

Spanisches Theater nach dem Bürgerkrieg

Autor(en): **García Pavón, Francisco**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **60 (1980)**

Heft 7

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163649>

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.

Spanisches Theater nach dem Bürgerkrieg

Vorbemerkung

Theater in Spanien ist schon immer Volkstheater gewesen und diente zu allen Zeiten der Unterhaltung und Belustigung (oder dann als religiöses Theater der Glaubensverkündigung). Lope de Vega zum Beispiel schrieb für die fahrenden Truppen laufend neue Stücke und kümmerte sich später um seine Manuskripte überhaupt nicht mehr; man schätzt, dass gegen tausend seiner Komödien verloren sind. Hoftheater gab es keine, und so gibt es heute auch keine Staatstheater. Die Oper ist in Spanien nie heimisch geworden. In Barcelona gibt es zwar ein schönes Opernhaus, aber es wird von Gastensembles aus dem Ausland bespielt.

Wie in früheren Zeiten mieten sich auch heute private Truppen ein Lokal und führen ein Stück auf, solange das Publikum eben Interesse dafür zeigt. Ist ein Stück einmal über eine Bühne gegangen, wird es ad acta gelegt, und es kommt kaum jemals vor, dass es von einer andern Truppe nachgespielt wird. Dramatische Literatur ist somit Gebrauchs-, ja sogar Verbrauchsliteratur. Obwohl sich das spanische Theaterleben heute (im Gegensatz zu früheren Jahrhunderten) praktisch auf Madrid und Barcelona beschränkt, ist der Bedarf an neuen Stücken sehr gross, denn allein in Madrid sind über dreissig Bühnen dauernd bespielt. Was in Barcelona an Neuinszenierungen herauskommt, ist ausschliesslich katalanisches Theater; Stücke in kastilischer Sprache werden von Madrider Truppen nach Barcelona und von dort vielleicht noch in andere Provinzstädte gebracht. Es kann vorkommen, dass von einem erfolgreichen Autor gleichzeitig auf zwei oder drei Bühnen Stücke auf dem Spielplan sind. Aber selbst solche Namen verschwinden meist nach einer Anzahl Jahren wieder in der Versenkung und machen neuen Platz. Verhältnismässig wenige gehen in die Literaturgeschichte ein und werden später dann – vielleicht – als Klassiker wieder einmal von einer Truppe inszeniert.

Die kulturelle Leere nach dem Bürgerkrieg: «überlebende» Autoren

Da der spanische Bürgerkrieg mit dem totalen Sieg der einen der sich bekämpfenden Parteien endete, wurde das gesamte öffentliche Leben vom am 1. April 1939 offiziell gewordenen Spanien sehr schnell und einschneidend umgestaltet. Das hiess Rückkehr zu bestimmten Werten im gesellschaftlichen, politischen, religiösen, geistigen Leben, ja sogar in der Privatsphäre der Familie, die in Westeuropa und selbst im Vorkriegsspanien schon längst als überholt gegolten hatten. Mehr als alle andern kulturellen Manifestationen wurde das Theater – wirksame Tribüne so vieler Ideologien im Laufe seiner langen Geschichte – von der neuen Politik mit ihrer offiziellen und privaten Zensur betroffen. Ausserdem wurden die Intellektuellen und Künstler (die Schriftsteller im besonderen) als Urheber vieler der Übel betrachtet, die Spanien «endgültig ins Verderben» gestürzt hätten, wenn der Ausgang des Bürgerkrieges das Unheil nicht noch rechtzeitig abgewendet hätte ... Aber da das neue Regime nicht auf Bücher, Theaterbühnen und Filmleinwände verzichten konnte, unterzog es die nicht ins Ausland geflohenen Überlebenden einer strengen Kontrolle und versuchte – was allerdings schwieriger war – zweitrangige Intellektuelle und Künstler in die vorderste Reihe zu schieben, nur weil sie linientreu waren ... Umgekehrt gliederten sich die im Land verbliebenen Besiegten und ihnen Nahestehende selbst – oft aus Angst, Unsicherheit oder Enttäuschung – in die siegreiche Doktrin und Ästhetik ein und machten wenigstens vorübergehend mit. Trotzdem war es schwierig, ein Theater zu improvisieren, das ein Bild von der neuen spanischen Wirklichkeit gab. Darum benutzte man vorerst einmal als Lückenbüsser Werke von überlebenden Anpassern oder sonstwie ungefährlichen Autoren. Im April 1939 waren infolge natürlichen oder gewaltsamen Todes Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Linares Rivas, Federico García Lorca, Pedro Muñoz Seca ... verschwunden, und wenig später starb Miguel Hernández. Ins Ausland geflohen waren Alejandro Casona, Jacinto Grau, Rafael Alberti, Max Aub, León Felipe, José Bergamín, Martínez Sierra, Ramón Gómez de la Serna, um nur die bekanntesten zu nennen. Von den toten oder emigrierten liberalen Autoren kam noch viele Jahre lang kein einziges Stück auf eine spanische Bühne. Einzig von Pedro Muñoz Seca, der in der liberalen Zone ermordet worden war, wurden 1939 und 1940 zwei postume Werke aufgeführt.

So öffneten also die spanischen Theater im April 1939 wieder ihre Tore, und zwar mit Autoren, die keine Verbindung zur Ideologie der Besiegten gehabt hatten oder deren Verbindungen leicht entschuldbar waren ... Die Lösung für das Theater wie für vieles andere in den ersten «Jahren des

Triumphes» war der Rückgriff auf möglichst unverfängliche Vergangenheit und auf Themen, die schon 1936 «traditionell» waren: Liebesgeschichten, Schwänke, Heimatstücke ... also nichts, was der neuen Klasse oder der politischen Sensibilität hätte gefährlich werden können.

In der ersten Phase des spanischen «Friedentheaters» beherrschten somit Autoren die Bühnen, die schon vor 1936 berühmt gewesen waren, in erster Linie:

Jacinto Benavente (1866–1954): während des Bürgerkrieges war er immer in der republikanischen Zone gewesen, und deshalb blieb sein Name eine Zeitlang von Theaterprogrammen verbannt. Trotzdem konnte er bis zu seinem Tod noch etliche seiner Nachkriegsstücke auf die Bühne bringen. Sie sind eine Fortsetzung und ein Abglanz seines früheren Werkes, doch ohne jeglichen Bezug auf die besiegte politische Ära, und deshalb kamen sie jenem Publikum entgegen, das um nichts in der Welt an die eben überstandene Tragödie erinnert werden wollte und im Theater Ablenkung suchte, einen Ausblick auf eine Welt des Glücks, des bürgerlichen Glücks, von dem es in den vergangenen Kriegsjahren und in der ersten schwierigen Nachkriegszeit bürgerlich geträumt hatte ... Nur in einem einzigen seiner Nachkriegsstücke berührt er ein politisches Thema, natürlich zugunsten der Sieger, nämlich in «*Aves y pájaros*» (Vögel, 1940).

Benavente war schon vor 1936 der Patriarch des bürgerlichen Theaters gewesen und blieb es auch nach 1939, wenn auch nicht für ein kritisches, sondern je länger je mehr für ein nostalgisches Publikum, dem die literarische und soziale Herkunft des Nobelpreisträgers von 1922 wichtiger war als jeder ästhetische oder ideologische Neubeginn.

Carlos Arniches (1866–1943): dem gemässigt liberalen Theaterautor gelang es in seinen besten der grotesken Tragödien – einem Mittelding zwischen Madrider Volksstück und Karikatur –, dem Publikum eine gewisse, wenn auch «ungefährliche» gesellschaftskritische Haltung zu vermitteln, die aber doch gefährlich genug war, dass er als Autor nicht eben auf Wohlwollen stiess, zumal er ja – wenn auch nur kurze Zeit – in Argentinien im Exil gewesen war, aber es war doch Exil. In den wenigen Jahren bis zu seinem Tod brachte er noch sechs Stücke auf die Bühne, von denen drei bereits in Argentinien uraufgeführt worden waren.

Wie Benavente ist Arniches ein Überbleibsel aus einer vergangenen Zeit, ein Echo früheren Ruhms, und fand seine Rechtfertigung im Fehlen anderer Werke und im Ansehen seines Namens.

Die Brüder *Serafín und Joaquín Álvarez Quintero* (1871–1938 und 1873–1944): obwohl streng genommen nur Joaquín zum Nachkriegstheater zählt, muss man doch von den Brüdern Quintero sprechen, denn auch die nach Serafíns Tod entstandenen Werke kamen unter beider Namen heraus.

Ihre andalusischen Volksstücke, die innerhalb ihrer bescheidenen Grenzen bisweilen hohe literarische Qualität erreichten (zum Beispiel «El patio», 1901), fanden auch nach dem Krieg ihre Liebhaber, denn sie verzichteten auf jede gefährliche Thematik. Die liebevoll gezeichneten andalusischen Typen und das dazu gehörige Lokalkolorit kamen bei einem Publikum gut an, das in anachronistischer Sehnsucht alles Andalusische als Symbol für das Spanische schlechthin wieder in Mode brachte: die südliche Aristokratie, die Welt der Pferde, Olivenhaine, Kampfstiere, den Adel reinsten Geblüts ... Die vier letzten Werke nach 1939 fügten den früheren nichts Neues hinzu.

Eduardo Marquina (1879–1946): auch er ist ein für das erste Drittel des Jahrhunderts sehr charakteristischer Autor. Seit Beginn seiner dramatischen Laufbahn 1902 hatte er eine Vorliebe für geschichtliche Themen, wie zum Beispiel «Las hijas del Cid» (die Töchter des Cid, 1908), «Doña María la Brava» (Maria die Mutige, 1909), «En Flandes se ha puesto el sol» (In Flandern ging die Sonne unter, 1910), usw. Es sind kunstvoll gebaute Versdramen, welche die ruhmvolle spanische Vergangenheit besingen, aber ohne jegliche kritische Distanz. Da nach 1939 diese dekorative Art der Geschichtsschreibung indirekt eine politische Propaganda für die neue herrschende Doktrin abgab, war Marquinas Theater keineswegs Lückenbüsser, sondern brennend aktuell, bestens geeignet, um die ernationalistische Ideologie jener Jahre zu untermauern. Seine letzten Stücke waren eine wenig überzeugende Rechtfertigung des Bürgerkriegs aus der Sicht der «Nationalen» und genossen darum die volle Anerkennung der herrschenden Politiker.

Die Mentalität der Sieger: «nationale» Autoren

Als diese epilogale Fortsetzung des Vorkriegstheaters durch die überlebenden im Lande verbliebenen Autoren überwunden war, bekam das spanische Theater einige besondere, der Mentalität der Sieger gemässe Kennzeichen. Die mittlere und obere Bürgerschicht wurde wieder zum angestrebten Gesellschaftsmodell, die Aristokratie wurde zum Kanon aller Träume. Während in Europa (wie früher in Spanien auch) schon seit Jahrzehnten die soziale Unter- und Mittelschicht die Hauptfiguren der Dramen stellte, beherrschten nun wie zu Zeiten der sogenannten «hohen Komödie» wieder die Reichen die spanischen Bühnen, und damit eine konventionelle Moral, die systematisch so vielen Realitäten auswich. Auf den Strassen Spaniens waren die Armen besiegt worden, und ihre Probleme wurden, sofern man sie überhaupt zur Kenntnis nahm, mittels Verordnungen gelöst.

In der Tat, die dramatischsten Aspekte der menschlichen Gesellschaft blieben auf der Seite der Gegner, im besiegten Spanien, begraben; interessant waren einzig und allein die Liebes-, Moral- und Klassenkonflikte der Sieger. Es wurde offiziell Schluss gemacht mit Streik, Hunger und sozialer Ungerechtigkeit. In den distinguierten Kreisen und ganz besonders natürlich in den Nachrichtenmedien war nur die Rede von Aristokraten, hohen Offizieren, kirchlichen Würdenträgern, Gutsbesitzern, Stierkämpfern, Importwagen, dann auch von virtuosen Volksmusikern und Tänzern, von Heiligen, überhaupt von jenem alten Spanien, das nun sein in der Zweiten Republik verlorenes Glück wiedergefunden hatte.

Abgesehen von den Auflagen infolge der neuen Mentalität, der Zensur und der Intoleranz allen politischen, sozialen und religiösen Themen gegenüber, die nicht Sprachrohr der offiziellen Meinung waren, wirkte sich ein weiteres, für alle Nachkriegszeiten typisches Phänomen auf das spanische Theater und die Literatur überhaupt aus: sobald die Kriegsstandarten eingerollt sind, wünscht das Volk nichts sehnlicher, als alles zu vergessen, was irgendwie an die eben überstandene Tragödie erinnern könnte, koste es, was es wolle. Ja, es scheint beinahe lebensnotwendig, der dunklen Vergangenheit zu entfliehen, sich am soeben wiedergewonnenen Frieden zu erlaben, sich instinktiv jedem ernsthaften Drama, jeder wahrhaftigen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und sogar mit der familiären Wirklichkeit zu entziehen. Die Völker, die einen Krieg hinter sich haben, möchten geniesserisch lächeln und gerührt weinen, möchten überzeugt werden, dass trotz der überstandenen Schrecknisse alles im Leben zum besten bestellt ist und dass sie eines Tages so glücklich werden wie die Leute, die auf der Bühne oder auf der Leinwand oder am Schluss des Romans lachen und singen und sich umarmen. Dazu kam noch, dass der sogenannte «nationale Katholizismus» der Gesellschaft, der Literatur und dem Theater überspitzte Ziererei, möglichst sichtbare moralische Ehrenhaftigkeit, ja sogar Frömmerei aufzwang. Demzufolge kam in alle Arten der menschlichen Beziehungen, vor allem aber in die Liebesbeziehungen, wieder der ängstlich konventionelle, puritanische Ton der engherzigsten früheren Epochen.

Diese Salonmoral nun, diese Beflissenheit, sich überzeugen zu lassen, dass das Leben ein Genuss ist und dass es keine grösseren Probleme gibt als die vermutete Untreue der Ehegattin oder das nicht ganz zweifelsfreie Benehmen des Bräutigams auf seiner Auslandsreise, brachte als Entschädigung dafür ein handwerklich äusserst geschickt gemachtes Theater hervor, wo das Lachen, das Schmunzeln und die Tränen meisterhaft ausgewogen sind: Lustspiele in schön ausgestatteten, ja sogar luxuriösen Wohnungen mit unterwürfigen und glücklichen Dienstboten, ohne die gering-

sten ideologischen oder ökonomischen Schwierigkeiten, wo die Handlung in poetischer Sprache einem für alle befriedigenden Schluss zustrebt ... Wenn nämlich in jenen ersten Nachkriegsjahren, was selten geschah, ein Autor diesen Akkord aufnahm und daran ging, Gewissensdramen zu schreiben, sogar solche mit sozialer Verbrämung, so spielten sie doch immer innerhalb der herrschenden Klasse, und die Lösungen standen im Einklang mit der konventionellen Moral; und natürlich musste der Schluss für das Publikum, das damals die Theater besuchte, ganz und gar beruhigend sein.

Die meisten der Autoren, die diese Mentalität und Sensibilität in Theaterstücken zum Ausdruck brachten, hatten ihre Laufbahn in den dreissiger Jahren begonnen und während der Kriegsjahre 1936–1939 im nationalen Spanien intensiviert. Zu ihnen gehören im wesentlichen:

José María Pemán (1898): nach Eduardo Marquina ist er der fruchtbarste Autor in der Linie des unkritischen historischen Dramas. Er begann in den dreissiger Jahren mit Stücken über Persönlichkeiten aus der Zeit des spanischen Imperiums, brachte während des Krieges «De ellos es el mundo» (ihrer ist die Welt) über die Katholischen Könige mit klar nationalistischer politischer Tendenz auf die Bühne, behielt auch nach dem Krieg diese Linie bei und wechselte allmählich zu einem Anflug von Kostumbrismus über, «Dialog, Verwicklung, Humor», wie er es selbst nennt; in diese Linie ist das vielleicht beste Stück seiner Produktion einzuordnen: «Los tres etcéteras de Don Simón» (Don Simons drei Undsoweiter, 1958).

Juan Ignacio Luca de Tena (1897–1975): er begann 1945 mit «Quién soy yo?» (wer bin ich?), einer guten Komödie in der Nachfolge Pirandellos und blieb weiter der traditionellen melodramatischen Liebeskomödie treu, wie sie dem Klassendenken der Sieger damals entsprach. In seinen letzten Stücken «¿Dónde vas, Alfonso XII?» (wohin gehst du, Alfons XII.?, 1957) und «¿Dónde vas, triste de ti?» (wohin gehst du so traurig?, 1959) überwuchert das liebenswürdig Anekdotische den eigentlich geschichtlichen Stoff.

Claudio de la Torre (1897–1974): er begann vor dem Krieg mit «Tic-tac», einem für die damalige Zeit avantgardistischen Stück. Seine beiden Nachkriegsstücke «Hotel Terminus» (1946) und «Tren de madrugada» (Morgenzug, 1946) mit dem immer noch gleich hohen ästhetischen Anspruch sind um die soziale Komponente bereichert und sind vielleicht die einzigen Beispiele der vierziger Jahre, die den etablierten Kodex durchbrechen. Später verfängt er sich in einem eher sentimental Ästhetizismus, wie er damals im Schwang war. Von hoher literarischer Qualität ist sein letztes Stück «El cerco» (die Umzingelung, 1968), eine ländliche historische Tragödie.

Joaquín Calvo Sotelo (1905): auch er fing seine Theaterlaufbahn vor dem Krieg an und hat bis heute gegen hundert Komödien auf die Bühne gebracht. Manchmal arbeitet er mit Elementen des absurden Theaters, vor allem in den Stücken, die er zusammen mit Miguel Mihura (s. S. 10) schrieb und in «Tanger» (1945). Aber der Grossteil seiner Komödien sind doch einfach leichte, gefällige Unterhaltungsstücke mit spritzigem Dialog. Immerhin bemüht er sich bisweilen, die moralische Situation vor allem der oberen Bürgerschicht zur Sprache zu bringen, zum Beispiel in «Criminal de guerra» (Kriegsverbrecher, 1951), «El jefe» (der Chef, 1952), «La ciudad de Dios» (Gottesstadt, 1957), «El poder» (die Macht, 1965); sein erfolgreichstes Stück ist «La muralla» (die Mauer, 1954), ein interessanter Spiegel des damaligen spanischen Bürgertums mit klar moralischer Absicht, wenn auch in Verteidigung bürgerlicher Interessen.

*

Schon in den frühen vierziger Jahren beginnt eine Gruppe junger Autoren mit Lustspielen, die zwar von Elementen verschiedenster Herkunft beeinflusst sind, aber sich doch zu einem für jene Epoche symptomatischen Komödientypus verfestigen, der sich abhebt von jenen, die mit der Weiterführung von Versuchen aus der Vorkriegszeit eine Brückenfunktion ausüben. Kennzeichen dieser neuen Komödien sind ihre Verwurzelung im Volkstümlichen, ihr Hang zum Vaudeville und Sainete und ihre Beschränkung auf reine Unterhaltung des Zuschauers.

Erwähnenswert in dieser Gruppe sind José López Rubio, Victor Ruiz Iriarte und Edgar Neville. Ihre Lustspiele fallen durch handwerkliches Geschick und literarische Qualität der Dialoge auf; ein verständnisvoller, leicht ironischer Blick auf das menschliche Leben und die gesellschaftlichen Gegebenheiten ist ihnen eigen, vor allem aber geht es den Autoren darum, dem Zuschauer immer wieder ein Schmunzeln abzurufen. Den Hauptpersonen fehlt jedes religiöse, politische oder soziale Engagement. Glück ist ihr Ziel: seelisches und materielles Glück, wie es sich im Alltag in der Phantasie und in der Wirklichkeit darbietet. Denn das Glück wartet gleich hinter der Tür auf jene, die bereit sind zu lieben und zu vergessen und mit guten Manieren und nie versiegenderm Lächeln das Lebensspiel mitzuspielen. So bietet in jener schwierigen Nachkriegszeit jeder dieser drei Autoren auf seine Weise und mit seinem persönlichen Stil ein unbeschwertes Alibi-Theater erreichbaren Glücks dank hilfreicher Feen ... ohne formale Neuerungen, aber immerhin von später kaum mehr übertroffenem künstlerischem Geschmack.

José López Rubio (1903): er hat schon vor dem Krieg in Zusammenarbeit mit Eduardo Ugarte zwei Komödien auf die Bühne gebracht und hat sich dann mehrere Jahre mit Film beschäftigt. In den mehr als zwanzig seit 1949 geschriebenen Komödien – die bekanntesten sind (*Celos del aire*) (Eifersucht auf die Luft, 1950), «Una madeja de lana azul celeste» (ein himmelblauer Wollknäuel, 1951), «La venda en los ojos» (die Binde über den Augen, 1954), «La otra orilla» (das andere Ufer, 1954) – ist das zentrale Thema die Liebe, die Freude und Bitterkeit bringt. Er zeichnet sich durch geschickte Verbindung zwischen Illusion und Wirklichkeit aus, eine Übereinstimmung mit Alejandro Casona (siehe S. 16), die aber nicht auf bewusster Anlehnung beruht. Manche seiner Lustspiele sind köstlich in ihrer schwebenden Leichtigkeit, vor allem «La venda en los ojos», wo das Unwahrscheinliche ganz besonders geschickt eingebaut ist.

Víctor Ruiz Iriarte (1912): er trat 1943 erstmals an die Öffentlichkeit und hat seither mehr als dreissig Komödien auf die Bühne gebracht. Erwähnt seien «El puente de los suicidas» (die Selbstmörderbrücke, 1944), «El pobrecito embustero» (der arme Aufschneider, 1953), «La vida privada de mamá (Mamas Privatleben, 1960), «La muchacha del sombrero rosa» (das Mädchen mit dem rosaroten Hütchen, 1967). Seine besten Stücke bestechen durch ihre formale Könnerschaft, geschickte Handlungsführung, einfallsreiche Dialoge und feinen Humor. Er versteht es, Phantastisches mit Volkstümlichem oder mit Vaudeville-Elementen zu verbinden und dennoch die dem Publikum gefällige gefühlvolle Grundstimmung beizubehalten.

Edgar Neville (1899–1967): er war Diplomat, Filmregisseur und ein grosser Humorist, aber als Theaterautor ungleich. Sein grösster Erfolg war «El baile» (der Ball, 1952) mit unbedeutendem Thema und Handlungsverlauf, aber mit bestechend elegant-gefühlvoller Grundstimmung und raffinierter Dialogführung.

Die literarische Qualität, die dieses evasive, ästhetisierende Theater der vierziger Jahre unter der Feder der erwähnten Autoren erreichte, wurde erst beim Erscheinen von *Adolfo Torrado* (1904–1958) auf den Madrider Bühnen in allen ihren Dimensionen erfassbar. Torrado ist ein Phänomen: er ist zwar der Gipfel der Geschmacklosigkeit, aber er riss die Massen mit und brachte es fertig, dass ein Stück von ihm, «Chiruca» (1942), fast zwei Jahre auf dem Spielplan blieb, damals etwas ganz und gar Ungewöhnliches. Er selbst definiert sein Theater – sicher ganz ehrlich – folgendermassen: «... die Guten ganz gut und die Bösen ganz böse; voller Güte und voller Bosheit, einfach in der Psychologie und kompliziert in der Handlung. Das einfache Rezept meiner bescheidenen Werkstatt.»

Die grossen Ausnahmen: Enrique Jardiel Poncela und Miguel Mihura

Vom ganzen spanischen Theaterschaffen, das vor 1936 begann und bis heute weiterlebt, nimmt das humoristische Theater von Jardiel Poncela und Miguel Mihura in jeder Hinsicht eine Sonderstellung ein. Es ist zwar auch kein politisch engagiertes Theater – darum konnte es in jenen Jahren überleben und durfte gefeiert werden –, aber aussergewöhnlich wegen der Originalität und den schöpferischen Fähigkeiten seiner Autoren, die es fertig brachten, die traditionellen Normen des Humors zu überwinden und bis zum sogenannten absurden Theater vorzuprellen, das in Europa erst in den fünfziger Jahren Fuss fasste.

Seit dem Anfang unseres humoristischen Theaters im 16. Jahrhundert bis ins erste Drittel unseres Jahrhunderts, seit Lope de Rueda bis Carlos Arniches, sind die schöpferischen Formeln ungefähr die gleichen geblieben, und sie galten auch für die andern literarischen Gattungen und weitgehend auch für die übrigen künstlerischen Äusserungen; es war ein realistischer, figurativer, wahrscheinlicher, «menschlicher» Humor, und seine Mittel waren Wortspiel, Karikatur, Witz, Übertreibung, Kostumbrismus.

Gewöhnlich dauert es ziemlich lange, bis das Drama formale oder technische Veränderungen aufgreift, die eine neue Epoche einleiten; ganz im Gegensatz dazu bildet das humoristische spanische Theater der dreissiger und frühen vierziger Jahre aber geradezu die Avantgarde aller literarischen Äusserungen in den Jahren der Zensur und Unterdrückung.

Den Bruch mit dem herkömmlichen Schema der Komödie vollzog interessanterweise Pedro Muñoz Seca (1881–1936). Er ist der Initiator des unwahrscheinlichen Theaters auf der Basis absurder Logik, dem er die Bezeichnung «Astracán» («Persianer» wegen des dichten Gekräusels) gibt. In der Art eines verrückten Kindes, das vom Fehler $1 + 1 = 3$ ausgeht und logisch weiterfährt, geht er von einer Irrealität aus und entwickelt daraus geistreich und phantasievoll einen neuen «logischen» Ablauf. Muñoz Seca ahnt die Möglichkeiten des Absurden, aber er hat nicht genügend Erfindungsgabe und Kraft, es durchzuhalten. Er ist ein kapriziöser Absurder, seine Einfälle zerfliessen ihm unter der Hand, und eigentlich verschleudert er sein Talent. Enrique Jardiel Poncela und Miguel Mihura hingegen halten – jeder auf seine Weise – die Absurditäten durch.

Enrique Jardiel Poncela (1901–1952): es fiel ihm nicht leicht, zur absurden Logik vorzudringen; fast sein ganzes Werk ist eine Reihe von krampfhaften Versuchen dazu, aber ganz gelungen ist es ihm nur in «Un marido de ida y vuelta» (ein Ehemann «hin und zurück», 1934) und «Cuatro corazones con freno y marcha atrás» (vier Herzen mit Bremse und Rückwärtsgang, 1936), den zwei Lustspielen, die er als Höhepunkt seines

Werkes betrachtet. «In jedem meiner Lustspiele habe ich eine Reihe von schwierigen szenentechnischen Problemen zu lösen gehabt. Immer wieder floss das Unwahrscheinliche hinein, und in Tat und Wahrheit hat mich stets nur das Unwahrscheinliche in seinen Bann gezogen, so dass ich das Wahrscheinliche in meinem Werk immer nur sehr widerwillig konstruiert habe.»

Er begann seine Theaterlaufbahn 1927 und schrieb bis zum Krieg acht Stücke, darunter ausser den genannten auch das erfolgreiche «Angelina o el honor de un brigadier» (Angelina oder die Ehre eines Brigadiers, 1934). Nach dem Krieg fuhr er bruchlos weiter auf seiner Suche nach der absurden Logik und schrieb bis 1949 noch rund zwanzig Stücke, darunter die bekannten «Eloisa está debajo de un almendro» (Eloisa steht unter einem Mandelbaum, 1940) und «Los habitantes de la casa deshabitada» (die Bewohner des unbewohnten Hauses, 1942).

Jardiel Poncela nennt den absurden Ausgangspunkt seiner Komödien $1 + 1 = 3$ den «Kristallisationspunkt» oder die «Grundzelle», aber selbst wenn er, wie in manchen seiner Komödien, das absurde Gebäude nicht durchzukonstruieren vermag, sind sie dennoch voller einfallsreicher Gags, überraschender Dialoge, brillanter Parodien und scharfzüngiger Ironie. Inhaltlich allerdings bieten sie wenig: als Themen interessieren ihn nur Liebe und Geld. Das Soziale, das Ethische, das Politische, selbst die von Benavente her gewohnte milde Gesellschaftskritik sind ihm fremd. Auch legt er wenig Wert auf Charakterisierung seiner Figuren, sie unterscheiden sich fast ausschliesslich durch äussere Merkmale. Trotzdem stach er durch seinen Erfindungsgeist und seine formalen Neuerungsversuche wohltuend aus der phantasielosen Mittelmässigkeit der Theaterproduktion jener Jahre heraus.

Miguel Mihura (1905–1977): er ist der einzige Autor des humoristischen Theaters, der zusammen mit dem Initiator des «neuen sozialen Theaters» Antonio Buero Vallejo (siehe S. 11) eine Erneuerung der Formen und Themen wagte und so zur Rettung der Bühnenkunst in der spanischen Nachkriegszeit beitrug.

Sein erstes wahrhaft revolutionäres Werk «Tres sombreros de copa» (drei Zylinderhüte) schrieb er schon 1932. Es entstand im Sog der grossen Neuerungsbewegungen, die Federico García Lorca, Alejandro Casona und Rafael Alberti jeder auf seine Weise einleiteten; trotzdem stiess es auf Unverständnis und konnte erst 1952 uraufgeführt werden. Es war also als Text dem europäischen absurden Theater fast zwanzig Jahre voraus.

Ionesco sagte später über Miguel Mihura: «Das Irrationale dieses Stücks – Drei Zylinderhüte – macht die Widersprüche, die Dummheit, das Absurde des menschlichen Wesens viel deutlicher sichtbar, als der rationale

Formalismus oder die automatische Dialektik es je fertig brächten.» Fast alle seine Stücke absurder Logik – die wichtigsten sind «Melocotones en almíbar» (Pflirsiche in Zuckersirup, 1958), «Maribel y la extraña familia» (Maribel und die seltsame Familie, 1959), «La bella Dorotea» (die schöne Dorothee, 1963) – zeichnen sich durch Poesie, Menschlichkeit und gute Personencharakteristik aus, und er übertrifft damit bei weitem die eher cerebrale Originalität von Enrique Jardiel Poncela.

Das neue soziale Theater: Antonio Buero Vallejo (1916)

Obwohl die politischen Gegebenheiten seit 1939 auf den spanischen Bühnen ein direktes soziales Theater verunmöglichten, ist paradoxerweise das in vieler Hinsicht grosse Ereignis das Aufkommen eines neuen sozialen Theaters, das Antonio Buero Vallejo 1949 mit «Historia de una escalera» (Geschichte einer Treppe) einleitete. Darin werden die Ursachen der Ungerechtigkeit (z.B. Kapitalismus) wie auch die Ursachen der Aufstände (z.B. proletarisches Klassenbewusstsein) entpersönlicht, die dialektische Lösung wird durch eine pathetische ersetzt, und anstelle der alten Demagogie tritt hohe literarische Qualität. Wie Buero selbst in seinem Vorwort zu «Geschichte einer Treppe» schreibt, lässt er in seinem Theaterstück die ideologischen Konflikte als offene Fragen stehen, denn nach seiner Ansicht bleibt die Reinigung durch die Barmherzigkeit, die alte aristotelische Katharsis, die letzte Rechtfertigung jedes Dramas. Das heisst, es wirkt gewöhnlich eindrucklicher, Leben auf der Bühne darzustellen als nackte Ideen, wie es das soziale Theater in Spanien seit Joaquín Dicenta (1863–1917) tat.

Natürlich war weder diese neue Art der Gesellschaftskritik, noch die neue künstlerische Gestaltung Erfindung eines bestimmten Autors, sondern waren Frucht einer neuen kollektiven Gesinnung, die Dogmatisierung ablehnte und lieber der Einladung zum selbständigen Nachdenken folgte. Buero Vallejo war der Botschafter dieser neuen poetischen Sozialkritik in Spanien, aber im gleichen Jahr 1949 war in Amerika Arthur Millers «Tod eines Handlungsreisenden» uraufgeführt worden (was Buero Vallejo erst viele Jahre später erfuhr) und drei Jahre vorher in London J. B. Priestleys «Ein Inspektor kommt». Diese drei Autoren eröffneten mit unterschiedlicher Thematik und Ästhetik das neue soziale Drama der westlichen Nachkriegswelt.

Die neue Ästhetik und Strategie desorientierte nicht nur die Juroren des «Premio Lope de Vega», den Buero Vallejo bei seiner ersten Ausschreibung 1949 auf Anhieb gewann, sondern auch die Zensoren, ja selbst die

Kritiker, die erst nach der Uraufführung allmählich merkten, dass sie selbst sich in diesem verdächtigen, reaktionären Spanien befanden und zu allem Überfluss in einem Staatstheater, dem «Teatro Español», ein Werk mit ansahen, das die letzten dreissig Jahre der spanischen gesellschaftlichen Entwicklung kritisierte. Buero beschränkt sich zwar darauf, einige arme Madrider Familien zu zeigen, die im gleichen Haus wohnen und sich dreissig Jahre lang im Treppenhaus begegnen: Armut und Frustrationen übertragen sich von den Vätern auf die Söhne, denn die sozialen Strukturen sind ebenso willkürlich wie festgefahren.

Auch in «Madrugada» (frühmorgens, 1953), «Hoy es fiesta» (heute ist Feiertag, 1956), «Las cartas boca abajo» (verdeckte Karten, 1957) und weiteren Stücken wendet er diese erfolgreiche Strategie an: immer stellt er rein familiäre Konflikte dar, die bei den Hauptfiguren daheim in der Freizeit ausgetragen werden und nicht in der Fabrik oder im Bergwerk oder auf dem Feld wie im früheren sozialen Theater.

In einer zweiten Phase benutzt Buero für seine Kritik Episoden aus der spanischen oder europäischen Geschichte, deren Parallelität mit der spanischen Gegenwart offensichtlich war, aber sich dem Zugriff der Zensur entzog; dazu gehören zum Beispiel «El sueño de la razón» (der Schlaf der Vernunft, 1970), «Las meninas» (1960), «El concierto de San Ovidio» (1962). Allmählich wagt er sich auch an Ereignisse der spanischen Nachkriegszeit, denn mittlerweile war die Zensur milder geworden und hatte zudem dem ständig wachsenden Ansehen des Autors Rechnung zu tragen. In diese Gruppe gehören zum Beispiel «El tragaluz» (der Lichtschacht, 1967), «La llegada de los Dioses» (Ankunft der Götter, 1972); Höhepunkt aber bleibt «La doble historia del doctor Valmy» (die doppelte Geschichte des Doktor Valmy), ein Stück, das viele Jahre lang von der Zensur verboten war, in England uraufgeführt wurde, erst 1976 in Madrid auf die Bühne kam und zum Theaterereignis der Saison wurde.

Neue Ansätze seit den frühen fünfziger Jahren

Als die erste radikale Phase der Nachkriegszeit verebbt war, fing die politische und soziale Unruhe sich vor allem an den Universitäten zu kristallisieren an. Schon 1945 entstand unter der Leitung von Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Medardo Fraile und José María de Quinto die Studentengruppe «Arte Nuevo», die – soweit es unter den damaligen Umständen möglich war – eine rebellische Haltung zum Ausdruck brachten; ihre ersten Werke erschienen unter dem Titel «Teatro de vanguardia» (Avantgarde-Theater) in Buchform. 1950 veröffentlichte Alfonso Sastre

und José María de Quinto ein Manifest, worin sie in 20 Punkten ihre Meinung darlegten und die Gründung eines «Theaters der sozialen Agitation» ankündigten, das wegen der Offenkundigkeit seiner Ziele (im Unterschied zur Strategie Buero Vallejos) natürlich nicht zustande kam; es blieb beim Manifest. Deshalb entsteht allmählich nach dem Vorbild Buero Vallejos eine eigentliche Schule evasiven Theaters: eine Gruppe junger Autoren versuchte – jeder mit den Eigenheiten seiner Persönlichkeit – eine pathetische Kritik an der spanischen Gesellschaft, in der sie zu leben hatten. Zu ihnen gehören unter anderen *Carlos Muñiz* (1927) mit der realistischen Komödie «El grillo» (die Grille, 1957) und dem neoexpressionistischen Stück «El tintero» (das Tintenfass, 1961), wo er seine Kritik in der Welt des Büros und der Bürokratie ansiedelt; *Ricardo Rodríguez Bued* (1929) packt in «La madriguera» (die Räuberhöhle, 1960) das schwere Problem der Untermieter an – ein heisses Eisen im Nachkriegs-Madrid.

Lauro Olmo (1925) geht mit «La camisa» (das Hemd, 1961) einen Schritt weiter: sein Schauplatz ist nicht mehr ein Madrider Arbeiterquartier, das Büro eines Schreiberlings oder das möblierte Zimmer eines Untermieters, sondern die Elendshütten der Vororte, wohin kaum ein Abglanz der Stadt fällt. Seine Figuren kämpfen nicht um höhere Löhne, um einen Zusatzverdienst für die Mitgift der heiratsfähigen Tochter, für eine eigene Wohnung. Die Leute in «La camisa» kämpfen um das tägliche Brot, sehen keine Möglichkeit mehr, in Spanien zu überleben und wählen den damals üblichen Ausweg, die Emigration in die Industrieländer Mitteleuropas. Gefühlsausbrüche, Flüche und sogar Aufrufe zum Aufstand, wie sie im sozialen Theater seit Joaquín Dicenta üblich waren, feiern hier fröhliche Urstände. Lauro Olmo nennt sein Werk ein «Volksstück» und unterstreicht damit eine kämpferische Absicht, die im Theater der Gruppe um Buero Vallejo nicht üblich war. Noch unverhüllter kommt die politische Absicht in zwei seiner späteren Werke zum Ausdruck: «La condecoración» (die Auszeichnung) konnte darum erst 1977, zwölf Jahre nach der Niederschrift, aufgeführt werden; «El cuarto poder» (die vierte Macht) ist noch unaufgeführt.

José Martín Recuerda (1925) setzt diese Art Volksstück fort, siedelt es nun aber in Andalusien an; sein grösster Erfolg war «Los salvajes de Puente San Gil» (die Wilden von Puente San Gil, 1963), ein weiteres Stück über die Verurteilung von Mariano Pineda konnte aus Zensurgründen erst 1977 uraufgeführt werden.

José María Rodríguez Méndez (1925) begann seine Laufbahn 1960 mit «Los estudiantes de la Moncloa» (die Studenten von Moncloa), wo die Opfer nicht mehr Landarbeiter oder Fabrikarbeiter in Madrid oder in der Emigration sind, sondern aufständische Studenten. «La batalla de Verdún»

(die Schlacht von Verdun, 1965) nennt der Autor ein «Vorstadtspiel»; es handelt von andalusischen Emigranten in Barcelona und ihren Mühen und Anstrengungen, es als Akkordarbeiter zu etwas zu bringen. Mit ähnlicher Absicht schrieb er 1964 «La vendimia en Francia» (Weinlese in Frankreich).

Alfonso Sastre (1926) und seine Gruppe führten hingegen ihren langen Kampf fort, der 1960 seinen Niederschlag im «Grupo de Teatro Realista» fand. In der Zwischenzeit war sein fein ziselirtes politisches und soziales Theater herangereift, welche letztere Absicht dem Zuschauer aus literarischen Gründen und nicht aus Rücksicht auf die Zensur allerdings grossenteils verborgen blieb. «Escuadra para la muerte» (Todesschwadron, 1953) war Sastres erstes bedeutsames Stück. Später folgten «El pan de todos» (unser aller Brot, 1957), «La mordaza» (der Maulkorb, 1954), «Guillermo Tell tiene los ojos tristes» (Wilhelm Tell hat traurige Augen, 1955) bis zu «El camarada oscuro» (der dunkle Kamerad, 1972), lauter thematisch reiche und durch und durch poetische Werke, die aber dem spanischen Publikum grossenteils noch vorenthalten sind.

Alfonso Paso (1926), der ursprünglich auch zu jener universitären Theatergruppe der vierziger Jahre gehörte, wandte sich bald dem traditionellen, oberflächlichen Unterhaltungsstück zu, mit dem er berühmt wurde. Immerhin brachte er auch zwei «Sainetes sociales» (soziale Zwischenspiele) auf die Bühne: «La boda de la chica» (die Hochzeit des Dienstmädchens, 1960) und «Los pobrecitos» (die Armen, 1967).

Jaime Salóm (1925) wurde vor allem mit «El baúl de los disfraces» (der Kostümkoffer, 1964) bekannt, ebenfalls ein Werk mit klar sozialkritischer Absicht. 1969 folgten «La casa de las chivas» (Angeber) über den Bürgerkrieg und «Los delfines» (Delphine) und 1976 schliesslich «La piel del limón» (Zitronenschale).

Fernando Arrabal (1932) begann in Madrid mit «Los hombres del triciclo» (die Männer mit dem Dreirad) und ging gleich darauf nach Paris, wo er seine weiteren Werke schrieb und aufführte. Sein grausames, weithin surrealistisches oder absurdes Theater, zu dem so wichtige Stücke gehören wie «El cementerio de automóviles» (der Autofriedhof, 1958) und «El arquitecto y el emperador» (der Architekt und der Kaiser, 1967), ist in Spanien noch so gut wie unbekannt.

*

Die beiden neuen Autoren, die in den letzten Jahren am meisten Aufsehen erregten, sind:

Antonio Gala (1936): sein Theater zeichnet sich aus durch grossen Charme und einfallsreichen Dialog, der manchmal eigengesetzlich und

nicht mehr im Dienst der Handlung weiterläuft. Er begann 1963 mit «Los verdes campos del Edén» (die grünen Gärten Edens) und erreichte seinen bisher grössten (und verdienten) Erfolg mit «Anillos para una dama» (Ringe für eine Dame, 1974), wo Sprachkunst, kritische Absicht und poetische Dichte zusammenwirken, um den Mythos Cid abzubauen.

Antonio Nieva (1929): er ist ein bekannter Bühnenbildner, doch gelang es ihm erst vor kurzem, seine eigenen Werke in einem kommerziellen Theater aufzuführen. Mit «Leyenda y quimera de Larra» (Legende und Schimäre über Larra) und «La carroza de plomo candente» (die Kutsche aus glühendem Blei) fand er beim Publikum und bei der Kritik grossen Beifall. Charakteristisch für sein Theater ist die sparsame, eigenwillige Sprache und ein seltsames Gemisch aus surrealistischen Elementen und Erbstücken der besten Klassiker unserer Literatur.

Laiengruppen und Experimentierbühnen

Mit Ausnahme zweier vom Staat subventionierter Madrider Bühnen sind alle spanischen Theater nach 1939 private Unternehmen, was sich auf die Spielplangestaltung natürlich auswirkt. Aber schon früh entstanden verschiedene Laiengruppen, die sich zum Ziel setzten, andere Wege zu gehen als das übliche kommerzielle Theater ... Schon vor 1936 hatte es grossartige Versuche mit dieser Zielsetzung gegeben: «El Mirlo Blanco» von Pío Baroja und «La Barraca» von Federico García Lorca. Baroja wollte ein Minderheiten-Theater bekannt machen, das sich für die kommerziellen Bühnen nicht eignete; Lorca wollte dem spanischen Volk (auch in der Provinz) das grosse Theaterschaffen aller Jahrhunderte nahebringen.

Die ersten unabhängigen Gruppen nach dem Krieg sind – wie wir am Beispiel Alfonso Sastre gesehen haben – an den Universitäten entstanden; es waren im wesentlichen: «Teatro Popular Universitario» von Gustavo Pérez Puig in Madrid, «Teatro Español Universitario» von Martín Recuerda in Granada, «T.E.U.» von Alberto González Vergel in Murcia. Ausserhalb der Universitäten entstanden die Gruppen «Adria Gual» in Barcelona unter Leitung von Ricardo Salvat, «Dido» in Madrid unter Josefina Sánchez Pedreño und als wichtigste: «Teatro Estudio Independiente» in Madrid unter Miguel Naharros. Mit der Öffnung unter dem Minister Manuel Fraga Iribarne – keine grosse, aber immerhin eine Öffnung – verbesserte sich das Klima für diese nichtkommerziellen Theatergruppen, und sie arbeiteten nun unter verschiedenerlei Bezeichnungen: Kammertheater, Experimentiertheater, Unabhängiges Theater usw. Mit der Zeit nahmen sie auch Verbindung auf mit den neuen euro-

päischen Strömungen; sie liessen sich beeindruckt von den Theorien Stanislawskys, Brechts und Artaus, vor allem aber von Grotowsky, und wollten die szenische Arbeit von Grund auf erneuern. Der Text wurde auf ein Minimum reduziert und die ganze Inszenierung vom Text bis zur Bühnenbeleuchtung, kollektiv erarbeitet. Gastspiele ausländischer Gruppen, wie des «Living Theatre» oder «Roy Hart» wurden für diese jungen Erneuerer zum Mythos.

Junge spanische Autoren, wie José Ruibal (1925), José María Bellido (1922) und andere, die vom kommerziellen Theater nicht angenommen wurden, fanden bei den unabhängigen Gruppen eine Aufführungsmöglichkeit. Allerdings sorgten die Wachsamkeit der Zensur (die unter Sánchez Bella wieder schärfer wurde), das Fehlen der Geldmittel, die Schwierigkeit, ein Lokal zu finden usw., dafür, dass das unabhängige Theater eine Randerscheinung blieb. Trotzdem wirkt sich der Erneuerungswille dieser Gruppen auf die kommerziellen Theater aus und beeinflusst deren Aufführungspraxis – man denke zum Beispiel an «Marat Sade» von Peter Weiss oder «Yerma» von Federico García Lorca oder «Worte Gottes» von Ramón del Valle-Inclán.

Im Laufe der siebziger Jahre wuchs die Zahl unabhängiger Theatergruppen auf über hundert an; einige von ihnen haben es zu einer beachtlichen Ausstrahlung gebracht, zum Beispiel «Els Joglars» von Barcelona (gegründet 1962), «Tábano» (1969), «Los Cátaros» (1966), «Teatro Estudio Lebrijano» (1966), «Grupo Loar» von Lérida, «Karpa» in Madrid usw.

Die Nachwirkung der Meister aus den dreissiger Jahren

Dieser Überblick über die nach dem Bürgerkrieg noch lebenden spanischen Theaterautoren bliebe unvollständig, liesse man den grossen Einfluss unerwähnt, den Federico García Lorca und Ramón del Valle-Inclán, die bis heute unerreichten schöpferischen Persönlichkeiten, auf die junge Generation ausübten. Von Lorca war zwar sein ganzes Theater-schaffen (mit Ausnahme der beiden letzten, kurz vor seinem Tod geschriebenen Werke) vor 1936 bekannt; aber seit die Zensur und seine Familien-angehörigen wieder Aufführungen seiner Werke gestatteten, wurde jede ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges. Das gleiche gilt von Valle-Inclán, dessen dramatisches Werk vor dem Bürgerkrieg allerdings so gut wie unbekannt geblieben war.

Ein Sonderfall ist Alejandro Casona (1903–1965), der einzige Exilautor, der mit seinem Werk nach Spanien zurückkehrte und die Bühnen eroberte

– allerdings nur für kurze Zeit. Er verliess Spanien 1937, und fast sein ganzes Werk wurde an amerikanischen Bühnen uraufgeführt: ein poetisches Theater zwischen Erfindung und Wirklichkeit, Phantasie und Wahrheit. In seinem letzten noch vor dem Krieg in Spanien aufgeführten Werk «Unsere Natascha» (1936) setzt er sich so vorbehaltlos für die Erneuerung des Bildungssystems ein (eine Konstante in seinem Werk), dass es geradezu revolutionär wirkte. Mit diesem Stück blieb er bei vielen Spaniern noch jahrelang in Erinnerung, und man nahm an, er verfolge in Amerika seine kritisch-bekennnishaft Linie weiter, wie es sich für einen republikanischen Emigranten gehörte. Als er 1962 nach Spanien zurückkam, fand sich das Publikum zwar vor einem perfekten, poetischen und einfallsreichen Theater, dem aber jedes Engagement, selbst von der Art der «Natascha» fehlte. Von 1962–1965 war Casona das grosse Theaterereignis mit «La barca sin pescador» (Barke ohne Fischer), «Los árboles mueren de pie» (Bäume sterben aufrecht), «La casa de los siete balcones» (das Haus mit den sieben Balkonen) und dem einzigen nach seiner Rückkehr entstandenen Stück «El caballero de las espuelas de oro» (der Ritter mit den goldenen Sporen) über Quevedo. Das bürgerliche Publikum war von dieser Art Theater begeistert, aber sowohl die alten Republikaner als auch die jungen Progressiven waren enttäuscht.

Ausblick

In unserem notwendigerweise unvollständigen Überblick darf ein Hinweis auf ein paar weitere Phänomene nicht fehlen, die zur Veränderung der Theatergewohnheiten des Durchschnittsspaniers beitrugen:

Auffallend ist das fast vollständige Verschwinden der «Zarzuela» (der spanischen Abart der Operette) und des «Género chico» (einer Art Revue-Lustspiel), die vor dem Krieg in Spanien und in ganz Amerika sehr wichtig waren.

Mit dem Aufkommen des Kinos verschwanden alle Theater in den Provinzstädten, und das Fernsehen brachte spanisches und ausländisches Theater – wenn auch fotografiert – in alle Wohnstuben.

Um 1960 wurde das sogenannte «Café-Teatro» Mode, das aber heute bereits wieder verschwunden ist. Zwar bot es – mit seltenen Ausnahmen – lediglich billige kabarettistische Unterhaltung und Variété, aber es war immerhin eine Form des Theaters!

Solange Franco noch lebte, glaubte man, die Zensur sei der Hauptgrund für die Armseligkeit des spanischen Theaterlebens. Wohl wurden nach seinem Tod einige bislang verbotene Stücke aufgeführt, aber die erhofften

künstlerischen Glanzpunkte sind bis jetzt ausgeblieben. Denn Spanien ist wohl die einzige Kulturnation Europas, wo das Theater – mit Ausnahme der zwei subventionierten Bühnen Madrids – vollständig in Händen privater Unternehmer ist, und das hat leider sehr negative Folgen für die künstlerische Entwicklung. Es sollte keine Provinz ohne eine vom Staat oder von der Stadt subventionierte Bühne geben!

(Aus dem Spanischen übersetzt von Erna Brandenberger)



**Ihr täglicher
Vitaminspender**

PURGOLD

der 100% naturreine Orangensaft

Von der **OVC** 8910 Affoltern a. A.