

BÜHNE »DER MORGENSTERN« E. V.

OSTSEEBAD GRÖMITZ

KÜNSTLERISCHE LEITUNG: DR. REINHOLD NETOLITZKY

DIE BÜHNE »DER MORGENSTERN«.

im Jahre 1945 in Schleswig-Holstein gegründet, darf heute als eine der stärkst profilierten deutschen Bühnen gelten; ihr Name bezeichnet ihren Anspruch, Vorläuferin eines neuen Theaters zu sein.

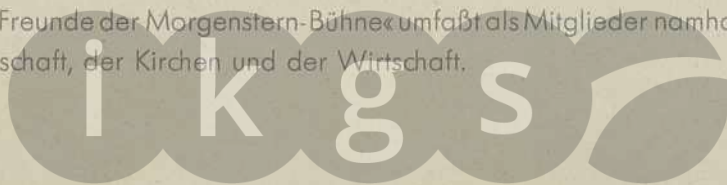
Der Grundgedanke der Arbeit ist, durch Rückkehr zu den kultischen Urgründen des Theaters und durch Wiederanwendung seiner alten Stilmittel mitzuwirken an der Entwicklung einer modernen dramatischen Kunst.

Die Bühne pflegt die antike Tragödie und Komödie in stilgetreuer Wiedergabe. In gleich werkgerechter Weise werden Dramen anderer Zeiten und Kulturkreise (Shakespeare, Calderon, deutsche Klassiker) gespielt; auch das symbolstarke zeitgenössische Bühnenwerk (Crau Del, Bernt von Heiseler) gehört zum Programm.

Die Leistungen der Bühne sicherten dem anspruchsvollen Spielplan in der ganzen Bundesrepublik ein ungewöhnlich breites Publikum.

Die Bundesregierung und die Landesregierung Schleswig-Holstein unterstützen die Arbeit der Bühne durch Subventionen.

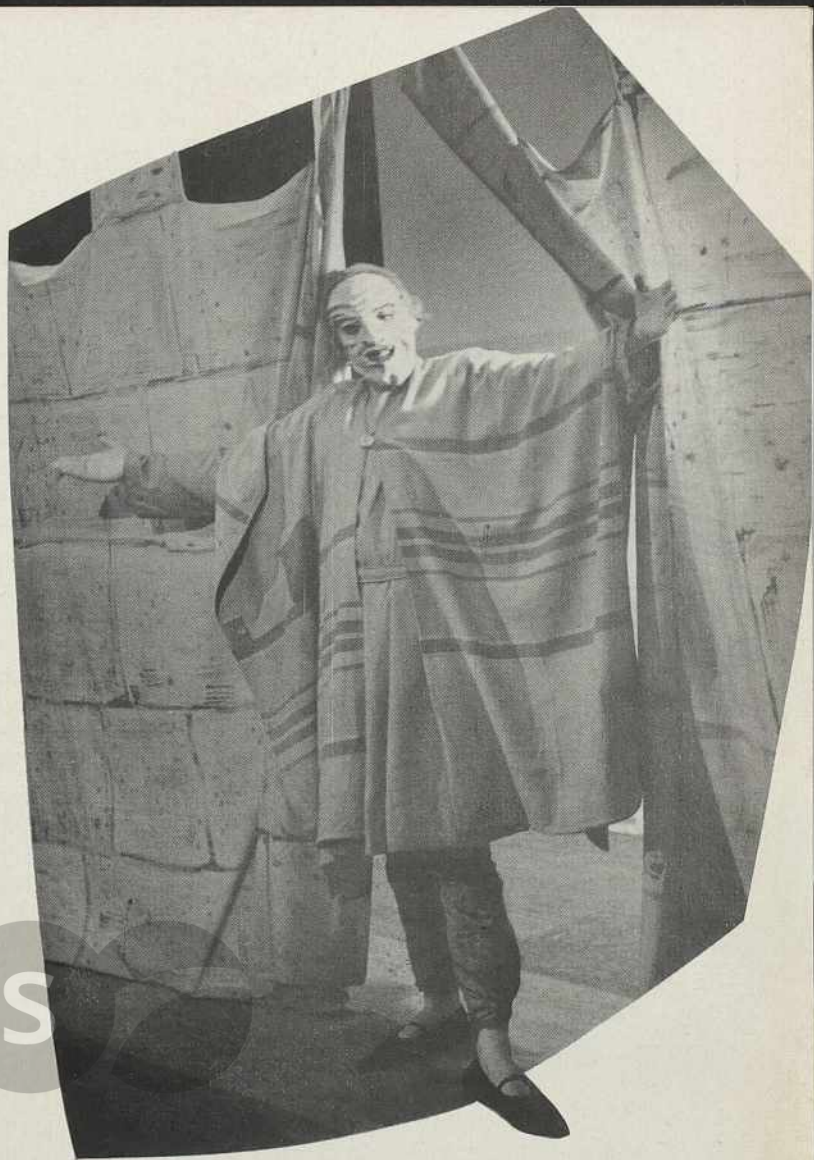
Eine »Gesellschaft der Freunde der Morgenstern-Bühne« umfaßt als Mitglieder namhafte Persönlichkeiten der Kunst, der Wissenschaft, der Kirchen und der Wirtschaft.



SPIELZEIT

1957 / 1958

i k g s



TITUS MACCIUS PLAUTUS *Die Zwillinge*

Maskenkomödie mit Tanz und Gesang

Übertragen von Ernst Raimond Leander

Es geht sehr turbulent zu in der Familie des Herrn Menächmus. Seit er als Knabe seinem Vater im Marktgedränge von Tarent abhanden kam, lebt er als „Zugereister“ im Städtchen Epidamnus; hierhin hat ihn sein Finder, ein Kaufmann, mitgenommen, der infolge Fehlschlagens anderer sobezüglicher Bemühungen froh war, wenigstens noch auf diese Weise zu einem Erben zu kommen. Später hat er seinem Findelkind, zweifellos recht wohlmeinend, eine Eehälfte ausgewählt, an der zwar die Kontoauszüge, nicht aber die Gesichtszüge entzückten; ein Mangel, der durch das völlige Fehlen eines sanften und lieblichen Wesens keineswegs ausgeglichen wird.

Schuld an dem ganzen Trubel ist nicht so sehr die Vorliebe unseres Freundes Menächmus für die Dame Erotium, die nun freilich weniger Dame als sehr empfänglich für Schmuck und schöne Kleider ist. Plötzlich nämlich taucht sein Zwilling Bruder auf. Dieser reist auf der Suche nach dem Verlorengegangenen von Stadt zu Stadt, von Land zu Land. Er sieht nicht nur seinem Bruder verhängnisvoll ähnlich, sondern ist (leider) auch so pietätvoll, unter dessen Namen herumzulaufen. So ist Menächmus plötzlich 2x da.

Ein tolles Abenteuer folgt dem andern. Was der eine anstellt, muß der andere büßen. Leidtragende sind alle: die tugendstrenge Gattin, die zärtliche Erotium, der Schwiegervater, die trottelige Magd, ein paar Sklaven, denen das Fell gegerbt wird, ein dämonischer Arzt, ein dicker Koch und viele andere. Aber zum Schluß happy-endet alles. Die Brüder fallen einander jubelnd in die Arme und verlassen vereint Epidamnus. Der Hausrat (einschließlich Ehefrau) wird kurzerhand versteigert.

Zu dieser Auktion läßt herzlich ein

Plautus

Vater der Komödie
(gest. etwa 184 v. Chr.)



Eifersucht, Eifersucht — Ei, verflucht...

Ob die Schöne ihr Bein
im Spiel hat?





Armer Ehemann, jetzt wird es ernst...

Die berühmteste Verwechslungskomödie der Weltliteratur ist eine der erfolgreichsten Inszenierungen der „Morgenstern“-Bühne. Die „Zwillinge“ waren bisher in über hundert Städten zu Gast!

„... Es war ein echtes, frisches Spiel voll köstlicher Ausdeutung auch kleiner Möglichkeiten, in der Wahnsinnszene z. B. leuchteten alle Lichter theaterfreudiger Schauspielkunst blendend auf. Es gab keine Längen, keine Textklippen und darum nicht einen Augenblick Langeweile – flüssig von Anfang bis Ende blieb das heitere Spiel zur restlosen Freude der mitgehenden Zuschauer, und als am Schluß die „Demaskierung“ die lebendigen Gesichter der Darsteller enthüllte und so die Kunst der Maske noch einmal bedeutungsvoll unterstrich, gab es lang anhaltenden und herzlichen Beifall...“

Westfälische Rundschau

Weitere Pressestimmen auf der letzten Seite.

„... Faszinierend, wie es dieser Regie, diesem Ensemble gelingt, das Alte in historischer Echtheit und zugleich zu neuer Wirkung zu bringen! Da sind Tanz und Musik und Bewegung, ist weit ausholende, gleichsam fixierende Gestik mit pantomimischen Elementen und einer komödiantisch-realistischen Sprache zu einer Art Gesamtkunstwerk verbunden, und man begreift, daß manche Theaterformen der Gegenwart schon hier ihre Wurzeln haben, selbst, ja gerade das als hypermodern empfundene Musical!... Das Gastspiel war ein Ereignis besonderer Art, wie es das Linzer Landestheater noch kaum je gehabt...“

Tagblatt; Linz, Österreich

„... ein köstlicher Theaterabend, der schlechthin einmalig genannt werden darf. Das Publikum hatte unbändigen Spaß an der frechen Komödie... Beifall nach dem ersten und zweiten Akt, Beifall sogar im Foyer, als nach der Pause das Publikum mit der Knarre wieder in den Saal getrieben wurde, und lang anhaltender Applaus zum Schluß des Stückes...“

Hanauer Zeitung

Was alles so passieren kann?!



EURIPIDES **Hippolytos** (Phädra)

Tragödie

Übertragen von Ernst Buschor

Euripides (480-406 v. Chr.), der dritte der großen griechischen Tragödiendichter, ist zugleich der „modernste“ unter ihnen. Das Thema aller seiner Dichtungen ist die Existenz des Menschen zwischen den Mächten. Der Stoff seines „Hippolytos“ wurde durch Schillers Übertragung der „Phädra“ von Racine weithin bekannt.

Die Handlung wird von den beiden einander feindlichen Göttinnen Aphrodite und Artemis bestimmt. Hippolytos, der Sohn des Theseus, dient, als Jäger, der Artemis und verschmäht die Liebe. Um sich zu rächen, entzündet Aphrodite im Herzen seiner Stiefmutter Phädra hemmungslose Leidenschaft zu ihm. Die von dem Jüngling verschmähte Königin, um der Schande zu entgehen, tötet sich selbst; in einem hinterlassenen Brief beschuldigt sie den Stiefsohn, ihr nachgestellt zu haben. Der erzürnte Vater verbannt den Sohn und verflucht ihn. Erst als Hippolytos auf schreckliche Weise verunglückt, löst Artemis die Schicksalsverflechtung und versöhnt den Sterbenden mit dem Vater.

„Hippolytos“ ist eines der großen Dramen der Menschheit, des Menschums überhaupt. Menschen gehen hier zugrunde, als Werkzeuge und Opfer der Götter, doch nicht als Marionetten: frei und groß noch im äußersten Verhängnis.

Mit dieser Inszenierung setzt die Bühne „Der Morgenstern“ – als einzige in Deutschland – die Reihe der Tragödienaufführungen fort, in denen die Stilmittel des antiken Theaters: Vollmasken, Gesang und Tanz, zur Anwendung gelangen. Die bisherigen Aufführungen („Ajas“ von Sophokles 1948, und „Antigone“ von Sophokles 1950 und 1954) fanden bei den Freunden des modernen Theaters in der ganzen Bundesrepublik ein ungewöhnlich starkes Echo.

i k g s

Pressestimmen zur Erneuerung der Tragödie durch die Bühne
„Der Morgenstern“:

„... Die Aufführung war ein theatergeschichtliches Ereignis von deutscher, wenn nicht europäischer Bedeutung ...“ (Sophokles, Antigone)

Die Welt, Hamburg

„... eine revolutionierende Tat, der Einbruch in unseren konventionellen Theaterstil, möglicherweise richtungsweisend für den dramatischen Stil der deutschen Bühne ...“ (Sophokles, Ajas)

Hamburger Anzeiger

ikgs
TRAGÖDIENSZENE



LUDWIG HOLBERG *Jeppe vom Berge*

Komödie

Übertragen von Hans und Agathe Holtorf

Der Däne Holberg (1684 – 1754) ist neben Molière der bedeutendste Lustspieldichter des Barocks. Er war Historiker, Rechtsgelehrter, Theologe und Professor; er fühlte sich zum geistigen und ethischen Erzieher seines Volkes berufen und wurde so zum Dichter. In einer Selbstkritik rühmt er von einer seiner Komödien, „daß das Stück nicht nur den Großen und Vornehmen gefiel, sondern auch dem gemeinen Mann, der doch an moralischen und kritischen Vostellungen sonst keinen Geschmack findet.“ So schuf er eine wirkliche Volkskunst, an der sich jedermann ebenso ergötzen wie erziehen kann.

Die unsterbliche Geschichte von dem Menschen, der eine ihm nicht zukommende Rolle zu spielen sucht, der Gegensatz von Schein und Sein, ist das Thema des Stückes. Der Bauer Jeppe, ein versoffener, willensschwacher, aber im Grunde gutmütig-drolliger Kerl, hat ein Weib zu Hause, das den Pantoffel und öfter noch den „Meister Erich“, die Knute, schwingt. Der Alkohol ist sein Retter aus dieser Misere. Um ihm wegen seiner Trunksucht eine Lehre zu erteilen, wird er von Spaßvögeln im Rausch in das Schloß eines Barons versetzt und dort nach dem Erwachen als großer Herr behandelt; er spielt diese Rolle nur allzu gut. Sein abenteuerlicher Weg führt ihn schließlich an den Galgen, dann aber wieder ins Wirtshaus zurück. Bei allem Zauber, der mit ihm geschieht, bleibt er immer er selbst: jeder Zoll ein versoffener Jeppe. Am Ende hat er doch einen tiefen Blick in sein eigenes Wesen und das Wesen der Welt getan.

Es ist die Ausgewogenheit zwischen Ernst und übermütiger Komik, zwischen Mitgefühl und Schadenfreude, zwischen vertiefter Charakterzeichnung und zwerchfellerschütternder komischer Situation, die Holbergs Stück weit über das Niveau des Schwanks und der Posse hinaushebt und es den besten Werken der Weltliteratur ebenbürtig an die Seite stellt.

„Alle Leute im Dorf sagen, Jeppe säuft,
aber warum Jeppe säuft, das sagen sie nicht...“

i k g s



JOHANN WOLFGANG VON GOETHE **Iphigenie auf Tauris**

(Urfassung in Prosa)

Goethe selbst hat der Urfassung seiner „Iphigenie“ die Qualität größerer Ursprünglichkeit zugesprochen. Die erste Aufführung am 6. April 1779 machte auf die Zeitgenossen einen so unvergeßlichen Eindruck, daß diese später der Versfassung nicht gerecht werden konnten. Auch der heutige Theaterfreund muß die Wirkung jenes schöpferisch-genialen Wurfs aufs stärkste empfinden.

In einem Essay über Goethes Urfassungen schreibt Josef Hofmiller:

„Urfassungen großer Kunstwerke haben etwas geheimnisvoll Anziehendes. Auch sie sind wundervoll und lebensberechtigt wie die endgültigen. Die Prosa-Iphigenie wirkt unmittelbarer, bühnenmäßiger und offenbart noch ergreifender den Menschen unter der Heldenmaske. Anstelle der traditionsmäßigen Klassikerbewunderung tritt ein sonderbar lebendiges Gefühl: da ist das kleine Ettersburger Liebhabertheater, Corona Schröter spielt die Iphigenie, Goethe selbst den Orest, wir hören seine Stimme, sehen, wie er steht, die Hände hebt; fühlen, jedes Wort da oben auf der Bühne bedeutet noch etwas anderes, das in der Luft liegt, das jederman ahnt, es schwebt wie eine Atmosphäre von Ergriffenheit zwischen Podium und Hörer.“

In den Hauptrollen: IPHIGENIE ILSE DANNEHL

OREST REINHOLD LAMPE





ILSE DANNEHL



ikgs

REINHOLD LAMPE

BERNT VON HEISELER **Philoktet**

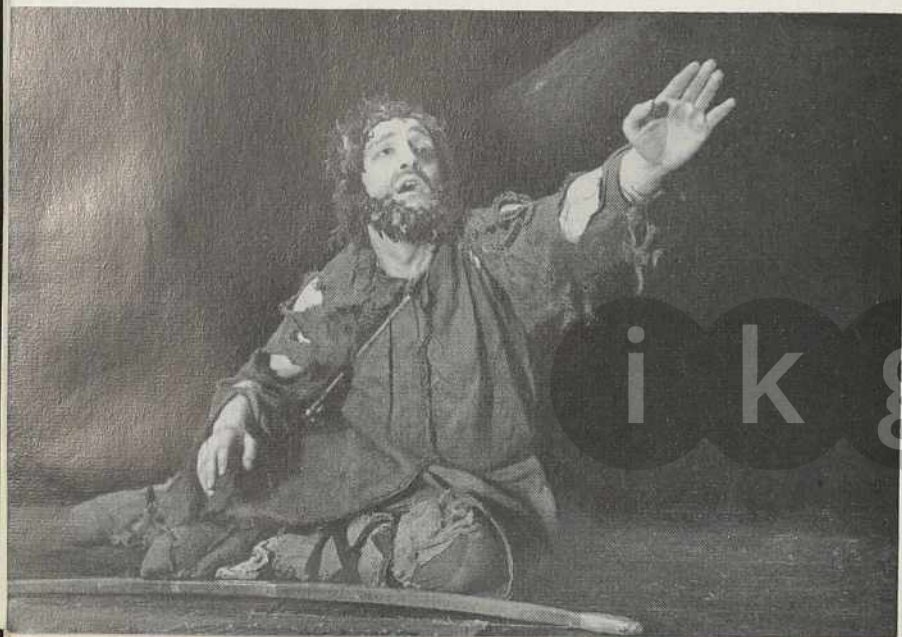
nach dem Drama des Sophokles

Philoktet, der gefürchtete Meisterschütze, der nach der Sage den Bogen des Herakles erbt, erkrankt auf der Fahrt der Griechen nach Troja durch den Biß einer Giftschlange schwer und verbreitet durch seine furchtbaren Schmerzensschreie Entsetzen im ganzen Lager. Der Rat der Fürsten, besorgt um den Kampfgeist der Truppe, beschließt, den Kranken auf eine einsame Insel zu bringen und ihn dort seinem Schicksal zu überlassen. Der Zweckmensch Odysseus, der diesen Rat gegeben hat, führt ihn auch aus. Zehn Jahre kämpfen die Griechen ohne Erfolg vor Troja; da verkündet ihnen das Orakel, daß der Krieg nur mit Hilfe des Philoktet zu ihren Gunsten entschieden werden könne. Der Verbitterte und in Qualen Dahinsiehende muß zurückgeholt werden. Hierzu will sich Odysseus des jungen Neoptolemos bedienen, der Philoktet durch eine Täuschung auf das Schiff locken soll. Neoptolemos, obgleich tief erschüttert

durch den Anblick des Leidenden, versucht es. Dann aber begreift er, daß es Unrecht ist, erzwingen zu wollen, was nur durch freie Entscheidung eines Menschen geschehen kann. Philoktet fügt sich schließlich, in der Erkenntnis, daß er nach göttlichem Recht zunächst der Gemeinschaft verpflichtet ist.

Die Nachdichtung durch Bernt von Heiseler will auf neue den Sinngehalt der alten Dichtung verdeutlichen und ihrer Idee im christlichen Ethos eine überzeitliche Erweiterung schenken. Während bei Sophokles ein Gott den Philoktet überzeugt, geschieht die Wendung bei Heiseler von innen her: „uns in der Seele muß es geschehn“, sagt der Chor.

Für die Aufführung dieses Werkes wendet „Der Morgenstern“ die Prinzipien, die ihn bei der Wiedergabe antiker Dramen leiten, in einer Weise an, die zugleich der Eigenart und dem Geist dieser gegenwartsnahen Dichtung gemäß ist.



„... Bemerkenswert, wie durch diesen Vorstoß auf ältester Basis neue Möglichkeiten aufgerissen werden, die der Verwandlung der Bühne einen wesentlichen Dienst erweisen: Das Echo gerade beim einfachsten Hörer zeigt, daß der „Morgenstern“ das Wesen der Bühne auf eine altneue Weise erstaunlich zur Geltung bringt ...“

Egon Vietta, Die Welt, Hamburg

„Da muß also die „Morgenstern“-Bühne aus dem fernen Ostseebad Grömitz kommen, um zu beweisen, daß es tatsächlich auch deutsche Dramatiker gibt, die mit ihren Stücken ein noch nicht versnobtes Publikum im Tiefsten zu erschüttern vermögen ... uns ist selten ein den ganzen inneren Menschen so aufwühlendes und läuterndes Erleben von der Bühne her widerfahren, wie es Bernt von Heiseler mit seiner Nachdichtung des „Philoktet“ von Sophokles vollbrachte. Nicht zuletzt dank der schauspielerischen Vollstrecker seiner Absichten, einer wunderbar homogenen, von ethischen Idealen sichtlich beflügelten Spielschar ... Die Zuschauer brachen in minutenlange begeisterte Ovationen aus.“

Badische Volkszeitung, Karlsruhe

„... Das Verblüffendste an diesem Abend war nicht etwa die für viele Besucher erstmalige Begegnung mit dem zu neuem Leben erweckten Aufführungsstil der attischen Tragödie, sondern die unerhörte Aktualität und Modernität des Themas ... langer, stürmischer Beifall, der nicht zuletzt auch der exakten, eindrucksvollen Mitwirkung des Chores galt ... eine beispielhaft saubere, konzentrierte und harmonische Gesamtleistung.“

Kitzinger Zeitung

„... Die Zuschauer wurden in einer Erschütterung entlassen, wie sie unsere Bühne nur noch höchst selten zu verschenken hat.“

Westfalenpost



„Kurz vor Betreten des Saales fragte mich jemand: Wie wird es heute werden? – Ich antwortete: In zwanzig Minuten wissen wir es. – Wir brauchten diese Zeit nicht. Nach den ersten zwei Sätzen wußten wir: Es wird gut ...“

Donauwörther Zeitung

Die Aufführung des „Philoktet“ war für Fulda eines der großen Theaterereignisse dieser Spielzeit ... Wohl selten hat das Schloßtheater so große Ovationen erlebt wie diesmal. Die Zuschauer blieben wie gebannt auf ihren Plätzen und klatschten minutenlang Beifall ... Man kann nur den Wunsch äußern, die „Morgenstern“-Bühne noch oft hier zu sehen.“

Fuldaer Zeitung

CHRISTIAN JENSSEN *Das Sonnen-, Mond- und Sternenkleid*

Das Märchen von „Allerleirauh“

Wiederholt wurde an den „Morgenstern“ der Wunsch herangetragen, einmal ein echtes Märchenspiel der Jugend aller Altersstufen darzubieten. Wir bereiten deshalb für die Vor- und Nachweihnachtszeit die Aufführung eines Spieles vor, das Christian JENSEN, Mitglied des Eutiner Dichterkreises und der Deutschen Akademie (in der er die Kommission für Jugendliteratur leitet), für den „Morgenstern“ geschrieben hat. Es behandelt in lebendigen und farbigen poetischen Bildern, mit feinem Humor und in einer schon den Kleinsten eingehenden Sprache eines der ältesten und edelsten Märchenmotive, das sich in der Grimmschen Sammlung unter dem Titel „Allerleirauh“ findet.

Der Inhalt in großen Zügen: Ein König will um seines Vorteils willen seine Tochter mit einem finsternen Unterweltfürsten verheiraten. Sie stellt ihm Bedingungen, die sie für unerfüllbar hält: je ein Kleid, so golden wie die Sonne, so silbern wie der Mond und so glänzend wie die Sterne, dazu einen Mantel, zusammengesetzt aus Pelzen und Rohwerk aller Tiere im Reich. Als er diese Wünsche wider Erwarten erfüllt, entflieht sie. – Angetan mit dem Allerleirauh-Mantel, das Gesicht beruht, um sich unkenntlich zu machen, wird sie im hohlen Baum eines Waldes schlafend von den Jägern eines fremden jungen Königs aufgefunden und als Küchenmagd eingestellt. Dreimal erlaubt ihr der heiter-gütige Koch, einem Fest im Schloß zuzusehen; sie aber wäscht sich heimlich den Ruß vom Gesicht, zieht nacheinander ihre wunderbaren Kleider an und tanzt mit dem König. Dieser ist von der holden Erscheinung entzückt, sucht sie aber außerhalb des Festes vergebens. Schließlich erkennt er sie an einem Ring, den er ihr während des Tanzes angesteckt hat, reißt ihr den Allerleirauh-Mantel ab, und sie steht in voller Pracht vor ihm.

Das Spiel birgt in seiner schlichten Form und in seiner kindgemäß bezaubernden Atmosphäre so viel innere Spannung und heitere Weisheit, daß auch die Großen ihre Freude daran haben werden.

Außer den Bühnenstücken gehören zwei nach Inhalt und Kunstform unvergleichliche Kostbarkeiten des Theaters zum Spielplan der Bühne „Der Morgenstern“:

DAS PARADEISSPIEL AUS OBERUFER in seiner alten Gestalt

Das einzige in seiner uralten Spielform unverfälscht lebendig erhaltene Drama des deutschen Mittelalters, ein einzigartiges kulturhistorisches Denkmal.

Das Spiel wurde von Dr. Reinhold Netolitzky unmittelbar aus der alten Spieltradition übernommen und von der Bühne „Der Morgenstern“ bisher etwa 500 mal aufgeführt.

DIE BORDESHOLMER MARIENKLAGE VON 1475 mit originalen Gesängen nach der lateinischen Spielanweisung wiederhergestellt

Eines der hervorragendsten Kulturdenkmäler des deutschen Nordens, eine überreiche Sammlung spätmittelalterlicher Musik.

Beide Werke dürfen zugleich als richtungweisend gelten für einen künftigen dramatischen Stil.

DIE PRESSE ZUR ARBEIT DER MORGENSTERN-BÜHNE

Modernes kultisches Theater — ein Versuch in Deutschland

„Oft wurde es gesagt, öfter nur geahnt: unsere Zeit scheint im Begriff zu sein, sich ein „Gesamtkunstwerk“ zu schaffen. Künste wachsen wieder zusammen . . . immer wieder greifen geniale Szeniker auf jenen Urgrund des Theaters zurück, der diese Spaltung noch nicht kannte, auf das antike oder das magische Kult- und Mysterienspiel. Seit 10 Jahren reist ein Unternehmen durch Deutschland, daß sich dieser Aufgabe bewußt und planvoll unterzieht: die von Dr. Reinhold Netolitzky geleitete Morgenstern-Bühne. Ihr geht es um strenges objektives Theater, um eine Schaubühne der geistigen Instanz, nicht im Sinne des überwiegend rhetorischen Aussagetheaters, sondern basierend auf der magischen Kraft archaischer Kulte. An diesen Kulte zeichnen sich erregende Stilmöglichkeiten ab; wobei es weniger um historische Nachbildung als um eine geistige und gegenwartsbezogene Umdeutung geht . . . die Arbeit dieser bemerkenswerten Bühne fügt sich ein in einen machtvollen Zug unserer Zeit zum Ursprunghaften.“

Zürcher Woche

„ . . . Die Bühne arbeitet über zehn Jahre, und die öffentliche Hand hat ihre innere Kraft erkannt — nicht nur Schleswig-Holstein, auch das benachbarte Hamburg. Das Große an ihr ist die Einsicht in das Geheimnis der Bühne, die neue „Sprache“, der Orff in seinen „Astutuli“ so zukunftsweisend nahe gekommen ist. Heute beschäftigt das Problem Spieler wie Gielgud, Dichter wie T. S. Eliot in der angelsächsischen Welt. Es ist der Angelpunkt zur Verwandlung der Bühne, die sich halbverborgen, katakombenhaft, vor unseren Augen und wie alles Wesentliche, oft kaum beachtet, vollzieht.“

Egon Vietta in „Die Kultur“; München

Zweitausend Jahre sind wie ein Tag

„ . . . Die vom deutschen Ostseebad Grömitz kommende reisende Bühne „Der Morgenstern“ hatte versprochen, eine möglichst stilgerechte Darstellung der Plautus-Komödie zu bieten. Würde dieses

Experiment dazu verdammt sein, museales Theater zu werden? Gerade das aber verstanden die Künstler ausgezeichnet zu vermeiden. Zweitausend Jahre wurden unter ihrem Spiel wie ein Tag, und Plautus unterhielt uns vortrefflich. Die stilistische Fremdheit, die zunächst bedeutsam schien, verflog im Nu. Das parodistische und possenhafte Wesen des Spiels kam auch beim heutigen Publikum ohne Umweg über „humanistische Bildung“ an. Der von der Maske bestimmte, die individuelle Erscheinung des Schauspielers überhöhende und ins Allgemeingültige entrückende Ausdruck der Figuren wirkte einprägsam und ermöglichte das übersteigerte und lebhaft gebärdenspiel, das für die Komödien des Plautus charakteristisch ist . . .

„ . . . Die Bühne „Der Morgenstern“ will (durchaus zukunftsgläubig) zu den Wurzeln des Theaterspiels zurückfinden; und der nachdrückliche Beifall des Publikums bezeugte, daß man auch bei uns an solchem Experiment ursprünglich teilzunehmen versteht. Es wäre erfreulich, wenn uns der „Morgenstern“ wieder einmal leuchten würdel“ (Plautus, Zwillinge)

Oberösterreichische Nachrichten

„ . . . Netolitzky läßt Maskenfiguren auftreten, die von ihrem weitausladenden singenden Wortklang geradezu in ihre komischen Gesten hineingesogen werden. Wenn der alte Schwiegervater von seinem Buckel zu typischen Schiebebewegungen heruntergedrückt wird, wenn die Brüder in die Wiedersehensfreude „hüpfen“, wenn der Dämon Arzt oder die drei Sklaven sich in diesen Spielkanon mischen, ist mit jeder Figur der eigene Sprachkreis da. Ein paar Instrumente unterstützen die Klanggesten. Die Worte werden so nahe ans Ohr gerückt, daß sie nicht überhört werden können. Gesten und Wortzüge packen und wecken an der richtigen Stelle Zustimmung. Die Bühne hat hier in ihr Element gefunden. Sie ist mehr „hier“ gegenwärtig als so oft in dem verschwenderisch aufgebauten Illusionsraum unserer Theater . . . “ (Plautus, Zwillinge)

Der Standpunkt; Meran, Italien

Das Ringen um den Ursprung

„... Hier berührt sich die Arbeit dieser bemerkenswerten Bühne mit vielen gleichgearteten Bestrebungen schöpferischer oder nachschöpferischer Natur; hier fügt sie sich ein in einen machtvollen Zug unserer Zeit, eben in die von den besten Kräften des Jahrhunderts betriebene Suche nach dem ursprünglichen Mimos. Ihn in neuer Ausprägung wiedergewinnen heißt: den Boden bereiten für ein totales Fest...“

... Wir sprachen vom „Gesamtkunstwerk“, von einem Zusammenwachsen der Künste: indem die „Morgenstern“-Bühne mit aller Intensität die geistige Einheit, die Verschmelzung von Werk und Darstellungsstil, die Gleichrangigkeit der angewandten Mittel anstrebt, bereitet sie auf ihre – nachschöpferische – Weise auch den Boden für einen schöpferischen Prozeß. Ihre Arbeit wirkt der Perfektionierung entgegen. Sie dient der christlichen Humanitas, ohne ihr durch pathetische Lippenbekenntnisse den Kredit zu nehmen. Sie dient uns.“

Claus-Henning Bachmann in „Europa“
Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur (Oktober 1956)

„... Ich glaube, es geht auch hier, wie bei allen interessanten Unternehmungen der „Morgenstern“-Bühne, um mehr. Auch in der Wiederheraufbeschwörung dieses ältesten Zeugnisses wahrhaft komödiantischer Gesinnung herrscht ein fester und überzeugender Stilwille. Nicht das Bemühen um historische Treue im philologischen Sinne bestimmt die Form des vorgeführten Theaters, sondern das ernste Ringen um eine Darstellungsform, die aus verwandtem, aus adäquatem Geist heraus das Urelement des Komos neu entfesselt. – Und so beginnen die Masken ihr Spiel – diese herrlichen Masken...“ (Plautus, Zwillinge)

Lippische Landeszeitung

„... Nicht nur, daß Plautus ein recht lockerer Spaßvogel gewesen ist, auch die Spieler taten in einer wahren Orgie das entfesselten Mimos das ihre... Faszination ging einmal von den ungeheuer drastischen Masken und dann von der tänzerischen Choreographie aus...“ (Plautus, Zwillinge)

Herner Zeitung

„... Bei Kastor und Pollux – es war schon ein heilloses Durcheinander! Und wir waren mitten drin. – Kasperlespiel, Pantomime, Operette der Urzeit? – Theater, wie man es öfter machen sollte!“ (Plautus, Zwillinge)

Neue Ruhrzeitung

„... Die Masken enthüllen, indem sie verhüllen. Wie man in der griechischen Philosophie versucht hat, durch Abstraktion des Zufälligen zum Wesen vorzudringen, so verhüllt die Maske nur die äußere Erscheinungsform der Person, um sie umso unverfälschter und unverstellter in ihren Worten erkenntlich werden zu lassen, die durch die Maske „hindurchtönen“. Aber auch die Masken selbst sind in ihren starren Zügen einprägsame Charakterbilder... Bewegung und Gebärde erfolgte in strenger Gesetzmäßigkeit, immer der Tonlage des Sprechenden angepaßt. Zweifellos üben diese sich wiederholenden Gesten auch eine eindringliche Wirkung aus, führen eine Steigerung und Spannung herbei, die erst im letzten Chor ihre gewaltige Entladung findet. Man darf diesen Versuch einer Verlebendigung der klassischen antiken Tragödie begrüßen als einen Beitrag, zu einem eigenen Stil zu gelangen, der, das ist sicher, der Einfachheit, dem Symbolträchtigen und auch dem Religiösen dieser Tragödien wieder mehr nahe stehen wird, als dem pompösen, rührseligen und unwahren Kitsch vieler Schauspiele der jüngstvergangenen Zeit...“ (Sophokles, Antigone)

Schwarzwälder Tageblatt

„... dem Bühnenwerk wurde eine Darstellung zuteil, die durch die Geschlossenheit ihrer Form faszinierte: durch die vollendete Ausgewogenheit aller Ausdrucksmittel. Ein Ensemble-Geist trat hier in Erscheinung, wie er in unserem heutigen Theaterleben nur noch ganz selten zu finden ist... die vollendete Schönheit des optischen Eindrucks in jedem Augenblick der dramatischen Handlung verdient ein besonderes Wort...“

(von Heiseler, Philoktet)

Sudetendeutsche Zeitung, München

„... Was noch besonders auffiel, war die ausgezeichnete Sprachkultur aller Mitwirkenden, die bei jedem – auch gehauchten – Wort bis in den letzten Winkel des Saales zu vernehmen war...“

Badisches Tageblatt, Offenburg



WERBELEITUNG UND GESTALTUNG: WILLI ECK · KLISCHEE-ENTWURF: ALFRED MAHLAU, HAMBURG

FOTO: WASSNER-FOTO, LÜBECK

GESAMTHERSTELLUNG: STRUVE'S BUCHDRUCKEREI UND VERLAG, EUTIN



AUS DER ARBEIT

DER »MORGENSTERN« - BÜHNE

ikgs

Sonderdruck
aus dem Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums
»Kunst in Schleswig-Holstein 1952«

Überreidt von der künstlerischen Volksbühne »Der Morgenstern«

Titelbild:

Ein Spieler der »Morgenstern«-Bühne mit den Masken seiner 3 Rollen
aus den »Zwillingen« des Plautus



Ursprüngliches Theater

Von Ernst Raimund Leander

I

Es gibt ein Theater, das als traditionelle Institution „etatsmäßig“ in unser Kulturleben eingebaut ist wie andere öffentliche Einrichtungen auch. Alle diese kulturellen Institutionen können je nach ihrer persönlichen geistigen Verwaltung (die als Geist nicht etatsmäßig zu erfassen ist) lebendig sein oder mehr und mehr zu selten betretenen geistigen Naturschutzparks herabsinken. Gemeinsam bleibt ihnen, daß sich die öffentliche Hand aus Kulturverpflichtung für sie einsetzt. Mit Ausnahme der Schule, deren Besuch verpflichtend ist, steht es dem Publikum frei, sich der geistigen oder künstlerischen Institutionen zu bedienen, wann es die Lust danach ankommt. Die Museen sind täglich geöffnet, das Theater hat seine Speisekarte in Gestalt des Spielplanes aushängen. Das ist gut und schön und würde, wäre es anders, unter erheblich mehr geistigem Einsatz gefordert werden, als es jetzt verteidigt wird. Aber eben daß diese Institutionen höheren Menschentumes „jederzeit zur Verfügung stehen“, nimmt ihnen den Charakter der geistigen Spontanität. Um den inneren Antrieb, der zu ihrer Einrichtung führte, hat sich eine ganze Menge Holz gebildet, gegen das die innerlich berufenen Vertreter dieser Institutionen oft vergeblich ankämpfen. Dann unterliegen auch vorzügliche Leistungen dem Fluche, daß sie — Institutionen sind.

Aber es gibt auch ein Theater (und nur vom Theater soll in diesen Zeilen die Rede sein), das, dem unmittelbaren künstlerischen Impuls folgend, aus den Ursprüngen aufblüht, eine „Wildpflanze“ also aus der Sicht der selbstüberzeugten häuserbesitzenden Stadttheater, die nicht gern an die Zeiten zurückdenken, da der Mime nicht von einer öffentlichen Institution getragen wurde, sondern zum fahrenden Volk gehörte — obwohl auch sie dem Ahnherrn solcher fahrenden Kunst, dem sagenhaften Thespis mitsamt seinem „Thespiskarren“, ein ehrendes Gedächtnis bewahren. Es ist schwer, dies hier gemeinte „ursprüngliche Theater“, da es an besondere individuelle Bedingungen geknüpft ist, „gattungsmäßig“ zu erfassen, wie ja in der Kunst unsere gewöhn-

lichen Ordnungsschemata oft versagen; man spricht vom „Laientheater“; aber dieser etwas vage Gattungsbegriff, der nur den Gegensatz zum „Berufstheater“ ausdrückt, reicht bis in schlicht volkstümliche dilettantische Bezirke und deckt sich nicht mit den künstlerischen Aufbrüchen in Neuland (— oder auch in die Theater-urandschaft), die ich hier im Auge habe. Denn wenn auch von keinem Berufstheater, so ist doch von einem Theater innerer Berufung die Rede; und da sich Berufung schließlich nur durch die individuelle künstlerische Leistung ausweist, durch die „Gestaltwerdung“, bleibt nichts übrig, als auf einen Gattungsbegriff zu verzichten und eben diese künstlerischen Leistungen in ihrem Werden und ihrer Gestalt darzustellen als Sonderungen, die nicht der Regel entsprechen, gleichwohl aber auf ein tieferes dramatisches Urgesetz hinweisen, deutlicher meist als die Regelfälle. In unserem Falle meine ich den „Maskenwagen“ der Holtorftruppe, der, nach dem ersten Weltkriege von der kleinen, aber kulturell regsamen Stadt Heide in Dithmarschen aufbrechend, seinerzeit einen neuen starken Impuls in das Theaterwesen brachte, und den „Morgenstern“ oder die „Bühne für kultische Kunst“ des Dr. R. Netolitzky, die nach dem zweiten Weltkriege ihre Wirkung in immer weitere Kreise trägt und — auch das zieht sie in unseren besonderen Gesichtskreis — ebenfalls in Schleswig-Holstein ansässig ist, im Ostholsteinischen diesmal. Mag der letztgenannte Umstand auch keine „bodenständige“ Bedingung sein, denn mit R. Netolitzki und seiner Truppe erhielten wir einen kulturellen Zuwachs aus dem Sudetenland, so ist doch die Tatsache, daß die Morgensterngruppe sich erst hier bildete und sich in ihrer künstlerischen Mission bewußt auf Hans Holtorf bezieht, nicht als Zufall anzusprechen. Ebenso wenig ist die von mir gegebene Zeitbestimmung „nach dem ersten bzw. nach dem zweiten Weltkriege“ ein Zufall oder eine nur äußerliche zeitliche Fixierung. Ich will eben hiervon ausgehen, um gewisse gemeinsame Vorbedingungen des künstlerischen Wirkens beider Truppen ins Bewußtsein zu heben.

Kriege sind elementare Naturereignisse im menschlichen Raum. Sie haben nicht nur die negative Wirkung der Zerstörung und Auflösung, die über den staatlichen und gesellschaftlichen immer auf den kulturellen Organismus eines Volkes übergreift; es kann vielmehr geschehen, daß sie ungewollt zum Aufbruch elementarer Kräfte in den Künsten verhelfen, so sehr auch die Musen den Krieg selbst hassen, der keineswegs „der Vater aller Dinge“ ist. Genauer gesagt, besteht zwischen Kriegezeiten (bzw. Nachkriegszeiten) und der elementaren Aufbruchstimmung in den Künsten ein tieferer ursächlicher Zusammenhang. Nicht die satten, gefestigten, sondern die labilen Zeiten sind es, die die zerstörenden und zugleich die erneuernden Kräfte wecken. Kriege lösen also nur aus, was latent schon vorhanden ist. So zeigten die Künste schon

vor dem ersten Weltkriege in steigendem Maße eine revolutionäre Stimmung, die ein deutlicher Ausdruck des sich wandelnden allgemeinen Kulturgefühles war. Diese Wandlung — eine Tendenz, der müden Verfeinerung durch Rückkehr zum Ursprünglichen, Elementaren zu entgehen — zeigte sich auch in der soziologisch so interessanten Jugendbewegung, die das „naturhafte Leben“ anpries. „Urwüchsig“ und „ursprünglich“ sind in solchen Sturm- und Drangzeiten allenthalben ein lobendes Prädikat, einer routinierten Perfektion und nicht mehr innerlich erfüllten traditionellen Seßhaftigkeit aus gesundem Instinkt entgegengesetzt. Dementsprechend war das erste Jahrzehnt nach dem blutigen Kriege 1914/18, als auch die politische Revolution in Deutschland viele noch bestehende konservative Schranken brach, ein Jahrzehnt sehr erfrischender, sehr intensiver und ausdrucksstarker Neuversuche, die zwar bisweilen auf Holzwege führten, aber alle angelegt waren auf den Durchbruch zum Elementaren.

In eine solche Zeit fällt die Jugend des Malers Hans Holtorf, und sie wurde seine „Theaterepoche“. In diesem Sinne kann man sein Maskenwagenunternehmen als ein konkretes Beispiel für die damals herrschende allgemeine Bereitschaft zu neuen Wegen in der Kunst und die Tendenz solcher Wege auf die Erschließung ursprünglicher Quellen herausheben. Der zweite Weltkrieg war totaler, und seine Zerstörungen wirken sich langwieriger aus auch auf dem kulturellen Gebiet, um so mehr, als eine Epoche staatlich „gelenkter“ Kunst voranging, die die experimentierende Initiative der Künste untergrub und ein Vakuum hinterließ, in das das praevalierende politische Interesse unserer Zeit einschießt. Der Anruf der Künste wird übertönt von der Debatte über politische und wirtschaftliche Zukunft. Man muß also schärfer hinhören, was im künstlerischen Raum vor sich geht. Zunächst scheinen wir hier in einer Epoche des Nachholens zu stehen und dort anzuknüpfen, wo die Entwicklung 1933 unterbunden wurde. Das „Neue“, was das Theater bringt, scheint einzig der Blick auf die ausländischen Autoren, die wieder freigegeben sind; es ist also ein Wechsel des Spielplanes, keine innere Neuorientierung — im Allgemeinen. Die alte Theaterpraxis läuft weiter, und daß sie nicht mehr recht florieren will, schiebt man auf die wirtschaftlichen Notzeiten. Vielleicht aber steckt etwas anderes dahinter. Um so mehr muß man die Versuche beachten, die dem Theater einen neuen tieferen Impuls geben wollen, indem sie aus innerer Nötigung auf eine ursprüngliche Form zurückgreifen. Und hier geht die „Morgensternbühne“ einen Weg, der eine deutliche Parallele zu dem Maskenwagenunternehmen Hans Holtorfs bietet, der nicht als Nachahmung zu begreifen ist, sondern entstanden aus einer verwandten Situation und einem ähnlichen Bedürfnis, unter Negierung des Traditionellen wieder bis zu den Urwurzeln des dramatischen Triebes vorzudringen.

Wir müssen jetzt, um die im Urerlebnis wurzelnde Gemeinsamkeit beider künstlerischer Gestaltungswege recht zu verstehen, in die konkrete Betrachtung ihres individuellen Eigenwesens eintreten und ihre Entstehung sowie die besondere Art ihres Wirkens darstellen.

II

Schleswig-Holstein ist, im großen und ganzen betrachtet, nach der nordisch-verhaltenen Art seiner urständigen und seefahrenden Bevölkerung kein Land eigener starker Theaterimpulse, wie man sie in südlicheren Breiten mit steigender Klimawärme, die das Blut leichtflüssiger macht, zunehmend findet. Der Schleswig-Holsteiner entwickelt nur in intemem Kreise, und dann, erzählend, gern in das heimische Plattdeutsch fallend, eine Ausdruckskraft, die auf verborgene mimische Quellen schließen läßt. Es bedurfte also jener oben geschilderten besonderen Zeitkonstellation, um von diesem Lande eine Theaterbewegung von der künstlerischen Bedeutung des Maskenwagens ausgehen zu lassen. Hans Holtorf, ihr Träger, in Friedrichstadt an der Eider 1899 geboren, beschreitet keineswegs den regulären Weg eines zünftigen Theatermannes über irgendeine Schauspielschule; er ist Autodidakt. Aber er ist kein „Laie“. Er ist Künstler, Maler — und das ist entscheidend. Alle Künste sind in aneinandergrenzenden Räumen angesiedelt; es gibt da mannigfaltige Kontaktzonen, und das Theater, das sein Wesen ja von der „Schau“ ableitet, die Schaubühne also, zwischen Wort und Bild stehend, ist nicht nur der Dichtung zugewandt, sondern auch ein Grenznachbar der visuellen Künste, der Malerei und Plastik. Nach seinem eigenen, freilich mit schalkhafter Selbstironie gesprochenem Wort hat Hans Holtorf zeitweilig die Palette mit dem Bretterboden, der „die Welt bedeutet“, nur deshalb vertauscht, weil „man in der Jugend zu schnelleren Ergebnissen drängt“. Bei der Malerei — ja, da sei es ein langer Weg bis zum fertigen Bild, das Bestand habe. Unmittelbare Wirkung aber, das sei der Impuls der Jugend. Richtig interpretiert heißt das: die starken expressiven Kräfte Holtorfs, die sich in den markanten Konturen seiner damals noch nicht von der Farbe her erfüllten Bilder andeuteten, drängten zunächst einmal zu einem gestaltenden Ausdruck, den er im dreidimensionalen bewegten Körperspiel besser und unmittelbarer erfüllen konnte als auf der Leinwand. Diese Erklärung des später vorwiegend als Maler wirkenden Künstlers, sein Theaterimpuls sei als ein „Ausweichen in die unmittelbare Ansprache an das Publikum“ zu verstehen, trägt freilich weder dem Urphänomen dieses Impulses noch der Tatsache Rechnung, daß Holtorf das Theaterproblem wirklich an der Wurzel anpackte und seine intuitiven, dann scharf durchdachten Erkenntnisse auf diesem Gebiet mit einer

künstlerischen Folgerichtigkeit durchführte, die alles andere als ein Ausweichen bedeutete. Wichtig ist aber, dem Künstler darin zu folgen, daß seine Hinwendung zur Schaubühne den Blick des Malers zur Voraussetzung hat. Ausgesprochen mimische Begabung war der langen, schmalgliedrigen, immer etwas vornübergebeugten Don-Quixote-Gestalt Hans Holtorfs von je eigen. Noch jetzt ist sie das Entzücken seines Freundeskreises, wenn er erzählend mimisch „ins Bild setzt“, was er erzählt. Seine scharfen Maleraugen hatten damals lange den berühmten Totenreigen in der Apsis der Lübecker Marienkirche betrachtet: arm und reich als die Marionetten des Knochenmannes, der aufspielt zum letzten Tanz ... „Gebärden da gab es, vertrackte“. Und dem inneren Auge löste sich der Zug der ausdrucksgeladenen Gestalten von der Wand, stand dreidimensional im Raum — nein: nicht „stand“; schritt vielmehr, bewegte sich ... das Spiel vom T o t e n t a n z entstand. Holtorf hatte einen kleinen Kreis Gleichgesinnter um sich versammelt; mit ihnen gründete er den „Maskenwagen“, dessen erste Aufgabe es war, den Totentanz aufzuführen. Sehr überlegt war der Titel dieses neuzeitlichen Thespiskarrens gewählt, nicht umsonst war sein Signum eine mit kräftiger Hand holzschnitthaft konturierte und zum Symbol vereinfachte Maske: Masken waren es, die den Totenreigen tanzten, bis in die kleinste Bewegung symbolträchtig; nicht dieser oder jener reiche Mann namens Soundso, sondern Herr Kanitverstan, der Reiche als Vertreter seiner Gattung. So traten sie an: „der“ Reiche, „der“ Arme, „die“ Mutter, „die“ Kurtisane und so fort, wie sie der Tod ruft. Denn vor dem Fiedelbogen des Knochenmannes sind wir nicht mehr zufällige Individualitäten, sondern Grundcharaktere „an sich“, das heißt Prägungen, die ihr Prägungsgesetz beibehalten, wenn das Rein-individuelle bereits in der Angst des Todeskampfes verlischt. Marionetten des Todes, gezogen an den Drähten unserer Charaktereigenschaften. Die Durchführung dieser Vision führte folgerichtig zu einer Spielart, die dem Typen- oder Charakterspiel der Antike, vielleicht auch mittelalterlicher Spielform verwandt ist. Die Maske im speziellen Sinne, als Auslöschung der naturalistischen Zufälligkeiten eines Gesichtes durch Hervorhebung des der Gattung, dem Typus Eigentümlichen, beherrschte den Maskenwagen. Holtorf ist nicht vorgeschritten und wollte nicht vorschreiten bis zur vorgesetzten starren, aber bei Bewegung der Spieler dämonisch belebten Gesichtsmaske, wie sie die kultisch bedingte Kunst der Antike kannte; er wollte dem Minenspiel freien Raum lassen — freien Raum, aber nicht willkürlichen, zufälligen: nicht nur, weil ihm sein Malerauge richtig sagte, daß die „Wirkungsform“ einer Gestalt auf der Bühne für die weiter entfernt sitzenden Zuschauer nur durch großflächige Zusammenziehung und Betonung der markanten Leitlinien eines Gesichtes zu erreichen ist, sondern weil er von vorn herein das Gesamtbild des Spieles, die „Komposition“ im Sinne hatte.

Die Benutzung eines Opernglases durch den Zuschauer ist gleichnisweise, als wollte man Einzelheiten eines Gemäldes durch die Lupe betrachten — das schließt den Blick auf das Ganze aus. Aber der Teil, das Einzelne gewinnt erst aus dem Ganzen Sinn und ist auf das Ganze hin angelegt. (Schon deshalb kannte die Holorftruppe kein Starsystem, obwohl ihr Namen von Klang angehörten. Der Ensemble- oder wie wir besser sagen müßten, der Gemeinschaftsgedanke war so konsequent durchgeführt, daß selbst die Namen der Spieler auf den Theaterzetteln ausgelöscht waren. Der Darsteller blieb anonym, weil der Zuschauer nur der Rolle gedenken und der Schauspieler sich dem Ganzen unterordnen sollte.) Alles drängte Holorf zu einer antinaturalistischen Stilgebung. Seine hervorragende Schminkunst, von der uns ein damals geschriebener, in diesem Jahrbuch wieder abgedruckter Aufsatz seines langjährigen Truppenmitgliedes Matthias Wiemann beredt Zeugnis gibt, war völlig neuartig und ungewöhnlich. Auf der zeitgenössischen Bühne, die auch bei expressionistischer Stilgebung mehr oder weniger an der naturalistischen Maske festhielt, gab es dergleichen nicht. Erst bei den Meistern des Charaktertanzes, wie etwa Harald Kreuzberg, habe ich später ähnliches gesehen. Genau so aber war das Spiel der Bewegungen dem Üblichen entzogen. Ein so ausdrucksstarker Wille lenkte das mimische Spiel, daß unsichtbare Drähte von den ausführenden Gliedmaßen und Muskeln von übermenschlichem dämonischem Gesetz gelenkt schienen: der Mensch, ewigen Gewalten untertan bis in die Spitze des kleinen Fingers. Holorf selbst stand als Tod, weiß in schwarz, mit seiner faszinierenden Schädelmaske, die zugleich das Letzte an großflächiger Vereinfachung darstellte, inmitten der Bühne — wenn man von Bühne sprechen will: es war ein flaches Podium im Kirchenraum mit einem durch schwarze Vorhänge gegliederten Hintergrund. Der Kirchenraum selbst war mit einbezogen in das Spiel. Er wölbte sich über dem Totentanz wie der Gedanke des Ewigen über dem Sterben vergänglicher Kreatur. So sah ich das Spiel zum erstenmal in der alten gotischen Klosterkirche zu Berlin. Es ist einer meiner stärksten Theatereindrücke geblieben — wenn mir auch das Wort „Theater“ unter diesem Eindruck des *spectaculum mortis* fast als Blasphemie erschien. Wenn er, der Tod, die Flöte an die schmalen Lippen setzte und mit jener vertrackt hintersinnigen zwingenden Gebärde den Schenkel hob: dann war er der Drahtzieher, die sichtbar gewordene Urgewalt des Todes. Auf seinen Wink, seine weitausladenden, zirkelbeherrschten Gesten, seinen skurril-dämonischen Beintanz schritten, tanzten, zuckten und wanden sich die symbolträchtigen Gestalten des Reigens, die für uns standen, Arm und Reich, Mann und Frau, Hoch und Niedrig. Ein schwer beschreiblicher Bann lag bei solchem Spiel über den Zuschauern, wie er uns bei der Gegenwartsbühne nur selten zuteil wird. Nicht allein das Thema

des Totentanzes, sondern die Art seiner Darstellung ließen empfinden, was Theater ursprünglich war: Dämonie in bändigender Gestaltung. —

Weniger literarische als vielmehr visuelle Vorbilder mittelalterlichen Gepräges haben, wie wir sahen, bei dem Holtorfschen Totentanz Pate gestanden. Wenn diese Bilder sich von der Wand lösten, zum Spiel wurden, so blieben sie doch an den sakralen Raum gebunden, auch in diesem Sinne verschüttete mittelalterliche Tradition wieder aufdeckend. Ebenso war die Form der Wanderbühne, betont im Titel „Maskenwagen“, ein Wiederaufgriff vergangener Tradition. Ähnliche Bestrebungen, vielfach im Zusammenhang mit der Jugendbewegung, die für die Urformen viel Sinn bewies, waren damals mancherorts festzustellen. Ich erinnere etwa an die Haß-Berkow-Truppe, die sich besonders durch das Faustspiel auszeichnete. Gemeinsam war solchen Theaterbewegungen, daß sie ihr Spiel als eine Mission auffaßten. Sie waren eine „Gemeinschaft“, kein zufälliges Ensemble, sie kannten keine Stars, nur den anonymen Schauspieler, den Rollenträger. So trugen sie das Theater wie ein Evangelium der Kunst unter das Volk, meist auch arm wie alle Apostel, aber erfüllt von der Glut der Aufgabe, und die Zuschauermenge wurde zur Urgemeinde der Kunst.

III

Durchaus folgerichtig entwickelte sich die Kunst des Maskenwagens über das halb noch sakrale Spiel des Totentanzes hinaus. Der nächste Schritt führte zu Shakespeare, in dem soviel „Urtheater“ steckt, daß er immer wieder zum Prüfstein echter mimischer Kunst wird. Shakespeares „Hintergründe“, seine unausschöpfbare Welttiefe und Menschenkenntnis in Ehren: Zunächst einmal aber ist er Mime, mit der genauesten Kenntnis mimischer Wirkungen, und in eine Zeit geboren, da das Theater noch im echten Sinne eine „Schaubühne“ war. Doch sein Raum ist nicht die Guckkastenbühne, die seit dem Theater des Palladio unsere Theaterkunst immer noch bestimmt und zu einer Veräußerlichung der Illusionstechnik geführt hat. Shakespeares Bühne ist ohne Rahmen und perspektivisches Kulissenwerk. Daher schaffen sich seine Stücke die Perspektive selbst, eine „innere Perspektive“ gewissermaßen, und darum ist seine „Schau“ immer zugleich Bewegung, sie erfüllt sich in der Bewegung, im Vorgang, so daß jedes stehende Requisit gleichgültig wird. Die meisten Versuche, über den Rahmen der Guckkastenbühne hinauszukommen, das Theater von der Maschinerie zu entfesseln, setzen deshalb bei Shakespeare an, zugleich seine mimischen Urelemente bewußt hervorkehrend. Beides: diese Urelemente und die hier gegebene Möglichkeit, den natürlichen Raum in einen rein künstlerischen aufzulösen, mag Holtorf bewogen haben, Shakespeare aufzusuchen. Vor allem die shakespeareischen Komödien, die sich auf einer ganz

übertragenen Ebene bewegen und in ihrer urkomödiantischen Beweglichkeit, ihrem Tempo dem mimischen Talent Holtorfs die stärkste Nahrung gaben, zogen ihn an. Die „Komödie der Irrungen“, dem alten Plautus von Shakespeare mit genialer Souveränität nachgebildet, ihn übertrumpfend und dennoch nicht das uralte Maskenwesen der wirbligen römischen Komödie verleugnend, wurde in Holtorfs Inszenierung einer der größten Erfolge des Maskenwagens. „Der Widerspenstigen Zähmung“ und „Was ihr wollt“ standen diesem Erfolg nicht nach. Was war das Neue, das Holtorf mit seinen Shakespeare-Interpretationen brachte? Ich bin versucht, ein Paradox zu wagen: Das Neue war das Alte, das Älteste. In einer Zeit des trotz aller expressionistischen Experimente noch immer stark naturalistisch bestimmten Theaters — denn die Auflösung der Bühne in ein Maschinengerippe (Piscator) blieb in den Grundzügen dem materialistisch-technischen Zeitalter verhaftet — wagte es Holtorf, dem Spiel den echten Charakter des Spieles wiederzugeben. Er schminkte starkfarbig, ins Phantastische (nicht ins Karikaturistische!), setzte seinen Figuren bunte Perücken auf — strohfarbige, grüne, rote — und entwarf Kostüme, die, vom kühnsten antinaturalistischen Ornament her bestimmt, ihren visuellen Sinn erst richtig im Zusammenspiel des Ensembles verrieten: eine tolle Lust der Linien und Farben. Dem entsprach ein Gesten- und Sprechstil, der mit naturalistischer Tradition völlig brach. Kurz, es war eine neue Art „Illusion“, vielmehr das Wort wieder rückdeutend in seinen Ursinn. Wer unter Illusion das Bestreben versteht, durch wirklichkeitsgetreue Annäherung der Bühnenvorgänge an das uns gewohnte optische und akustische Bild der Welt vergessen zu machen, daß wir im Theater sitzen, der kennt diesen Ursinn nicht. Am weitesten von ihm ab stand das naturalistische Theater, und dessen verhängnisvolle Nachwirkungen sind auch heute, wie jeder szenische Apparat der stehenden Bühnen ausweist, noch nicht überwunden. In Wahrheit steckt in dem Wort „Illusion“ der Begriff des Spieles (ludus), und man übertrüge es richtig mit „Ins-Spiel-setzen“. Dann würde klar, daß die Bühne alles andere ist als ein Täuschungsversuch. Bei der Komödie wird dies am deutlichsten, weil sie seit den Zeiten des alten Aristophanes noch immer einen Rest Phantastik zu ihren Privilegien rechnet, ihre Sujets bevorzugen „unwahrscheinliche Begebenheiten“, sie will also am wenigsten mit der sogenannten Realität konfrontiert werden. Überflüssig zu sagen, daß auch das Spiel seine Gesetze hat — Gesetze der Kunst —, auf deren Befolgung die innere Wahrheit des Kunstwerkes und seine Werthhaftigkeit beruht. Holtorf verstand die Eigen-gesetzlichkeit des mimischen Spieles — als Spiel — sozusagen im Urtext zu lesen, und übertrug das Erkannte in seine ihm eigene Bildersprache. Das war alles. Und das war mehr, als gewöhnlich auf den Bühnen geleistet wird, die mehr auf die Handschrift des Regisseurs als auf die Kenntnis des Urtextes

achten und, mangels Konsequenz, zumeist durch irgendein Hinterpförtchen wieder bei einem oberflächlich modernisierten Naturalismus landen.

Holtorfs Prinzip bewährte sich auch dort, wo er in die neuere Dichtung vorstieß: Die Aufführung des „König Nicolo“ von Frank Wedekind führte zu einer so transparenten künstlerischen Gestaltung dieses Stückes, daß ich erst seitdem Wedekind zu kennen glaube. Unvergeßlich bleibt auch Büchners „Woyzeck“, der, mit Matthias Wieman in der Titelrolle — aber ich erinnere daran, daß auch Titelrollen bei Holtorf nicht die Namen der Schauspieler trugen — eine gespenstische supranaturalistische Deutung durch den Maskenwagen erfuhr und erstmalig dieses über ein Jahrhundert alte Bühnenwerk zu einer seherischen Gegenwartsdichtung machte. Alles in allem: Was immer der Maskenwagen anpackte, wurde zu einem Grunderlebnis des Theaters. Kein Publikum und, was verwunderlicher ist, kein Kritiker konnte sich dem entziehen. Vor mir liegt ein vergilteter Band Kritiken über die Holtorftruppe: Lebendig klingt mir daraus überall entgegen das bejahende Erstaunen, mit Holtorf sei das „echte Theater“ wiedergefunden.

Es war eine Zeit des Aufbruches; und hier war ein Aufbruch.

IV

Seinem Wesen nach konnte aber der „Maskenwagen“ nicht zu einer festen Institution werden, er hätte denn den Charakter als fahrende Truppe aufgeben müssen. Wegbereiter werden nicht seßhaft. Hans Holtorf, immer stärker gefesselt von den Problemen der Malerei, zog sich aus dem aktiven Theaterleben zurück, zumal die allgemeine Aufbruchstimmung in den Künsten gegen Ende der zwanziger Jahre allmählich abebbte. Nach wie vor aber galt sein Interesse allem Ursprünglichen im Theaterwesen. Ein sichtbares Ergebnis dieses Interesses ist die Neuübertragung der „Dänischen Schaubühne“ des alten, in Deutschland lange außer Kurs gekommenen Ludwig Holberg, in dem Holtorf einen Prototyp des echten Theaters sah. Viele Jahre lang widmete Holtorf zusammen mit seiner belesenen Frau alle Freizeit, die ihm die Palette ließ, der Aufgabe, das umfangreiche dramatische Werk des dänischen Klassikers wirklich bühnengerecht ins Deutsche zu übersetzen. Das war nicht allein eine Arbeit der Feder. Oft war ich Zeuge, wie jeder Satz, auf seine klangliche und mimische Deckungsgleichheit hin geprüft, nicht allein gesprochen, sondern auch mimisch agiert wurde, ehe er zu Papier kam. Es war ein Genuß, vergleichbar einer guten Aufführung, solcher intensiven Arbeit beizuwohnen. Ich gewann so Einblick in die interne dramaturgische Arbeit Holtorfs: Eine komödiantische Urvorstellung (ein Wissen a priori möchte ich sagen) verband sich hier mit dem sorgfältigsten Studium des Wortes, der Erforschung künstlerischer Gesetzlichkeiten, um den Intentionen des Autors ge-

recht zu werden. Wer einmal eine öffentliche dramatische Vorlesung Holtorfs, etwa die des „Jeppe vom Berge“, gehört hat, vermag sich ein Bild zu machen, wie hier, gleich dem Phönix aus der Asche, ein Kunstwerk der Bühne wieder auferstand, das in Deutschland nur noch ein Papierdasein führte. In derselben Absicht, ursprüngliche Quellen wieder zum Fließen zu bringen, regte Holtorf mich an, die mir aus ähnlichem Interesse von je naheliegenden antiken Bühnenaufgeboten, Aristophanes, den Meister der altattischen Komödie, und den kräftig-urwüchsigen Plautus, bühnengerecht neu zu übertragen. Wieviel mir bei solcher Arbeit die Kenntnis der Kunst des Maskenwagens geholfen, sei hier dankbar erwähnt als nur ein Beispiel für die mannigfaltigen Anregungen und Nachwirkungen, die von der Holtorftruppe ausgingen. Leider ist Holtorf nicht dazu zu bewegen, wieder aktiv in das Theaterleben einzugreifen. Das Theater seiner inneren Vorstellung durchzusetzen, würde ein ständiges reformatorisches Gegen-den-Strom-Schwimmen bedeuten, das er jüngeren Kräften überlassen möchte. Nun, ihm wurde die Genugtuung, seinen Weg durch andere fortgesetzt zu sehen.

V

Es scheint, von außen betrachtet, eine merkwürdige Parallelität, daß nach dem zweiten Weltkriege eine dem „Maskenwagen“ sehr ähnliche künstlerische Gemeinschaft sich in Schleswig-Holstein zusammenfand. Jedoch läßt sich die über die geänderten Zeiten hin wirksame innere Verbindung des „Morgens-ternes“ mit dem „Maskenwagen“, bald auch durch persönliche Fühlungnahme seiner Spieler mit Holtorf bekundet, leicht nachweisen. Jedem sichtbar wurde diese Verbindung in der Aufführung des „Totentanz 1945“ durch die junge sudetendeutsche Spielgruppe, die den Morgenstern als Signum führt, wie seinerzeit Holtorf die Maske. Den Text des Spieles, dieses posthumen Bruders des Lübecker Totentanzes, schrieb der Leiter der neuen Truppe, Dr. R. Netolitzky, in Anlehnung an die alten Totentänze unter dem Eindruck des apokalyptischen letzten Kriegsjahres. In der Auffassung und Aufführungsform zeigte sich das den Intentionen des „Maskenwagens“ verwandte künstlerische Empfinden unmißverständlich. Es war, als sei der Geist der Holtorftruppe wieder auferstanden. Erschütternd für die Zuschauer, die den Holtorfschen Totentanz noch im Gedächtnis hatten, der Vergleich hinsichtlich der Härte der Zeiten. Denn diesmal war der Krieg über Deutschland selbst hinweggegangen, hatte namenloses Blend im eigenen Land hinterlassen, ja er wirkte fast noch unmittelbar in dieses Totentanzspiel hinein. Diese jungen Spieler hier, heimatlos gewordene Flüchtlinge, besaßen als Theaterfundus nur ein paar alte zurechtgeschneiderte Zeltbahnen und ein wenig Flitter aus Lumpenkisten, von Rumpelböden hervorgekramt. Sie sammelten die Nägel, mit

denen sie den Rupfen um ihr denkbar einfaches Podium in den Altarräumen der Kirchen spannten, jedesmal sorgfältig wieder ein. Denn es gab keine Nägel. Es gab kein Material bis ins Elementarste, der schöne Schein gegründeten Besitzes war dahin. Es gab nichts als das Erlebte und — den Geist der Kunst, aus dem heraus diese vom Erlebten getragenen Spieler ihr Spiel gestalteten.

Es ist tröstlich, zu wissen, wie wenig die Kunst von der Materie abhängig ist. Wieder siegte, ähnlich wie in Holtorfs Zeiten, als die Unabhängigkeit vom Material bewußt gesucht wurde, die verinnerlichte und unter straffstem künstlerischem Gesetz stehende mimische Kraft der Darstellung, aus Urquellen aufsteigend, und schlug die Zuschauer in Bann. Das gleiche Spielthema und die gleiche Kunstgesinnung drängen zu einem Vergleich, dessen Ergebnis nicht qualitativer Leistungsunterschied, sondern die Einheit des auf verschiedenen Wegen gewonnenen künstlerischen Prinzips ist. Denn der Werdegang Dr. Reinhold Netolitzkys ist ein anderer als der Holtorfs. Netolitzky ist „vom Bau“, Theaterwissenschaftler, Schüler und Mitarbeiter Max Reinhardts, als dessen Assistent er bei den Salzburger Festspielen (1932) mit dem „Sommernachtstraum“ eigene bedeutsame Regieleistung der Öffentlichkeit vorlegte. Die großartige Schule Stanislawskijs hat auf ihn stark gewirkt. Das eigentliche nun weiterführende Erlebnis aber war für Netolitzki die Wiederentdeckung der „kultischen“ Spielkunst. Auf der Suche nach dem „Urphänomen Theater“ stieß er auf das älteste bis in die Gegenwart erhaltene religiöse deutsche Volksspiel des Mittelalters, das in regelmäßig wiederholten Aufführungen die alte kultische Spielweise von Geschlecht zu Geschlecht treulich weitergegeben hatte: das Spiel vom Sündenfall oder „Oberufer Paradeisspiel“, so genannt nach seinem Traditionsort Oberufer bei Preßburg.

Der Morgenstern hat dieses Spiel, der alten Überlieferung aufs genaueste folgend bis in den kultischen Symbolismus der Schritte und Gesten und der liturgisch anmutenden Intonierung der Sätze, bereits über dreihundertmal, zumeist in Schleswig-Holstein, vor einem immer faszinierten Publikum aufgeführt; ein Beweis, daß es sich hier nicht um eine nur historisch interessante museale Angelegenheit handelt (denn das Publikum hat als solches kein „historisches Interesse“), sondern daß hier Wurzeln aufgedeckt worden sind, die ihre Lebenskraft behalten haben. Dies Paradeisspiel wies Dr. Netolitzky den Weg, den er folgerichtig weiterging. Es war ein Weg zurück zu den Quellen und zugleich voraustastend. „Archaisierung“ könnte man den von der Morgensternbühne unternommenen Versuch nennen, die alte strenge, symbolträchtige Spielweise aus einer Zeit, da Theater noch eine Art Gottesdienst war, auf die moderne Zeit zu übertragen.

Es wird immer skeptische Stimmen geben, die dies als reines „historisches

Experiment“ bezeichnen. Vielleicht wäre es das, bliebe der Versuch in der Rekonstruktion des Alten stecken, ohne lebendige Beziehung zu gegenwärtigen Bedürfnissen. Aber diese Bedürfnisse weisen ja, wenn nicht alles täuscht, allenthalben auf eine stärkere Bindung der Kunst, auf Formstrenge. Die noch weithin herrschende Betonung des „Subjektiven“ in der Kunst, die voraussichtlich bald ausgespielt haben wird, ist kein Gegenbeweis, um so mehr, als sie sich vielfach dem Abstrakten zuwendet. Abstrahiert kann immer nur zu Gunsten des formalen Elementes werden. Also auch hier ist, trotz subjektiven und darum nicht allgemeinverpflichtenden Inhaltes, die Formsuche führend. Der Weg, den seinerseits der „Morgenstern“ unter Betonung der objektiven Schau und Spielweise einschlägt, ist als Suche nach einem neuen gebundenen Stil zu begreifen, der die phrasenlosen und herben Erlebniskräfte unserer Zeit besser einzufangen vermag als das zumeist geübte Illusionstheater, das im Grunde nicht mehr zeugungskräftig ist, weil es dem Elementaren und den bindenden Kräften zu fern steht.

Ich möchte nicht gern mißverstanden werden. Ich rede nicht dem Primitivismus das Wort. Auf die Gefahr hin, Bekanntes zu wiederholen, möchte ich die Begriffsräume des „Archaischen“ und des „Primitiven“ sowie unser Verhältnis zu ihnen hier kurz umreißen. Primitiv nennen wir eine Kunst auf frühester Entwicklungsstufe, die im wesentlichen aus dem angeborenen Darstellungstrieb lebt ohne bewußte Erkenntnis der Formgesetze. Ihr Schaffen gleicht dem eines Kindes und ist deshalb besonders einer Zeit interessant, die bei artistischem Raffinement ihren eigenen Mangel an Naivität bedauert. Der Gestaltungstrieb als solcher wird jetzt als künstlerischer Wert gesetzt; wir haben in der Vorliebe für das Primitive ein Echo des durch Rousseau in die Welt gesetzten Rufes „Zurück zur Natur“ vor uns. Aber das führt zu Robinsonaden in der Kunst. Die Versuche eines Neo-Primitivismus bedeuten, so sehr man aus ihnen das Bedürfnis herauslesen kann, zum Elementaren zurückzufinden, im Grunde nur eine andere Form der Artistik, das Raffinement des Primitiv-Scheins, wenn es nicht einfach eine Ausflucht ist aus mangelnder Beherrschung künstlerischer Formgesetze. Archaische Kunstepochen aber sind, im Gegensatz zu den primitiven, ausgesprochen formbetont; ihr Formwille ist sogar bisweilen überbetont bis zu einem gewissen Manierismus, wie wir es etwa an manchen Bildwerken der spätarchaischen griechischen Kunst beobachten können. Hier erst, im archaischen Raume, sind Begriffe des „Stiles“ am Platz, und man wird bemerken (worauf es in unserem Zusammenhang besonders ankommt), daß archaische Stile, welchen Reifegrades sie auch sind, immer einer gebundenen Lebensform verhaftet sind. Diese Bindung aber ist kultischer Natur. Zweifellos entspringen daher Versuche der Archaisierung dem Bedürfnis nach Formstrenge, und dies Bedürfnis dem Mangel

einer Zeit an innerer Bindung. Das Verspielte, das Unverpflichtende in der Kunstübung der Spätkultur befriedigt nicht mehr dort, wo man beginnt, nach Verpflichtung und Gebundenheit als Gegenpol zu den zersetzenden Kräften der Zeit zu rufen. Hier ist also ein Ausbruch nicht ins Primitive, sondern in die strenge Form — wohlverstanden: Form nicht als Selbstzweck, sondern als Ausdruck innerer Bindung, deren Ausmaß entscheidend ist für die Lebendigkeit archaisierender Tendenzen. So gesehen ist die tiefere Bedeutung der „Bühne für kultische Kunst“ nicht im historisierenden Rückgriff auf Altes zu suchen, sondern in dem Drange nach einem unserer Weltstunde angemessenen künstlerischen Ausdruck, der in konzessionsloser Strenge des Spieles erstrebt wird. In der Tat ist hier nichts von Primitivismus, sondern eine künstlerische Formleidenschaft, hinter der das wachste Erlebnis unserer Zeit bebt. Die Aufgabe der Bühne ist Deutung, nicht Erschaffung von literarischen Kunstwerken. Der Rückgriff auf Werke aus gebundenen Epochen, die dem eigenen Stilwillen entsprechen, bedeutet demnach keine Abwendung von den Aufgaben der Gegenwart. Nicht im Stoffe, sondern im Stil wird gesucht, „was not tut“. Doch zurück zum Anlaß dieser allgemeinen Betrachtungen. Aus dem Oberufer Paradeisspiel übernahm der Morgenstern, dessen Mitglieder musikalisch vorzüglich geschult sind, die eigentümliche Form des Sprechgesanges, die zwischen litaneiähnlicher Melodie und Sprechen wechselt; er übernahm ebenso das rhythmische Schreiten, das an kultisches Zelebrieren erinnert: zwei Stilelemente, neuentdeckt und neugeprägt, die für die Morgensternbühne charakteristisch wurden. Freilich erscheint solche Übernahme alter Stilelemente nur statthaft, wenn sie mit eigenem Atem erfüllt werden. Dies aber darf man von der Spielweise des „Morgensternes“ mit vollem Recht sagen. Der Funke springt mit überzeugender Kraft auf das Publikum über, eine wirkliche „Bannung“ findet statt.

Durch die gleiche, von innen her erfüllte Spielweise konnte der Morgenstern es nun auch unternehmen, eines der ältesten literarischen Kulturdenkmäler unseres Landes, die sogenannte „Bordesholmer Marienklage“, wieder zu beleben. Die vom Bordesholmer Augustinerkloster überlieferte und von Probst Johannes Reborch um 1475 niedergeschriebene Totenklage gehört der gleichen Gattung spätgotischer Spiele an wie das Paradeisspiel, wenn sie auch mehr liturgischen als dramatischen Charakters ist. Auf die kulturhistorische Bedeutung dieses Werkes für unser Land soll hier nicht eingegangen werden; in unserem Zusammenhang interessiert die Aufführung, die nur möglich ist aus der beschriebenen Spielgesinnung des „Morgensternes“. Die alten lateinischen Regieanweisungen der Marienklage weisen auf ein dem Paradeisspiel sehr verwandtes dramaturgisches Prinzip, das hier mit den Worten Netolitzkys kurz angedeutet sein soll:

„Festgelegt ist die mittebetonte Kreisform des Spielfeldes, die (etwa im Gegensatz zu Oberammergau) unnaturalistische Darstellung des Gekreuzigten, dem der Kruzifixträger nur die Stimme leiht, die Bedeckung der Lenden mit Mariens Tuch, die auffallende Versinnbildlichung des seelischen Vorganges der (nach kirchlicher Dogmatik) ‚siebenfachen Schmerzen Mariae‘ durch Berührung ihres Herzens mit dem ‚Schwerte Simeons‘, endlich das Priestergewand jener Zeit für den Christusdarsteller; selbstverständlich für das mittelalterliche Spiel ist die Darstellung der Frauenrollen durch Männer (ehemals junge Kleriker), ebenso das sichtbare Mitwirken der bei der Aufführung helfenden Personen (Einsager, Tongeber, Handlanger).“

Die erstmalige Wiederaufführung der Marienklage nach den alten Stilprinzipien legte der „Morgenstern“ sinnvollerweise in den Dom zu Schleswig. (Frühjahr 1951. Die Aufführung fand vor einem geladenen Kreis der Landesregierung statt als Dank für spontan gewährte finanzielle Hilfe.) Das Spiel, dargebracht vor Brüggemanns Bordesholmer Altar, der etwa 45 Jahre nach Abfassung des gleichlautenden Klagspieles vollendet wurde, hinterließ einen starken Eindruck.

Kann man bei einem solchen Unternehmen noch in engerem Sinne von einer kulturhistorischen Mission gegenüber unserem Lande sprechen (Belebung des alten heimischen Kulturgutes), so sollen — um hiermit die Betrachtung der kultischen Spiele des „Morgensternes“ abzuschließen — die Versuche nicht unerwähnt bleiben, auch von seiten der Dichtung her die alte Spielweise weiterzuführen. Hermann Claudius war — und das mag als ein Beispiel gelten, daß auch die Bühne auf die Dichtung zurückwirkt — von der Aufführung des Paradeisspieles so gefesselt, daß er im gleichen Stile sein „Spiel vom Brudermord (Kain und Abel)“ ausdrücklich für den Morgenstern schrieb. In ähnlicher Weise, unter strenger Observanz der alten Formen bei gegenwärtigem Gehalt, schrieb Hans-Heinrich Grunwaldt sein Spiel von der Kraft des Segens: „Ich lasse dich nicht“. Beide Spiele sind in das kultische Programm der Morgensternbühne aufgenommen worden.

VI

Wenn sich der Kenner bei diesen christlich-kultischen Spielen an die strengen Formen des großen antiken Dramas gemahnt fühlt, so wird er sich nicht wundern, daß Dr. Netolitzky schon sehr bald den Schritt zur Antike tat. Es war folgerichtig, wollte er nicht von seiner inneren Linie abweichen und doch sein szenisches Orchester vom Volksspiel zum großen Drama erweitern, den Weg zur antiken Tragödie zu gehen. Die Weltgeschichte des europäischen Theaters kennt zwei Pole, die mit magnetischer Anziehung immer wieder das

Kraftfeld der Bühne bestimmen: das Attische Drama und Shakespeare. Wie das Spieltemperament Holtorfs Shakespeare, so suchte Netolitzkys kultischer Drang Sophokles. In den Aufführungen des „Ajas“, des „Philoktet“ (dieser in der schönen Umdichtung durch Bernt von Heiseler), und der „Antigone“ gab er dem antiken Drama die durch klassizistische Einflüsse so oft verwässerte Urform zurück. Jetzt setzt er seinen Spielern Masken auf (hierin also weitergehend als Holtorf), Masken von der herben tragischen Ausdruckskraft der dionysischen Tragödie, die ein strenges archaisches Gestenspiel verlangen. Er läßt nicht nur den Chor nach alter Weise im kultischen Reigen singen und tanzen, sondern gibt auch den Solopartien, überzeugt von einer in noch tieferen Schichten ruhenden Kultverwandtschaft, jenen aus dem Paradeis-spiel her entwickelten Sprechgesang, der sich dem antiken Text als merkwürdig kongruent erweist. Erschütternd etwa in dem großen Schmerzausbruch des Philoktet (der, nur deklamiert oder naturalistisch gespielt, auf der Gegenwartsbühne niemals recht überzeugt) oder in den Leidklagen der Antigone und des Kreon, in Ajas' Leidmonodie.

Aber es ist, wie gesagt, schwer, in dünnen Worten das geheimnisvolle, zugleich gegenwärtige wie altertümliche Fluidum wiederzugeben, das dieses bis zur letzten Härte durchgeführte Spiel umgibt und auf den heutigen Zuschauer ausstrahlt. Es erweist sich, daß der „heutige Zuschauer“ nicht mehr der ästhetisierende Theaterfreund von gestern ist. Er hat zwei Weltkriege miterlebt, er sucht nicht Vergessen in der Illusion, sondern Deutung eigenen Geschickes. So fern also der antike Stoff vielen Menschen der Gegenwart „bildungsmäßig“ liegt, so ungewohnt auf der Bühne dieser strenge, herbe Stil ist: Anfängliches Erschrecken und Befremden weicht alsbald innerem Betroffensein und atemloser Spannung; die dem tragischen Leid durch eigenes schweres Erleben geöffnete Seele fühlt sich wahlverwandtschaftlich angezogen, versteht und begreift aus Urgründen heraus. Die historischen Schranken des Verstehens kann aber nur ein Spiel brechen, das seinerseits aus der echten Tiefe kommt und den Nerv hat für das, was der Zeit not tut. So stehe ich nicht an, den Morgenstern ein Zeittheater im besten Sinne zu nennen, auch wenn er bislang noch das zeitgenössische Drama (besonders soweit es für andere Aufführungspraktiken geschrieben ist), gemieden hat. Es gibt ja wenig Gegenwartswerke, die zur Aufführung in diesem strengen Stil geeignet sind. Freilich bieten sich auch in der Dichtung schon Werke von gleichem herbem Stil an: Eliots „Mord im Dom“ etwa; und hier liegt vor dem „Morgenstern“ noch eine Aufgabe: Er scheint prädestiniert für die Aufführung solcher moderner Werke. In der Tat plante Dr. Netolitzky schon vor Jahren eine Aufführung des „Mordes im Dom“, dieses durch poetische Dichte über viele Gegenwartsdramen herausragenden, ans Kultische gemahnenden Spieles. Die Aufführung, ebenfalls für

den Schleswiger Dom vorgesehen, scheiterte an der Kostenfrage. Dr. Netolitzky zeigte und erläuterte mir die szenischen Entwürfe. Um so mehr bedauere ich, daß seine groß und eindringlich gesichene Interpretation der Eliotschen Dichtung noch nicht vor das Publikum trat. Dieser letzte Schritt zum Gegenwartsdrama ist von der Morgensternbühne zu erhoffen. Doch will ich nicht als Prophet den weitreichenden Plänen Dr. Netolitzkys vorgreifen.

VII

Dagegen sei mir eine zusammenfassende Betrachtung erlaubt. Ich habe in diesen Zeilen zwei durchaus nicht der üblichen Regel entsprechende Sonderformen des Theaters in ihrer Individualität zu würdigen versucht. Es war nötig, sie als solche dem „stehenden“ Theater als der gebräuchlichen Kulturinstitution entgegenzusetzen, also gerade das, was sie sonder, zu betonen: ihre Spontaneität, ihren Aufbruchcharakter und ihre wagemutige Konzessionslosigkeit. Denn eben von dieser noch nicht institutionell verfestigten „Ursprünglichkeit“ geht die belebende Reizwirkung ihres künstlerischen Vorstoßes aus. Sicherlich aber wäre es verkehrt, wollte man, durch das Wort „Reizwirkung“ verlockt, ein künstlerisches Pioniertum der hier geschilderten Art mit jenen *Enfant-terrible*-Experimenten in der Kunst der Gegenwart verwechseln, deren Reizwirkung nach dem Willen ihrer Träger darin bestehen soll, daß sie bewußt allem Gebräuchlichen vor den Kopf stoßen. Mit solchem antibürgerlichen Ressentiment der Kaffeehausbohème und ihrer zu Modenamen gewordenen Führer hat weder der Maskenwagen noch der Morgenstern das geringste gemeinsam; vielmehr sind sie solchen unverpflichtenden artistischen Experimenten, wie wir sahen, gerade entgegengesetzt: Jene führen von den Grundgesetzen der Kunst weg „in einer Freiheit leeren Raum“, der man gern irgendeinen philosophischen Namen leihen mag; diese verpflichtenden Vorstöße aus innerer Nötigung aber führen zu den Urgesetzen hin, sie gehen „der Sache auf den Grund“. So gesehen gewinnt die „Ursprünglichkeit“ der beschriebenen Theaterbewegungen einen zweiten, tieferen Sinn, der sie nun nicht mehr als Sonderungen, sondern geradezu als hypothetische Norm erscheinen läßt: Es sind Ausbrüche zu den Urformen des Theaters klärenden und reinigenden Charakters, deren innerer Zusammenhang mit den allgemeinen künstlerischen Vertiefungs- und Erneuerungsbedürfnissen unserer Zeit hier dargestellt worden ist. Solche Betrachtung aber hat nicht rein akademischen Sinn. Sie ist ein Kapitel, und vielleicht kein unwichtiges, zum vielfach diskutierten Thema: Gegenwartsauftrag des Theaters.

Ein Brief von Reinhold Netolitzky

Der Herausgeber hatte den Leiter des „Morgenstern“, Herrn Dr. Reinhold Netolitzky, Grömitz, gebeten, aus seiner Arbeit zu berichten und die künstlerischen Ziele seiner Volksbühne zu kennzeichnen. Dieser entsprach der Bitte, indem er dem Herausgeber einen Brief schrieb, in welchem er bemerkte, es sei schwer, den Ausführungen von E. R. Leander noch Wesentliches zuzufügen. Dann heißt es weiter:

„... Zu zwei Gedankenreihen jenes Berichts möchte ich mich äußern: dem Verhältnis der Arbeit unserer „Morgenstern“-Bühne zur Antike und dem zur Moderne; anlässlich des zweiten dann zu unseren oder meinen Plänen.

Zuvor erlauben Sie mir, bitte, ein persönliches Wort.

Drei Jahre jünger als Holtorf, gehöre ich zu seiner Generation. Wäre der Krieg nicht gekommen, hätte ich die Ergebnisse meiner vorbereitenden Arbeit — wesentlich später als der jugendlich geniale Mann — etwa um 1939 bis 1941, also nicht erst nach dem Kriege, in meiner Sudetenheimat, vorlegen können. Gelernt habe ich bei manchem, vor allem bei den großen Dramatikern selbst. Jetzt lebt in Schleswig-Holstein ein Werkmeister des Spiels, dessen Schriften mir seit den dreißiger Jahren manches bestätigt haben: Martin Luserke. Mein eigentlicher Lehrer aber ist — denn Reinhardt war seiner Natur nach unnachahmlich — der große, unvergeßliche Alfred Roller, der, von der Wiener Sezession herkommend, 1905 als Bühnenbildner das Theater aus der Irrleitung durch Palladios Nachfahren (vgl. Leanders Aufsatz), zurückgeführt hat; ihm verdanke ich die Grundlagen meiner Arbeit.

Durch Zufall hatte ich als Soldat Holtorfs Holberg-Übersetzung erworben, er hatte von meiner „Antigone“-Aufführung gelesen; 1946 sah er, auch zufällig, das Paradeissspiel unserer Bühne in Munkbrarup — eine Woche darauf, es war die schlimmste Notzeit, kamen als Gruß zwei Koffer mit Restkostümen des „Maskenwagens“ in unserer Baracke an, Beginn einer künstlerischen Freundschaft, die lange dauern möge, von uns aus verehrungsvoll für den Kenner und Meister des Dramas und den seelenbewegenden Maler. Es ehrt uns, wenn man nun sagt, wir träten in seine Spuren.

Die Wurzeln unserer, meiner Arbeit aber sind das Grenzland und die

Antike. Das Grenzland, das immer, während das Binnenvolk rastlos um Neues ringt, am Rande vor der fremden Welt vergessenes Vätererbe bewahrt und zuzeiten alte Wahrheit zurückgibt, oft unvergleichlichen Schatz und Geschenk, wie jetzt unser Paradeisspiel. Und doch, nicht, wie E. R. Leander meinen muß, von diesem Grenzbauernspiel ging ich aus, das ich damals noch gar nicht kannte. Ich war sechzehn Jahre alt, als ich auf Aischylos und Sophokles stieß, sogleich gefesselt von der Formgesetzlichkeit ihrer Dramen — nein, des Dramas! 1937 wandelte ich auf erschtem griechischem Boden, zum Studium der alten Theaterbauten, und faßte die ältesten Steine der Chor-tanzplätze, die Wurzeln des Dramas mit Händen; in der Heimat sollte ich Feststätten und Festspielhäuser errichten, nicht nur für die Spiele der Alten, auch für Schiller, Gluck und Wagner. Schon als Gymnasiast hatte ich, halb ahnend, die „Antigone“ aufgeführt — als ich Soldat war, 1942 in einer Aufführung des gleichen Werks durch Soldaten, war mir's endlich vergönnt, die inzwischen erwachsene Leidenschaft zu befriedigen: die alte Tragödie — zum ersten Male in deutscher Zunge! — in ihrer alten Aufführungsweise wiederzubeleben. Und dazu hatte mir allerdings, das sieht E. R. Leander richtig, das Paradeisspiel der Heimat den Mut gegeben: zur objektivierend-psalmodischen Tongebung, zur übersubjektiven Tanzgebärde, sowohl des Chors wie der Einzelspieler. Und das durfte so sein, ist doch das Kultspiel der Antike wie das des germanischen Mittelalters aus gleichen Urgründen gespeist. Aber erst, als ich die „Morgenstern“-Bühne hatte, tat ich die letzten Schritte zur Erfüllung der alten Spielweise: daß die Frauen durch Männer, alle Rollen zunächst in Halb-, dann in Vollmasken dargestellt wurden (den Anstoß gaben mir Holtorfs Schminkmasken, Ermöglichung erst die Mitarbeit meiner Frau).

All dies zusammen — und natürlich noch mehr, ein Innerstes, Letztes, von dem aber hier nicht die Rede sei — bildet den „kultischen“ Stil. Als das Meistauffallende dieses Stils freilich wird für unsere Bühne von Freunden das Musikalische, in seiner Verbindung mit der Bewegung, das Rhythmische eigentlich also, bezeichnet. Und hierzu denn noch einige Worte. Daß rhythmisch und klanglich nach dem Urtext der Dramen möglichst getreu (z. B. bei unserer „Antigone“, auch der „Marienklage“) übersetzt werden muß, versteht sich hiernach beiläufig —; daß die Tongebung unserer Aufführungen, von kleinen, immer wiederholten Floskeln aus, die eine Art objektiven Systems darstellen sollen (verbunden mit ebensolchen Gebärden-Formeln), nicht nur bewußt dem Wesen der alten griechischen und sogenannten Kirchen-Tonarten entspricht, sondern daß sie, wie Kenner behaupten (ich kenne sie nur aus Musikgeschichten) der Praxis der ehemaligen ersten, der „Florentiner“ Oper gemäß sei, das — dann doch kein kritischer Einwand gegen, vielmehr

Bestätigung für uns — liegt dann wohl auch im Wesen der (dramatischen) Sache; daß wir uns damit endlich, wie nun immer öfter gesagt wird, mit musikalisch-dramatischen Bestrebungen heutiger Bahnbrecher berühren, etwa mit denen Orffs, das ist dann allerdings die nur noch den Fernstehenden überraschende Folge.

Was wir wollen, ist aber nur das: jede dramatische Dichtung in der Weise spielen, für die ihr Dichter sie bestimmt hat; also: Respekt vor dem Handwerklichen des Kunstwerks — und damit allerdings zugleich vor seinem Wesen! Das Ergebnis solcher Arbeit am Drama aber mag dann vielleicht tatsächlich das sein, daß man meint, Gesetze des Dramas erkundet zu haben; mag sein, so weit, daß (wenn ich nicht irre) die Spiele, Tragödien und Komödien und auch Werke wie die „Marienklage“ von Borchsenius, ja auch Modernes, ihr Proportionsgeheimnis (und wieder: in der Form ihr Wesen!) zu offenbaren scheinen.

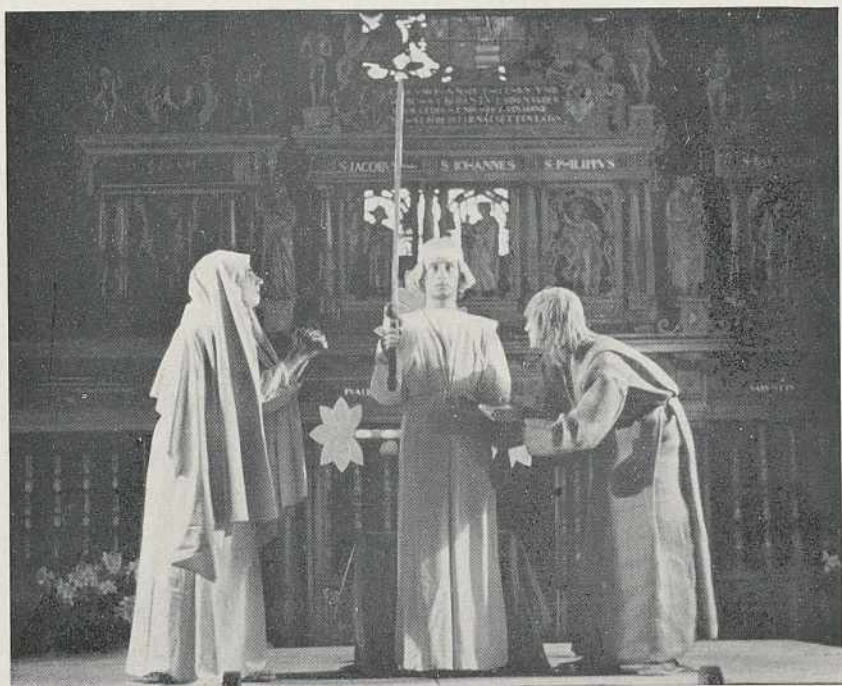
Wenn es das aber gibt, Gesetze einer Kunstgattung, Gesetze des Dramas — Gesetze also, die zu allen Zeiten gelten —, dann ist die Frage nach der Modernität für uns mitbeantwortet; und schon deshalb meine ich, daß der Einwand gelegentlich hörbarer Kritik, unsere Aufführungen seien, als „historisierend“, nicht modern genug (E. R. Leander widerlegt ihn auf grundsätzliche Weise —), daß dieser Einwand aus Mangel an Einsicht kommt, ja, daß nicht unsere Arbeit, sondern daß solche Betrachtungsweise „gestrig“, unmodern ist. (Wie könnten auch wir, die wir unsere Heimat verloren haben, von dieser Zeit und ihren Problemen nicht wirklich angerührt sein? Und wenn schon der Spielleiter, es könnte sein, veraltetem Kunstdenken nachhänge, sollten die Spieler, jüngere, heutige Menschen, und gerade durch ihren opfervollen Beruf tief ins heutige Erleben gestellt, sich dem entzogen haben?) Doch vor allem: wir haben ein starkes Zeugnis dafür, daß unsere, in der Antike und dem Mittelalter wurzelnde Arbeit modern, ja daß sie ins Zukünftige gewandt ist: das Zeugnis nämlich, daß allenthalben in Europa junge Spielgemeinschaften, unabhängig voneinander, an den gleichen Aufgaben, in gleichem Sinne, ja zum Teil mit gleicher Methode arbeiten; 1942, gleichzeitig mit meiner Soldaten-„Antigone“, spielte die Gruppe für antikes Theater der Sorbonne das gleiche Werk nach gleichen Prinzipien, seither ebenso anderes Tragische; die „Théophiliens“ der Sorbonne pflegen wie wir das mittelalterliche Mysterienspiel; in Griechenland, Portugal, Belgien, Holland, der Schweiz, für die Vor-Shakespeare-Zeit in England sind gleiche Arbeit, gleiche Bestrebungen im Gange —: mag unsere Kritik die Zeichen der Zeit nicht erkennen, hier geschieht doch Neuaufbruch in altes wie künftiges, in dramatisches Land. Mögen uns nun die Dichter erstehen, die, gleichfalls vom alten Ursprung schöpfend, neue Dichtung ausspenden!

Gemessen an solcher Ausrichtung vom Grund auf, ist, was wir im einzelnen planen oder spielen möchten, weniger wissenswert; doch, da darnach gefragt wird, sei es angemerkt. Die „Orestie“ darzustellen ist seit Jahrzehnten mein großer Wunsch (die Kieler Universität will uns, für antike Werke, die Ehre der Zusammenarbeit geben); weiter Aristophanes einmal; verwandtes Exotische in seiner echten Spielgestalt; Schillers „Braut von Messina“ so, wie er es eigentlich wollte, mit gesungenen Chören. Je älter ich werde, desto mehr erstrebe ich's, Heiteres, Märchenhaft-Phantastisches, Beglückendes den heute so sehr alltagsbelasteten Menschen zu bringen. Hans Hoftorf haben wir gebeten, mit uns etwas zu inszenieren, vielleicht wird das einmal. Wäre ich als Spielleiter frei, griffe ich nach Strawinskij's „Ödipus Rex“ und nach Orff's neuen Werken. Das Wichtigste ist mir: Neues! Nicht so sehr Dichtung wie Eliots „Mord im Dom“ (über dessen Inszenierung ich mit ihm selbst sprach), sondern solche wie sein „Familientag“, am liebsten: heutige Schicksale heutiger Menschen, dargestellt in der strengen, immer gültigen Form des alten, echten Dramas!

Noch kenne ich gerade von Orff nur wenige Takte — geflissentlich, eigensinnig vermeide ich's, mehr kennenzulernen: so sehr bin ich's gewiß und freue mich darauf, daß seine wie unsere Arbeit, aus verschiedener Richtung, einander einmal auf gleichem Wege begegnen werden. Es wird (manchem Kritiker zum Trotz) der Weg der Zukunft sein. —

Allerdings, sehr verehrter Herr Doktor Schlee, von uns allein aus sind solche Pläne, solche Notwendigkeiten des heutigen Dramas nicht durchzuführen; nicht zufälligerweise erwähnte ich zu Anfang die häufigen Krisen unserer Bühne. Wenn wir unsere kulturpflegenden Behörden — denen wir viel verdanken — nicht dafür gewinnen können, unsere ausschließliche Kulturarbeit in annähernd ähnlichem Maße zu unterstützen wie die des mehr oder minder edlen Unterhaltungstheaters, dann wird es mit diesem unserem Stückchen „ursprünglichen Theaters“, vielleicht sogar bald, zu Ende sein. Mögen dann Nachfolger mehr Glück haben. „Meist auch arm wie alle Apostel“ seien, schreibt E. R. Leander, die Träger der Frohbotschaft der Kunst — der Dichter, der Maler kann selbst so noch schaffen, und welcher echte Künstler wollte etwas für sich! — aber der mit dem Drama Beschäftigte braucht Menschen zur Verwirklichung, spielende und aufnehmende; wie ungerecht wäre es, wie unsozial gegen die junge Generation, vorauszusetzen, dies müsse ohne Mittel geschehen! —

Das ist, was ich zu Herrn Leanders Bericht ergänzend sagen wollte . . .“



Das Oberufer Paradeisspiel im Meldorfer Dom.

Aufnahme: Moorhof, Grönwohldshorst.



Plautus: Die Zwillinge.

Aufnahme: Moorhof, Grönwohldshorst.

Aus Aufführungen der »Morgenstern«-Bühne.



Voraussetzungen: Die älteste Vertriebenenbühne (seit Pfingsten 1945) mit eigenständiger ostdeutscher Spieltradition und Stilprägung (s. Oberuferer Spiele); seit 1950 vom Bundesministerium f. Vertriebene subventioniert, außerdem Förderung durch Kultus- und Sozialministerium in Kiel. Das Letztere hat allein im abgelaufenen Jahr 36 Aufführungen finanziert. Höhe der bisherigen Gesamtsubvention: DM 55 000 im Jahr. Festes Ensemble unter der Leitung von Dr. Reinhold Netolitzky. Beste Referenzen (s. Anlage). Die Bühne ist schon jetzt im erweiterten Rahmen einsatzfertig und bedarf nur für die vorgeschlagenen Neuinszenierungen und Vergrößerung des Spielplans eine Verstärkung des Ensembles.

Zielsetzung der Ostdeutschen Bühne: das Thema Volk und Staat im überzeitlichen Schicksalsbezug, aus ostdeutschem Geschichtsbewußtsein zukunftsgerichtet gestaltet. Die Wanderbühne soll weder das bieten wollen, was Aufgabe der großen Theater bleibt, noch naturalistische Stücke bringen, die sich im Stil durchaus überlebt haben und daher das Gegenwartsbewußtsein befremden. Der sakrale Gehalt echter dramatischer Tradition ist zu pflegen und dabei sind auch Stücke auszuwählen, die ebenso den Rang der Religion sichtbar machen wie substantiell der kommunistischen Bedrohung begegnen.

Spielplan: Paradeissspiel aus Oberufer (schon einstudiert)

Christgeburtsspiel aus Oberufer " "
Burkard Waldis: Der verlorene Sohn
Bidermann: Cenodoxus
Calderon: Welttheater (in der Übersetzung Eichendorffs)
Johannes von Saaz: Der Ackermann und der Tod
Goethe: Iphigenie in der Urfassung (schon einstudiert)
Schiller: Braut von Messina
Grillparzer: Libussa (bearbeitet)
" : Das Goldene Vließ (für einen Abend bearbeitet)
Kleist: Amphitryon
Eichendorff: Die Freier
G. Hauptmann: Pippa tanzt
Max Halbe: Der Strom
H. v. Heiseler: Die Kinder Godunows
B. v. Heiseler: Philoktet (schon einstudiert)
" : Die Malteser
Rothacker: Roderich
Max Mell: Apostelspiel

↳ daneben in Wanderbüfzen (Liliput & B. v. Heiseler)

