modern Types of Patrons and Sponsors, in: Ballet World 1, 1948, Nr. 1, S. 19–22. [Diese Nachweise verdanken sich der unveröffentl. Bibliographie von Fischers Werken, die Ulrich Fröschle erarbeitet hat und mir dankenswerterweise zur Verfügung stellte.].

5 So angekündigt in: Hans J. Rehfisch (Hg.), In Tyrannos. Four Centuries of Struggle against Tyranny in Germany, London: Lindsay Drummond (1944), S. 361. (Dazu Genaueres im Nachwort.).

verfügten nur über einen – vermutlich dem Forschungsstipendium und seiner disziplinären bzw. institutionellen Verortung geschuldeten – deutschen Kurz- oder Arbeitstitel. Dieser Titel wurde spätestens im Zuge der Nachlasserstellung und -erschließung auf dem entsprechenden Deckel des Konvoluts handschriftlich vermerkt: ›Das englische Theater‹ (London/Cambridge). Handschriftliche Randbemerkungen eines anonymen Lesers/einer anonymen Leserin im Original-Typoskript wurden, sofern überhaupt leserlich, wiedergegeben, wo sie einen Beitrag zum Verständnis des Textes oder einen nach editorischer Meinung bedenkenswerten Einwand formulieren. Gelegentlich wird in diesen Randbemerkungen auf (Selbst-)Widersprüche hingewiesen oder ein Beispiel vorgeschlagen, wobei nicht alle Bemerkungen von gleichem Gewicht sind, auch wenn sie offensichtlich von kundiger Hand verfasst wurden. Unter den Mitgliedern des *Club 1943* – ein Club, in dem sich viele Emigranten wie Hugo Fischer aus Deutschland in London organisierten – befanden sich ehemalige Theatermanager und -direktoren, Theaterkritiker, Dramatiker, aber auch Rechtshistoriker, Philosophen und Ökonomen. Aus diesem Kreis dürfte der anonyme Kommentator/die anonyme Kommentatorin stammen.[6]

Zwei gestalterische Ebenen wurden dem neuen Text konsequent hinzugefügt: Absätze und Fußnoten. In den Fußnoten werden alle Namen und Begriffe kurz erläutert, die im Text fallen und die zum Teil ihre Bekanntheit oder Gebräuchlichkeit verloren haben oder haben könnten. Versuchsweise werden auch die zahllosen Zitate nachgewiesen, da sie in der Regel nicht genauer vom Autor verortet wurden, höchstens mit pauschalen Titelangaben im Text selber (wenn nicht sogar explizit aus dem Kopf zitiert wurde). Schließlich wurden hier und da vorsichtig Hinweise auf neuere, profunde Forschungen zum Thema gegeben. Diese Hinweise stellen keinerlei Ansprüche auf Vollständigkeit oder Ausschließlichkeit. Noch seltener wurden in Fußnoten längere Zitate beigebracht, die den Diskussionszusammenhang zumindest hier und da andeuten, in dem man Fischers Überlegungen sehen könnte.

Außerdem wurden mit zwei verschiedenen Markierungen – einfacher Absatz und einfacher Absatz plus mittiges Sternchen in weiterer Zeile – thematische Wechsel und neue Gedankengänge *innerhalb* eines Kapitels, je nach Reichweite, graphisch wiedergegeben, um die Lektüre und Orientierung im Text zu erleichtern. Die Vorlagen verfügten kaum über eine graphische Textstrukturierung – jenseits der Inhaltsverzeichnisse. Die Exkurse wurden

6 Dazu Jens Brüning, Karawanserei des alten Europas. Die Geschichte des *Club 1943*, in: ›I didn't want to float; I wanted to belong to something‹. Refugee Organizations in Britain 1933–1945. Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies 10 (2008), S. 67–88.

zum Teil mit kürzeren Überschriften (kürzer als die Originalkapitelüberschriften in der Langfassung) versehen, damit sie – hoffentlich auf prägnante Art und Weise – die umfangreicheren Kapitel der Langfassung angemessen repräsentieren.

Eine inhaltliche Einordnung der Typoskripte erfolgt erst im ›Nachwort‹ dieser Ausgabe. Zu Person und Werk Fischers habe ich mich an anderer Stelle schon ausführlich geäußert.[7]

Potsdam, Januar 2025.

7 Vgl. Verf., (Art.) Hugo Fischer, in: Matthias Schöning (Hg.), Ernst Jünger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart (2014), S. 358–367 u. Verf., Abschied vom Abenteuer. Ernst Jüngers Jahrhundertlektüren, Basel (2023), S. 207–233.

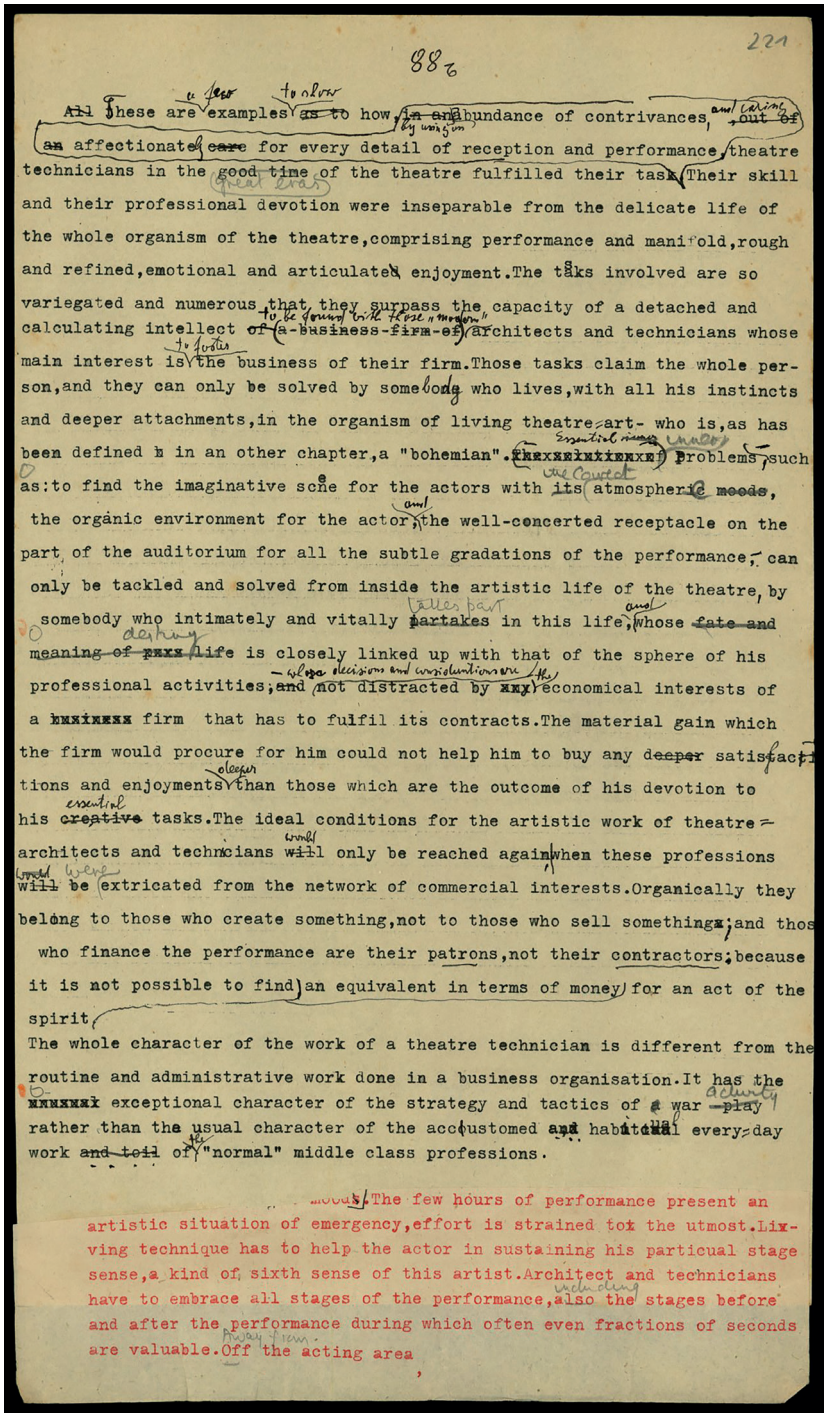


Abb. 2: Hugo Fischer, Original-Typoskriptseite

Vorwort. Theater und Glaube[1]

(Hugo Fischer)

Das Theater selbst muss entscheiden, was das »Theater der Gegenwart« ist. Es ist gut möglich, dass das tiefste und beharrlichste Verlangen des Gegenwartsmenschen eine Umkehr derjenigen Ziele herbeiführt, die den letzten fünf Generationen die teuersten waren: das Bestreben, Natur und Gesellschaft genau zu beobachten, und zwar zum Zwecke der erfolgreichen Behauptung im Wettbewerb, ob in Krieg oder Frieden. Wenn sich nun unter den Menschen der Gegenwart eine Strömung ausmachen lässt, die sich mit der die letzten 150 Jahre beherrschenden Denkweise aus tiefstem Wesen unzufrieden zeigt, und wenn der Drang nach einer anderen Lebensweise spürbar wird, hin zu einer neuen kulturellen Synthese und einem neuen Humanismus, dann hat jenes Theater als besonders zeitgenössisch zu gelten, das die hinfälligen Konventionen einer im Sterben liegenden Kultur zu durchbrechen wagt: ein Mangel an »Popularität« gereichte ihm zur größten Ehre.

Gegenwärtig, insbesondere in England, laufen verantwortungsbewusste KünstlerInnen Gefahr, als »abgehoben« oder als intellektuelle »Spinner« stigmatisiert zu werden. Gewiss ist ein solcher Verdacht eines zivilisierten Volkes unwürdig. Man findet ihn weder in Skandinavien oder in der Schweiz, nicht in Frankreich oder in den Mittelmeerländern, und in diesem Land wird man ihn erst überwunden haben, wenn der Aberglaube, der im Gelderwerb die einzige anständige Tätigkeit sieht, endlich widerlegt ist.

In der Schweiz pflegte dieser Verdacht die umgekehrte Richtung zu nehmen. Der große schweizerische Kulturhistoriker Jacob Burckhardt – womöglich der größte europäische Historiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts – vertrat die Ansicht, die politische Geschichte der Menschheit sei bloß ein unwürdiger und verzerrender Anhang zu einer Kulturgeschichte, die allein den wesentlichen Teil der menschlichen Entwicklung darstellte. Insgesamt scheint es, als hätten die Männer des Geschäfts und des praktischen Handelns mehr zur Zerstörung des menschlichen Daseins beigetragen als zu dessen Rettung und Ermöglichung. Sie mögen von sich behaupten,

1 [»Vorwort« der älteren Langversion].

sie hätten die Menschheit vor dem Verfall in Sklaverei und Verwahrlosung bewahrt; vielleicht könnten sie auch den Philosophen, den schöpferischen Künstlern, den Priestern und Kirchen vorwerfen, sie hätten es versäumt, der Menschheit jenen Glauben oder jene schöpferische Energie zu vermitteln, mit denen sie sich gegen die in Politik und Wirtschaft so vorherrschende Tendenz zum Nihilismus und die »tierische« Lust zum Beutemachen hätten wehren können. Derlei Vorwürfe und »Familienstreitigkeiten« laufen ins Leere. Wenn die Gegenwartszivilisation uns oft wie ein Chaos gegensätzlicher, einander lähmender Ziele und Tätigkeiten erscheint, so bleibt verantwortungsbewussten Menschen – ob als Einzelperson oder als Gruppe – nichts anderes übrig, als bei der Erfüllung der ihnen im Leben jeweils zufallenden Aufgabe so positiv und konstruktiv wie nur möglich zu sein. Auf solche verdachts- und ressentimentgeladenen Etiketten wie »abgehoben« oder »kapitalistisch« sollte man dabei lieber überhaupt nichts geben. Wo es darauf ankommt, leistet man für andere mehr, indem man das eigene Potential erfüllt und das Leben aller mit etwas bereichert, das in sich vollendet ist, etwa mit einem gelungenen Bühnenstück. Mit einem solchen Stück kann der Künstler mehr zum Trost der Unglücklichen beitragen, als wenn er zu ihnen nach Hause käme, um sie dort zu trösten und zu pflegen, seine Teilnahme in einer »action directe« aufzwingend.

*

In unserer Gegenwart ist die Bühnenkunst eines der wirkungsvollsten Mittel, um den Menschen Herz und Kopf für neue Energiequellen zu öffnen, die sowohl auf den Geist als auch auf die Einbildungskraft wirken. Wenn nur einer der [beteiligten] KünstlerInnen – Dramatiker, SchauspielerInnen oder Regisseur – in diesem Aspekt seiner Kunst versagt, so sind die Bemühungen aller vergebens. Das Thema des Dramas, auf zeitgenössischen Lebenslagen fußend, sollte wie ein guter Stromleiter funktionieren, eine Vermittlungsinstanz, durch die eine tiefere Verbindung zwischen DarstellerInnen und Publikum entsteht. Dabei ist »Aktualität« dem Künstler eine Finte, um das Publikum umso wirksamer und vollständiger weg von der Aktualität des alltäglichen Lebens zu führen.

Nie ist diese »Aktualität« der schöpferischen Einbildungskraft an ein spezifisches Zeitalter oder Publikum gebunden; ihr eignet ewige Frische und Jugend. Ein griechisches Drama, eine griechische Bildsäule oder Stellen aus dem Heraklit haben je ihren tiefen und zwingenden Lebensgrund, der über jede empirische Person in jeder empirischen Epoche hinausgeht: Nie werden sie altern, nie aus der Mode geraten und nie vom Glauben oder von den Werten einer nachfolgenden Generation verdrängt werden. Sie sind nicht an eine Klasse oder *race*, an eine Regierungs- oder Wirtschaftsform gebunden. Nach einer solchen Frische sollte die Kunst in jedem Zeitalter

streben. Unser Theater kann eine solche Qualität erreichen, wenn es den Mut aufweist, die allzu naheliegende »Aktualität« von Zeitungen, Film, Parteipolitik und anderen oberflächlich-materiellen Interessen zu verwerfen und sich stattdessen zur Behandlung gegenwärtiger Wirklichkeiten und Szenen entschließt – nicht im Sinne statistischer »Tatsachen«, sondern als Gleichnisse jener Menschheitsgeschichte, die allezeit bedeutend und bedeutsam ist. Es ist öde und zwecklos, die Bühnenkunst in jene der Dokumentation verwandeln zu wollen.

*

Aufgabe des Künstlers ist, den Schirm der empirischen Historie zu durchbrechen, hin zu den verzauberten Gewässern der ewigen Geschichte – mit anderen Worten, in der Wüstenei gegenwärtiger Ereignisse die Quellen eines ewigen Stromes ausfindig zu machen. Zugegeben: Ohne sich durch Wüste und Chaos gegenwärtiger Ereignisse zu quälen, hätte er gar keine Gelegenheit, seine Wünschelrute zu gebrauchen. Der Künstler muss jedoch stets bedenken, dass dem Jünger des Gottes Dionysos, dem Gott des Dramas, das empirische Leben – die Landschaft des Vergänglichen –, wie es sich den Sinnen erschließt, nicht mehr als ein Abbild der Urwirklichkeit des Lebens ist. Die Augen seines Körpers sind ihm lediglich Organe im Dienste der visionären Augen seiner Einbildungskraft.

In dieser Hinsicht ist Ibsen der Herold des entscheidenden Anfangs eines neuen Dramas. Hedda Gabler, Rebekka West in ›Rosmersholm‹, gelten als die empirischen Frauen im Zeitalter des Pragmatismus, des Utilitarismus und des Unglaubens an die Mysterien des geistlichen Lebens. Doch Ibsens Auge durchsticht mit seiner Einbildungskraft das oberflächliche Dasein und die banale Umgebung dieser Frauen und dringt vor zur tieferen, volleren Wirklichkeit Pans, der Mänaden, der Erinnyen und des Dionysos, des Gottes der ewigen Wiedergeburt.

Die Möglichkeiten von Leben und Liebe, die Intensität von Gefühl und Wissen, die sich im Hintergrund des Bühnengeschehens offenbaren, übersteigen bei Weitem die spirituelle Energie, mit denen die Menschen und Situationen im Vordergrund aufgeladen sind. Beschreibung und Darstellung der empirischen Gestalten und Milieus sind wirklichkeitsgetreu, doch zugleich ist die »Wirklichkeit« ganzer Szenen vermindert – oder, um in der Bühnensprache zu bleiben, vielmehr ›erhoben‹– und wird nunmehr mit der zusätzlichen Eigenschaft aufgeladen, als Gleichnis eines originelleren Lebens einzustehen, voller Größe und Schaudern, wie es den Mythos auszeichnet. Dem Credo des Dionysos zufolge strömt das tatsächliche Leben aus den allgegenwärtigen Quellen eines Lebens, das mit ewiger Jugendfrische gesegnet ist, weil Dionysos unablässig sein eigenes Leben erneuert, wie auf jeden Winter der Frühling folgt.

*

Zu Recht hat George Bernard Shaw erklärt, dass es sich bei der Kunst ursprünglich um Ikonographie handelt, um einen Ritus, der sinnbildlich für einen Glauben steht. Was ist nun *unser* Bekenntnis, an was glauben wir im Jahr 1945? Vielfach hört man, dass wir an überhaupt nichts mehr glauben können, dass alle Werte verschwunden sind. Können wir noch an Zeus glauben, an Proserpina und Dionysos, an die Dreifaltigkeit des eleusinischen Kultus; oder an Vater, Sohn und Heiligen Geist, oder Abyssos, Logos und Pneuma – die Dreifaltigkeit der christlichen Metaphysik, die nun schon so viele Jahrhunderte überdauert hat? Zunehmend sind sich ernsthafte Menschen einig, dass wir an etwas glauben sollten, und dass wir ohne Glaube leeren Glocken gleichen, Glocken, die nicht klingen.

Diesem alptraumhaften Dilemma haben die »Bohémiens« der Bühne womöglich eine bescheidene Lösung entgegenzusetzen: Wir erinnern uns vielleicht, dass es sich bei der Bühne um die älteste überlebende »Ikonographie« eines potentiellen Glaubens und eines religiösen Bekenntnisses handelt und dass, wo wir es mit einem Ritus zu tun haben, der entsprechende Glaube womöglich nicht fern liegt. Es könnte sehr wohl einen indirekten Zugang zum Glauben geben, einen Zugang über den ritualistisch-symbolischen Ausdruck eines Glaubens, der selbst noch im Verborgenen liegt. Das Theater, wenn es einfallsreich, verantwortungsbewusst und schöpferisch ist, könnte durchaus die Zauberformel bereithalten, mit der sich die Tore der *civitas dei*, des Reiches des Glaubens, öffnen lassen. Vielleicht wiederholt sich die frühe Entwicklung der europäischen Zivilisation in umgekehrter Reihenfolge: In Griechenland und in Rom war der Glaube schon vor der Herausbildung seiner rituellen und künstlerisch-symbolischen Ausdrucksform vorhanden; nun haben wir den symbolischen Ausdruck ohne den Glauben und vielleicht, wenn die Räder der Fortuna sich zu unserem Vorteil drehen, »vor« dem Glauben. Wir müssen erkennen, dass wir bloß Tiere sind, unwürdig der Bezeichnung Mensch, solange uns dieser Glaube fehlt, und wir müssen einer Kunst, die das Versprechen eines Glaubens an einen göttlichen Lebensgrund mit sich führt, Geist und Seele öffnen.

[Kürzere Fassung 1944/45]

Teil I
Das Theater im Zeitalter des Kommerzes

Bei den bedeutenden Theatern des heutigen England handelt es sich um Wirtschaftsunternehmen, nicht um Kulturinstitutionen. Sie bilden einen Teil der Unterhaltungsindustrie und unterliegen dementsprechend der Erwartung, eine Rendite auf das angelegte Kapital abzuwerfen. Zwar können die Künstler, die in diesem Rahmen tätig sind, ihrem Beruf in dessen Grenzen nachgehen, doch muss der Zusammenhang aus Inszenierung, Skript und Darstellung darauf angelegt bleiben, den Geschmack an der Theaterkasse zu bedienen. Ein Stück auf die Bühne zu bringen kostet freilich immer Geld, und der Geldgeber – ob nun in Gestalt eines Theaterdirektors, einer Behörde, eines Millionärs oder einer Kommune – wird im Gegenzug dafür erwarten, dass die Inszenierung seinen Anforderungen entspricht. Es sind demnach Fälle denkbar, in denen ein profitorientierter Theaterdirektor die Künstler in ihrer Arbeit weniger behindert als die Beamten einer Regierung, die eine rigide Kulturpolitik verfolgt.

Wir sollten uns also gewahr bleiben, dass der Begriff »Kommerz« nicht notwendig eine Verurteilung beinhaltet – auch wenn er dies in der Regel tut – und wir müssen auf der Hut sein, in der Ablösung des kommerziellen Theaters den Teufel nicht mit dem Beelzebub auszutreiben. In seiner gegenwärtigen Gestalt liegt das Problem weniger darin, dass der Theaterdirektor Gewinnabsichten verfolgt, als darin, dass er bloß eine kleine Welle in einem Meer kommerzieller Strömungen bildet, die sich jeglicher Kontrolle entziehen.

Im Ringen um einen Anteil am Geld, das die Bevölkerung auszugeben bereit ist, um die Langeweile ihrer freien Zeit zu überwinden, hat das kommerzielle Theater es mit ganz andersartigen Rivalen wie Fußball, Kino, Tanz und Automobil zu tun. Wenn also das Theater von einem Boom im Unterhaltungsgewerbe profitieren kann, dann verdankt es diesen Erfolg wohl weniger seiner ihm eigenen Güte als einer Vielzahl gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Ursachen, die zahlreichen anderen Zerstreuungen ebenfalls hohe Erträge beschert haben. Das heutige Theaterpublikum ist in einer weniger starken Position, auf die ihm angebotenen Inszenierungen

einzuwirken, als es dies zu jenen Zeiten war, als Ben Jonson[2] und Thomas Dekker[3] über das gemeine Volk klagten, das, da es nun seinen Groschen entrichtet hatte, sich zur Entscheidung über das Schicksal eines Stückes befugt dünkte.

1. Zum Verhältnis von Stadtplanung und Theater

Was die Bühnenkunst anbelangt, so leidet der Riese London an Unterernährung. Im Laufe dieses Jahrhunderts ist er immer weiter angewachsen, und das potenzielle Publikum übersteigt inzwischen das Fassungsvermögen seiner Theater, deren Zahl stetig abnimmt.

Die Ausdehnung Londons setzte im 17. Jahrhundert ein, und seitdem bilden Anzahl und Größe seiner Theater ein akutes Problem.[4] Die Beschränkung der Zahl der durch königliches Patent lizenzierten Theater[5] wirkte einer planerischen Maßnahme gleich: Von 1662 bis 1682 durfte es nur zwei Theater geben, und wiederum ab dann bis 1695 nur eines, das aus der Verschmelzung der beiden vorherigen hervorgegangen war. In der Mitte des 18. Jahrhunderts begann ein rapides Bevölkerungswachstum, und die wenigen vorhandenen Theater neigten dazu, ein Stück so lange wie nur möglich laufen zu lassen. Diese langen Laufzeiten, wie wir sie heute kennen, sind das Ergebnis ausgebliebener Stadtplanung und der daraus erwachsenen Diskrepanz zwischen der Zahl der Theater und einer wachsenden Bevölkerung, die sie gerne besuchen würde. Schließlich kam das Kino. 1928 gab es noch 500 Theater im Vereinigten Königreich; 1933 waren es nur noch 250 – bei rund 4000 Kinos. Die Londoner Theaterlandschaft, mit Covent Garden [Abb. 3] als ihrem Herzen, ging aus einer bunten Tradition hervor, noch bevor das Zeitalter des Kommerzes einsetzte. Doch dem neueren Tun der Stadtplaner ist es nicht gelungen, das entscheidende Problem zu lösen. Das städtische Bauamt sanierte 1886 die Gegend um die Shaftesbury Avenue, ohne jedoch dabei eine für Theaterbesucher einladende oder anregende Atmosphäre zu schaffen. Die Verwaltung Groß-Londons (der London County Council) legte die Straßen Aldwych und Kingsway großzügiger an und behielt auch die architektonische Gestalt der neuen Bauten im Auge.

2 *Ben Jonson*: eigentlich *Benjamin Jonson* (1572–1637): englischer Bühnenautor und Dichter.
3 *Thomas Dekker*: (1572–1632) englischer Dramatiker.
4 Vgl. Peter Ackroyd, London. The Biography, London (2000), S. 147–198.
5 *Patent Theatre*: Theater, die zwischen 1660 und 1843 durch staatliche Lizenzen das Monopol für die legale Theaterproduktion besaßen. [Martin Harrison, The Language of Theatre, London (1998), S. 190].

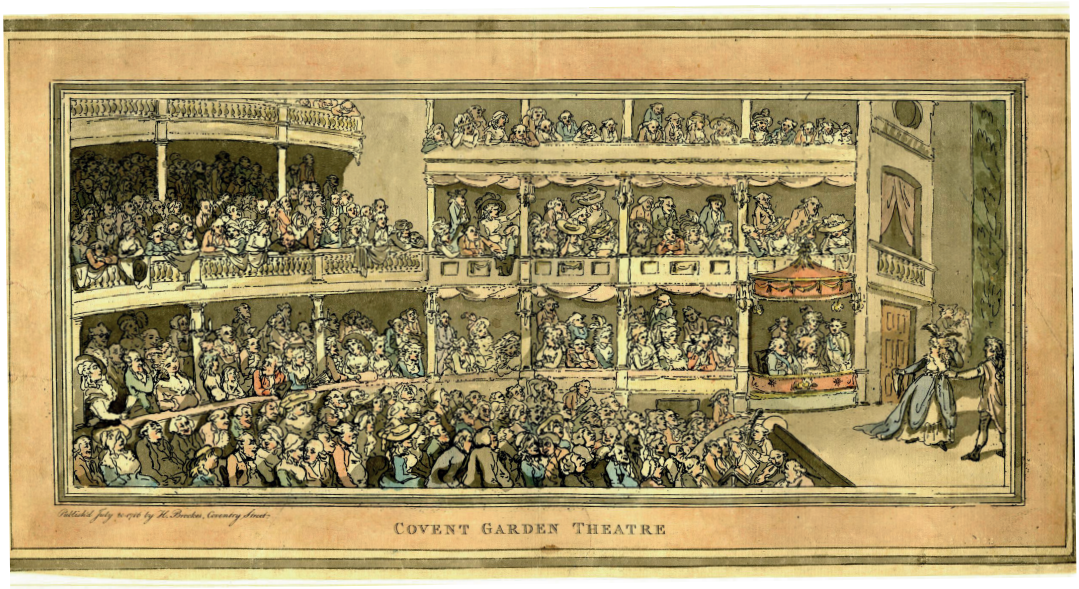


Abb. 3: Thomas Rowlandson, Theatersaal *Theatre Royal*/London (auch: *Covent Garden Theatre*), 1786

Den Betreibern des Gaiety Theatre[6] [Abb. 4] ließ sie Mittel für zusätzliche Säulen zukommen, auf dass der Bau »mehr wie ein Theater aussehen« möge.

Diese Beschränkung der Londoner Theater auf einen einzigen Innenstadtbezirk hat eine Entfremdung des Publikums zur Folge gehabt. Den weit verstreuten Wohnbezirken fehlt es an Seele und Atmosphäre. Dadurch verteuert sich die Werbung, während die langen Strecken und hohen Fahrtkosten wenig Anreiz zum Theaterbesuch geben. Diese Wohnbezirke waren von Anfang an Spielplätze der Boden- und Immobilienspekulation und konnten so keine Tradition eigenen Gepräges ausbilden, die dem Theater als geselliger Kunstform zuträglich gewesen wäre. Wiederum im Innenstadtbezirk hat der ungezügelte Wettbewerb dieser Spekulanten eine denkbar ungeeignete Theaterarchitektur hervorgebracht. Anders als in Skandinavien oder Kontinentaleuropa stehen keine weitläufigen Standorte zur Verfügung. Das Ziel des Bauherrn kann daher nur sein, so viele Sitzplätze und so wenig Bühnenraum auf einem so kleinen, weil teuren Grundstück wie nur möglich

6 *Gaiety Theatre*: Theater im Londoner West End, bekannt für Varietéaufführungen, sowie später auch für Burlesque-, Pantomime- und Operettenaufführungen, hatte von 1868 bis 1890 einen großen Einfluss auf die Entwicklung der modernen Musikkomödie. [Vgl. Charles Eyre Pascoe (Hg.), Dramatic notes: a year-book of the stage; London, Ausg. 1 (Jan. 1879), S. 22–28].

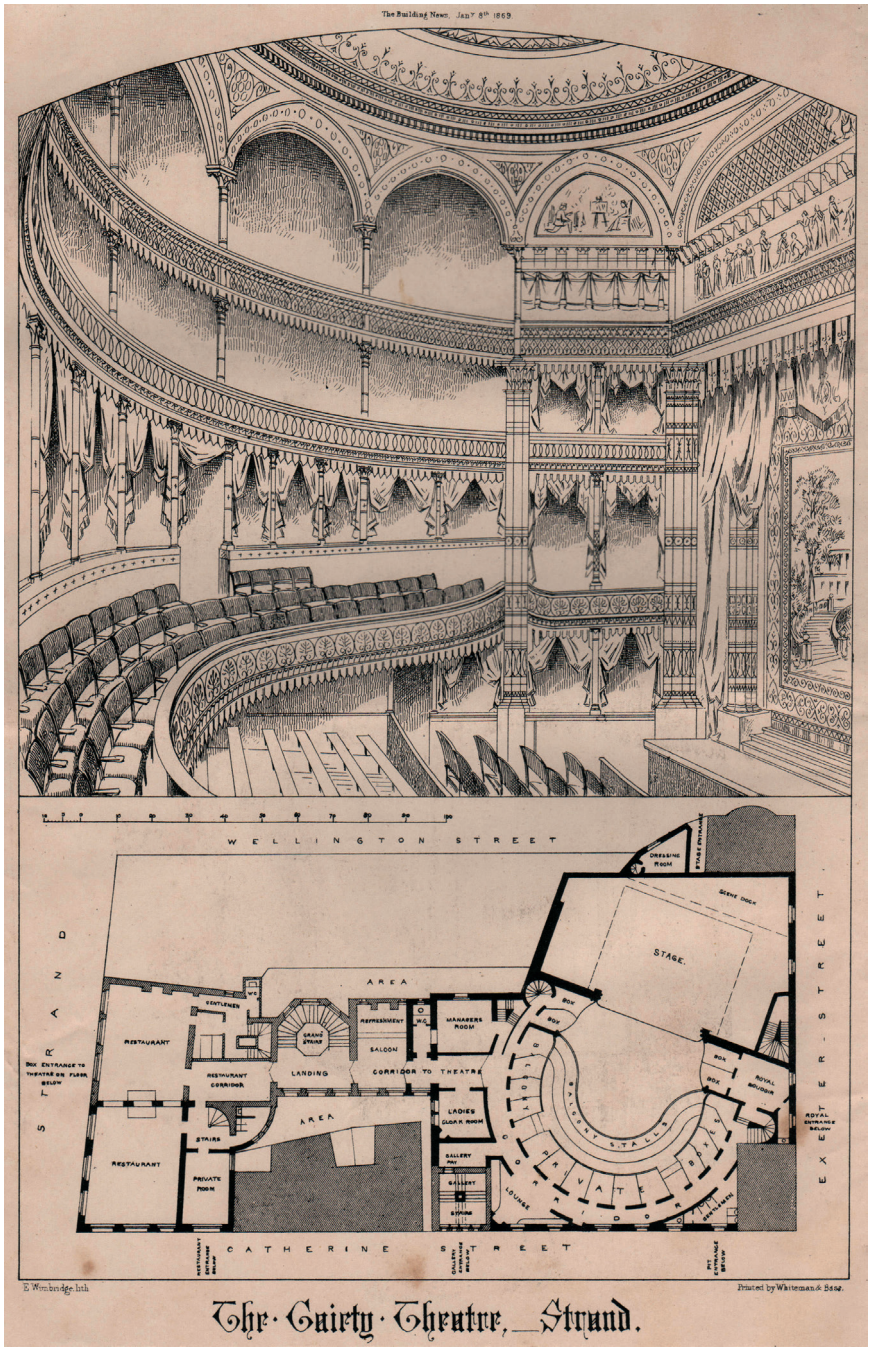


Abb. 4: Edward Wimbridge, Theatersaal und Grundriss *Gaiety Theatre*/London, 1869

unterzubringen. In der Folge ist die Bühne zu klein, um Bühnenbild und Beleuchtung effizient zu gestalten; die Garderoben liegen ungünstig und tragen so zur Ermüdung der DarstellerInnen bei; der Zuschauerraum ist unbequem und das Foyer dermaßen eng, dass das Publikum die Pause auf der Straße verbringt; und Ränge, die zu hoch und zu weit herausragen, verderben die Akustik. Bodenspekulation, die Gestaltung des Theaters, der Stil der Darbietung und die Rezeption durch das Publikum bilden einen verhängnisvollen Zusammenhang.

2. Die Bilanz des kommerziellen Theaters

Es war im Zeitalter des kommerziellen Theaters, dass die Kunst erstmals als Posten im Kassenbuch erschien, in Gestalt eines Geldbetrags. Die jeweiligen Zahlen unterschieden sich stark, je nach Lebensstandard, Löhnen, Mieten, Preisen und Geldwert. Doch entscheidend ist in jedem Fall die Summe der wöchentlichen Einnahmen an der Theaterkasse, mit der die laufenden Kosten gedeckt werden und die dafür sorgen, dass das Stück eine weitere Woche gegeben werden kann. Angesichts unsicherer Finanzen denkt die Theaterleitung kurzfristig, wobei es sich um eine folgenschwere inhärente Logik handelt. Sein Fähnchen stets nach dem Wind des *Publikumsgeschmacks* zu richten, hat oft zur Folge, dass man der Pleite durch einen Neuaufguss vergangener Erfolge zu entgehen sucht. Bei einem unzweifelhaften Erfolg rechnet man mit 100 000 bis 500 000 ZuschauerInnen, die durch Reklame oder Mundpropaganda angesprochen werden. Diese Konzentration auf die wöchentlichen Zuschauerzahlen verrät dem Theaterdirektor jedoch nicht, ob sich die Einnahmen nach Ablauf einiger Wochen nicht deutlich steigern ließen. Wie dem auch sei, der wesentliche Anteil der Einnahmen verdankt sich den teuren Plätzen. Dort sitzen bürgerliche Geschäftsleute, deren Geschmack sich deutlich von dem der Angestellten, Arbeiter oder Studenten unterscheidet, die sich diese Plätze nicht leisten können. Dementsprechend verheißt eine Laufzeit von drei Monaten dann einen Gewinn, wenn Rang und Sperrsitze zu zwei Dritteln belegt sind, Parkett und Galerie jedoch leer bleiben; hingegen drohen gravierende finanzielle Verluste, wenn Parkett und Galerie sechs Monate lang gut belegt sind, Rang und Sperrsitze hingegen nur zu einem Drittel.

An alledem erweist sich, wie George Bernard Shaw[7] 1932 sinngemäß sagte, dass gute Bühnenkunst nicht nur eine schlechte Ware auf einem pro-

7 *George Bernard Shaw* (1856–1950): irischer Dramatiker, Wegbereiter des britischen Dramas des frühen 20. Jahrhunderts. Shaw erlangte mit seiner Reinterpretation von Ibsen und eigenen Werken wie *Widower's House* (1892), *The Philanderer* (geschrieben 1893,

fitorientierten Marktplatz darstelle, sondern nicht einmal überlebensfähig sei, wenn sie als Handelsware behandelt wird. Der einzige Ausweg für die schöpferische Bühnenkunst sei die Patronage derjenigen, die Macht mit kulturellem Verantwortungsbewusstsein verbinden. Einen Markt wirtschaftlich effizient zu planen, ist beinahe ein Ding der Unmöglichkeit, wenn es sich bei der Ware um ein Bühnenprogramm handelt. Tyrone Guthrie verdanken wir Vorschläge zur Organisation eines ernsthaften Theaterpublikums,[8] doch besteht wenig Aussicht, die Händler auf ihrem ureigenen Gebiet zu schlagen. Dennoch ist wahr, dass die Kunst eines Coquelin[9] oder einer Duse[10] die ZuschauerInnen vergessen ließ, wie sie das Geld, mit dem sie ihre Eintrittskarten kauften, verdient hatten. Wo wir es mit Kunst zu tun haben, so ist der Wert einer gelösten Eintrittskarte nicht in Geld zu beziffern, und ist das Niveau erst einmal hoch genug, so tritt dieser finanzielle Aspekt zurück gegenüber jenem künstlerischen Verhältnis zwischen DarstellerInnen und Publikum, das ein lebendiges Theater auszeichnet.

3. Die beiden Kriege und ihre Auswirkungen auf das moderne Theater

Wie schon der vorige hat auch dieser Krieg[11] das Band zwischen künstlerischer und kommerzieller Betätigung im Theater gelockert. Die Tendenz scheint hin zu großen autoritären Gruppen auf wirtschaftlicher oder politischer Basis zu gehen, denen zuzutrauen ist, die Freizeitaktivitäten riesiger Bevölkerungen zu organisieren. Beispielhaft hierfür stehen die deutschen und italienischen Organisationen (»Kraft durch Freude« bzw. »Dopolavoro«) zur Massenunterhaltung oder das Kartell des amerikanischen Columbia Broadcasting System, das imstande ist, mittels Werbung einen großen Teil des Publikumsgeschmacks zu bestimmen. Ein solches *Formen* des Publikumsgeschmacks ist dem Theater als humanistischer Kunstform ganz und gar fremd. Womöglich gedenken die Monopolisten der Einsicht, dass aus materieller Macht eine Verpflichtung zum Schutz der Sphäre geistiger Kultur erwächst. Doch die Geschichte des Londoner Theaters nach dem Krieg von 1914–1918 zeugt nur von einer immer stärkeren Bestimmung durch den Kommerz, woraus ein Repertoire *sicherer* Stücke um die Themen *sex* und

erstaufgeführt 1905) und *Back to Methuselah* (1923) große Berühmtheit. Er war Mitglied der Fabian Society und wurde 1925 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet.

8 Vgl. Tyrone Guthrie, Theatre Prospect, London (1932). Zu Guthrie siehe Fußnote 127.

9 *Benoît-Constant Coquelin* (1841–1909): von den 1860er bis zu den frühen 1880er Jahren einer der berühmtesten Schauspieler der *Comédie Française*.

10 *Eleonora Giulia Amalia Duse* (1858–1924): Theaterschauspielerin, oft einfach »Duse« genannt.

11 Gemeint ist der Zweite Weltkrieg.

crime folgt. Über Albert de Courville,[12] den großen Demagogen des Theaters der Zwischenkriegszeit, sagt Philip Godfrey[13]: »Seine frühe journalistische Ausbildung hinterließ bei ihm die Überzeugung, das Publikum sei letztlich für fast alles zu haben. Er war der festen Ansicht, es lasse sich mit allem Eindruck machen, wenn nur die Menge stimmte.«[14] Er war der Vorreiter des bewussten Einsatzes einer Ohrwurm-Nummer[15] in musikalischen Komödien.

Nach Kriegsende werden die meisten dieser Faktoren weiterhin gelten, mit einer Tendenz zu noch größeren Gruppierungen, die dabei weniger eindeutig kommerzielle Ziele verfolgen. Wir mögen nun behaupten, dass Länder, die unter der finanziellen und moralischen Last eines großen Krieges verarmt sind, nicht auch noch für gutes Theater sorgen können. Doch das Beispiel Polens, Österreichs, Russlands und Deutschlands, die 1920 allesamt darnieder und von Revolutionen erschüttert lagen, kann hier ermutigend wirken. Inmitten der Hungersnot brachten die Theater ein Programm klassischer und avantgardistischer Dramen auf die Bühnen. Die Länder, die aus diesem Krieg als *Sieger* hervorgehen, sehen sich vor die Aufgabe gestellt, eine Form der Bühnenkunst zu schaffen, die Hoffnung und Lebensmut vermittelt und darin das expressionistische Theater von 1918 übertrifft.

4. Persönlichkeiten des kommerziellen Theaters

a. Der kommerzielle Theaterdirektor

Im Zeitalter des Kommerzes stechen zwei Typen von Theaterdirektor hervor. Die einen sind darauf spezialisiert, aus der Vermietung des Theatergebäudes Profit zu schlagen, indem sie es vom einen zum anderen untervermieten, oder aber auf *Nummer sicher* gehen und im Kartell eine Monopolstellung anstreben. Diesen stehen diejenigen gegenüber (und wurden weitgehend von ihnen abgelöst), deren Neigungen eher künstlerischer Art sind. Sie hängen den Lustgärten früherer Jahrhunderte[16] an und sehen sich in der Nachfolge jener Gestalten des 19. Jahrhunderts, die zugleich Darsteller und Theaterdirektoren waren. Ihr Ideal ist das Vergnügen, doch greifen ihre Vorstellungen so weit aus, dass sie sich schließlich mit den Mischentwürfen

12 *Albert de Courville* (1887–1960): britischer Autor und Regisseur von Theaterrevuen.
13 *Philip Godfrey* (1896–1981): britischer Schauspieler und Autor.
14 Zitat nicht nachweisbar.
15 ›Ohrwurm-Nummer‹ dient hier als Übersetzung von ›plug number‹.
16 Siehe Hugo Fischer, Der mythische Ursprung des Gartens, in, Mircea Eliade, Ernst Jünger (Hg.): Antaios, Bd. 7, Stuttgart (1966), S. 13–29.