

Wege des Theaters

Autor(en): **Kenek, Ernst**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1928)**

Heft 3

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759663>

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.

Wege des Theaters

von Ernst Krěenek

Ich habe mit meiner Oper « Jonny spielt auf » eine Unzahl von Mißverständnissen hervorgerufen. Wie vermutlich jeder Autor, habe ich mir bei der Konzeption des Werkes etwas Bestimmtes gedacht. Nun müssen wir uns natürlich darüber klar sein, daß das, was sich ein Autor denkt, nicht unbedingt mit dem restlos übereinstimmen muß, was in seinem Werk in Erscheinung tritt. Er mag noch so sehr die Fähigkeit haben, seine bewußten Ideen in möglichst deutlicher Form zum Ausdruck zu bringen, was schließlich bis zu einem hohen Grade eine Angelegenheit der Technik ist, dennoch wird das geschaffene Werk, als unmittelbare Emotion seines innersten Wesens, ebenso sehr Äußerung seines Unterbewußten sein. Schon aus diesem Grunde muß man versuchen, das zu vermeiden, wozu man natürlich zunächst geneigt ist: nämlich die Mißverständnisse, die sich aus der Herausstellung des Geschaffenen an die Öffentlichkeit ergeben, allzu schwer zu nehmen. Man muß sie schon wegen ihrer Tatsächlichkeit als etwas offenbar zum Werk Gehöriges hinnehmen. Immerhin darf man nicht borniert sein und etwa die sich ergebenden Mißverständnisse einfach mit der naturgegebenen Unzulänglichkeit des Publikums erklären, die es verhindert, den Tiefen des schöpferischen Unterbewußtseins zu folgen. Das wäre zu bequem, und zumal bei einem Theaterwerk sinnlos, denn hier gehört die Vorstellung einer verstehenden Öffentlichkeit direkt zum Material dieser Kunst und ist automatisch Bestandteil der Konzeption. Während ich mir wohl denken kann, daß man etwa ein Streichquartett für einen begrenzten Kreis von Liebhabern schreibt und sich nicht weiter grämt, wenn es außerhalb dieses Kreises nicht verstanden wird, muß bei einem Theaterwerk schon ein dem heterogenen und vielspältigen Apparat entsprechender breiterer Kreis von Empfängern vorausgesetzt werden.

Hat ein Werk wie « Jonny spielt auf » tatsächlich den Weg zur breitesten Öffentlichkeit gefunden, so kann man natürlich sagen, daß es nun auf die Mißverständnisse, also die Divergenzen zwischen bewußter Reaktion des Hörers und bewußter Idee des Autors, gar nicht ankommt, indem eben eine Wirkung zweifelsfrei vorhanden ist, und welcher Art,

das sei gleichgültig. Immerhin scheint es mir gerade im Hinblick auf die inneren Konsequenzen eines solchen Erfolges nicht unnütz, sich über einige Punkte klar zu werden.

Ich habe, um von meiner bewußten Idee auszugehen, den Versuch gemacht, aus dem historisierenden oder symbolischen Opernklischee herauszukommen und eine Tatsachenwelt auf die Bühne zu bringen, die mich anging, wobei ich voraussetzte, daß sie in diesem Falle auch meine Zeitgenossen etwas anginge, weil ich mich auf den Boden der Zeit stellte. Darin habe ich mich auch nicht nur nicht getäuscht, sondern sogar über Erwarten recht behalten, und soweit scheint alles in Ordnung. Doch liegt die Sache so einfach nicht. Wohl wird das Werk überall aufgenommen, doch erhebt sich fast durchwegs die Frage nach der *Gesinnung*, die sich darin manifestiert. Darin liegt ein sehr bedeutendes Mißverständnis. Es hat seinen Grund darin, daß vor allem das deutsche Publikum im Theater etwas anderes als nur Theater sucht. Es hat den Wunsch, fortwährend belehrt zu werden. Das hängt wiederum mit dem Nationalcharakter der Deutschen zusammen, die ohne eine didaktische Gängelung durch irgendwelche Vorgesetzte nicht leben können, andererseits aber damit, daß sie im ganzen wenig Organ für unmittelbares Kunsterleben besitzen. Wenn wir diesen Zustand mit dem Frankreichs vergleichen – ich darf mich hier auf die ungewöhnlich guten Formulierungen von E. R. Curtius¹⁾ beziehen –, so wird es ganz offenbar, was ich meine. Der Deutsche, als Gattungswesen, hat wenig Sinn für die Kunst als solche, während der Franzose (im Sinn von Curtius) der geborene « Kenner » ist. Infolge dieser Unsicherheit seines künstlerischen Urteils sucht der Deutsche nach Hilfsmitteln anderer Art, um Kunst zu erleben und Qualitäten zu unterscheiden, und erwartet daher, daß ihm die Kunst eine Offenbarung gesinnungshafter Natur vermittele. Er wünscht zu wissen, was der Autor mit seinem Werk hat « sagen » wollen. Ihm ist die Kunst nicht unmittelbarer Lebensinhalt, sondern Mittel zum Zweck sittlicher Entscheidungen. Ein Werk, das keinen greifbaren moralischen Lehrsatz zu verkünden scheint, dünkt ihn überflüssig, ja beinahe lasterhaft, da er von vollendeter Kunst nicht in seinem innersten Zentrum unmittelbar gepackt, sondern durch ihren gedanklich faßbaren Inhalt auf dem Umweg über den Intellekt bestenfalls in seiner Gesinnung sich gestärkt fühlt.

Dieses Suchen nach der Gesinnung ist die Ursache der stark abstrakten und esoterischen Tendenz vor allem der mitteleuropäischen

¹⁾ Neue Schweizer Rundschau, XX., Heft 11.

Musik. Da das Publikum an den eigentlich künstlerischen Werten vorbeigeht und der Künstler seinem Werke keinen erwünschten Inhalt verleihen will, verzichtet er von vornherein auf die unmittelbare Wirksamkeit in Form von Allgemeinverständlichkeit und bleibt in der ihm eigenen Sphäre isoliert. Da aber infolge des Fehlens einer Allgemeinheit, die das Metier und seine Qualitäten instinktiv zu beurteilen wüßte, auch dieses Handwerk in der Luft hängt, haben wir die völlige Zersplitterung in stilistischen Kleinkram, wo jeder einzelne behauptet, die einzig richtige Methode zu besitzen. Versucht man es aber wirklich einmal, aus der Esoterik in die Tatsachenwelt zu steigen, so setzt sofort der Anspruch der Hörer auf Gesinnungswerte ein. Die Tatsache also z. B., daß ein Neger eine Geige stiehlt, wird nicht als einfache Tatsache und Baustein eines dramatischen Verlaufs genommen, sondern auf ihren moralischen Wert geprüft. Daß bei solcher Anschauungsweise nur ein verzerrtes Bild des künstlerischen Ganzen gewonnen werden kann, ist klar.

Das Problem für das Theater liegt nun darin, wie es möglich ist, unter Berücksichtigung aller Gegebenheiten doch in sich vollwertige und trotzdem allgemein zugängliche Kunstwerke zu schaffen. Hätten wir eine lebendige Konvention in irgend einer moralischen, politischen, sozialen oder andersartigen Hinsicht, so wäre es natürlich relativ einfach. Die Tatsachen, die eine solche Konvention dem Künstler an die Hand gäbe, wären selbstverständliche, weithin erkennbare Zeichen, über deren Bedeutung es keine Diskussion mehr gäbe, und mit diesen könnte er nun frei schalten und eine schöpferische Originalität innerhalb des Metiers entwickeln. Konventionell sind aber nur ein paar leere, leblose Klischees, die sich infolge der natürlichen Trägheit der Menge gewohnheitsgemäß erhalten, und deshalb hat das Wort Konvention im Deutschen einen herabsetzenden und kritisierenden Beiklang. Infolge ihrer absoluten Klischeehaftigkeit hat z. B. die moderne Operette, bei größtenteils vollständig abwesender künstlerischer Qualität, ihren märchenhaften Erfolg. Sie bringt an Klischees das, was dem Durchschnittshörer geläufig und daher erwünscht ist: ein wenig Humor, sehr viel Sentimentalität in Form eines fingierten tragischen zweiten Akt-schlusses und das sehnlich erwartete « happy end ». Gesinnungswerte werden von ihr weder aufgerollt noch in Frage gestellt. Nun soll damit nicht etwa gesagt sein, daß diese Art Operette das Musterbild dramatischer Produktion der Gegenwart vorstellt, noch daß den wirklichen Künstler nichts als der Ehrgeiz zu treiben hätte, Werke mit Aussicht

auf endlose Serienaufführungen zu schaffen. Aber nur Borniertheit – indem er sich mit der « Verderbtheit » des heutigen Publikumsgeschmacks zufrieden stellt – oder Unkenntnis der Bedingungen seiner Kunst – indem er das Theater für einen Tummelplatz abstrakter Werte hält – könnte ihn dazu bringen, über diese Tatsache einfach hinwegzugehen. Im Gegenteil, nichts wird bei der gegebenen und nicht wegzuleugnenden Relation von Theater und Publikum gewinnbringender im künstlerischen Sinne sein als sich mit diesen Dingen einmal vorurteilslos zu befassen.

Was einem bei den landläufigen Operetten – um bei diesem Ausgangspunkt zu bleiben – vor allem auffällt, ist die im logischen Sinne größtenteils vorwiegende völlige Sinnlosigkeit des dramatischen Verlaufs. Gerade bei den wirksamsten Werken dieser Art ist der komplette Unsinn so frappant, daß es ziemlich unmöglich wird, dem logischen Zusammenhang der Fabel irgendwie zu folgen. Auftritte und Abgänge von Personen werden gar nicht oder mit den größten Zwangsmitteln motiviert. Ab und zu hat man den Eindruck, das Stück könnte ebensogut aufhören oder auch noch eine halbe Stunde länger dauern, käme es nur auf den Fortgang der oberflächlich sichtbaren Handlung an. Und trotzdem der Erfolg! Es gehen Dinge vor (die in einem Drama oder einer seriösen Oper keinem einzigen Autor durchgelassen würden), ohne daß sich jemand die Mühe nimmt, sie zu rügen, ja ohne daß man sie überhaupt als augenscheinliche Torheiten wahrnimmt, wenn sie gut gespielt werden. Es wäre sehr billig, einfach zu sagen, daß das große Publikum eben zu dumm ist, um Sinn und Unsinn voneinander unterscheiden zu können. Dasselbe Publikum paßt bei einer anderen Gelegenheit sehr genau auf und merkt die kleinste Inkorrektheit des dramatischen Ablaufs. Nein, wir stehen vor der realisierten Tatsache einer Kunst, in der Sinn und Unsinn im rationalistischen Sinn irrelevante Begriffe sind, die darüber erhaben ist. Leider ist sie künstlerisch minderwertig und wird daher in ihren Erscheinungsformen mit Recht, in ihrer Art aber mit Unrecht verachtet.

Der einzige Grund, der dafür aufzubringen ist, wieso dieses Genre trotz der rationalistischen Sinnlosigkeit triumphiert, ist seine Klischeehaftigkeit, die Entsprechung gegenüber einer Gesamtmentalität seines Publikums. Hier liegt aber auch der Ansatzpunkt für eine Regeneration unseres Theaters. Solange wir *Probleme* irgendwelcher Art gestalten, werden wir mit Diskussionen, das heißt, mit Meinungsäußerungen aller Art, zu rechnen haben, die eine Unmittelbarkeit des Kunstgenusses

ausschließen. Aber auch wenn wir an eine solche Tendenzkunst niederster Art nicht denken, werden wir immer dasselbe Resultat erleben, solange wir mit einem Material arbeiten, das in seiner Stofflichkeit zu Meinungsäußerungen Anlaß gibt, auch wenn wir selbst es stofflich unbelastet empfinden. Wenn ich ein Gegenbild anführen soll, denke ich etwa an die griechische Tragödie, die nur ganz bekannte Stoffe gestaltet hat. Als echte Volkskunst konnte sie aus dem mythologischen Schatz schöpfen, der jedem Zeitgenossen lebendig und geläufig war. Wir erleben dasselbe, um nur ein neueres Beispiel zu nennen, heute noch beim jüdischen Volkstheater, wo die Gestaltung eines lebendigen Mythos selbst vor einem Publikum, das weder den Mythos noch die Sprache versteht, einfach durch die fühlbare Verwurzeltheit in lebendigem Volkstum eine Unmittelbarkeit der Wirkung erreicht, der wenig Zeitgenössisches an die Seite zu stellen wäre. Durch die Wurzellosigkeit und den Mangel an traditionellem Stoffgut ist das neuere europäische Theater gezwungen, das Moment der Spannung einzuführen, d. h. die Neugierde des Hörers in Bezug auf den Stoff zu erregen. Damit ist aber seine Aufmerksamkeit von dem rein künstlerischen Erlebnis abgelenkt.

Es wird also nötig sein, das ganze Augenmerk auf die Aufsuchung *typischer* Stoffelemente zu richten. Vielleicht sind die zahlreichen Versuche historischer Dramen, die man gegenwärtig zu verzeichnen hat, auf ein unbewußtes Streben nach solchen Stoffen zurückzuführen. Freilich fassen die Autoren die Sache durchwegs am verkehrten Ende an, indem sie meist einen ganz düsteren, wenig bekannten und also nichts weniger als typischen Winkel der Historie aufgraben und dann noch ganz subjektiv, möglichst anders als es der üblichen Geschichtsauffassung entspricht, gestalten. Freilich ist es ungeheuer schwer, heute solche typischen Stoffe überhaupt aufzufinden, da uns eben jede Art von lebendiger Tradition fehlt.

Was nun den Vortrag selbst betrifft, so habe ich früher in einem gewissen rühmenden Ton die « Sinnlosigkeit » der Operette hervorgehoben. Damit will ich nun nicht etwa behaupten, daß der Mangel an Logik das Kennzeichen des guten Dramas oder auch nur Opernbuches sei. Im Gegenteil, nichts muß so klar durchdacht und mit einwandfreier Präzision formuliert sein wie ein Opernlibretto. Aber es muß seine immanente Logik haben, die nicht an der äußeren Wahrscheinlichkeit in Bezug auf den Zusammenhang der vorgeführten Tatsachen zu messen ist wie etwa die eines « fait divers ». Eine merkwürdig geniale Opern-

revue ist in diesem Sinn etwa das Libretto der « Zaubrerflöte ». Hier ist der äußere Sinn oder auch die vermutete Symbolik etwas durch die philologischen Neigungen der Interpreten Hineingetragenes. Daß es hineingesehen werden kann, beweist höchstens die innere Lebendigkeit und wahre Empfundeneheit der Fabel. In Wirklichkeit hält sie keiner rationalistischen Deutung restlos stand, sondern hinkt an allen möglichen Orten und ist voller Widersprüche. Und doch, Welch einen Kreis menschlicher Empfindungen und dramatischer Situationen voll sprühenden Lebens durchmißt sie! Und wie wirkt schließlich das Ganze organisch und von der völlig überzeugenden Lösung des Schlusses aus gesehen einheitlich und klar, ohne daß man sich über die Motivierung im einzelnen Rechenschaft abzulegen überhaupt wünscht. Diesem Grundgefühl entspringen auch ganz gewiß die Versuche der Dadaisten oder Surrealisten oder ähnlicher Gruppen. Es wird versucht, die Elemente eines bestimmten Materials zu unmittelbarer Wirkung zu bringen, ohne daß der mit ihnen verbindbare begriffliche Sinn Zusammenhänge bilden soll. Nun schlägt bei diesen Versuchen der richtige Grundgedanke ins Gegenteil um: anstatt begrifflicher Neutralität wird vielfach die begriffliche Antithese, also der formulierte Unsinn gesucht. Dies mag als Opposition gegen einen unkünstlerischen Rationalismus begrifflich sein, ist aber im Grunde genommen genau dasselbe wie das bekämpfte Prinzip, insofern als ja wieder auf die begrifflichen Zusammenhänge Rücksicht genommen wird, wenn auch in negativem, polemischen Sinn. Der richtige Weg liegt wieder einmal in der Mitte: je weniger der Zuhörer auf einen gedanklichen Zusammenhang in positivem oder negativem Sinn zu achten braucht, d. h. je weniger er damit beschäftigt wird, einer ihm unbekanntes Fabel in Bezug auf ihre rationalistische Logik zu folgen oder sich über ihren betonten Widerspruch gegenüber einem manifesten Begriffsinhalt je nach Temperament zu ärgern oder zu belustigen, desto mehr Möglichkeit wird er haben, den eigentlichen inneren Gehalt und Wert des gehörten und geschauten Theaterwerkes zu erleben.

Diese schmale und nicht fixierbare Linie zu halten, muß der Anlage des Autors überlassen sein. Sich darüber noch konkreter äußern zu wollen, wäre vermessen und doktrinär.