

ZUSAMMENFASSUNG DES ERSTEN HEFTES

VORWORT

Von **Firmin GÉMIER**, französischer Schauspieler, ehem. Direktor des Théâtre National de l'Odéon, Begründer und erster Vorsitzender der Société Universelle du Théâtre. (Gest. 1933.)

Das Gewissen unseres Zeitalters wird von Unruhe geplagt, — peinigende Fragen bestürmen den Einzelnen und die Völker. Und der Dichter? Er schweigt, oder er schläfert den Kranken ein, ohne ihn zu heilen, obgleich es seine ursprüngliche Mission wäre, ihm Hoffnung und Selbstvertrauen einzuflößen, ihm die Hemmungen der Tatkraft zu lösen. An Themen mangelt es nicht: Das Ringen zwischen gestern und heute, der Kampf zwischen Recht und Unrecht offenbaren sich täglich in neuen Formen. Aus dieser Realität hätte die Stellungnahme des Dichters zu folgen.

THEATER UND GESELLSCHAFT

Von **Geysa FÉJA**, Professor und Schriftsteller. Budapest.

Des Drama des griechischen Altertums stellte die Konflikte der Gesamtheit dar. Das Drama des 19. Jahrhunderts zeigt nur das Krankheitsbild eines in Auflösung begriffenen Teils der Gesellschaft, während die Probleme des sich lebendig weiterentwickelnden Volksganzen unberücksichtigt bleiben. Das Drama von heute schliesslich begnügt sich damit, die Menschen vergessen zu lassen. Das Drama im ursprünglichen Sinne findet kein

Dr. MATHILDE HERZFELD

Publikum und keine Theaterunternehmung. — Die Fortgeschrittensten sprechen von Bauern- und Arbeiterbühnen, — die Bühne der Gesamtheit kommt nicht in Frage.

VÖLKISCHES WEIHNACHTS- SPIEL AUS NYIRBÁTOR (OST- UNGARN)

Aufgezeichnet von **Dr. Julius ORTUTAY**, Ethnolog, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

Das Spiel wurde im Jahre 1932 auf einem folkloristisch nicht durchforschten Gebiete aufgezeichnet. Es verflochten sich darin die Motive der alten finnisch-ugrischen Kultur mit den westeuropäischen Weihnachtsmysterien, — letztere in der Form des völkischen Barocks. Das Spiel ist gleichzeitig ein Dokument für die Stellung der ungarischen völkischen Kultur in Europa. (Über diese Frage erscheint in der nächsten Nummer eine Abhandlung des Aufzeichners.)

„WIR, DAS VOLK“ — DAS ERSTE AMERIKANISCHE DRAMA DER MASSES

Von **Georg BÁLINT**, Schriftsteller und Publizist, Budapest.

Elmer Rice, der Verfasser, war dem amerikanischen Publikum als kühner Darsteller ernster sozialer Fragen gut bekannt: „Die Rechenmaschine“ (in Ungarn im Jahre 1933 in der Uebersetzung von G.

Bálint aufgeführt) ist der Form nach das erste amerikanische expressionistische Drama, — dem Inhalt nach das erste Avantgardistendrama; eine satyrische Darstellung des amerikanischen Kleinbürgers. „Die Strassenszene“ stellt das Leben eines Arbeiterquartiers in gogolschen Farben dar. Nun folgen einige Dramen in heiterem Tone: „Der Advokat“, „Die Untergrundbahn“, „Neapel sehen“; aber auch in diesen zeigt sich eine unzufriedene Haltung gegenüber der heutigen Gesellschaft. Das gutbürgerliche und vornehme Publikum der Broadway-Theater nahm diese nicht übertemperierten Sittenkritiken mit einem gewissen Gefallen auf.

„Wir, das Volk“ war jedoch allzu heiss. Das Stück fiel durch und wurde fallen gelassen. Es besteht aus 20 Bildern und behandelt die Zerrüttung der Verhältnisse des amerikanischen Arbeiterkleinbürgers nach den Jahren der Prosperity. Die Familie des Arbeiters Davis erfreut sich in der ersten Szene eines bürgerlichen Wohlstandes: Gute Bezahlung und ein Kleinauto; der Sohn Universitätsstudent, die Tochter Lehrerin und Braut eines Farmersohnes. Das sind die Umriss dieser Lebensform. Aber allmählich ändert sich dieser Rahmen; die Löhne werden herabgesetzt, das Auto wird abgestellt, die materiellen Grenzen verengen sich; der Sohn muss die Universität verlassen, die Heirat der Tochter rückt in hoffnungslose Ferne, denn auch die Farmer leiden Not. Der Vater wird entlassen, im Strassenkampf steht er auf der Barrikade. Um die Familie vor dem Erfrieren zu bewahren, geht der Sohn Kohle stehlen, die Tochter bekennt sich zur Revolution. Der Schluss: Der Sohn wird der

Ermordung eines Policeman bezichtigt und unschuldig zum Tode verurteilt. In der letztem Szene sehen wir in einer Massenversammlung Arbeiter, Pfarrer und Intellektuelle Schulter an Schulter im gemeinsamen Kampf um eine schönere Zukunft.

Auf die Frage, wie diese schönere Zukunft auszusehen hätte, bleibt uns Rice die Antwort schuldig, und damit wird sein „politisches“ Drama eigentlich doch unpolitisch. Ob nun Rice das nächste Wort sprechen wird, wie es Sherwood Anderson, Theodor Dreiser und John dos Passost auf dem Gebiete der Romandichtung getan haben, bleibt abzuwarten. Angeblich spielt das neueste Stück von Rice in Europa und konzentriert sich auf einen politischen Prozess, der in Vielem dem Reichstagsbrandprozess ähnlich ist.

„WIR, DAS VOLK“. 15. SZENE

Übersetzt von Georg BÁLINT (s. oben).

DER TOTENTANZ DES INDIVIDUALIZMUS. DIE SINNGEMÄSSE BÜHNENDARSTELLUNG DER 11. SZENE DER TRAGÖDIE DES MENSCHEN VON EMERICH MADÁCH

Von Dr. Albert HÁZY, Professor, Literaturhistoriker, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

Das philosophische Gedicht von Emerich Madách bringt in den Szenen 3—12 einen Querschnitt durch die Weltgeschichte. Die 11. Szene zeigt das Zeitalter des Dichters (das Zeitalter des Individualkapitalismus); sie schliesst mit einem Totentanz, der auf der Bühne

bisher immer als grandioses Elementarereignis („voll Andacht und Weihe“) dargestellt wurde. Házy beweist, dass diese Auffassung in keiner Weise stichhältig ist. Seiner Meinung nach ist der Totentanz grotesk aufzufassen und zwar aus folgenden Gründen:

1. Der Totentanz ist seinem Wesen nach grotesk aus seiner zweifachen Bestimmtheit heraus: der Vermischung des Grandios-Schauerlichen des Todes mit dem Menschlich-Kleinen der Tänzer, — einem Widerspruch, der sich nur im Grotesken auflösen kann.

2. Auch die Zeitgenossen von Madách fassen den Totentanz grotesk auf. Der grösste ungarische Epiker, Johann Arany, ein Zeitgenosse und Mitarbeiter von Madách, stellt in zwei Balladen die Totentänzer grotesk dar. Die pathetische Deklamationsart der Vorkriegsjahre ersetzte die groteske Stimmungswirkung dieser Balladen durch eine grandios-erhabene. Georg Buday hingegen, der Künstler von heute, sieht in ihnen nichts Grandioses. (Vgl. die Illustrationen im Holzschnitt auf S. 19 und 23).

3. Schliesslich ergibt sich die groteske Auffassung des Totentanzes aus dem Aufbau der geschichtlichen Szenen der Tragödie: In den acht historischen Szenen werden abwechselnd kollektive und individualistische Zeitperioden dargestellt. Die individualistischen Perioden werden von Szene zu Szene kleinlicher und grotesker, das Maximum an Groteskheit wird in der letzten Periode erreicht, im Zeitalter des Dichters.

Dieser Gedanke muss auch in der Bühnendarstellung durchgeführt werden: Kleinlich, zerrissen und unharmonisch, individualistisch-grotesk zeigt uns der Dichter

die Gesellschaft dieser Epoche — und ebenso muss sie auf die Bühne gebracht werden. Die Bewegungen sind individuell-grotesk, die Deklamation pathetisch-theatralisch, grotesk; die Musik, allgemein bekannte Melodien, grotesk transponiert, dem Charakter der Individuen entsprechend. Zur Beleuchtung schliesslich fallen färbige Lichtstreifen, aus allen Teilen des Bühnenraumes auf die Tänzer, dem Charakter der einzelnen Gestalten entsprechend, und begleiten sie während des Tanzes.

Erst diese Auffassung des Totentanzes ermöglicht, dass die Schlusszene, die Apotheose der Eva, als Kontrastzene zum Totentanz in ihrer ganzen Grossartigkeit voll zur Geltung kommt.

IN DEN REISEPASS EINES ZEITGENOSSEN

Gedicht von Nikolaus RADNÓTI, Dichter, Verfasser folgender Verbände: „Pogány köszöntő“ („Paganer Gruss“), 1930; — „Ujmódi pásztorok éneke“ („Gesang neumodischer Hirten“), 1931; — „Lábadozó szél“ („Genesender Wind“), 1933; — „Ének a négerről, aki a városba ment“ („Gesang vom Neger, der in die Stadt ging“), 1934; — „Ujhold“ („Neumond“), 1935. Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

BRECHT — SUHRKAMP: AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY

Besprochen von Dr. Albert HÁZY (s. oben.)

Das ungarische Publikum lernte die Namen: Brecht, Weill, Neher, Suhrkamp, Hauptmann, gelegentlich der Budapester Aufführung

der „Dreigroschenoper“ kennen. Aus der Bekanntschaft wurde keine Freundschaft. Die „Dreigroschenoper“ wurde, — (aus keineswegs künstlerischen Gründen) — gleich einem Gangster aus Chicago — verschiedenen kosmetischen Operationen unterworfen. Die Operationen sind gelungen: die „Dreigroschenoper“ erschien auf der Bühne, — der Kranke ist jedoch gestorben: sie blieb nicht am Repertoire.

(Nun folgt der kurzgefasste Inhalt der Oper. Erschienen: *Brecht: Versuche* 2. S. 46—106.)

„AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY“ 12. SZENE

Übersetzt von Nikolaus RADNÓTI (s. oben.)

BRECHT—SUHRKAMP: ANMERKUNGEN ZUR OPER „AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY“

Übersetzt von Dr. Zoltán GÁSPÁR, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

(Erschienen: BRECHT: *Versuche* 2. S. 106—12.)

OPERNBALLETT

Von Dr. Marius RABINOVSKY, Kunstkritiker, Professor an der Schule für Bewegungskultur Szentpál, Budapest.

Im Barock erscheinen die durch die Konvention geformten Bewegungen der Elemente des Gesellschaftstanzes. Das Publikum des barocken Opernballetts war von vornherein tänzerisch gebildet. Der Bühnentanz wieder war der auf

höhere Ebene erhobene Gesellschaftstanz. Zwischen Tanzpublikum und Tanzproduktion bestand so noch ein organischer Zusammenhang, im Publikum war eingehendes Kunstverständnis auf dem Gebiete des Tanzes vorhanden. Mit dem Verfall des Rokoko tritt gleichzeitig die romantische Neuerung *Noverres* auf. Bei ihm wird der Tanz zum Drama, zur Charakterdarstellung und Entwicklung einer Handlung mit allen dramaturgischen Erfordernissen. Der Solist wird individualisiert, der Chor erhält im Drama eine erhöhte, organischere Funktion.

Noverre wurde vergessen. Das Opern- und damit das Ballettpublikum des 19. Jahrhunderts ist tänzerisch ungebildet, es hat nur mehr für individuelles Virtuositentum Sinn. Und dementsprechend hört das Ballett auf, im öffentlichen Bewusstsein als Kunstform im höheren Sinne des Wortes zu gelten.

Um die Wende des Jahrhunderts setzt eine allgemeine Umgestaltung der Bewegungskultur ein. Damals war das Opernballett in der Tradition versteinert, in einem leeren Virtuositentum der Solisten, dem ein undifferenzierter Chor als blosser Hintergrund diente. Es kommt die Duncan und zerstört den Rest an Ansehen, den das Ballett noch genießt: Sie fordert für den Tanz den Rang vollwertiger künstlerischer Betätigung. Auf das Ballett aber gewinnt sie unmittelbar keinen Einfluss.

In unserem Jahrhundert waren es vor allem zwei Persönlichkeiten, bzw. Bewegungen, die auf die Entwicklung des Opernballetts entscheidend einwirken sollten: *Diaghilew* und *Laban*. Diaghilews geniales Empfinden für das jeweils Zeitgemässe formt die Balletttradition von innen her um, Laban,

der Schöpfer einer allgemeinen Bewegungskultur, die weite Laienmassen erfasst, greift in die Gestaltung des Tanzes von aussen her ein. Der Grossbetrieb des „Podiumtanzes“ — seine bedeutendste Exponentin ist die *Wigman* — wird mit seinen Ausläufern, mit mehr und mit weniger Erfolg, in den Opernbetrieb eingeschaltet.

Der heutige Tanz auf der Opernbühne ist gekennzeichnet durch Experimentieren und Suchen. Trotz mancher Rückschläge kann man feststellen, dass das orthodoxe Ballett der Vergangenheit angehört. Die entscheidende Wendung, das Entstehen einer neuen Ballettkunst, lässt sich aber erst in einer Gesellschaft erwarten, deren Mitglieder von tänzerischer Bildung durchdrungen sind.

ÜBER DIE ENTSTEHUNG DER TRAGÖDIE KÖNIG HEINRICH. EIN ATELIER-GESTÄNDNIS

Von Milan FÜST, Lyriker, — Bühnendichter („Die Unglücklichen“, — „Catullus“, — „König Heinrich“, — „Der Stumme“, — „Tante Malvin“, — fünfzehn Einakter, — Romandichter, („Die Lachenden“, — „Die Goldschüssel“, — „Advent“, — „Abhang“, — „Erinnerung an Annine“), — Kritiker (mehrere Bände). — Sein „Tagebuch“ ist ein Spiegelbild seines inneren und äusseren Lebens. Aus diesem Tagebuch ist das Atelier-Geständnis „Über die Entstehung der Tragödie König Heinrich“ entnommen, dessen kurzgefassten Inhalt wir untenstehend bringen.

Siebzehnjährig, geht er ins Museum und fragt um Rat, was man zu tun habe, wenn man eine historische Tragödie schreiben will. Er bekommt eine kurzgefasste Kulturgeschichte in die Hand ge-

drückt. Eine Szene packt ihn: König Heinrich, vom päpstlichen Fluche belastet, von allen Getreuen verlassen, steht allein; nur die verstossene Gattin bleibt ihm treu. Der Sohn der rachsüchtigen Gattin berennt die Burg des unbedinglichen Alten.

Jahre später erzählt er im Freundeskreis diese Episode aus stürmischer Jugendzeit. Der Stoff gewinnt neues Leben. Der Dichter imaginiert König Heinrich als tragische Gestalt, die hin- und hergezerrt wird zwischen Himmel und Hölle, zwischen unüberlegter Tat und mystischer Reue. Seine Umgebung verurteilt die Taten, doch sie hebt ihn nicht empor in den Stunden reinigender Reue. Der Dichter reiht Bild an Bild, er lässt geschichtliche Ereignisse aufeinander folgen, ohne dass er ein geschichtliches Werk aufgeschlagen hätte. Nachträglich findet er Dokumente: Die Dichtung stimmt mit den historischen Tatsachen überein, sogar der Wortlaut des päpstlichen Fluches.

Und die Kritiker? Sie forschen danach, warum König Heinrich von seinen Untertanen mit „tu“ angesprochen wird.

GEORG BUDAYS BÜHNENBILDER

Von Dr. Albert HÁZY (s. oben).

1. Die naturalistische Bühnendekoration wollte wirklichkeitsgetreu sein, spätere stilisierende Bestrebungen brachten die Auffassungen der verschiedenen Kunststile auf der Bühne zum Ausdruck. Die Bühnendekoration von heute stilisiert ebenfalls, doch sagt sie in ihrer Sprache dasselbe, was jedes andere Bühnenelement in seiner Sprache ausdrückt.

2. Buday hat seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen; es folgen Tuschzeichnungen; heute macht er Holzschnitte. Die Formen sind verschieden — das Wesen ist dasselbe: Seine Werke sind nicht Spiegelbilder der Welt, sondern Stellungnahme zur Welt, Urteile über sie.

Sein erstes Holzschnittbuch („Wallfahrt zur hl. Gottesmutter in Szeged“) ist Stellungnahme auf Seiten des ungarischen Bauern (wir bringen auf S. 48 das Titelbild des Buches). Seine Illustrationen zu den Balladen des grössten ungarischen Epikers, Johann Arany, werden zur tragischen Schicksalsvision des heutigen Ungartums. (Vergl. die Holzschnitte S. 19 und 23). Die Illustrationen zu den ungarischen Volksballaden sind Stellungnahme im Kampf des heutigen Ungartums um eine schönere, vollwertige Zukunft (vergl. den Holzschnitt auf S. 83). Die Chimären sind Urteile über die bürgerliche Gesellschaft.

3. Die Bühnenbilder von heute haben eine dreifache Aufgabe: Sie schaffen den Raum für die Handlung auf der Bühne; sie schaffen die Atmosphäre gemäss der Handlung, sie offenbaren und vermitteln Weltanschauung.

Die Gestaltung seiner Weltanschauung war Buday bereits in seinen früheren Werken restlos gelungen. Die Schaffung der Atmosphäre bewirkt er durch eine arealistische Farbenskala; diese haben wir dem Maler Buday zu verdanken. Das Raumschaffen allein war für ihn eine neue Aufgabe. Schon in seinem zweiten Bühnenbild löst er sie vollständig (Hasenclever: Ein braver Mann). In seinem dritten Bühnenbild bricht sich der Künstler der Holzschnitte Bahn: Das Schwarz-Weiss der Schnitte

erscheint auf der Bühne als wirksames Spiel von Schatten und Licht.

4. Im Jahre 1933 wird Buday vor ein neues Problem gestellt, das Problem der Freilichtbühne und somit das der Massenspiele („Tragödie des Menschen“, Szeged, Domplatz). Er löst das Problem durch den Aufbau einer achtschichtigen Bühne, die er durch eine weggrollbare Projektionswand abschliesst. Der projizierte Hintergrund erklärt die Bühnenhandlung historisch und erweckt zugleich aktuelle Assoziationen im Zuschauer. Gleichzeitig gestaltet er die plastischen Bühnenrequisiten nicht als blosser Behelfe der Bühnenhandlung, sondern als selbstwirkende Handlungselemente (z. B. die phantastische Kette zwischen dem Pharaon, das Gefängnisgitter in der Phalansteriumszene usw.).

Das Grundprinzip des modernen Bühnenbildes — es sagt in seiner Sprache dasselbe, was die anderen Bühnenelemente in ihrer Sprache darstellen — bringt es mit sich, dass alle Mitwirkenden derselben Weltanschauung dienen müssen, um die erwünschte Gesamtwirkung zu erzielen. Die Erfolge der Szege-diner Massenspiele sind zugleich Dokumente der inspirativen Atmosphäre des Jugendkollegiums der Künste zu Szeged. Der Regisseur der Stücke war Franz Hont, Mitglied des Jugendkollegiums.

Form und Art des Schaffens Budays sind jedoch nicht nur für die schon gelösten Bühnenprobleme kennzeichnend, sondern zugleich wegweisend für die zukünftigen. Die urwüchsigen Elemente der ungarischen völkischen Kunst haben in den Werken Budays neuen Sinn, neuen Inhalt gewonnen. Seine nächste Aufgabe wäre folgerichtig, diese Möglichkeit im

Rahmen des zeitgemässen ungarischen völkischen Massenspieler zu verwirklichen, in welchem Weltanschauung und Problematik des ungarischen Bauertums darzustellen wären.

(In der Kunstbeilage: Budays Bühnenbilder.)

UNGARISCHE VÖLKISCHE FREILICHTMASSENSPIELE

Von Dr. Julius ORTUTAY (s. oben).

Im folgenden wollen wir kurz die Resultate der vielfachen Zusammenarbeit zwischen Georg *Buday*, dem Graphiker, Franz *Hont*, dem Spielleiter und Julius *Ortutay*, dem Ethnologen, (Mitglieder des Jugendkollegiums für Künste) besprechen. Alle Rechte, insbesondere das der Bühnenbearbeitung, werden vorbehalten.

*

Ethnologie und Literaturgeschichte stimmen darin überein, dass zwischen dem Schauspiel und seinem Publikum ein tiefgegründeter organischer Zusammenhang besteht. Die Lockerung und die Auflösung dieses Zusammenhanges bringt zugleich den Verfall des Schauspiels mit sich. Seine Wiederherstellung ist ein akutes Problem des Schauspiels von heute; zugleich der Gegenstand dieser kurzgefassten Abhandlung.

Der ungarischen Bühne überhaupt und der ungarischen Freilichtbühne im Besonderen mangelt es an Stücken, die diese Aufgabe formal und inhaltlich erfüllen könnten. Als fast einziges kommt die „Tragödie des Menschen“ von Emerich *Madách* in Betracht, welche auf Initiative und mit Mitwirkung des Jugendkollegiums im Jahre 1933 auf die Freilichtbühne

gebracht wurde. Aber trotz diesem Mangel an Material, gibt es eine Möglichkeit, aus der das ungarische Freilichtmassenspiel, und zwar ein zeitgemässes, völkisches Mysterienspiel herausgestaltet werden könnte.

Die spärlichen und jedes Zusammenhanges entbehrenden Überreste der ungarischen völkischen Weihnachts- und Fastnachtspiele an sich jedoch genügen nicht, um aus diesen allein, wenn auch durch einen zeitgemässen Bühnenapparat zur Schau gebracht, ein modernes völkisches Mysterienspiel zu schaffen. Die Überreste der vorhandenen Spiele müssen also nicht nur künstlerisch dargestellt, sondern sie müssen vor allem auch künstlerisch bearbeitet und ergänzt werden.

Die *Ergänzung* darf natürlich nicht durch von aussen herangebrachte Elemente erfolgen. Nur solche Elemente kommen in Frage, die derselben kulturellen Sphäre entstammen, wie die Rudimente der völkischen Spiele selbst, also vor allem der reiche Schatz sonstiger ungarischer völkischer Überlieferungen.

Die Bearbeitung eines solchen Materials kann unter vielen Gesichtspunkten erfolgen. Als zweckdienlichster und natürlichster Rahmen bietet sich uns das Jahr, welches mit den vier Jahreszeiten eine sinngemässe Anordnung des Materials ermöglicht. Im Rahmen des Jahres spielt sich ein Lebensdrama ab, von der Geburt bis zum Tode.

Im Wesen der Mysterienspiele liegt es, dass sich das Lebensdrama des Einzelnen zum Lebensdrama des Kollektivs, zum kollektiven Lebensdrama des ungarischen Bauerntums erweitert. Der Rahmen, das in sich geschlossene Jahr, der

Lebensrahmen des Einzelnen, wird zum Symbol der ewigen Zeit, in die das Lebensdrama des Kollektivs eingebettet ist.

Die Massen, die das Lebensdrama des Einzelnen mit kollektiven Gesten (Tanz, Spiel, Gesang usw.) begleiten, tun kund, dass das Lebensdrama des Einzelnen nur der Ausdruck ist des sich ewig neu und doch immer gleich gestaltenden Lebensdramas der Gesamtheit überhaupt.

Eine stilisierende Bühnendarstellung, welche das Einzelne ins Allgemeine transponiert, hat dafür zu sorgen, dass auch die Dekoration als Symbol des Kollektiv zur Schau gebracht wird.

So wird das moderne völkische Mysterienspiel zur Darstellung der sozialen und kulturellen Probleme des gesammten Ungartums.

Es bleibt die Frage zu beantworten, was eigentlich das Wesen dieser ungarischen völkischen Bauernkultur sei, das sich somit auch in dem modernen völkischen Mysterienspiel offenbaren müsse.

Der romantischen Betrachtungsweise des ungarischen Volkes, wie sie vor allem in der Dichtung von Alexander *Petőfi* zum Ausdruck kommt, folgte eine derb-realistische, die sich nach der anderen Seite hin als einseitig erwiesen hat.

Das Jugendkollegium für Künste betrachtete es als seine Aufgabe, eine objektive Betrachtungsweise der ungarischen, völkischen Bauernkultur herauszuarbeiten. Hunderte von Exmissionen, (im Rahmen der durch das Kollegium begründeten Agrarsettlement-Bewegung) jahrelanges systematisches Einleben in die Existenzweise des Volkes haben es den Teilnehmern ermöglicht, die das ganze Leben des Volkes durchdringende Religiösität

kennenzulernen (es handelt sich durchaus nicht um eine ausschliesslich konfessionale Religiösität) mit ihren extatischen Offenbarungen, in welche sich die gehemmten sozialen Energien auflösen, — den ständigen Anschluss der dinglichen Welt an eine transzendente Wirklichkeit, — die fast dogmatischen Gesetze eines aktiven Gemeinschaftsgeistes. Diese Betrachtungsweise dokumentiert sich in den bisherigen Werken des Jugendkollegiums für Künste (vor allem in den Holzschnitten Georg Budays), sie bestimmt zugleich die Erscheinungsweise des zeitgemässen ungarischen völkischen Mysteriums.

DIE SITTICHE ERNEUERUNG DES UNGARISCHEN SCHAUSPIELERS

Von Hadrian NAGY, Schauspieler, Mitglied des königl. ung. Nationaltheaters, Professor an der staatl. Akademie für Schauspielkunst, Lektor an der königl. ung. Petrus Pázmány-Universität, Budapest.

Das Theater ist ein Derivat der jeweiligen Gesellschaft. Der Gesellschaft von heute mangelt es an Moral, — diesen Mangel verspürt auch das ungarische Schauspielertum. Daraus folgt, dass, solange ein struktureller Umbau der Gesellschaft nicht erfolgt ist, als einzige Richtschnur nur das Beispiel der heroischen Bahnbrecher der ungarischen Schauspielkunst dienen kann, die bewusst Kummer und Not wählten, als sie der Bühne die Treue gelobten.

OH DU LIEBE THEATERWISSENSCHAFT ...!

Von Árpád HORVÁTH, Oberregisseur
des königl. ung. Nationaltheaters, Bu-
dapest.

In dem Augenblick, als das Theater zur Abendunterhaltung, — die Unterhaltung zur Ware wurde, — wurde auch die Theaterwissenschaft in die Sphäre der Nackt-Magazine verschoben. Und dennoch ist die Theaterwissenschaft der archimedische Punkt, von welchem aus das entgleiste Theater auf die richtige Bahn zu bringen wäre. Der Theaterwissenschaft ist es vorbehalten Schauspieler, Dramatiker und vor allem das Publikum gleichzeitig beeinflussen zu können und somit einer höherwertigen Zukunft die Schranken zu öffnen. Die Vorbedingungen dazu scheinen schon heute gegeben: das Publikum sucht in wachsender Menge jene Stätten der Kunst auf, wo es, anstatt amüsiert zu werden, Urteile fällen kann. Wenn sich DIE BÜHNE dieser Probleme annimmt, erfüllt sie ihre Mission.

ENQUETE

Die Schriftleitung der Bühne wirft im folgenden einige Fragen auf, deren Klärung und Bewusstwerdung zur Lösung der Probleme der Bühne von heute beitragen könnten. Anbei bringen wir unsere Fragen, und die Ansichten und Antworten einiger Fachleute über diese.

1. Worin sehen Sie die zeitgemässe Aufgabe der Theaterwissenschaft und insbesondere die der Soziologie des Theaters?

2. Hat das Theater eine beständige, unveränderliche Funktion in der Gesellschaft oder ändert sich diese mit Epochen und Gesellschaftsformen?

3. Was ist die soziale Aufgabe und Funktion des Theaters von heute? Ist das Theater einzig und allein ein Unterhaltungsbetrieb, oder ist es ein organischer Bestandteil der nach einer höherwertigen Zukunft strebenden Gesellschaft?

4. Übt die Gesellschaft, (ihre Form und Entwicklung) eine Wirkung auf das Theater aus und wenn ja: welche? Vermag das Theater eine Wirkung auf die Gesellschaft auszuüben, und wenn ja, wie äussert sich diese?

5. Offenbaren die verschiedenen Theatergattungen verschiedene Weltanschauungen, und wenn ja, wie äussern sich diese im Rahmen des Theaters?

6. Mit welchen Mitteln vermag das Theater den Bestrebungen zu dienen, die die Abschaffung der gesellschaftlichen Not, die Verbesserung der Lage der notleidenden Schichten zum Ziele haben oder, allgemein: die die Verwirklichung einer gerechten Gesellschaftsordnung wollen? Welche sind Ihrer Meinung nach die künstlerischen Aufgaben einer weltanschaulichen, bzw. politischen Bühne?

7. Welche Änderungen haben die aufstrebenden sozialen Schichten (Bauerntum, und Arbeiterschaft) in den Ansprüchen des Publikums und in den Erscheinungen des Theaters hervorgerufen? Welche Mittel wären geeignet diese Schichten dem Theater näherzubringen? Welche Aufgaben hat das Theater diesen Schichten gegenüber zu erfüllen?

8. Bildet sich in unserem Zeitalter ein neues Theater heraus;

wenn ja, in welchen Erscheinungen können wir die ersten Anzeichen entdecken, — worin unterscheidet sich dieses neue Theater von dem bisherigen, und welche sind die Gründe dieser Umgestaltung?

9. Gibt es ein „neues Drama“; und wenn ja: welche sind seine Kennzeichen, wer sind seine Vertreter?

10. Welche Prinzipien der Spielleitung, der Spielform, des Bühnenbildes sind Ihrer Meinung nach zu verwerfen?

11. Welche Neuerungen halten Sie am Theater in künstlerischer, technischer, organisatorischer Hinsicht im Interesse einer höherwertigen Zukunft für notwendig?

ÜBER DIE UNGARISCHE SCHAUSPIELKUNST

Von Julius GÁL, Mitglied des königl. ung. Nationaltheaters, Professor an der staatl. Akademie für Schauspielkunst, Budapest.

Das wesentlichste Element der Bühne ist und bleibt das Spiel des Schauspielers. Es darf nicht durch sekundäre Elemente (bühnentechnische Kunststücke) in den Hintergrund gerückt werden. Der Spieler von heute muss sich vor allem dieses Negativum vor Augen halten. Ins Positive gewendet: er soll alle modernen Bestrebungen kennen, aber seine Individualität bewahren und die Neuerungen dem völkischen Charakter des Ungartums anpassen.

DIE FRAGE DES DRAMAS VON HEUTE

Von Alexander SIK, Schriftsteller, ord. Professor der Literaturgeschichte an der königl. ung. Franz Joseph-Universität, Szeged. Lyriker („Szembe a nappal“: „Der Sonne entgegen“, — „A belülvalók mécsé“: „Lämpchen des Inneren“, — „Maradék magyarok“: „Ungarn, die noch da sind“, — „Csend“: „Ruhe“, — „Fekete kenyér“: „Schwarzes Brot“); — Bühnendichter (Ébredés“: „Erwachung“, — „Salamon király gyűrűje“: „König Salamons Ring“, ein Mysterium, — „Alexius“, ein Mysterium, — „Zrinyi“, eine Tragödie des Ungartums, — „István király“: „König Stephan“, — „Testvérek“: „Die Geschwister“); — Novellist („Hét szép história“: „Sieben schöne Geschichten“).

Das Drama und das Theater haben in ihrem Ursprunge eine zweifache Funktion: sie dienen der religiösen Andacht und zugleich dem gemeinschaftlichen Genusse einer gesellschaftlich homogenen Masse. Als sich die homogene Gesellschaft in die Klasse der „Gebildeten“ und „Ungebildeten“ spaltete, da entzweiten sich auch Drama und Bühne: es entstand ein „literarisches Drama“ und ein „Bühnendrama“; ersteres entsagte der Masse, — letzteres der Kunst.

Viele erwarten, dass Radio und Kino die Aufgaben des Bühnendramas dem Theater abnehmen werden, — und somit das Theater gezwungen sein wird, sich auf das „literarische Drama“ einzustellen. Damit allein ist aber das Problem des Theaters nicht gelöst: ein Theater ohne Masse ist kein Theater, ein Bühnendichter ohne Kontakt mit den Massen ist kein Bühnendichter. Der tragische Zusammenstoß einer untergehenden und

einer aufstrebenden Weltanschauung hat sich, wie dies die Geschichte des Dramas zeigt, noch zu jeder Zeit neubelebend auf die dramatische Dichtung ausgewirkt. In unserem Zeitalter ist diese Vorbedingung erfüllt: es fehlt nur der Bühnendichter der die erwartungsvollen Massen das Wort der Zeit hören liesse.

DAS WELTANSCHAULICHE DRAMA

Von Leopold JESSNER.

Unser Zeitalter hat einen politischen Charakter. Auch das Theater ist eine Zeiterscheinung, und somit wird das Theater automatisch zum politischen Theater. Das politische Theater muss jedoch nicht zugleich ein Parteitheater sein. Das politische Theater ist eine Zeiterscheinung, — das Parteitheater eine Parteierscheinung. Die Politik darf für das Theater nicht mehr sein, als ein Mittel zum Zweck, aber keinesfalls der Zweck selbst.

Übersetzt von Zoltán Gáspár.

DAS POLITISCHE THEATER

Von Erwin PISCATOR.

Die Aufgabe des Spielleiters ist es, einen Gesichtspunkt zu schaffen, von welchem her der Zuschauer von heute einen Einblick in das Stück gewinnen kann. Wenn das Theater seine Verbindung mit den Massen nicht aufgeben will, muss dieser Gesichtspunkt folgerichtig ein politischer sein.

Übersetzt von Zoltán Gáspár.

THEATER UND ARBEITERKLASSE

Von Franz HONT, Oberregisseur, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

1. *Vorgeschichte: das bürgerliche Theater des 19. Jahrhunderts und die Arbeiterklasse.*

Der wirtschaftlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts entsprechend wurde auch das an Privilegie gebundene Theater, zum Gegenstand des freien Wettbewerbes: in England mit dem Jahre 1843, — in Frankreich während der Regierung Napoleon III. in Norddeutschland mit dem Jahre 1869. Das bürgerliche Publikum wurde nur allzubald jenen Ideen untreu, denen es seine Macht zu verdanken hatte, — die Arbeiterschaft hatte diese Ideen noch nicht zu eigen gemacht. Der Bürger suchte im Theater Genuss, — der Arbeiter Illusionen. Als die bürgerliche Klasse sich in die Klasse der Kapitalisten und in die der Kleinbürger aufspaltete, tritt — den Ansprüchen der neuentstandenen Gesellschaftsschichte entgegenkommend — das Theater des Kleinbürgers in Erscheinung. In Frankreich eröffnet André Antoine im Jahre 1887 das Théâtre Libre, — in Deutschland im Jahre 1889 Otto Brahm die Freie Bühne, — in Russland Wladimir Nemirowitsch Datschenko im Jahre 1888 das Künstler-Theater. Diese bringen in realistischer Darstellung einerseits die individuellen Probleme des Kleinbürgers auf die Bühne (Ibsen, Tschehow), andererseits taucht hier zum erstenmal die Arbeiterklasse als Thema auf (Zola, Hauptmann, Gorkij). Als das Kleinbürgertum zu der Einsicht kam, dass seine Probleme von seinem individualistischen

Standort her nicht lösen zu seien, flüchtete es in die Sphäre der Irrealität, in den Mystizismus, in das *l'art pour l'art* (Maeterlinck, D'Annunzio, Stübühne). Andererseits entwickeln sich die Modeausstellungen der Pariser Schneider-Potenzien zum Revütheater, das sich bewusst darauf einstellt, Genuss und Illusionen feilzubieten. Zusammenfassend: der Aufstieg des Kapitalismus bringt es mit sich, dass das Theater zur Privatunternehmung, der Schauspieler zum Angestellten, das Publikum zum passiven Objekt der Unterhaltungsbetriebe wird. Der Arbeiterschaft konnte dieses Theater nichts bieten.

2. Die Gefühlswelt und Weltanschauung der Arbeiterklasse.

Die Gesellschaft einer höheren Kulturstufe drückt sich in ihren Werken nicht mehr direkt, sondern indirekt: durch die Gestaltung der Gefühlswelt und der Weltanschauung aus. Die Tatsache, dass auf der einen Seite das menschliche und persönliche Gewicht des arbeitenden Individuums verloren geht, — auf der anderen Seite das Gewicht des arbeitenden Kollektivs wächst, bringt es mit sich, dass das Selbstbewusstsein des Individuums verschwindet, und ein gemeinsames Bewusstsein des Kollektivs entsteht: das Klassenbewusstsein. Klassenbewusstsein verlangt Klassenkultur. Der arbeitende Mensch ist aktiv, — seine Klassenkultur ist somit gekennzeichnet durch die Aktivität. Den Sprachgebrauch des Arbeitenden determiniert seine Arbeit. Dieser Sprachgebrauch erscheint in seiner Klassenliteratur. Das wachsende Gewicht der Arbeiterklasse verleiht ihrer Kunst eine optimistische Färbung.

Die Gegensätze des Arbeitge-

bers und des Arbeitnehmers zeigen sich in der Themenwahl der proletarischen Kunstwerke.

3. Das Theater als Mittel der Arbeiterbildung.

Die ersten Arbeitertheater begnügten sich damit teils der Arbeiterklasse die kleinbürgerliche Kultur zu vermitteln, teils das Solidaritätsgefühl zu pflegen, ohne in den vorgeführten Stücken das Klassenbewusstsein zum Ausdruck zu bringen. In diesem Sinne arbeitete die i. J. 1890 in Deutschland von Bruno Wille gegründete Deutsche Volksbühne. In demselben Jahre gründete Wille die Neue Freie Volksbühne, — aber auch die die Freie Volksbühne arbeitete in engem Kontakt mit der sozialdemokratischen Partei, unter Leitung von Franz Mehring, weiter.

4. Das politische Theater.

Parallel mit der Entwicklung des Kapitalismus entwickelt sich das Klassenbewusstsein des Arbeiters. Aus dem Weltkrieg brachte der Arbeiter eine wachsende Aktivität mit. Andererseits wurden die Theaterbetriebe auf grosskapitalistischer Grundlage organisiert. (Theatertrusts). Das bürgerliche Theater wurde zum Spiegelbild des sich in die Anarchie flüchtenden bürgerlichen Individualismus. Das Theater der Arbeitenden konnte sich somit nicht mehr auf das bürgerliche Theater stützen, und war gezwungen die russische Theaterkunst als Vorbild zu nehmen, welche — den dortigen Verhältnissen entsprechend — ein Propaganda- und Agitationsmittel war. Die Bühne musste aktuell sein: folglich musste improvisiert werden. Es erscheinen neue Kunstformen: die politische Revü mit satyrischem Inhalt, die lebende Zeitung, die dramatisierte Ge-

richtsverhandlung. Unter Leitung von *Meyerhold, Einstein, Foregger* usw. entsteht ein neues Theater, wo die Probleme der Individuen durch die des Kollektivs, — der äusserliche Realismus durch Darstellung innerer Zusammenhänge ersetzt werden. Bühne und Zuschauerraum verschmelzen ineinander, — das Spiel im Theatergebäude wird zum Massenfest im Freien. Die Bühne gibt bewusst keine Illusionen mehr, sondern erzwingt Stellungnahme vom Zuschauer. Da aber die politische Macht in Deutschland nicht in den Händen der Arbeitenden war, wurde aus dem politischen Theater ein Parteitheater. (Karlheinz Martin, Erwin Piscator: Proletarietheater). Die Schauspieler waren anfangs Dilettanten, später Berufsschauspieler, — damit gewannen die Vorstellungen an Kunstwert. Im Jahre 1923 eröffnet Piscator das Central-Theater. Er übernimmt die Schauspieler des bürgerlichen Theaters, was in der Abschwächung der Tendenz zum Ausdruck kommt. Im Jahre 1924 übernimmt er die Leitung der Volksbühne. Die zur Aufführung gelangenden Stücke wurden der Tendenz entsprechend umgestaltet, — die Schauspieler des bürgerlichen Theaters konnten jedoch nicht von heute auf morgen umgebildet oder ausgetauscht werden. Der moderne Bühnentechnische Apparat (projizierte Bühnenbilder) jedoch wurde rücksichtslos zur Kundgebung der politischen Tendenz verwandt. Im Jahre 1927 musste Piscator die Volksbühne verlassen. Da die wirtschaftliche Lage der Arbeiter die Aufrechterhaltung eines mit Berufsschauspielern arbeitenden Theaters nicht mehr gestattete, verliess Piscator Deutschland und

wanderte nach Russland aus. Das bürgerliche Theater (so auch das staatliche Theater von Leopold Jessner und die von Piscator verlassene Volksbühne) übernahm mit der Zeit vieles vom politischen Theater. Die politischen Umwälzungen in Deutschland brachten es mit sich, dass die politischen Theater der Arbeiter ihre Tätigkeit aufgeben mussten, hingegen wurden die bürgerlichen Theater mit einer (allerdings entgegengesetzten) politischen Tendenz erfüllt.

5. Die Arbeiterbühne als Weltbewegung.

Die politischen Verhältnisse brachten es mit sich, dass die mit Berufsschauspielern arbeitenden Arbeiter-Theater ihre Tätigkeit sozusagen auf der ganzen Welt aufgeben mussten. Dadurch bekam die Arbeiterbühne der Dilettanten eine erhöhte Bedeutung. In *Frankreich* gründet L. Moussinac i. J. 1932 das erste Arbeitertheater (Théâtre d'Action Internationale). — In *England* arbeiteten schon vor dem Weltkrieg zwei Vereinigungen von Arbeiterschauspielern, jedoch ohne ausgesprochene politische Tendenz. Hingegen ist die Arbeit der im Jahre 1929 gegründeten *Workers Theatre Movement* von einer intensiven politischen Tendenz erfüllt. Der Anschluss von Berufsschauspielern und Berufsspielleitern bringt eine erhöhte künstlerische Leistung mit sich. — In den *Vereinigten Staaten von Nordamerika* ist die bedeutendste Organisation die „Rebell Pleyers“ (1930). Ausserdem arbeiten zahlreiche Arbeiterbühnen (auch Nigger, jiddische). Sie verfügen über ein reichhaltiges Programm (P. Petrus, Dreiser, Sinclair, Hughes). — In *Holland* arbeiten 26 Arbeiterschauspielergruppen. — In *Spanien* gibt es zwei

bedeutende Organisationen: die revolutionäre Theaterorganisation und das Kollektiv arbeitsloser Schauspieler. In der Tschechoslowakei arbeiten 400 Gruppen im Rahmen der D. D. O. Č. Die bedeutendsten sind darunter die Prolet Scene (E. Famira) und die D. 34. (E. F. Burian). — In der *Sovjet-Union* haben 42 Völker ihre Theater, welche in 33 Sprachen spielen.

6. Zur neuen Synthese.

Die Entwicklung des politischen Theaters der nahen Zukunft wird bestimmt sein durch das Zusammenwirken der Arbeiterschaft und des Bauerntums unter der Führung der Fachleute. Die Arbeiterschaft bringt ihre Aktivität als wichtiges Gut mit. Das Bauerntum findet den Weg zur Stadtkultur durch die Technik, es bringt die urwüchsigen Elemente seiner Kultur und Lebensanschauung mit und verleiht dadurch dem Schauspiel seine eigenartige völkische Färbung. Die Fachleute der Intelligenz müssen ihre Schicksalsgemeinschaft mit der Arbeiterklasse und dem Bauerntum erkennen, dann können sie das schon vorhandene Materiel zur Theaterkunst entwickeln. Damit wird das politische Theater zum Theater der Gesamtheit im Dienste der Bekämpfung des gemeinsamen Leides und im Dienste der Er kämpfung einer höherwertigen Zukunft.

DEBATTE

APPLAUS UND PFIFF

Von Stefan SZÉLL, Theaterkritiker, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

Der Applaus ist ein Urteil des Kollektivs, und somit eine kollek-

tive Erscheinung, — der Pfiff ist ein Urteil des Individuums und somit eine anarchistische Erscheinung. Der Applaus ist ein undifferenziertes Beifallsurteil: er bezieht sich auf das Spiel des Schauspielers, bedeutet jedoch gleichzeitig, nicht selten ungerechtfertigt, eine Bejahung des vorgeführten Stückes. Wie aber kann das Publikum sein Missfallen zum Ausdruck bringen, wenn wir den Pfiff als eine Form der Ablehnung nicht gestatten wollen? Antwort: 1. Negativ durch Verweigerung des Applauses, — 2. positiv durch erwählte Schiedsrichter, durch die Kritiker. Und wenn die Schiedsrichter dem Vertrauen des Kollektivs nicht entsprechen wollen, oder können? Dann erscheint wieder der Pfiff, nunmehr aber nicht als anarchistische Kundgebung einzelner Individuen, sondern als Lynchjustiz des Kollektivs, das den Schiedsrichtern das Vertrauen entziehen musste.

DER PUBLIZIST FÜR DEN PFIFF

Von Andreas SÓS, Publizist, Budapest.

Das Theater war einst ein Tempel der Massenandacht. Heute ist es ein Kampfplatz der Politik. Im Tempel ist der Applaus die kollektive Erscheinungsform der Andacht, — und der Pfiff ist folgerichtig verpönt. In einer politischen Arena jedoch sind Applaus und Pfiff gleichwertige Erscheinungen der politischen Stellungnahme, — folglich müssen sie beide genehmigt werden. Wenn man die Erscheinungsform der Stellungnahme unterdrückt, unterdrückt man zugleich die politische Stellungnahme selbst und

untergräbt somit das politische Theater. Das Dritte Reich unterdrückt den Pöbel: die politischen Theater sind leer.

DIE MEINUNG DES THEATER-SOZIOLOGEN

Von Julius BAB.

Der Applaus löst das Gefühl der Illusion auf: er bringt in Erinnerung, dass sich auf der Bühne keine wirklichen Geschehnisse vollziehen. Diese Auflösung ist für das Theater eine dringende Notwendigkeit: würde das Bewusstsein, sich einer Illusion hinzugeben, einem Realitätsgefühl weichen, bedeutete das eine psychische Katastrophe für den Zuschauer.

Übersetzt von Zoltán Gáspár.

RUNDSCHAU

DAS THEATER UND DAS BAUERNTUM

Von Franz ERDEI, Soziolog, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

Der gesellschaftliche Vorgang, durch den der Bauer zum Bürger wurde, oder wenigstens werden wollte, vernichtete die völkischen Spiele in ihrer urwüchsigen Form. Als „Bürger“ übernahm der Bauer das bürgerliche Schauspiel, die niedergehende Kunst einer niedergehenden Gesellschaft. In den alten völkischen Spielen sah er nunmehr Dokumente aus der Zeit, die er verabscheute. Das Problem der zeitgemässen völkischen Spiele ist

folglich nur in Zusammenhang mit den sozialen Problemen des Bauerntums zu lösen.

DER RECHTSCHUTZ DER ARBEIT DES SPIELLEITERS

Von Franz HONT, (s. oben).

Die von F. Gémier gegründete Société Universelle du Théâtre akzeptierte noch i. J. 1926 den Vorschlag von Gaston Baty, nach welchem das geistige Eigentumsrecht des Spielleiters im Sinne des Autorenrechtes geordnet werden sollte. Dem Entwurf nach wäre selbst eine teilweise Entlehnung der Inszenierung, ebenso wie die Aufführung unausgearbeiteter Regieentwürfe untersagt; der Spielleiter, der seine Arbeit, bzw. seine Entwürfe zu schützen wünscht, hätte ein Duplikat seines Regiebuches dem Verein einzusenden.

Acht Jahre sind seitdem verstrichen, — aber der damals einstimmig akzeptierte Entwurf wurde wie in den meisten Staaten, so auch in Ungarn nicht kodifiziert.

ZEITGESCHICHTLICHE DOKUMENTE

Veröffentlicht von Ladislaus ÁDÁM, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

1.

„Noch vor einem Menschenalter bekamen die Schauspielerinnen weniger Bezahlung, als die Schauspieler, und hatten ausserdem auch die Kostüme der geschichtlichen Stücke auf eigene Kosten herzustellen. Die einzig mögliche Erklärung hiefür ist:... die Prostitu-

tion“ (Julius Bab, Das Theater im Lichte der Soziologie, S. 102, gekürzt).

2.

„Die engagierte Schauspielerin verpflichtet sich, sich mit ihren Rollen entsprechenden Toiletten (mit Ausnahme von Uniformen) zu versehen. — Der engagierte Schauspieler verpflichtet sich, sich mit den heute gebräuchlichen Alltags- und Salonanzügen zu versehen. Existenzminimum: bei Schauspielern und Schauspielerinnen das gleiche. (Aus dem Protokoll der Generalversammlung des Landesvereins der Schauspieler, 1934).

EIN AMERIKANISCHES NIGGER-MYSTERIENSPIEL

Von Violetta TOMORI, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

In den Vereinigten Staaten von Nordamerika verfügen nur die grössten Städte über ständige Theater, die sich in den Händen der Theatertruste befinden. Die kleineren Städte werden durch Gelegenheitsunternehmungen aufgesucht, welche nur über wenige, aber guteinstudierte Stücke verfügen.

Mitunter kommt es nun vor, dass ein Stück aus dem Repertoire dieser Gelegenheitsunternehmungen zum „Kulturschatz“ der gesamten U. S. A. erkoren, und damit der Besuch der Vorstellung zur Bürgerpflicht wird.

Solch ein eigenartiges Stück sind „Die grünen Weiden“ (Green Pastures), unter denen die himmlische Gegend des Jenseits zu verstehen ist. Der Inhalt entspricht in vollem Masse der naiven Gesinnungswelt der Negerbevölke-

rung der südlichen Staaten, — die Schauspieler sind durchwegs Neger, der Verfasser des Stückes jedoch ist ein Weisser: Marc Connelly.

Das Stück veranschaulicht in ergreifender Weise, wie die Neger, teilweise noch Analphabeten, die Geschichten der Bibel mit den Bruchstücken ihres Alltags vermengen, und ihrer Weltanschauung entsprechend umformen.

Den Rahmen des Stückes bildet eine Sonntagsschule für Negerkinder, in der der Lehrer die Wunder der Bibel erzählt. Das eigentliche Stück zeigt, wie diese Geschichten in der Phantasie der Negerkinder Leben gewinnen: schwarze Engelchen bewirten den lieben Gott mit einer Crème, — der Gott findet aber, dass in der Crème zu wenig Himmelstau ist. Nun lässt er reichlich Tau fallen, allzu reichlich und so müssen Sonne und Erde geschaffen werden, um die triefendnassen Kleider der Engelchen zu trocknen. Ist aber einmal die Erde da, so muss sie auch bevölkert werden: Gott schafft Adam und Eva und heisst sie eine Familie gründen. Es folgt die biblische Weltgeschichte: eine lange Reihe menschlicher Sünden und göttlicher Strafen. Endlich gelobt Gott, mit der versündeten Menschheit kein Wort mehr zu wechseln. Nur einem einzigen Menschen gelingt es das Antlitz Gottes zu erblicken: dem Propheten Hosea. Gott selbst wundert sich darüber und fragt ihn, wie ihm das möglich wurde. Hosea antwortet: durch grosses Leiden. Dadurch kommt Gott zur Einsicht, dass nicht nur der Mensch, um Gottes willen, sondern auch Gott um der Menschen willen leiden müsse: Christus wird gekreuzigt, die Menschheit erlöst.

Das Leiden, das zur Gottheit,

führt: das ist der Grundgedanke des Stückes, durch den es zum Ausdruck der kollektiven Weltanschauung des unterdrückten Negerturns wird.

F. BRUCKNER: DIE RASSEN

Besprochen von Dr. Zoltán GÁSPÁR, Soziolog, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste.

Ferdinand *Bruckner*, der geschätzte Bühnendichter des Weimarer Deutschland brachte sein neuestes Stück, von der deutschen Bühne abgeschnitten, in Zürich zur Aufführung. Der Inhalt des Stückes stellt mit dem Schicksal einiger Alltagsmenschen das Problem der Rassentheorie auf die Bühne. Das Stück ist allzu Wirklichkeitstreu, um ein Tendenzstück zu sein. Als einzige Tendenz ergibt sich die Wertschätzung der Humanität und des menschlichen Ehrgefühles, — gerade dadurch, dass die Vernichtung dieser Werte dargestellt wird. Die Bearbeitung des Themas entspricht dem durchaus wahrheitsgetreuen Inhalt: wahrheitsgetreue, gewandt geformte, aber dennoch etwas zu langwirrige Diskussion über die Rassentheorie unterdrücken (und ersetzen) den eigentlichen Inhalt. Es wäre nicht uninteressant, die Wirkung des Stückes auf ungarischer Bühne zu erproben.

C. SACHS: EINE WELTGESCHICHTE DES TANZES

Besprochen von Dr. Julius ORTUTAY (s. oben).

Das umfangreiche Werk ist die erste systematische Monographie

der Geschichte des Tanzes und zeichnet sich durch eine reiche Materialsammlung aus. Leider ergreift der Verfasser nicht die Gelegenheit um den Zusammenhang von Schauspiel und Tanz klarzulegen. Die Kunst des Tanzes trägt nämlich in ihrer Urform schon die Keime aller dichterischen Kunstformen, somit auch die des Dramas, in sich. Im Laufe der Entwicklung wurde der Tanz zu einer, wenn auch nicht unbedingten Begleiterscheinung des Dramas. Die Darstellung dieser theatergeschichtlich so wichtigen Entwicklung bleibt somit noch immer der künftigen Forschung vorbehalten, obwohl das Material dazu in Sachsens Werk schon vollständig zusammengetragen ist.

A. NÉMETH: „DIE TRAGÖDIE DES MENSCHEN“ AUF DER BÜHNE

Besprochen von Gabriel TOLNAI, Literaturhistoriker, Mitglied des Jugendkollegiums für Künste, Szeged.

Das Werk, das mit einer ausführlichen deutschen Zusammenfassung versehen ist, bringt das vollständige, sorgfältig zusammengestellte philologische Material zu der nunmehr 50 jährigen Bühnengeschichte der „Tragödie des Menschen“. Es kann und wird durch die Reichhaltigkeit des Materials zu jeder Zeit ein unentbehrlicher Ausgangspunkt jeglicher Forschung sein, die sich mit der Geschichte des philosophischen Gedichtes von Emerich *Madách*, und überhaupt mit der Geschichte der ungarischen Bühne befasst.

THEATERWISSENSCHAFT- LICHE PROBLEME IN DEN DISSERTATIONEN DER UN- GARISCHEN UNIVERSITÄTEN

Von Dr. Desider BARÓTI, Literaturhis-
toriker, Mitglied des Jugendkollegiums
für Künste.

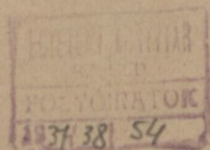
Da keine ungarische Universi-
tät einen theaterwissenschaftlichen
Lehrstuhl besitzt, handelt es sich
bei den theatergeschichtlichen Dis-
sertationen in Ungarn eigentlich
um literaturgeschichtliche Arbei-
ten. Leider entspricht der grösste
Teil dieser Arbeiten selbst den be-
scheidendsten Ansprüchen der Thea-
terwissenschaft nicht. Eine Aus-
nahme bildet die Dissertation von
Katharine *Barna* (*Une femme de
lettres du second Empire: La Con-
tesse Julia Apraxin. Sa vie, ses
oeuvres*, Szeged, 1934.), erschienen
in den Veröffentlichungen des
Französischen Instituts der Univer-
sität, Szeged. Julie Apraxin war
eine interessante, wenn auch für
sich betrachtet, unbedeutende Ge-
stalt der ungarischen Literatur
und der ungarischen Schaubühne.
Sie schrieb patriotische Dramen in
ungarischer, ein gesellschaftliches

Drama und einige romantische
Romane in französischer Sprache.
Gleichzeitig betätigte sie sich als
Schauspielerin und trat in Pest
und in Paris auf. Die Dissertation
gibt ein plastisches Bild der Ver-
hältnisse des ungarischen Thea-
ters am Anfang des 19. Jahrhun-
derts.

E. GRANDPIERRE: DAS ITALIENISCHE ERKENNTNISTHEORETISCHE DRAMA

Besprochen von Dr. Desider BARÓTI
(s. oben).

Der Verfasser sieht in den ita-
lianischen erkenntnis-theoretischen
Drama die literarische Begleiter-
scheinung einer mächtigen geisti-
gen Strömung. Die Werke von Pi-
randello, Chiarelli, Bontempelli
usw. werden von dem Standpunkte
aus besprochen, inwiefern sie den
immanenten Vorbedingungen des
teatro grottesco entsprechen und
inwiefern es den Bühnendichtern
gelingen ist, Materie und Form
miteinander in Einklang zu brin-
gen.



GEORGE BUDAY

BOOK OF BALLADS

Original Woodcuts. Introductory Notes by Charles Rosner, Hungarian Correspondent to the STUDIO Publications, London.

Edited by the: College of Art of Szeged University, Hungary, Zerge str. 19. II. Printed by: I. Kner, Printing Office, Gyoma, 1934.

GEORGE BUDAY's art is rooted in the popular art of the Szekler people (Hungarians living in Transylvania) of whose country he is a native. This, itself, a peasant art, can be favourably compared to all other popular arts of the world.

In his woodcuts, George Buday expresses the crude and vigorous life of the Szekler people, employing all the instruments of modern art, the result being of irresistible charm. Two sets of this collection of 50 original woodcuts have lately been awarded the prize of the Hungarian Bibliophil Society, as the most beautiful Hungarian work of the year. **15/—**

The Times Literary Supplement (June 7. 1934.) „... Mr. Buday is a highly imaginative artist, with dramatic feeling in design and a good sense of the balance of black and white. ... One series of this book — seven illustrations to Székely popular ballads of Transylvania — are published for the first time in the present volume. They are rather bolder in style than the others, and seem to indicate the direction of the artist's development. But in all Mr. Buday's work one is struck by the sympathy between style and subject, generally tragic in feeling, and by the pregnant economy of the effects.“

„Apollo“ By C. K. Jenkins, London (July 1934. pag. 40-th) :
„... At the present time the art of woodcutting in Hungary is being practised by several brilliant artists who unite the most modern ideas and technique with their indigenous peasant art. Of these the most

distinguished is the Transylvanian George Buday. The first section of the book consists of the series called the Pilgrimage to the Holy Virgin, which the Hungarian Bibliophile Society honoured as „the most beautiful Hungarian book of the year“. The three other sections are illustrative of popular ballads and the ballads of John Arany. Perhaps the most brilliant of these clever cuts is that on page 52: The Widow of Warrior Both.“

The Contemporary Review (March, 1934): „... His woodcuts seem weird and strange, but their technical skill is undoubted, and the successive illustrations, expressive and well-produced, give life to the spiritual and mystic feelings of an almost unknown peasant stock. Indeed, these woodcuts seem full of some Eastern artistic spirit entirely divorced from Aryan art...“

Prof. Watson Kirkconnel, University Winniped, Canada: „... Informed and self-conscious in his technique, he is essentially Hungarian in his work. The pilgrimage scenes portray the simple devotion of the crowd with insight and sympathy. Peasant themes, especially those with a touch of the grim or macabre are rendered with genuine power...“