

Die Neuordnung des Theaters

Dieter Mayer (Zmegac-GddL Bd. III, S. 27 ff.) (c) Beltz Athenäum Verlag]

Das Ende der Monarchie brachte für die Theater und ihr Repertoire einige wichtige Veränderungen. Zwar wurde nicht, wie in der UdSSR, ein »Theateroktober« (Meyerhold) proklamiert, doch setzten die **Aufhebung der Zensur** und der **Übergang der alten Hof- und Fürstentheater in staatliche und kommunale Hände** Zeichen, die für das Theaterleben und bald auch für die dramatische Produktion der zwanziger Jahre bestimmend wurden. Das Ende der Theaterzensur brachte in den Jahren bis zur Inflation einen Aufführungsschub expressionistischer Stücke (z. B. Johst *Der junge Mensch*, 1916/1919; Hasenclever *Antigone*, 1916/1919; Barlach *Der arme Vetter*, 1918/1919; Toller *Die Wandlung*, 1917/1919; Bronnen *Vatermord*, 1915/1922). Noch bedeutsamer aber war die **Berufung Leopold Jessners** (1878-1945) zum Intendanten des Preußischen Staatstheaters (1919-1930). Seine ersten Inszenierungen (Schillers *Wilhelm Tell*, Wedekinds *Marquis von Keith*, Shakespeares *Richard III.*), ausdrücklich gegensätzlich zu den virtuosen Ausstattungsaufführungen mit einem gewaltigen Probenaufwand Max Reinhardts angelegt, entwarfen wesentliche Grundzüge der Theaterpraxis in den zwanziger Jahren: Beschränkung auf einen kleineren Bühnenausschnitt, zu dem auch neue Beleuchtungseffekte beitrugen, und damit Konzentration auf die dargestellten Inhalte, **Aktualisierung und Politisierung des Historischen (am auffälligsten im *Tell*)** und **Öffnung der Darstellung zum Publikum hin, schließlich Dominanz der Inszenierung gegenüber dem überlieferten Text (was für Brechts spätere Theaterarbeit wichtig wurde).**

Berlins Theatergeschichte der zwanziger Jahre läßt sich subsumieren unter dem Gegensatz Jessner – Reinhardt. *Max Reinhardt* (1873-1943) leitete zwar in Berlin weiterhin sein Theater, zog sich aber wiederholt und zunehmend vor dem Schlachtruf der stärker politisch denkenden Theaterleute »Los von Reinhardt!« in den süddeutsch-österreichischen Raum zurück (Arbeit bei den Salzburger Festspielen, die er zusammen mit Hofmannsthal 1920 gegründet hatte, Übernahme des Wiener Theaters in der Josephsstadt). **Ein Gegensatz wie der zwischen Jessner und Reinhardt findet sich bei zwei wichtigen Theaterkritikern in der Weimarer Republik, Ihering¹ und Kerr, ähnlich**

¹ Herbert Ihering (1888-1977) begann 1909 seine Karriere als Mitarbeiter an der von Siegfried Jacobsohn herausgegebenen Wochenzeitschrift Die Schaubühne. 1918 wurde er freier Mitarbeiter des Berliner Börsen-Couriers, für den er von 1913/14 bereits tätig gewesen war. 1919 wurde er Nachfolger von Alfred Kerr als Theaterkritiker der im Scherl Verlag erscheinenden Tageszeitung Der Tag. 1922-1933 war er Theaterkritiker des von Emil Faktor geleiteten Berliner Börsen-Couriers. 1934 wurde Ihering erneut Nachfolger seines Gegenspielers Alfred Kerr, diesmal beim Berliner Tageblatt. 1936 schloß man ihn aus der Reichsschrifttumskammer aus. Er arbeitete nun als Besetzungschef bei der Tobis Filmgesellschaft. 1942 wurde er als Dramaturg an das Wiener Burgtheater berufen. 1945 wurde Ihering Chef dramaturg des Deutschen Theaters Berlin.

wieder. Ohne Jessners Pionierleistungen in den frühen Jahren der Weimarer Republik wäre die stilbildende Arbeit wichtiger Regisseure der zwanziger Jahre – Engel, Fehling², Hilpert³ –, die Jessner an seinem Theater arbeiten ließ, nicht möglich gewesen. **Der dritte bestimmende Regisseur in den zwanziger Jahren, Erwin Piscator (1893-1966)**, arbeitete an verschiedenen privaten, zum Teil auch an gewerkschaftlichen Bühnen (Berliner Volksbühne), ehe er **1927 sein eigenes Theater am Nollendorfplatz** bespielen konnte, freilich nur für kurze Zeit. Piscators Bedeutung ist im konsequenten Einsatz moderner technischer Darstellungsformen, vor allem des Films (das Interesse für neue Entwicklungen entstammte zugleich Piscators **Zusammenarbeit mit den Berliner Dadaisten wie Grosz, Heartfield, Herzfelde seit 1918 wie auch seiner Rezeption des nachrevolutionären Theaters in Rußland**), für die von ihm vertretenen politischen Ziele durch das Medium der aufgeführten Stücke zu sehen, ein operatives Theater, das außerordentlich auf Brecht und Komponisten wie Weill, Hindemith, Krenek, Eisler gewirkt hat. Piscator hat sich auch theoretisch mit diesen Neuerungen auseinandergesetzt (*Das politische Theater, 1929*). Daß ihm die stärksten Hindernisse bei der Verwirklichung seiner Absichten (zu denen auch **der kühne Plan eines Totaltheaters gehörte, das Gropius bauen sollte**) von den Sozialdemokraten in den Weg gelegt wurden, hat seinen Grund in der zunehmenden Konfrontation von SPD und KPD seit der Mitte der zwanziger Jahre. Dies war am Beginn der Republik, im ersten Impetus der Kulturreform, noch anders gewesen: hier hatte die Vorläufige Reichsregierung eine programmatische Schrift herausgebracht (*Der Geist der neuen Volksgemeinschaft, 1919*), in der Arnold Zweig die Ziele des »Theaters im Volksstaate« beschrieb: **Rückkehr des Theaters aus dem Status des Dramenmuseums in die Lebenspraxis der Gegenwart, Erschließung neuer, bisher von der Rezeption durch Einkommen und Bildung ausgeschlossener Schichten (die Volksbühnen-Idee des Naturalismus lebte 1920 im »Verband der Deutschen Volksbühnen« wieder auf)**, Sozialisierung der Theater zur materiellen Sicherung der dort Arbeitenden, ideologische Umkehr des deutschen Volkes mit Hilfe der Wirkungsmöglichkeiten der Bühne, um an die Stelle der tiefsitzenden Denkstrukturen des Autoritären die eines Volksstaates zu setzen.

Barlach und Jahn

Diese beiden Dramatiker, deren früheste Werke bereits vor oder während des Krieges entstanden waren (Barlachs *Der tote Tag*, entstanden 1907, Erstdruck 1912, und *Der arme Vetter*, entstanden 1911, Erstdruck 1918; Jahnns

² Jürgen Fehling (1890-1968) inzenierte Tollers *Masse-Mensch* in der Volksbühne (1921), blieb nach 1933 in Deutschland und wurde Nachfolger Jessners.

³ Heinz Hilpert (1890-1967) begann 1919 als Schauspieler an der Berliner Volksbühne. Max Reinhardt holte ihn 1926 an das Deutsche Theater Berlin und machte ihn zu seinem Oberspielleiter. Nach seiner kurzen Rückkehr 1932 an die Volksbühne als Intendant machten ihn die Nationalsozialisten 1934 zum Intendanten des Deutschen Theaters und damit zum direkten Nachfolger des Exilanten Max Reinhardt. Er blieb es bis zur Schließung der Berliner Theater aufgrund des Bombenkrieges 1944.

Pastor Ephraim Magnus, entstanden 1916/1917, Erstdruck 1919), wurden erst in der Weimarer Republik aufgeführt. Beide Schriftsteller standen, obwohl Strukturelemente und Gedanklichkeit ihrer Dramen manche expressionistischen Züge aufweisen, quer zu ihrer Zeit, auch zu den literarischen Strömungen der Weimarer Republik, was ihre Beachtung beim Publikum ebenso wie die Einschätzung durch Literaturkritik und Literaturwissenschaft bis heute belastet hat. *Ernst Barlach* (1870-1938) wurde vor allem durch die Berliner Inszenierung des Dramas *Die echten Sedemunds* (durch Leopold Jessner 1921) und *Der arme Vetter* (durch Jürgen Fehling 1923) in ganz Deutschland bekannt. Allerdings fühlte sich Barlach von beiden Regisseuren mißverstanden. »Mit Filmtempo und Expression will ich nichts zu tun haben«, meinte er, auch deshalb, weil er, wie er 1927 schrieb, »unterhaltliche Stücke« machen wollte und nicht die »Oratorien und Mysterien«, die er vorzufinden glaubte. Den Strukturtypus des expressionistischen Stationendramas (vgl. Band II), den Barlach im *Armen Vetter* von Sorge übernommen hatte, behielt er in den folgenden Stücken *Die echten Sedemunds* (1920) und *Der blaue Boll* (1924) ebenso bei wie das niederdeutsche Ambiente des Handlungsraums. Daneben schrieb er (wie im *Findling*, 1922, einer mit christlichen Symbolen besonders befrachteten Trilogie) Stücke in einer ganz allgemein gehaltenen Landschaft oder auch, wie in der *Sündflut* (1924), ein Drama mit alttestamentarischem Kolorit.

Die banale Gesellschaft der Bürger auf dem Schützenplatz in einer niederdeutschen Kleinstadt in seinem Stück *Die echten Sedemunds*⁴ desavouiert sich selbst vor der **Falschmeldung, daß ein Zirkuslöwe ausgebrochen sei**. Ein auf Zeit entlassener Irrenhüusler, Grude, der sich seit langem vor dem Irrsinn der Welt freiwillig in die Anstalt zurückgezogen hat, benutzt das Gerücht, um das »Kaffern-Gewissen über uns Kaffern« ins Werk zu setzen: **die Heuchler und Meineidigen, die Schmeichler und unerkannten Mörder offenbaren sich in ihrer Angst, denn »wir haben alle einen unhörbar brüllenden Löwen hinterm Rücken«**. Grudes grotesker Tanz über die Friedhofsgräber (»Alles wird gründlich anders, es lebe die neue Zeit und die echten Grudes«) verkehrt die Realität der Kleinstadt: **Die Bürger, befreit vom Schrecken, bleiben sich selbst gleich, und dies, obwohl sie sich entlarvt haben: Repräsentanten einer verfaulten Zeit**. Das vorgebliche »rechte« Gewissen ist bloß »Kaffern-Gewissen« gewesen. Der expressionistische Vater-Sohn- Konflikt spielt in das in manchen Teilen hintergründig-dunkle, dann wieder farbige und bühnenwirksame Stück ebenso hinein wie das Doppelgängermotiv von Sein und Schein, Gottesnähe und Gottesferne. Gotteskindschaft und fleischlich-vitale Rebellion gegen tradierte Ordnungsvorstellungen, die Gespaltenheit des Menschen thematisiert auch Barlachs späteres Drama *Der blaue Boll*. Der vom Schlagfluß bedrohte Gutsbesitzer Boll erfährt in traumhaften Szenen seine Doppelnatur, die sich in anderen Bildern des Stücks als das Verhältnis zu seiner Frau Marthe und zur sinnlichen Dorfhexe Grete konkretisiert. Barlach transponiert das bei allem Lokalkolorit im Grunde ort- und zeitlos gehaltene

Drama durch deutliche Symbolbezüge der typenhaften Randfiguren zum christlichen und auch heidnischen Kultus auf eine Meta-Ebene des **Läuterungsspiels**, auf der die Zeitkritik seines Stücks (das gilt vermehrt für die gleichnishaften Stücke *Der Findling*, *Die Sündflut* und *Die gute Zeit*) sich in einen allgemeinen Zivilisationspessimismus verflüchtigt. Was an seinen dramatischen Bilderfolgen noch heute fesselt und sich ebenso im Werk des Bildhauers Barlach manifestiert, hat Ihering bereits 1921, in seiner Rezension der Jessner-Inszenierung der *Echten Sedemunds* gesehen: »Ernst Barlachs Drama entflieht, wenn man es geistig betrachtet. Es bannt, wenn man es figural sieht.«

Züge der Zivilisationskritik kennzeichnen auch die Dramen und epischen Werke von Hans Henny Jahnn (1894-1959). Kaum ein deutscher Schriftsteller des 20. Jahrhunderts ist bis heute so diffamiert und dann wieder – wie etwa durch Walter Muschg – so emphatisch gefeiert worden wie der Schriftsteller, Orgelbauer und Musikwissenschaftler Jahnn. Manches erinnert an Barlach: die Auseinandersetzung mit christlichen Gedanken, überhaupt die Verwendung christlicher Symbolik, das niederdeutsche Ambiente in mehreren seiner Werke (das Niederdeutsche ist zum Teil in norwegische und dänische Landschaften verfremdet, wo der konsequente Pazifist Jahnn seit 1915 und dann wieder seit 1933 im Exil lebte), die Kritik an der Rationalität des technischen Zeitalters und auch der elegische Grundton, der seine Romane und Dramen durchzieht. Auch die blockartige Anlage der dramatischen Bilder, der **Antipsychologismus der Dialogführung, der mit der Sujetwahl einer ins Vorzivilisatorische, Barbarische, Antiklassische reichenden Handlung zusammenstimmt**, und die Schwierigkeit, Jahnn's Werk dominanten Literaturströmungen der zwanziger Jahre zuzuordnen, erlauben es, ihn an die Seite Barlachs zu stellen. Bereits sein Jugenddrama *Pastor Ephraim Magnus*, **1916/1917 geschrieben, 1919 gedruckt und erst 1923 in einer von Brecht eingerichteten Fassung uraufgeführt**, schlägt einige Generalthemen Jahnn's an: Am Beispiel dreier Geschwister (Ephraim, Johanna und Jakob) werden pathologische Züge der Psyche, monomane, inzestuöse Sexualität zur Gewinnung des Mysteriums der Lust, Anklagen gegen die durch Christentum und Zivilisation geforderte Triebunterdrückung in Szene gesetzt. »Ich wollte nur andeuten, daß ich, selbst ziemlich maßvoll veranlagt, den Wahnsinn wildgewordenen Glaubens und verjauchter Zivilisation in meinen literarischen Werken vollkommen unberücksichtigt lasse und an die Stelle einer unangebrachten Rücksicht eine wahrheitsgetreue Beobachtung setze«, schreibt Jahnn im Rückblick 1946 aus Bornholm. **Trotz der starken Kürzungen, die Brecht und Bronnen dem Autor nur mühsam zur Berliner Uraufführung abgerungen hatten, verursachte das Stück Aufsehen und Verstörung unter der Literaturkritik, wohl auch wegen der ungewöhnlichen Bildlichkeit der Sprache, die Gräßliches übersteigert benannte, wegen des unverhüllt vorgeführten Anarchismus der Gefühle, der auch vor der Selbstzerstörung (Kastration) nicht halt macht und die Feier des Kreatürlichen (für die vorzivilisatorische Natur steht immer wieder die Figur des Pferdes) als Essenz der Weltanschauung Jahnn's darstellt. Sein erfolgreichstes Stück**

war *Medea* (1925, Uraufführung 1926), eine Bearbeitung, die den antiken Stoff nach zwei Richtungen hin veränderte: Zum einen transponierte ihn Jahn in die archaische Welt des vorklassischen Griechentums, zum anderen aktualisierte er das Personal, indem er die Barbarin Medea durch eine Farbige, den Chor von Negersklaven und den Konflikt in der euripideischen Tragödie als Rassengegensatz im modernen Kolonialismus spielen ließ. Dennoch stellt *Medea* alles andere dar als ein soziales Drama. Vielmehr erwächst hier die tragische Handlung aus dem **Verlust göttlicher Jugend, mit dem Medea ihre Ehe mit Jason bezahlen muß, während Jason selbst jung geblieben ist**, und dem Entschluß der alternden Frau, das Verlorene von ihren Kindern im Mord zurückzuholen. Sie erstickt sie und sagt sich von Jason los. **Die zerbrochene Syntax, die ekstatische Sprache der frei rhythmisierten Prosa signalisieren den Wiedereintritt in die archaische Welt des vorgeschichtlichen Mythos, in der es keine Schuld gibt (im Schluß der *Medea* symbolisiert von den weißen Stuten, die den Totenwagen von der Szene führen)**. Jahnns Roman *Perrudja* (1929) steht in gedanklichem Zusammenhang mit seinem Versuch, eine Erneuerung der Nachkriegsgesellschaft in Form der **Glaubensgemeinschaft »Ugrino«** (gegründet 1920) herbeizuführen. Hier sollte ein von Künstlern geleitetes Gesellschaftssystem errichtet werden, in dem kriegerische Zerstörungen wie die eben durchlebten unmöglich waren. Riesige Kultstätten sollten Zentren der Gemeinde sein. Jahnns Realisierungsversuche scheiterten bereits 1925 an wirtschaftlichen Schwierigkeiten, in *Perrudja* setzte Jahn seine utopischen Träume fort. Was diesen Roman mit der Literatur der zwanziger Jahre verbindet, ist die **Erlösungs- und Erneuerungsthematik expressionistischer Provenienz**, die auch im Sprachlichen durchschlägt, der Gebrauch moderner Erzähltechniken, vor allem des inneren Monologs, durch den eine problematische Existenz enthüllt wird; was ihn isoliert, ist die Mythisierung des Erzählten (die bereits zu Beginn, in der ungeklärten Herkunft Perrudjas – Mensch oder Troll? – anklingt) und der auch hier wieder dominante Vitalismus, aus dem heraus Zivilisationskritik und dann wieder technokratische Herrschaft eines weltbeherrschenden Konzernherren formuliert werden. In der Sehnsucht Perrudjas nach der Tiergestalt, im Mord und in homoerotischen Neigungen und Träumen von einer Insel ewiger Jugend tauchen zentrale Bestandteile des Jahnnschen Denkens auf.