

DIE BÜHNE

ZEITSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

SCHRIFTLEITER:

FERENC HONT UND GÉZA STAUD

ERSCHEINT ZWEIMONATLICH

ABONNEMENT: JÄHRLICH 20 SCHILLING, 12 RM

REDAKTION UND VERLAG:

UNGARN, BUDAPEST, II., KANDÓ KÁLMÁN-U. 6.

Inhalt:

László Márkus: Die Feinde des Theaters. Erschienen in der Nummer 1. der Zeitschrift „Das Theater der Welt.“

György Bálint: Die Tragödie des Theaters.

Im Theater lebte, litt, freute sich und kämpfte einst der Zuschauer gemeinsam mit den Helden der Bühne. Ihre Sache war unzertrennlich auch die Seine. In dem Spiel des dramatischen Helden durchlebte er gefahrlos seine eigenen Konflikte. In der vom Ziegenbock-Opfer stammenden Tragödie vertritt der erste tragische Schauspieler den Opferbock, er war der Sündenbock, der anstatt des Publikums sterben musste. Die Zuschauer empfanden eine Erleichterung dadurch, dass auch sie gemeinsam mit dem Helden symbolisch den Tod erlitten hatten, und dennoch büsste anstatt ihrer ein Anderer, während sie am Leben blieben. Dieses persönliche Erlebnis verblieb bis zu den neuesten Zeiten das Wesen der tragischen und komischen Kunst. Dieses Moment entbehrt das heutige Theater, besonders aber das ungarische Theater, das nach dem Muster des Kinos das Verlangen des Zuschauers nach Selbstvergessenheit befriedigt.

László Szűcs: Tragik und Weltanschauung.

Die Geschichte der Weltliteratur zeigt, dass die Tragödien der grössten Dichter auf einem unveränderlichen Grund errichtet wurden. Diese Basis ist eine einheitliche Auffassung dessen, was tragisch ist. Diese Tragik, die wir traditionelle Tragik nenne können, entstand aus den Urtrieben des natürlichen Menschen, und die unverbildete, durch Zeiterscheinungen nicht gestörte Kunstaufnahmefähigkeit der Zuschauer bejahte immer nur diese. Das moderne Leben zerstörte die normale Einstellung des Menschen zu der Tragik, es herrscht eine Auffassung vom Tragischen, die Schöpfer und Publikum schädlich beeinflussen. Es fehlt die auf den immerwährenden Naturtrieben des kunstaufnehmenden Menschen beruhende Tragik und ohne diese gibt es keine auf diese mit Erlebniskraft reagierende Zuschauer. Doch die Zeit verlangt es, dass Tragödien geschaffen werden.

die sich den grossen traditionellen Schöpfungen anschliessen, die jenes Kunstgefühl erwecken, das Katharsis heisst. Das ist ein allgemeiner Wunsch, den die verschiedensten Weltanschauungen gleichfalls aussprechen. Es gibt vereinzelte erfreuliche Erscheinungen, die uns an ein künftiges Aufblühen der tragischen Dichtung glauben lassen.

Franz Theodor Csokor: Krasinszky und Die Ungöttliche Tragödie. Übersetzt von Lőrincz Szabó.

Graf Zygmunt Krasinszky, der kranke polnische Aristokrat byronischer Haltung, warf in seinem 21. Lebensjahre anonym sein grösstes Werk „Die Ungöttliche Tragödie“ seinen Zeitgenossen vor. Dieses Schauspiel, über das man 100 Jahre nach seinem Erscheinen endlich zu sprechen beginnt, ist eine grosszügige, ausnehmend wertvolle dramatische Dichtung mit vielen lyrischen und epischen Details. Seine Haupthandlung ist der Kampf zwischen dem Helden — dem Grafen Heinrich der sich nach Liebe sehnt — und dem rebellischen Anführer Pankracy. Die schwierige Aufgabe der modernen Umdichtung bestand darin, diese formal wie inhaltlich verwickelte Dichtung ohne wesentliche Textveränderungen auf die Bühne zu bringen. Das Werk Krasinszkys wurde in der Umarbeitung Csokors nach der Wiener Aufführung mit grossem Erfolg auch im Budapester National-Theater herausgebracht.

László Gy. Juhász: Die Bühnenanweisung.

Die Frage der Bühnenanweisung wurde nicht von unserem Jahrhundert gestellt, zumal der Unterschied zwischen direkten und indirekten Bühnenanweisungen dem Hédelin, abbé d'Aubignac und Corneille wohlbekannt war. In deutscher Sprache ist das Problem erst seit 1900 Gegenstand wissenschaftlicher Abhandlungen. Siegfried Mauermann widmete einen ganzen umfangreichen Band den Bühnenanweisungen der Dramen des Mittelalters und des XVI. Jh. Die Bühnenanweisungen können in drei Gruppen eingeteilt werden: 1. Angaben für das Publikum. 2. Die für die Inszenierung. 3. Anweisungen für das Spiel. Zur ersten Gruppe gehören: Titel, Gattung, Personenverzeichnis, Aktzahl, Angabe von Schauplatz und Zeit. — Für die Inszenierung kommt in erster Linie der Vorhang in Frage, dann die Zwischenakte (Zwischenaktmusik), der Akt- und Szenenwechsel, die Dekoration, die Effekte und die Maschinen, die Requisiten, die Kostüme, das Auf- und Abtreten und die Gestalt der Personen, wo bei mittelalterlichen Stücken noch die Maske hinzugefügt werden kann. — Die Angaben für das Spiel beziehen sich auf die Gesten, die Mimik und die Deklamation. Die Bühnenanweisungen eines Zeitalters spiegeln nicht nur den Entwicklungsstand der Bühnentechnik, sondern auch den Geist der betreffenden Zeit wider.

Emil G. Kolozsvári: Luigi Pirandello.

Die Dramen Pirandellos sind die typischen Vertreter der immanentistischen Weltanschauung. Ihr Grundproblem ist eine erkenntnistheoretische. Der Mensch ist unerkennbar für sich und unerkennbar für Andere. Das Begreifen ist, in einem gewissen Sinne, eine Fälschung, da es das bedeutendste Atribut des Seins — die

Bewegung — ausser Acht lässt. Pirandello schuf aus seiner auf die Bewegung gerichteten Denkweise einen neuen dramatischen Kampf, eine neue Tragik, eine neue dramatische Kunst. Seiner Meinung nach gibt es keinen Schein und keine Wirklichkeit, was man so nennt ist nur ein Beweis für das Unvermögen des menschlichen Verstandes. Die pirandellosche Tragödie ist die Tragödie des menschlichen Bewusstseins, also eine völlig innerliche. In seinen Werken schmelzen das Tragische und das Komische unzertrennlich zusammen. Für die aufgeworfenen Probleme gibt er keine Lösung, alle seine Stücke bilden je eine Aufgabe, welche vom Autor, vom Zuschauer und von den Helden gemeinsam gelöst werden.

Andor Solt: Die Gestaltung des Theaterbetriebes im Reformzeitalter.

Im vergangenen Jahrhundert, in der Zeit der wandernden Schauspieler, fühlten sich die Zuschauer in erster Linie aus patriotischen Gründen zum Theater hingezogen. Das Zeitgenössische Publikum sah in den Helden der historischen Vergangenheit sich selbst gerühmt. Man unterlegte auch den frivolen Lustspielen eine moralische Veredlungstendenz. Die Schauspieler haben die Pflege der nationalen Sprache betont. Diese Zielsetzung nährte sich aus denselben kollektiven Instinkten, wie die Haltung des adeligen Publikums. Es erfüllten demnach sowohl Schauspieler wie Publikum eine patriotische Pflicht. Durch die Gründung des ständigen Theaters (1831) änderte sich die Lage. Durch das alltägliche Spiel büsste das Theater seine frühere feierliche Stimmung ein. Der Adel hatte seinen Patriotismus in den Reformkämpfen ausgelebt. Die geistig wie gesellschaftlich adelige Gemeinschaft des alten Theaters wurde durch ein völlig heterogenes Publikum abgelöst, welches sich im Theater in erster Linie unterhalten wollte. Theater und Literatur trennten sich von einander, und aus dem Kampfe der beiden gestalteten sich die neuen bühngemässen Kunstgattungen der ungarischen Schauspielliteratur heraus.

András Benedek: Die Tragödie des Menschen von motivgeschichtlichem Gesichtspunkte.

*Der Verfasser erörtert — vom Gesichtspunkte des Madách-Werkes — die Geschichte des mit einzelnen Motiven der Tragödie des Menschen eine Aehnlichkeit aufweisenden Ahasverus- und Faust-Themenkreises. Er schildert die Entstehungsumstände der Tragödie des Menschen. Unter den Dichtwerken und Entwürfen, die die Geschichte der Menschheit zusammenfassend bearbeiten, zählt er auf: die *Légendes de Siècles*, den *Fin de Satan* und den *Dieu* von Victor Hugo; ferner die *Chute d'un Ange* von Lamartine, *Ahasverus* von Quinet, Schubert und Heller, einen jugendlichen Entwurf von Renan, die *Queen Mab* von Shelley, den *Faust* von Goethe, den *Kain* von Byron. Er weist nach, wie sich das Werk Madách'an eine poetische Strömung des XIX. Jahrhunderts angliedert. Die instinktive Zuversicht, die durch den Pessimismus durchbrechend in dem Endsatz des Werkes am entschiedensten zum Ausdruck gelangt, ist ein speziell ungarisches Charakteristikum der Tragödie des Menschen.*

Tibor Dénes: Der Sprechchor auf der Bühne.

Der Sprechchor wurde von der Agitation neu zum Leben erweckt. Als in dem Lärm der Grossstadt die organisierte kollektive Stimme immer häufiger ertönte, wurde der Sprechchor wieder zu einer Kunst. Bezüglich des Sprechchors können zweierlei Definitionen aufgestellt werden: nach der einen ist er eine kollektive Rede und nach der anderen ein auf menschliche Sprechorgane abgestimmtes Orchester. Der Sprechchor wird auf der Bühne häufig mit der Bewegungskunst vereinigt oder ohne diese in den klassischen Stücken angewendet. Innerhalb der Kunstgattung des Sprechchors stellt eine ganz hohe Stufe des Musikalischen das für die menschliche Sprache geschriebene Oratorium dar, in welchem der Chor nicht nur das Thema ertönen lässt, sondern auch die Handlung vorwärts bringt. Die Anwendung des Sprechchors in seiner entwickelteren Form auf der Bühne soll als Überbrückung zwischen Bühne und Publikum dienen.

Pál Bródy: Rund um die Kritik.

Der Verfasser wünscht den Gegensatz zwischen dem Kritiker und den Fachmännern des Theaters dadurch zu lösen, dass die Kritik nachträglich geübt werde. Es sollten nur über ernste Stücke Kritiken von literarischem Standpunkte geschrieben, über die leichteren unterhaltenden Kunstgattungen aber nur Reportagen abgegeben werden.

Dr. L. Wallerstein: Die Zehngebote des Opern-Regisseurs. Übersetz von Dr. Gyula Semjén.

Der Verfasser fasst in zehn Punkte jene Anforderungen zusammen, die sich der Opern-Regisseur ständig vor Augen halten soll. Diese sind: der Geist der Musik, die Statik und Dynamik des Spieles, die Bildhaftigkeit, der Zusammenhang zwischen Spiel und Musik, der Bewegungsstil, die Bedeutung der Beleuchtung, die Rolle der schweigenden Sänger, die dreifache Einheit: des Wortes, des Klanges des Bühnenbildes, der Ausdruck des menschlichen Inhaltes, die Vermittlerrolle des Regisseurs zwischen dem Verfasser und dem Publikum.

Ferenc Hont: Umwertung der Schauspielkunst.

Als Folge der Erfindung des Grammophons des Radios und des Films ist die Schauspielkunst vor neue Aufgaben gestellt. Das Betätigungsgebiet des Schauspielers hat sich erweitert, seine Kunst ist nicht mehr unfixierbar, tritt mit dem Publikum nicht mehr ausschliesslich unmittelbar in Berührung. Es gibt wesentliche Unterschiede z. B. zwischen dem Arbeitsvorgang des Film- und des Bühnen-Schauspielers. Die bisherigen auf den Arbeitsvorgang des Schauspielers bezüglichen Feststellungen haben ihre Allgemeingültigkeit verloren. Der Schauspieler hat neue Arbeitsmethoden anzuwenden und muss auch solche Fähigkeiten in sich entwickeln, deren er auf der Bühne nicht bedurft hatte. Die theoretische Umwertung der Schauspielkunst aus dem Gesichtspunkte der neuen Praxis ist zugleich eine Vorbedingung einer neuen Schauspieler-Erziehungsmethode, welche für jedes Wirkungsgebiet der Schauspielkunst sattelfeste junge Schauspieler heranzieht.

Die Nummer enthält noch den ersten Teil des Schauspiels betitelt „Cenodoxus, Doktor von Paris“ von Joseph Gregor—Jacob Bidermann in der Übersetzung von Miklós Radnóti. Die Redaktion teilt mit, dass die A SZINPAD (Die Bühne) in Hinkunft von dem verantwortlichen Redakteur Ferenc Hont allein redigiert wird und überdies, dass das Schwesterblatt der A SZINPAD, genannt FÜGGETLEN SZINPAD (Unabhängige Bühne), gleichfalls in der Redaktion Ferenc Honts demnächst erscheinen wird. — Die Zeitschrift veröffentlicht überdies die vom Ministerium des Inneren genehmigten Statuten der Ungarischen Gesellschaft für Theaterwissenschaft und Bühnenkunst, die Theater- und Filmrevue der Saison und rezensiert die Bücher: Shakespeare von Károly Sebestyén, Die Tragödie des Menschen und der Schauspieler, von Adorján Nagy, Die Ausbildung der schauspielerischen Phantasie von Ferenc Hont, Die Zoppoter Waldoper von F. A. Meyer, Das Passionsspiel von Tekla Dömötör und Opernführer von Viktor Lányi.

