Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 36 (1956-1957)
Heft: 3

Artikel: Das spanische Theater der Gegenwart
Autor: Dubler, Cesar E.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160548

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

dem Unfug zu machen, um aufzuräumen. Wir schämen uns dieser Regungen und können doch ihre Wiederkehr nicht für immer verhindern. Wir haben teil am Bösen und am Krieg in der Welt. Und so oft wir diese unsere Zugehörigkeit erlebend erkennen, so oft wir uns ihrer schämen müssen, so oft wird uns auch deutlich, daß die Regenten der Welt keine Teufel sondern Menschen sind, daß sie das Böse nicht aus Bosheit tun oder zulassen, daß sie in einer Art von Blindheit und Unschuld handeln.

Denkerisch sind diese Widersprüche nicht zu lösen. Das Böse ist in der Welt, es ist in uns, es scheint mit dem Leben untrennbar verbunden. Dennoch spricht die heitere und schöne Seite der Menschheitsgeschichte unübertönbar zu uns, beglückt und tröstet uns, mahnt uns und rührt uns, und weht Hoffnung in unser Denken, das oft so hoffnungslos scheint. Und wie wir uns Friedliebende nicht vom Bösen frei wissen, so hoffen wir, daß auch in den Andern die Möglichkeit bestehe, zur Einsicht und zur Liebe zu erwachen.

DAS SPANISCHE THEATER DER GEGENWART

VON CESAR E. DUBLER

Nachdem sich während des 19. Jahrhunderts das romantische Theater erschöpft hatte, dessen letzter überspannter Vertreter José Echegaray, Nobelpreisträger von 1904, war, hebt mit *Jacinto Benavente* (1866—1954) die moderne Bühnenkunst Spaniens an. Er war der geborene Dramatiker, der seine Vorbilder im ausländischen wie im einheimischen Theater zu finden wußte. Die antike Tragödie und das italienische Lustspiel, Lope de Vega und Leandro Fernández de Moratín, sind ihm so teuer wie Shakespeare und Molière, deren Werke er in jungen Jahren schon ins Spanische überträgt. Nach dem frühen Tod seines Vaters läßt Benavente das begonnene Studium der Rechte liegen, um sich ganz einer literarischen Tätigkeit zu widmen. Diese aber führte ihn weder in die Armut noch in eine ungeordnete Bohème. Auf der Bühne und im Café Madrid erfaßte sein durchdringendes Auge Schein und Sein der Menschen. Die Personen seiner Dramen erhielten ihr pulsierendes Leben aus dieser Erkenntnis des menschlichen Wesens, das er von seiner Warte als stiller Beobachter in der spanischen Hauptstadt zu überschauen vermochte. Erst 1894, mit dem psychologisch interessanten *El nido ajeno,* «das Nest der anderen», wurde seine dramatische Begabung offenbar, und

kaum dreißigjährig war er bereits eine bekannte Persönlichkeit, auf die man mit Fingern zeigte, wenn er trippelnden Schrittes, den er sein Leben lang bewahrte, ins Café Madrid trat. Eigene Menschenschau, eifrige Lektüre und Kenntnis der technischen Möglichkeiten der Bühne gediehen seinen Stücken zum Vorteil, die, ob gut oder schwach, stets spielbar waren. Später begann Benavente sogar, bestimmte Charaktere für einen gewissen Schauspieler zu schreiben; so z. B. für Lola Membrives, eine große argentinische Darstellerin, mit der ihn eine jahrzehntelange Freundschaft verband. Sein Leben, ohne große Höhen noch Tiefen, war reich an kleinen Wechselfällen, die bald ins Anekdotische weitergesponnen wurden. Der Propaganda wegen lancierte eine New Yorker Zeitung bei seiner ersten Amerikareise, Benavente habe vor dem ersten Weltkrieg einen Zirkus in Rußland dirigiert und kenne daher dessen Milieu so gut. Diese Behauptung war jedoch völlig aus der Luft gegriffen. Benavente gelang es, dank seinem Einfühlungsvermögen, auch die Zirkusambienz einzufangen und heraufzubeschwören oder z. B. im Zweiakter *La fuerza bruta* einen Kraftmenschen im Tingeltangel vorzuführen, der trotz athletischer Schaustellung eine zarte, zerbrechliche Seele im äußerlich gewaltig anmutenden Leibe birgt.

Man hat das über sechs Jahrzehnte sich erstreckende dramatische Schaffen Benaventes unter sachlichen Gesichtspunkten zu ordnen versucht, ohne jedoch die über 200 verschiedenartigen Bühnenstücke in ein Schema einfügen zu können. Gewiß sind viele schwach oder zeitgebunden, doch finden sich immer wieder unübertreffliche Meisterwerke. Ganz allgemein liegt thematisch meist eine Gesellschaftskritik zugrunde, in die Benavente psychologisch geschickt einen machtvollen Charakter einzubauen weiß. Dieser durchbricht sehr oft das soziale Gefüge, das vor unseren Augen zerbröckelt, aber im Individuum errät man auch schon die erwachsende Synthese in der Zukunft. Dem spanischen Adel gelten *Gente conocida* (1896) oder *La comedia de las fieras* (1898), die vermutlich auf den Verfall des Hauses der Condes de Osuna anspielt. In *Abdicación* (1948) erleben wir den Niedergang eines ganzen Adelsgeschlechtes, wobei schließlich nur noch ein alter Diener, menschlich geadelt, zurückbleibt. Im frühen *Lo cursi* (1901) wie im späten *La culpa es tuya* (1942) ersteht das spanische Bürgertum vor uns. Im letztgenannten Werk gerät ein altes Ehepaar über belanglose, angeblich aus Liebe begangene Unehrlichkeiten in einen ans Tragische grenzenden Konflikt. Aristophanes, sinnvoll hispanisiert, begegnet uns im späten *Aves y pájaros* (1942), und fröhliche Gesellschaftskritik, im Gewande der italienischen Komödie, liegt dem zu Recht so volkstümlichen *Los intereses creados* (1909) zu Grunde. Im Herbst 1954, bei der Reprise nach dem Tode Benaventes, wurde das Stück über hun-

dertmal bei vollem Hause aufgeführt. In diesem Werk, einem der besten Benaventes, wird die Illusion des Puppentheaters auf die menschliche Gesellschaft übertragen und gipfelt in der Maxime: «Um wahre Liebe im wirklichen Leben zu schaffen, muß man damit beginnen, gemeinsame Interessen zu schaffen.» Denn dem gewissenlosen, aber sympathischen Habenichts Crispín, einer neuspanischen Schelmengestalt, gelingt es, die Tochter des reichen Don Polichinel, seinem stillen Freunde und angeblichen Herrn Leandro, zu gewinnen. Nur dank seinem erdnahen Diener Crispín ist es diesem vergönnt, in höheren Gefilden zu schweben, und so muß er schließlich in die Ehe einwilligen. Neben diesem heiteren Spiel steht das reife Stück *Titania* (1947), in dem der Unterschied zwischen einfacher Ehrlichkeit und hohler, gebildeter Eitelkeit trefflich dargestellt wird. Wie fern und doch unverkennbar schwingt das Motiv aus Shakespeares *Sommernachtstraum* mit, das in eine menschlich wahrscheinliche Wirklichkeit gerückt wird.

An das große Drama rührt Benavente im äußerlich rural anmutenden *La Infanzano* (1947), das im Milieu wie im Thema *La malquerida* (1913) weiterspinnt. Eine in Blutschande verwickelte Familie ersteht in ständiger Steigerung wuchtig vor uns und führt, ähnlich der antiken Schicksalstragödie, zum unabwendbaren, schrecklichen Ende. Hier leitet die geschickte Hand des Dramaturgen uns folgerichtig in das Problem ein, bald ahnt man die Zusammenhänge, und wenn der Inzest offenbar wird, wirkt der tragische Schluß sowohl beim Lesen, als auch auf der Bühne, erlösend.

Ohne daß es gelingt, einen Jugendstil von einem Altersstil klar zu unterscheiden, steht Benaventes jahrzehntelanges Schaffen vielfältig und schillernd vor uns. Seine Werke umfassen die ganze bewußte Theaterüberlieferung des Okzidentes. Dabei büßen sie ihren unverfälscht spanischen Charakter nicht ein, streben aber immer von neuem ins Allmenschliche empor. Das gilt in gleicher Weise für das fröhliche *Los intereses creados* von 1909, das Benavente den Literaturnobelpreis von 1922 sicherte, wie für die reife Schicksalstragödie *La Infanzona,* die der bereits über 80jährige schrieb. Obwohl unberührt vom sogenannt modernistischen Theater, waren seine Werke stets erfolgreich, und heute, noch kein Jahr nach seinem Tode, rücken sie unverkennbar zum Rang klassischer Dramen auf.

Hatte Benavente das traditionelle spanische Genrebild, das im Lustspiel stets Gnade beim Publikum findet, nur selten verwendet, so besorgten dies die Gebrüder *Alvarez Quintero,* Serafín (1871 bis 1938) und Joaquín (1873—1944), aus Utrera bei Sevilla gebürtig. Sie hinterließen uns eine Unmenge leichter Komödien, die sich im strahlenden Südspanien abspielen, aber meist des wirklich Dramatischen entbehren.

Literarisch und sachlich anspruchsvoller sind hingegen die *Astracanadas* genannten Grotesken eines *Pedro Muñoz Seca* (1881—1936), der mit einem ausgesprochenen Sinn für die Komik Typen und Situationen so übersteigert, daß sie manchmal etwas nahezu Zirkushaftes annehmen. Eines seiner besten Werke ist *Los cuatro Robinsones,* wobei sich die vier obersten Behörden einer Provinzstadt, um den Betrug an ihren Gattinnen zu decken, freiwillig auf einem einsamen Eiland aussetzen lassen. Trotzdem die vereinbarte Rettung durch den Gerichtsschreiber ausbleibt, entgehen sie knapp dem Hungertod und erscheinen unerwartet in der Stadt. Eine kaum zu überbietende Situationskomik wird durch die Rückkehr der vier Todgeglaubten und den Schrecken des Gerichtsschreibers, dem man jedoch wegen seiner Mitwissenschaft nichts anhaben kann, heraufbeschworen. Ebenso fröhlich sind *La Caraba* und *Mi Padre!,* die in Madrid spielen, wie *El Rayo,* «der Blitz», der auf einem andalusischen Landsitz einschlägt, einem Zwischenfall, der zu sich überstürzenden Ereignissen führt.

Sind in den bisherigen Grotesken meist verzerrte Genrebilder über die Bühne gegangen, so kann Muñoz Seca auch auf die literarische Tradition Spaniens zurückgreifen, so in *La Plasmatoria,* das eine originelle Fortführung des Don Juan-Motivs darstellt, oder sogar der Sprache eine neuartige Wendung geben wie in *La venganza de Don Mendo,* welches das übertriebene Pathos der Romantik persifliert. Sein scharfer Blick für das Komische machte weder vor der Gesellschaft noch vor den staatlichen Institutionen halt, so daß sich seine *Astracanadas* oft der politischen Satire zuwandten. Im Schwank *Anacleto se divorcia,* der zu den größten Lacherfolgen seiner Epoche gehörte, geißelt er das neu eingeführte Ehescheidungsgesetz, und in *La pluma verde* kritisiert er ausgiebig die haltlosen Zustände Südspaniens, die in den Dreißigerjahren durch die Republik entstanden waren. Diese Parodie verziehen ihm die Linksextremisten nicht. Nach dem 18. Juli 1936, als sie Madrid fest in der Hand hatten, wurde Muñoz Seca erschossen.

Aber auch auf der anderen Seite erlag gleich am Anfang dem Bruderstreite *Frederico García Lorca* (1898—1936), Spaniens größter moderner Dichter, der selber völlig apolitisch war. Geboren als Sohn wohlhabender Zigeuner aus Fuentevaqueros in der Provinz Granada, verband er in sich die jahrhundertealte poetische Tradition der ganzen iberischen Halbinsel mit einem außergewöhnlichen, individuellen Gestaltungsvermögen. Aus der jahrtausendealten geistigen Überlieferung seiner Ahnen steigt, geformt durch seine Schöpferhand, die humane Gestalt des Zigeuners als eine neu umschriebene Modalität der Menschheit empor, die ihren vollendetsten Ausdruck im *Romancero Gitano,* «den Zigeunerromanzen», findet. Hat

aber bei García Lorca der bisher unbeachtete spanische Zigeuner Gestalt gewonnen, so fand dieser in der *Guardia Civil*, der spanischen Landpolizei, mystisch gesteigert, den naturgegebenen Feind.

García Lorcas Theater ist nur von der Dichtung aus zu verstehen. Trotz detaillierter Bühnenangaben entbehrt es der Dramaturgie. Es ist jedoch voll dynamischer Kraft und mit der ihm eigenen bilderreichen Vorstellungsgabe ausgestattet. Dazu gesellten sich Postromantik, Primitivismus und Dadaismus, die mit der in ihm lebendigen spanischen Überlieferung ein eigenartiges Konnubium eingingen. Seine ersten Dramen waren nur für einen Freundeskreis gedacht und durch Salvador Dalí, in dessen Haus er, tief beeindruckt von seiner Malerei, die *Mariana Pineda* vorlas, wurde er auf die aktive Theatertätigkeit verwiesen. Er hielt sich jedoch dem eigentlichen, berufsmäßigen Schauspielbetrieb fern. Vielleicht war es ihm gerade dadurch möglich, dem neuzeitlichen spanischen Drama ganz neue Wege zu weisen, deren Ansätze sich ja bereits in mehreren seiner Gedichte fanden. *La zapatera prodigiosa,* «die kunstfertige Schusterin», ein ballettartig aufgezogenes, satirisch-psychologisches Spiel, eine erschütternde Farce in zwei Akten mit einem Prolog, ist dramatisch viel besser als *Mariana Pineda.* Die menschliche Leidenschaft, voll beißender Ironie in *Amor de Don Perlimpín con Belisa en su jardín* (1931) vergegenwärtigt, klingt hart und erbarmungslos aus. In all seinen Dramen dominiert die menschliche Triebhaftigkeit, die, so packend auch immer dargestellt, letztlich doch primitiv vorgetragen wird. Großartige Ausmaße gewinnt die Leidenschaft in *Boda de sangre* (1933), «Bluthochzeit». Von Anfang an atmet das Stück maßlose Sinnlichkeit, die sich über alle Schranken hinwegsetzt und nur in einem Blutbad enden kann. Im architektonischen Aufbau besser ist *Yerma* (1934), «Brach», das die Tragödie einer unfruchtbaren Frau darzustellen sucht; doch bleibt am ganzen Drama etwas Unwahres. Auch hier stehen die Sinne im Mittelpunkt und ebenso im letzten Werk, *La casa de Bernarda Alba* (1936), das, wie die vorherigen, im südspanischen Bauernmilieu spielt. Vor uns ersteht die unbändige Leidenschaft der drei Töchter Bernardas, die tyrannisch über alle herrscht und sogar die Triebe zu meistern beansprucht.

In der hinreißenden, bilderreichen Sprache von García Lorca wird das Bestialische im Menschen gegenwärtig. Der Autor führt von Beginn an die Handlung so, daß es kein Entrinnen gibt, und beklommen, gequält, entläßt er uns. Zwar sind seine Verse wohlklingend und neuartig, die machtvoll gebildeten Typen reißen durch ihre Kraft mit, doch die von Anfang bis Ende unnatürlich aufrechterhaltende Spannung gibt den Dramen etwas Unvollendetes. So gelangt man bei seinen Werken zu keinem reinen Kunstgenuß.

Die Bühnenstücke García Lorcas sind also gewaltige, in Dialogform

hinströmende lyrische Gedichte, die elementar und doch großartig nur *dem* Ausdruck zu verleihen vermögen, was der Autor in sich trägt. Er ist weitgehend ein unbewußt Schaffender, während sich bei Benavente die Kenntnis der okzidentalen Theaterüberlieferung mit seiner angeborenen dramatischen Begabung paart, und so maßvoll abgewogene, reife Werke entstehen, die auch in der Tragödie bereichern, beleben, beglücken, ja befreien.

Die Dramen García Lorcas wurden bald in fremde Sprachen übertragen, denn sein Name, umgeben mit dem Glorienschein des Märtyrertodes für die Freiheit, wurde in Paris ein Blickfang für eine bestimmte politische Propaganda. Leider sind dadurch seine Schriften in Mitleidenschaft gezogen worden, denn bei den verschiedenen Übersetzungen hat man ihnen einen keineswegs berechtigten politischen Anstrich gegeben. Die dichterische Dynamik des so in aller Welt bekannt gewordenen Spaniers wurde zwar richtig erfaßt, doch seine Person und sein Werk verfielen einer vollkommenen Mißdeutung. Seine elementare Dramatik war für Spanien zwar etwas Neues, das aber naturhaft auf dem heimatlichen Boden gewachsen war, während es in Paris oder New York völlig unorganisch der von Linksextremisten bestimmten Kunstrichtung angegliedert wurde.

Weniger Erfolg im internationalen Bühnenbetrieb hatte der Aragonese *Enrique Jardiel Poncela* (1901—1946), trotzdem seine paradox übersteigerten Grotesken, die der spanischen Komödie ganz neue Wege wiesen, in den Dreißigerjahren die Pariser Bühne nicht unmaßgeblich beeinflußten. Die Anregung für die Pariser Bühne ging aus von *Cuatro corazones con freno y marcha atrás,* «Vier Herzen mit Bremse und Rückwärtsgang», einem Drama, das den Konflikt der Unsterblichkeit vergegenwärtigt. Das Stück wurde von einem französischen Dramatiker in Paris plagiiert. Widrige Zeitumstände und persönliches Ungeschick machten es Jardiel Poncela jedoch unmöglich, sich Recht zu verschaffen, und kaum fünfundvierzigjährig, mißmutig, vor der Zeit vergrämt, erlag er in Madrid einem alten Leberleiden.

Haben wir bisher nur Autoren betrachtet, deren Werk gesamthaft zu überblicken ist, so gilt unsere Aufmerksamkeit nun noch lebenden Dramatikern. Unter diesen ist der 1898 in Cadíz geborene *José Maria Pemán* gewiß die repräsentativste Gestalt. Sein mutiges Bekenntnis zum katholischen Glauben bezeugt er, zur Zeit der betont laizistischen Republik, in *El Divino Impaciente* (1934), der Lebensbeschreibung des Ostasienmissionars Franz Xaver. Dieses, sowie das etwa zehn Jahre später verfaßte Stück, *Metternich, el ministro mariposa,* sind an sich keine Dramen, sondern vielmehr in Dialogform geschriebene Epen. Sie sind, wie auch alle seine folgen-

den Werke, sprachlich wohlgestaltet, zeugen vom lebendigen Bewußtsein der spanischen Tradition, ermangeln aber der hinreißenden Dynamik wie auch der Unerbittlichkeit der Gestalten García Lorcas. — In die durch den Bürgerkrieg hervorgerufene geistige Situation führt uns sehr schön *En tierra de nadie* (1946), «Niemandsland», ein, wobei ein Schriftsteller den Gewissenskonflikt zwischen seiner dichterischen Berufung und seiner politischen Überzeugung erlebt. *La casa* (1947), «das Haus», zeigt ein altes spanisches Adelsgeschlecht, das vor dem endgültigen Zerfall nur durch die Hilfe eines reichen Jugendfreundes, der Industrieller ist, bewahrt wird. Mehr dramatisches Geschick zeigt er in *Yo no he venido a traer la paz!* (1943), «Ich kam nicht um den Frieden zu bringen», das, angeregt durch die Brüder Alvarez Quintero, ein rurales andalusisches Milieu darstellt. In demselben Geiste und eingedenk der Sevillaner Karwoche, verfaßt Pemán 1948 das bunte Sittengemälde *Semana de Pasión.*

Seine erst in jüngster Zeit vollendete Umdichtung des *Oedipus,* den er in zwei Akte auflöste, die Gestalten des Keron und des Tiresias stärker hervorhebend, ist wahrscheinlich die beste spanische Adaptation eines griechischen Klassikers. Außerordentliches Geschick bewies Pemán auch bei der Übertragung von Georges Bernanos' Drama *Dialogue des Carmelites.* Das Werk vergegenwärtigt die Probleme des Klosterlebens, das durch die französische Revolution in Frage gestellt wird. Auch hier können wir, durch das Fehlen der Handlung, den mehr epischen als dramatischen Wesenszug von Pemáns Theater erkennen.

In diesem Zusammenhang sei auch noch erwähnt, daß zahlreiche Übersetzungen mit nachhaltigem Erfolg in Spanien aufgeführt wurden. Außer den vielen amerikanischen und englischen Dramen der Neuzeit haben vor allem Schillers *Fiesco* und *Maria Stuart,* leicht der spanischen Mentalität angepaßt, großen Anklang gefunden, während die Art des französischen Vaudeville bis heute nur von der international gebildeten Schauspielerin Conchita Montes sinngemäß übertragen und aufgeführt werden kann.

Das spanische Theater der unmittelbaren Gegenwart ist durch einen Hang zur *Neoromantik* gekennzeichnet. Es handelt sich dabei nicht um die romantischen Schablonen des 19. Jahrhunderts, die irgendwie neu belebt werden, sondern um einen Surrealismus, in dem geschichtliche Vergangenheit und gegenwärtige Gesellschaftskritik miteinander verschmolzen sind, wobei sowohl die spanische Tradition als auch die sozialen Probleme der Neuzeit durchaus lebendig in Erscheinung treten, wie etwa in den Dramen des 1905 geborenen *Joaquín Calvo Sotelo.* In *Plaza de Oriente* stellt er, innerhalb des Madrider Milieus, über drei Generationen hinweg die Geschichte einer spanischen Offiziersfamilie bis zum Vorabend der Republik

dar. Die Probleme eines genesenden Schwerkranken werden uns in *El Jugador de su vida,* die eines geheilten Blinden in *Cuando llegue la noche* und die Misere eines Armleute-Häuserblocks in *La historia de una casa* vor Augen geführt. Mutige Kritik an den gegenwärtigen Zuständen in Spanien übt er in *La Muralla* (1954), «die Mauer», der Scheidewand, die sich zwischen der sozialen Konvention im Reichtum und dem nach Gerechtigkeit strebenden Gewissen erhebt.

Ist im Werke Calvo Sotelos der neoromantische Zug nur im stets rückwärts gewandten Blicke gegenwärtig, so tritt er uns in Edgar Nevilles köstlichem Lustspiel *Veinte añitos,* «Zwanzig Jährlein alt», voll entfaltet entgegen, wo durch das Dazwischentreten des Vizeteufels einem alten Ehepaar die Jugend eine Zeitlang wiedergegeben wird, einem menschlich gefällig weitergesponnenen Mephistopheles-Motiv.

Der einfallreichste Vertreter der modernen Neoromantik ist jedoch der 1897 geborene *Juan Ignacio Luca de Tena,* der außerdem auch psychologisch glänzend motivierte Dramen zu schreiben wußte, die zu interessant zugespitzten Situationen führen. In *Don José, Pepe y Pepito* steht eine junge Frau zwischen Vater und Sohn, und in *De lo pintado a lo vivo* (1944), wo das Don Juan-Motiv erneut aufgegriffen wird, ist die Beziehung zur spanischen Romantik unverkennbar. Vorläufig ist sein gelungenstes Drama *La otra vida del Capitán Contreras* (1953), «Hauptmann Contreras andere Welt». Es gelingt, den im 17. Jahrhundert einbalsamierten Körper des Kapitän Contreras wieder zum Leben zu erwecken, und nun prallen die beiden Epochen unvermittelt aufeinander. Mit einem sicheren Blick für das Wesenhafte stellt hier der Dichter Vergangenheit und Gegenwart einander gegenüber, wobei er unbestechlich, aber doch wohlwollend, auf die Mängel der modernen Zeit deutet, das Ganze verwoben in eine surrealistische Neoromantik.

Dieselbe Grundhaltung haben die Dramen von *E. Suarez de Deza.* In *Aquellas mujeres!* stellt er ein Bordell dar, dessen Insassen sich nacheinander durch den Willen zur Arbeit von ihrem niederen Gewerbe befreien; ein Stück, das nur unter Frauen spielt und dessen idealistische Grundhaltung sich wohltuend von García Lorcas *Casa de Bernarda Alba* abhebt. Das Neoromantische tritt am deutlichsten in *Los sueños de Silvia,* «Silvias Träume», und in *Nocturna* zu Tage. Letzteres, völlig ins Surreale führend, erzählt von einem vor Jahren verstorbenen Mädchen, das ihrem ehemaligen Geliebten als Geist erscheint und ihn vor einer bereits beschlossenen Ehe abhält.

José López Rubio hat es verstanden, dem neoromantischen Drama neue Seiten abzugewinnen. In *Alberto* wird eine imaginäre Person, die als Inhaberin einer Pension erscheint, dargestellt; und der Gegensatz zwischen Illusion und Wirklichkeit wird im 1950

uraufgeführten *Celos del aire,* «Eifersucht des Windes», wo eingebildete und reale Eifersucht lebendig im Streite erscheinen, vergegenwärtigt.

Doch trotz dieser bodenständigen spanischen Theaterentwicklung der letzten Jahre konnte eine Beeinflussung durch den französischen *Existenzialismus* nicht ausbleiben, der sich z. B. im 1905 geborenen *Claudio de la Torre* offenbart. In *Tren de madrugada* (1946), «Frühzug», stellt er die Flucht von Sträflingen dar, die sich zur Résistance schlagen und nach und nach aufgerieben werden. Viel bedeutsamer, da es sinnvoll in das ganze spanische Geschehen und Denken der letzten Jahre eingebaut wird, ist das von *José Maria Giménez Arnau,* eines im auswärtigen Staatsdienst tätigen Autors, verfaßte *Murió hace quince años* (1953), «Er starb vor fünfzehn Jahren». Es handelt sich dabei um einen Jungen, der, von den Kommunisten als Kind verschleppt, und ganz in ihrer Ideologie erzogen, als Einundzwanzigjähriger heimgeschickt wird mit dem Auftrag, seinen Vater zu ermorden. Durch die Liebe seiner Angehörigen erwacht in ihm der Familiensinn, und im entscheidenden Augenblick erschießt er, anstelle seines Vaters, seine ehemaligen Kumpane und wird dabei selber tödlich verwundet. Im formalen Aufbau wurde das Stück von Jean-Paul Sartres *Les mains sales* beeinflußt, aber in der Problematik und in der geistigen Haltung ist es durchaus selbständig. Die Hauptfigur steht menschlich viel überzeugender vor uns als Sartres Hugo.

Will man, abgesehen von dem einen Aspekt der Neoromantik, das spanische Schauspiel der Gegenwart zusammenfassend überblicken, so erkennt man mit Leichtigkeit, daß die Tragödien, durch Autoren wie Darsteller mit zuviel dekorativem Beiwerk belastet, auf der Bühne meist unerträglich wirken und im Konventionellen erstarren. Das Theater ist zuallererst eine Unterhaltung, erst dann ein ästhetischer Genuß; so ist dem Lustspiel von vornherein die Bahn geebnet. Doch dieses kann nicht die Formen des Pariser Vaudeville annehmen, denn das Frivole gleitet dann gleich ins Obszöne ab, sondern alter spanischer Überlieferung eingedenk verbindet sich die psychologisch zugespitzte Situationskomik mit der ins Groteske oder Paradoxe übersteigerten Gesellschaftskritik und mit dem Genrebild. Zeigt das Problemtheater keine sichere Entfaltung in der Zukunft, so werden sich Publikum, Schauspieler und Autoren im fröhlichen Lustspiel immer wieder finden und sich an ihm lachend ergötzen, einst wie fürderhin, denn so ist es ununterbrochen, seitdem etwa um 1600 Lope de Vega das spanische nationale Theater schuf.

Der Aufsatz bildet eine stark gekürzte Fassung aus einer den «Schweizer Monatsheften» zur Verfügung gestellten Abhandlung. *(Schriftleitung)*