

Kurt Hirschfeld

## PROBLEME DER DRAMATURGIE DES MODERNEN THEATERS

28. 4. 1946

Das Theater als Kunstform ist eine Art der Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, in der er existiert. Andere Arten der Auseinandersetzung, Dichtung, Philosophie, Wissenschaft, erfüllen ihre Aufgabe, indem sie sich entweder wie die Wissenschaft auf rationaler Basis mit Erscheinungsformen der Welt auseinandersetzen, oder wie die Dichtung die gleiche Funktion mit anderen Mitteln auf irrationaler Basis übernehmen.

Theater vermittelt Dichtung auf besondere Art. Es vermittelt sie, indem es sie auf künstlerische Weise interpretiert und so Weltbilder, Meinungen, Stimmungen an ein Publikum heranträgt, mit denen sich dieses nun wiederum auseinandersetzen muß. Es ist, quantitativ gesehen, wahrscheinlich die beachtlichste Art, in der das dichterische Wort in die Öffentlichkeit dringen kann. Nicht nur daraus erwächst dem Theater die große soziale, moralische und künstlerische Verantwortung.

Das Theater muß sich als moralische Anstalt erkennen, die nicht irgendwo im luftleeren Raum schwebt, sondern als eine Institution, die hic et nunc sehr konkrete Aufgaben zu erfüllen hat. Eine moralische Anstalt, das ist umfassender gemeint, als Schiller, der diese Formulierung einstmals geprägt hat, sie dachte, weil sie da sein sollte zur Unterstützung des Menschen in der Problematik seines Daseins, zur religiösen, ethischen, politischen Forderung, zur geistigen Bereicherung seines Lebens. Hic et nunc, diese beiden Worte umreißen den Bereich dessen, was wir „modern“ nennen. Das Theater muß sich der Zeit verpflichtet fühlen und die ihm dadurch gesetzten Funktionen zu erfüllen bereit sein. Es muß ein Ohr haben für das, was in dieser Zeit zu sagen notwendig ist, und sollte das zur Zeit und aus ihr Gesagte nicht in einem sehr bestimmten Sinn auch und vor allem für morgen gemeint sein? Wenn es aber für morgen gemeint ist, gehört dazu der Glaube an eine Entwicklung, an einen Fortschritt, worunter nichts anderes verstanden sein will, als eine auf gesellschaftlichen und moralischen Einsichten basierende fortschreitende rationale Beherrschung des durch die Natur Gegebenen durch den Menschen und die Beherrschung dieser Natur des Menschen durch eine Regelung des menschlichen Zusammenlebens nach einsichtigen und vernünftigen Prinzipien.

Was will oder was soll zumindest der Spielplan eines modernen Theaters wollen?

Nach den Voraussetzungen erscheint es selbstverständlich, daß Stücke gespielt werden, deren Thema, Ethos und Forderung der Zeit, in der wir leben, entsprechen; Stücke, die Einsichten vermitteln und erweitern, nicht indem sie diese Einsichten vortragen, sondern dramatisch geformt, dichterisch gesagt oder denkerisch formuliert auf die Bühne bringen. Fremde Schick-

sale in historischem oder modernem Milieu werden aufgerollt, nicht, um von der Realität abzulenken, sondern um zu ihr hinzuführen. Vergangenheit und Gegenwart sind nicht verkleidetes Spiel, sondern Beispiel, Vorbild, Korrektiv und Kontrolle des Denkens, des gelebten und zu lebenden Lebens.

Entscheidend sind die Stücke, aus denen die Stimme unserer bedrängten und bedrängenden Tage kommt, die uns Fragen stellen und die tastend Antwort suchen, um aus dem Chaos hinauszuführen, mahnend es deuten und den Ausweg suchen.

Bei aller Verschiedenheit ihrer nationalen, geistigen, klassenmäßigen und künstlerischen Herkunft haben die Stücke der modernen Autoren, von denen wir sprechen werden, gemeinsame inhaltliche und formale Intentionen: in ihrem Ethos, in ihrer gesellschaftlichen und materiellen Forderung und, künstlerisch gesehen, in der Sprengung der überlieferten Form der Dramatik. Ihre entscheidende Grundhaltung ist die Kampfstellung gegen den Faschismus in allen seinen Spielarten, ist das Ethos, das soziale und personale Lebenswerte enthält, die dem Theater als moralische Anstalt notwendig sind. Das Theater und seine Schauspieler sollen fühlen und wissen, daß sie durch Interpretation solcher Texte sinnvolle Arbeit leisten, daß sie da sind, um den Menschen im Kampf um die innere und äußere Existenz zu unterstützen. Sie sollen helfen, klärend zu wirken in der politischen, ethischen und religiösen Problematik, sie sollen beitragen zur Rettung und Bereicherung des bedrohten Daseins.

Die neuen Formen ermöglichen eine Verdeutlichung in der Vermittlung der Inhalte in der Art, daß dem Publikum nicht nur Gefühle ermöglicht, sondern Einsichten vermittelt werden. Es sind keine Sensationen mehr, die wir bieten dürfen und die von der Realität ablenken, sondern Dichtung und Gedanken, die zu ihr hin und über sie hinaus führen. Das Gespräch, Grundlage jeder Demokratie, beginnt auf der Bühne, um im Publikum fortgesetzt zu werden. Mit jedem neuen Stück wird es von einer andern Seite aufgenommen. Es ist immer dasselbe Objekt, es ist der Mensch, um den es geht und der Mittelpunkt des Gesprächs bleibt. Denn sein Bild, das von der Zerstörung bedroht war und noch ist, muß gerettet werden. Das Bild des Menschen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit, mit allen ihm geschenkten Möglichkeiten, aus allen uns gegebenen Perspektiven wird zur Diskussion gestellt.

Wen von den modernen Autoren und Dichtern meinen wir, wenn wir von der modernen Dramaturgie sprechen? Die zu nennende Auswahl soll in keiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Wir stellen den großen katholischen Dichter Claudel neben den Marxisten Bert Brecht, den Humanisten Wilder neben den existentiellen Analytiker Sartre, der aus der französischen Widerstandsbewegung hervorging, den Dichter Hofmannsthal, der sprachlich und inhaltlich der großen österreichischen Tradition entwuchs, neben Georg Kaiser, dessen letzte Stücke eine Rationalisierung des Mythos, eine Aufhellung von bildhaften Begebenheiten und ihre Umbiegung ins menschlich Verständliche und Verständige waren, den Apokalyptiker Karl Kraus, dessen grandios erschreckende Visionen

erst jetzt Wirklichkeit wurden, neben Giraudoux' letzte Aufrufe zur vielleicht schon zu späten Umkehr, die Dichtung des im spanischen Bürgerkrieg ermordeten Garcia Lorca neben das „Requiem“ des jungen Schweizer Dichters Max Frisch, das nach allem Grauenhaften, das zu zeigen er sich verpflichtet fühlte, Wege der Verständigung für morgen suchte. Das sind Namen – Namen, hinter denen Welten und Anschauungen stehen, die den Zwang zur Auseinandersetzung in sich tragen, und die Diskussion, die wie immer in ästhetischen Dingen, über Formalia beginnt (denn fast alle diese Dichter versuchten sich in neuen Formen, sei es durch völlige Sprengung des gewohnten Stückstils oder gar des Bühnenrahmens, sei es durch eine neue Dramaturgie), endet bei den Materialien, die die Stücke vortragen und als brennende Fragen zur Diskussion stellen. Greifen wir nicht ohne Willkür aus ihnen einige Stücke heraus und versuchen wir kurz ihre Anliegen zu analysieren:

Sartres „Les mouches“ („Die Fliegen“), das sich wie etliche moderne Stücke des antiken Elektra-Orest-Mythos bedient (wir erinnern in diesem Zusammenhang nur an O'Neill, Giraudoux, Gide, Cocteau), ist ein Schlüsselstück, das geschrieben und aufgeführt wurde im besetzten Paris der Jahre 1942 und 1943. Sartre, Professor für Philosophie an der Sorbonne, hat mit diesem Stück einen entscheidenden Beitrag zum Geist der Widerstandsbewegung geleistet. Im Mittelpunkt des Dramas steht das Problem der Freiheit von der Tyrannei, der Freiheit von der Natur, der Freiheit von den falschen Göttern. Orest, sein Held, ein neuer Typus des Freiheitshelden, ist ein Mensch unserer Zeit. In seinem zarten Knabengesicht steht die Einsamkeit des freien Menschen, steht die Angst, die Sorge, die Not, die Verzweiflung in einer Welt, die er noch nicht kennt und die ihn nach seiner Tat nicht kennen will. Orest, der als Kind Verbannte, kommt zurück nach Argos. Ein junger Mensch, der viel gelernt hat, aber ein Mann ohne Erinnerung, der nicht weiß, wohin er gehört. Er sucht Gemeinsamkeiten und er glaubt, mit dem Mord an Ägisth und Klytämnestra das „Bürgerrecht“ erkaufte zu haben. Er befreit das Volk durch den Mord von der Tyrannei. Er befreit es von den Erinnyen, die in Gestalt der Fliegen auftreten (schon Aischylos und Giraudoux nennen sie so). Doch am Schluß des Stückes gehen die Erinnyen mit ihm, aber das Volk steht da, von allem befreit. Befreit von der Tyrannei, befreit von der Not, befreit von der Angst, es steht im Nichts. Hier hat ein Dichter gewagt, ein gewaltiges Problem des „après la guerre“ aufzuzeigen. Dieses Faktum des Nichts, in dem sich die Menschen ohne bindende Idee, ohne Glauben, ohne Aufgabe plötzlich befinden, dieses Nichts, das für uns erst jetzt realisierbar geworden ist, wenn wir daran denken, daß Menschen ohne die selbstverständlichsten und normalsten Grundlagen, die eine Gesellschaft ausmachen, zu leben gezwungen sind. Kein Dach über dem Kopf, ohne die Aussicht, einmal wieder eines zu haben, keine Nahrung, ohne zu wissen, wann sie wieder einmal welche bekommen werden. Dieses Stück ist für ein neues Publikum geschrieben, neu insofern, als es weiß, daß nichts selbstverständlicher ist als die Ungewißheit der Zukunft, ein

Publikum, das zugleich *wissen* will, welche Gefahren ihm drohen. Ein Publikum, das trotzdem bereit ist, sein Schicksal auf der Grundlage dieses seines erfahrenen Wissens selbst zu gestalten. Die Begegnung des Orest mit dem Nichts ist die einzige und wirkliche Leistung, die ihm von niemandem abgenommen werden kann. Sartre kommt aus der Schule der Phänomenologie. Es ist das erste Drama, das unter diesen Aspekten geschrieben worden ist.

Jenseits des Ozeans, weit weg von diesem traditionsgebundenen und zugleich revolutionären Franzosen, lebt der Dichter aus dem amerikanischen Kulturkreis, den wir in unsere Betrachtung einbeziehen müssen: *Thornton Wilder*. Wilder, ein Gelehrter wie Sartre, dieser Archäologe, jener Philosoph. Daß gerade diese beiden ihre Arbeit in wissenschaftlichen Berufen haben, dürfte wohl auch kaum Zufälligkeit sein. Wir wollen nur von dem letzten Stück „Wir sind noch einmal davongekommen“ („The skin of our teeth“) sprechen, weil uns hier in deutlicherer und radikalerer Form das Anliegen Wilders erkennbar erscheint.

Dreimal Weltuntergang und dreimal sind wir davongekommen. Im ersten Akt ist es die Eiszeit, die die Menschen bedroht und aus der sie sich retten können durch das Erhalten des Feuers. Im zweiten ist es die Sintflut, in der die Menschen gerettet werden durch die Arche, auf die sich die Familie des Mr. Antrobus zurückzieht, und im dritten Akt ist es der alles zerstörende Krieg, aus dem wir nun noch einmal davongekommen sind. Im ersten Akt ist es die Stimme des Volkes, symbolisiert durch die Emigranten und mit ihnen Moses und Homer, das Gesetz und die Dichtung – in seiner Not und in seiner Verwirrung, die Wilder gestaltet. Durch die Hilfe aller wird das Feuer wach gehalten und die Menschheit gerettet. Im zweiten ist es die Familie und im dritten geht es um die Rettung der geistigen Elemente unserer Kultur. Wie in Giraudoux' „Sodom und Gomorrha“ werden hier Endzustände gezeigt, in denen sich eindeutig mögliche menschliche Verhaltensweise aufzeigen lassen. Und wie bei Claudel wird die Zeit zusammengerafft. Aus perspektivischer Sicht schieben sich die Zeiten wie Bergketten ineinander, und wenn bei Claudel vier Tage gezeigt sind, in denen wir durch Welten und ganze Lebensläufe geführt werden und die das Dasein des Menschen umfassen, so sind es bei Wilder drei Zeiträume von der Prähistorie bis heute, und in der Prähistorie spielt sich Heutiges und in dem Heutigen Prähistorisches ab. Die dramatische Zeit wird aufgelöst. Der dramatische Raum ist nicht mehr existent. Das dramatische Sein tritt an die Stelle von Zeit und Raum. Mit der Kraft neuer, echter und erfüllter Symbole läßt sich das Weltgeschehen auf mehrere Akte oder Bilder zusammendrängen.

Was erreicht der Dichter mit dieser Form?

Da er Fragen hat, weil er Aufgaben stellt, erreicht er, daß das Publikum, das gerade eben in sorglosem Beteiligtsein und im Gefühl, einen angenehmen, fast heiteren Theaterabend zu verbringen mit Lachen und Weinen, ein wenig komisch und ein wenig traurig war – erreicht er, daß dieses Publikum plötzlich aufhorcht und vom Ernst der Bühnensituation mit dem Ernst der eigenen Situation konfrontiert wird. Im letzten Akt ist

eine Szene, in der Kain gegen den Vater aufsteht. Er will den Krieg weiterführen. Er hat nichts anderes gelernt. Er verwechselt seine Freiheit mit seinem Egoismus und es kommt zu einer Szene, in der der Sohn dem Vater an die Gurgel geht. Mitten im Höhepunkt dieser gefährlichen Szene unterbricht der Schauspieler und entschuldigt sich, daß er diese Szene eben so real gespielt habe. Das Stück schlägt um. Das mitgerissene Publikum wird plötzlich aus der Stimmung, in die es kommen könnte, herausgerissen und es wird ihm gesagt: „Hier spielen Menschen Theater. Aber so wird in und mit der Welt gespielt“. Durch die Auflösung der Situation wird diese noch glaubhafter. Denn daß plötzlich die Bühnenrealität in die außertheatralische Realität umschlägt, ist kein spielerisches Element. Es ist auch mehr als ein symbolisches. Es zeigt den Kampf des ideologisch Besessenen, der im Augenblick seiner Besessenheit ein Spieler seines Selbst ist, der sich und uns nicht seine Menschheit, wie Schiller sagen würde, zeigt, sondern eine Rolle, die er im Auftrag der Ideologie übernommen hat. Die Szene sagt uns: Befreie diesen Menschen von seinem Krampf, erkenne die Ursache und denke daran, daß es Dir und Deinen Nachbarn passieren kann.

Jetzt drängt es uns aber, in diesem Zusammenhang von dem deutschsprachigen Dichter *Bert Brecht* zu sprechen, dessen Dramatik zu pflegen, wir für besonders wichtig halten.

Mit der Nennung des Namens schon verbindet sich eine neue Theorie und Praxis des Theaters, nämlich die des „epischen Theaters“.

Was Wilder meint, Sartre uns innerhalb der französischen Tradition sagt, Claudels Katholizität ausdrückt, Steinbeck rein dramatisch formuliert, Giraudoux mit großer und fundierter Theatralik dialogisiert, hier ist es mit weltanschaulich anderen und eindeutigeren Inhalten theoretisch expliziert. Das epische Theater ist zunächst der Gegensatz zur dramatischen Form des Theaters. Im Drama ist die Handlung als Ablauf schwer diskutierbar. Sie muß als solche hingenommen werden. Im epischen Theater wird der Inhalt, d. h. soweit eine Handlung da ist, verselbständigt – durch die Aufgabe jeder Illusion – zugunsten ihrer Diskutierbarkeit. Dadurch, daß der Zuschauer, statt erleben zu dürfen, sozusagen abstimmen muß, statt sich hineinzusetzen und dem Ablauf der Handlung zu folgen, sich mit ihr auseinandersetzen soll, dadurch ist eine Umwandlung angebahnt, die, über das Formale hinausgehend, die gesellschaftliche Funktion des Theaters als solche überhaupt erst zu erfassen beginnt. Das heißt, *das epische Theater ist Diskussionstheater par excellence*. Jede Szene hat die Aufgabe, das stauende Fragen hervorzurufen. Für die Erkenntnis des so und nicht anders Handelns oder Sprechens werden Hilfsmittel eingeführt, die als Kommentare in Form von Songs oder Sentenzen erklären und zusammenfassen, was die Fabel lehrt. Mit diesen Songs oder Sentenzen wird die Handlung unterbrochen, und außer dem Erklären ist ihnen noch die Funktion gegeben, die Einfühlungsbereitschaft des Publikums zu unterbrechen und Raum zu schaffen für eine erkennende Stellungnahme. Brecht

hat selber ein Schema aufgestellt, und wenn dieses Schema wie alle Schemata überspitzt formuliert ist und auch von Brecht nicht ganz eingehalten wurde, so macht es doch die Form des epischen Theaters deutlich:

Die dramatische Form des Theaters ist handelnd, die epische Form des Theaters erzählend. Die dramatische verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion, die epische macht den Zuschauer zum Betrachter. Die dramatische verbraucht seine Aktivität, die epische weckt seine Aktivität. Die dramatische Form ermöglicht ihm Gefühle, die epische Form erzwingt von ihm Entscheidungen. Die dramatische Form des Theaters ist suggestiv, die epische Form argumentierend. Die dramatische Form setzt den Menschen als bekannt voraus, in der epischen Form ist der Mensch Gegenstand der Untersuchung. In der dramatischen Form des Theaters geht die Spannung des Zuschauers auf den Ausgang, in der epischen Form die Spannung auf den Gang. In der dramatischen Form des Theaters bestimmt das Denken das Sein, in der epischen Form das gesellschaftliche Sein das Denken. Die dramatische Form des Theaters will das Gefühl ansprechen, die epische Form des Theaters die Ratio. In der dramatischen Form des Theaters steht der unveränderliche Mensch, in der epischen Form der veränderliche und verändernde Mensch.

Nehmen wir von Brechts Stücken das letzte der uns bekannten Dramen, „Galileo Galilei“, heraus. Der Inhalt dieses Stückes ist die Geschichte des Forschers Galilei, sein Kampf um die von ihm erkannte Wahrheit. Die These des Stückes ist der Glaube an die Vernunft und an den endlichen Sieg der Vernunft.

Galilei: Sieh her, Sagredo! Ich glaube an den Menschen, und das heißt, ich glaube an seine Vernunft! Ohne diesen Glauben würde ich nicht die Kraft haben, am Morgen aus meinem Bett aufzustehen.

Sagredo: Dann will ich dir etwas sagen: Ich glaube nicht an sie. Vierzig Jahre unter den Menschen haben mich ständig gelehrt, daß sie der Vernunft nicht zugänglich sind. Zeige ihnen einen roten Kometenschweif, jage ihnen eine dumpfe Angst ein, und sie werden aus ihren Häusern laufen und sich die Beine brechen. Aber sage ihnen einen vernünftigen Satz und beweise ihn mit sieben Gründen und sie werden dich einfach auslachen.

Galilei: Das ist ganz falsch und eine Verleumdung. Nur die Toten lassen sich nicht mehr von Gründen bewegen!

Sagredo: Wie kannst du ihre erbärmliche Schlaueit mit Vernunft verwechseln?

Galilei: Ich rede nicht von ihrer Schlaueit. Ich weiß, sie nennen den Esel ein Pferd, wenn sie ihn verkaufen, und das Pferd einen Esel, wenn sie es einkaufen wollen. Das ist ihre Schlaueit. Aber ich glaube auch an ihre Vernunft. Die Alte, die am Abend vor der Reise dem Maulesel ein Extrabüschel Heu vorlegt, der Schiffer, der beim Einkauf der Vorräte des

Sturms und der Windstille gedenkt, das Kind, das die Mütze aufstülpt, wenn ihm bewiesen wurde, daß es regnen kann, sie alle sind meine Hoffnung, sie alle lassen Gründe gelten. Ja, ich glaube an die sanfte Gewalt der Vernunft über die Menschen. Sie können ihr auf Dauer nicht widerstehen. Kein Mensch kann lange zusehen, wie ich einen Stein fallen lasse und dazu sage: er fällt nicht. Dazu ist kein Mensch imstande. Die Verführung, die von einem Beweise ausgeht, ist so groß. Ihr erliegen die meisten, auf die Dauer alle.

Das ist der Kampf eines Denkers um die von ihm erkannte Wahrheit. Es ist die Zeit der ersten Blüte der Naturwissenschaften, in der das Stück spielt, und in ihr erwächst gerade jene Haltung, die die Galileis symbolfähig macht. Galilei hält nicht stand, er widerruft. Aber so groß ist die Intensität des Erkennens in ihm, daß das Erkannte weiterlebt, sich weiter entwickelt. Die Tragödie des Denkers wird nicht zur Tragödie des Gedachten, der Zusammenbruch des Denkers nicht der Zusammenbruch seiner Anschauung. Der Tod des Schöpfers wird zum Leben der Geschöpfe. Vielleicht wollen Sie hier einwenden, das ist ja nichts als Aufklärung. Nun, haben wir keine Angst vor Vokabeln. Darf ich Sie an den geschichtlichen Sinn dieses so gefälschten und mißachteten Wortes erinnern? Man sieht in der Aufklärung fast nur noch eine Welt kleiner rationalistischer Dunkelmänner und törichter Begriffsfanatiker, die die Menschheit um ihre seelische Nahrung betrogen haben. Dabei liegt ihr ein klarer und notwendiger Entschluß zugrunde. Der Entschluß nämlich, die geistige Revolution, die mit der europäischen Renaissance begonnen hat, zu Ende zu führen. Der Glaube an die Macht des Gedankens, der keine nachträgliche und bloß nachbildende Leistung hat, sondern der die Kraft hat und dem die Aufgabe zusteht, das Leben zu gestalten. Die Vernunft, die nicht nur gliedern und sichten soll, sondern die Ordnung, die sie als notwendig begreift, verwirklichen.

Noch ein anderes zeigt das Stück Brechts, wie schwierig nämlich in gewissen Zeitläufen die Aussage dessen ist, was man als das Wahre erkannt zu haben glaubt. Immer wieder fährt die Welt fest in einem Dogma, in welchem der Abschluß einer Entwicklung sanktioniert ist. Jahrhunderte dürfen dann dieses Dogma nur noch auslegen, nur sagen, was längst gesagt war, ob das nun Kirche, Talmud, Koran, Kantianismus oder sonstwie heißt. Dagegen sind immer wieder Menschen aufgestanden, die glauben, daß diese Festlegung den unendlichen Möglichkeiten des menschlichen Geistes nicht entspricht. Und immer

waren andere da, die das einmal Gefundene als endgültig und abschließend verteidigten. Aus dieser Spannung hat sich vielleicht ein Teil der Geistesgeschichte entwickelt. Hört diese Spannung auf, hört der geistige Kampf auf. Wenn die Sache des Dogmas zu gewaltig und die Gewalt zu mächtig ist, tritt die Friedhofsstille ein, die wir alle fürchten. Das gehört zur immanenten Dialektik der Geschichte, aus der die Toten sehr lebendig reden. Und das beweist Brecht mit seinem Stück.

Das alles wird nun vorgetragen und ist so gebaut, daß das Publikum in jedem Augenblick in die Diskussion um das, was auf der Bühne gesagt wird, eingreifen kann. Dieses Stück ist ein Troststück der Vernunft, und dieser Trost ist wichtiger als die von ganz wenigen gekannte vielfältige Problematik der astronomischen Wissenschaft, die uns vorgeführt wird. Es geht uns ja nicht um die Phasen der Venus, sondern um unsere Existenz und die unserer Mitmenschen.

Wie ist nun eine Figur wie Brecht zu verstehen? Brecht ist eine typisch deutsche Figur, und das epische Theater konnte nur dort in dem Vornazi-Deutschland entstehen. Gerade Deutschland hatte eine Hochblüte des repräsentativ-bürgerlichen Theaters, eines Theaters des Genusses und der Schau. Und gerade hier mußte man den Zuschauer, wenn man ihm etwas sagen wollte, hart anpacken, ihn desillusionieren, ihm beweisen, daß er in einer Welt voller Widersprüche lebt. Das ging nicht durch die Wiedergabe von Tatsachen, wie wir es am klarsten und reinsten bei Steinbeck haben, das ging nur durch das Einhämmern und Immer-wieder-Sagen von Einsichten und Aussichten.

Aus diesen Analysen einiger Stücke, bei denen wir uns bewußt sind, daß O'Neill und Steinbeck, Elliot und Claudel fehlen, lassen sich folgende Gemeinsamkeiten erkennen. Einmal materiale: In allen diesen Dramen steht das auszusagende Ethos, die religiöse oder politische Forderung, ein Gedachtes, das enthält, was heute aus dem Menschen und aus der Welt zu machen sei, im Vordergrund. Politische Forderungen bei Brecht und Steinbeck, religiöse bei Claudel, ethische bei Wilder oder Erweiterung der Erkenntnis der politischen und geistigen Existenz der Menschen bei Sartre. Es ist ein Verlassen der alten Raum- und Zeitbegriffe. Zugleich sind sie echter Spiegel der chaotischen Zeit, die aus der Ordnung gekommen ist. Alle ihre Formalia haben nur funktionelle Bedeutung und sind nicht im l'art pour l'art stecken geblieben. Ihr Anliegen ist immer: aufmerken zu lassen, zum Nachdenken zu zwingen, die Bereitschaft des Publikums zum Einfühlen, zum Mitgehen zu unterbrechen, um ein Denken zu provozieren. Ihre Funktion ist, das Publikum aktiv zu machen. Das Theater wird Forum. Es drängt sich in die Diskussion. Es ist nicht mehr Vergnügsstätte, sondern geistige, kulturelle Institution.