

Buber und das Theater

Die Kunst und insbesondere das Theater stellen zweifelsohne eine wichtige Quelle der Inspiration für Bubers philosophisches und religiöses Denken dar. Er war tiefgreifend an allen künstlerischen Ausdrucksformen interessiert, aber da er nicht die Literatur oder das Theater zu seinem Beruf machte oder den Beruf eines Literatur-, Theater- oder Kunstkritikers anstrebte, sind seine Schriften auf diesem Gebiet unsystematisch geblieben. Sie enthalten Texte, die für besondere Gelegenheiten wie dem Geburtstag oder dem Tod eines Schriftstellers oder Malers geschrieben wurden. Bei anderen handelt es sich um Gelegenheitsarbeiten, angestoßen durch künstlerische Ereignisse, bei denen Buber zugegen war, oder durch das Erscheinen eines neuen Buches. Viele seiner Aufsätze zeigen dennoch eine klare kulturelle Agenda, die seinen eigenen Standpunkt widerspiegelt, insbesondere was die Jüdische Renaissance und den Zionismus betrifft. Einige seiner Essays über das Theater entstanden im Zusammenhang mit Theateraufführungen, an denen er in der einen oder anderen Form aktiv beteiligt war. Daneben veröffentlichte er auch Artikel, die sich mit allgemeineren ästhetischen und kulturellen Fragestellungen befassen. So beschäftigt sich schon Bubers erste Veröffentlichung aus dem Jahr 1897, verfasst auf Polnisch, mit drei Schriftstellern, nämlich Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), Arthur Schnitzler (1862-1931) und Peter Altenberg (1859-1919).¹ Buber veröffentlichte auch ein abendfüllendes Theaterstück und arbeitete an Entwürfen für verschiedene dramatische Texte.

Unter den Kunstformen war das Schauspiel für Buber von früher Kindheit an von einer besonders starken emotionalen Bedeutung. Als er drei Jahre alt war, verließ ihn seine Mutter,² die eine Schauspielerin war, und er sah sie erst nach mehr als zwanzig Jahren wieder. Sehr viel später in seinem Leben, in einem Text mit dem Titel *Begegnung. Autobiographische Fragmente*, der im vorliegenden Band vollständig zum Abdruck kommt, reflektiert Buber seine Bemühungen, diesen Verlust zu bewältigen:

Später einmal habe ich mir das Wort »Vergegnung« zurechtgemacht, womit etwa das Verfehlen einer wirklichen Begegnung zwischen Menschen bezeichnet war. Als ich nach weiteren zwanzig Jahren meine Mutter wiedersah, die aus der Ferne mich,

1. Martin Buber, Zur Wiener Literatur, deutscher Erstdruck in MBW 1, S. 119-129.
2. Elise geb. Wurgast wurde 1858 in Odessa geboren, war also 20 Jahre alt, als sie Buber zur Welt brachte.

meine Frau und meine Kinder besuchen gekommen war, konnte ich in ihre noch immer zum Erstaunen schönen Augen nicht blicken, ohne irgendwoher das Wort »Vergegnung«, als ein zu mir gesprochenes Wort, zu vernehmen.³

Zu diesem Zeitpunkt hatten sicherlich bereits Bubers eigene Erfahrungen mit Theateraufführungen die Leere gefüllt, die durch die Abwesenheit der Mutter entstanden war.

Zusammen mit diesem entscheidenden, wenngleich indirekten Einfluss des Theaters wurde Bubers frühe intellektuelle Entwicklung in starkem Maß von seinen Erfahrungen mit dem Theater bestimmt. Im Alter von 18 Jahren kehrte Buber 1896 an seinen Geburtsort Wien zurück, um Philosophie, Kunstgeschichte und Germanistik an der dortigen Universität zu studieren. In den *Autobiographischen Fragmenten* erinnert sich Buber an die Bedeutung, die dem gemeinsamen Lesen von Texten vor dem Hintergrund eines Seminars zukommt, und wie seine Erfahrungen mit Theateraufführungen zu einer nahezu mystischen Verwirklichung einer solchen Gemeinschaft wurden, die aus Bildung und gegenseitiger Inspiration entsteht:

Was aber am stärksten auf mich wirkte, war das Burgtheater, in das ich mich oft, zuweilen Tag um Tag, nach mehrstündigem »Anstellen« drei Treppen hoch stürzte, um einen Platz auf der obersten Galerie zu erbeuten. Wenn dann tief unten vor mir der Vorhang aufging und ich in die Ereignisse des dramatischen Agon als, wie spielhaft auch, dennoch jetzt und hier sich begebend blicken durfte, war es doch das Wort, das »richtig« gesprochene Menschenwort, was ich recht eigentlich in mich aufnahm. Die Sprache – hier erst, in dieser Welt der Fiktion aus Fiktion, gewann sie ihre Adäquatheit; gesteigert erschien sie wohl, aber zu sich selber. So war es jedoch nur so lange, bis etwa – was immerhin mitunter geschah – einer für ein Weilchen ins Rezitieren, ein »edles« Rezitieren, geriet; da zerbrach mir, mit der echten Gesprochenheit der Sprache, der dialogischen oder auch monologischen (sofern der Monolog eben ein Anreden der eigenen Person als eines Mitmenschen und keine Rezitation war), diese ganze, aus Überraschung und Gesetz geheimnisvoll gebaute Welt, – bis sie nach Augenblicken, mit der Wiederkehr des Gegenüber, neu erstand.⁴

Als Buber diese Erinnerungen seiner Jugendjahre zu Papier brachte – sich auf den Punkt konzentrierend, an dem der Vorhang sich hebt und das Wort von der Bühne weit unten gehört werden konnte –, hatte er bereits seine zentralen Ideen, mit denen er wohl am längsten im kulturellen Gedächtnis bleiben wird, formuliert. Das dialogische Prinzip, das

3. Martin Buber, *Begegnung. Autobiographische Fragmente*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1960, S. 6; jetzt in diesem Band, S. 275.

4. Ebd., S. 20 f.; jetzt in diesem Band, S. 285.

er in *Ich und Du* (1923) formuliert, beschreibt die Wirklichkeit als ein Sprachereignis zwischen Einzelmenschen, wobei Buber sich bewusst ist, wie selten und zerbrechlich diese Momente der Begegnung sind.

Das kulturelle Leben Wiens hinterließ bei Buber einen tiefen Eindruck. Während seiner Wiener Jahre veröffentlichte er mehr als ein Dutzend Gedichte mit überwiegend jüdischen Themen und ein poetisches Werk mit dem Titel »Der Dämon«, welches er als »Aus einem Drama« bezeichnete (vgl. in diesem Band, S. 314-316). Er veröffentlichte auch das Gedicht »Ein Purim-Prolog«, sowie zwei Gedichte, die den Propheten Elija zum Thema hatten.⁵ Diese Gestalt sollte die Hauptfigur des einzigen abendfüllenden Stücks werden, das Buber 1955 vollendete und 1963 veröffentlichte.

In diesen frühen Jahren, genauer schon 1901, veröffentlichte Buber in *Die Welt* einen kurzen Artikel mit der Überschrift »Eine jungjüdische Bühne«, der sich mit Fragen der Organisation und Infrastruktur eines solchen möglichen Projekts beschäftigt. Er argumentiert, dass die Bedingungen zur Schaffung eines ständigen jüdischen Theaters noch nicht reif seien. Einer der Gründe, die er hierfür anführt, ist das fehlende Repertoire für ein solches Unterfangen. Erst 1914, also mehr als ein Jahrzehnt nach Erscheinen dieses Artikels, kam Nahum Zemach (1887/1890-1939) mit einer Schauspielerguppe zum Zionistenkongress nach Wien, um den Delegierten eine Demonstration in verwirklichtem Kulturzionismus zu bieten. Jedoch fand selbst diese Aufführung wenig Widerhall. Nach dem Kongress löste sich die Schauspielerguppe auf. Erst 1917 gelang es Zemach, in Moskau das *Habima* Theater zu gründen.

Die Zeit für ein derartiges Vorhaben war sicherlich noch nicht reif, als Bubers Artikel 1901 erschien. Aber auch fast 30 Jahre später, als Buber gemeinsam mit Größen wie Chaim Nachman Bialik (1873-1934), Arnold Zweig (1887-1968), Alfred Döblin (1878-1957) und Nachum Goldmann (1895-1982) mit dem *Habima* Theaterkollektiv, das zu dieser Zeit in Berlin lebte und arbeitete, zusammenkam, beklagte Buber das Fehlen von Dramen, die auf Hebräisch geschrieben worden seien, also der Sprache, in der das *Habima* Theater seit seiner Gründung auftrat. In einem Artikel mit dem Titel »Greif nach der Welt, Habimah!«, der im selben Jahr in der *Jüdischen Rundschau* erschien, konstatiert Buber:

Daß wir Juden eine ursprüngliche Begabung zum Theater – also zur unmittelbaren leiblichen Darstellung eines Vorgestellten – haben, ist unverkennbar, obgleich wir aus der biblischen Antike nur vom improvisierten Dialog, nicht von der Pantomi-

5. Alle hier erwähnten Gedichte sind aufgenommen in den vorliegenden Band, siehe in diesem Band, S. 76, 91 u. 92.

me wissen [...] Daß wir keine ursprüngliche Begabung zum Drama haben, ist wohl ebenso sicher.⁶

Buber selbst hatte versucht, etwas gegen das fehlende Repertoire zu unternehmen, indem er eine Übersetzung aus dem Jiddischen von David Pinski *Eisik Scheftel. Ein jüdisches Arbeiterdrama* anfertigte und, versehen mit einer kurzen Einleitung, im *Jüdischen Verlag*, den er zusammen mit Berthold Feiweil 1902 gegründet hatte, veröffentlichte⁷.

Fast alles, was Buber über das Theater schrieb, kann retrospektiv als eine Art Vorbereitung für die Entwicklung seines dialogischen Denkens interpretiert werden. So argumentiert bereits Maurice Friedman in seinem Buch *Martin Buber and the Theater*⁸ und sieht in Bubers ausgeprägtem Interesse an Drama und Schauspiel sein späteres religiöses, ethisches und metaphysisches Denken vorgeformt.

Das Theater war für Buber zweifelsohne eines der seinem philosophischen Denken zugrunde liegenden strukturellen Muster, aber es wurde für ihn nie die allumfassende Metapher, wie es später bei dem Soziologen Erving Goffman (1922-1982) und dem Anthropologen Victor Turner (1920-1983) der Fall ist. Im Denken von Goffman und Turner werden das Theater und die Rituale des Alltagslebens oder auch Handlungen, die sich in den verschiedenen sozialen Kontexten abspielen, zu einem neuen, allumfassenden Denkmodell, von dem aus die beiden Wissenschaftler die sie interessierenden Aspekte der Welt untersuchen konnten. Bubers zentraler Ausgangspunkt hingegen war religiöser Natur: von einer übernatürlichen Ordnung auszugehen, in der das Theater einen Aspekt einer solchen metaphysischen überweltlichen Ordnung, aber nicht die Grundlage darstellt.

Mit 27 Jahren ging Buber nach Florenz, um *Die Geschichten des Rabbi Nachman* und *Die Legende des Baal-Schem* zu schreiben, die Bücher, die zu seinem späteren Ruf als weltberühmter jüdischer Denker beitragen. Während dieses Aufenthalts schrieb er 1905 und 1906 seine ersten theo-

6. Martin Buber, Greif nach der Welt, Habimah!, in: *Jüdische Rundschau*, 34. Jg., Nr. 97, 10. 12. 1929, S. 653; jetzt in diesem Band, S. 441-443. Weiteres zu Bubers Beziehung zum *Habima* Theater findet sich im Kommentar zu diesem Text, in diesem Band, S. 773-775.
7. *Eisik Scheftel. Ein jüdisches Arbeiterdrama in drei Akten* von David Pinski. Autorisierte Übertragung aus dem jüdischen Manuskript von Martin Buber, Berlin: Jüdischer Verlag 1905; jetzt in diesem Band, S. 317-369.
8. *Martin Buber and the Theater*, edited and translated with three introductory essays by Maurice Friedman, New York: Funk and Wagnalls 1969. Kürzlich erschien eine Monografie, die der Frage nachgeht, inwieweit Bubers dialogische Philosophie ihre Wurzeln in seinem Verständnis von Kunst und insbesondere von Theater hat. Vgl. Marcella Scopelliti, *L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro*, Torino 2015.

retischen Texte zum Theater und insbesondere zur Schauspielkunst, an denen man erkennen kann, wie sich Bubers Auseinandersetzung mit dem Theater emotional und intellektuell entwickelte. In diesen Artikeln – »Die Duse in Florenz« und »Drei Rollen Novellis« – fasst Buber seine Eindrücke von der Arbeit zweier italienischer Schauspieler zusammen, der berühmten Eleonora Duse (1858-1924) und des Ermete Novelli (1851-1919), die damals in Florenz auftraten.

Ein weiteres wichtiges Dokument für Bubers Auseinandersetzung mit dem Theater bildet der vierte Dialog »Von der Polarität. Gespräch nach dem Theater« des 1913 erschienenen *Daniel*.⁹ Dieser Text Bubers wird oftmals als ein Werk betrachtet, welches zu einer Übergangsphase gehört, die schließlich in den Existenzialismus von *Ich und Du* (1923) mündet. Wie viele seiner anderen Schriften ist *Daniel* in Dialogform geschrieben.

»Von der Polarität. Gespräch nach dem Theater« entwickelt einige der Themen weiter, die Buber bereits in »Drei Rollen Novellis« angeschnitten hatte. Im Mittelpunkt steht die Beziehung zwischen dem einzelnen Darsteller und dem Ensemble, wobei anzunehmen ist, dass Bubers Eindrücke aus seiner Zeit in Hellerau¹⁰ miteingeflossen sind. Der erwähnte Abschnitt aus *Daniel* über das Theater belegt Nietzsches großen Einfluss auf Bubers Denken und Stil zu dieser Zeit, so dass der Text auch »Die Geburt des Theater aus dem Geist der Metaphysik« hätte betitelt werden können. Schon die zeitgenössischen Leser kritisierten an dieser Schrift, dass die metaphysischen Formulierungen und die eingewobene Mystik, die sich bis zu Momenten konkreter Gottesschau steigert, Bubers Fähigkeit beeinträchtigt hätten, detaillierte Beobachtungen über das, was wirklich auf der Bühne passiert, anzustellen, ein Zug, der seine früheren Essays zu diesem Thema ausgezeichnet hatte.

Gerade diese Kritik macht deutlich, dass Bubers Sicht des Theaters hier im Wandel begriffen ist, und lässt eine nähere Untersuchung der Hauptideen des Textes als lohnend erscheinen. *Daniel*, der führende Sprecher, unterhält sich mit Leonard, nachdem sie miteinander einer Theateraufführung beigewohnt haben. Leonard erkennt deutlich, dass *Daniel* von der Aufführung sehr ergriffen ist, und er will herausfinden, warum *Daniel* von der Verwandlung menschlicher Wesen in göttliche Gestalten so tief betroffen ist. Sie sprechen von einem Stück mit einem Thema aus der Nordischen Mythologie, der Saga Olaf Tryggvasons über den Nordischen Gott Freyr (in: *Flateyjarbók*, I, 337 f.). Der Protagonist in diesem Stück, Gunnar Helming, wird von Norwegen nach Schweden

9. *Daniel*, S. 85–121. (Jetzt in MBW 1, S. 216-234.)

10. Siehe unten.

verbannt, wo er die Frau des Gottes Frey verführt und schwängert. Gunnar Helming »spielte den Gott«, sagt Daniel, und »er empfängt die Opfergaben des Volkes, vermählt sich mit der Priesterin, segnet das Land zur Fruchtbarkeit«¹¹

Es ist bemerkenswert, dass der Protagonist dieser Geschichte ein ähnliches Täuschungsmanöver ausführt wie Eleonora Duse als Heldin in *Monna Vanna*, wie Buber es acht Jahre vorher beschrieben hatte. Es ist nicht eindeutig zu beweisen, ob die im Gespräch thematisierte Aufführung in Wirklichkeit stattgefunden hat oder ob Buber das Thema seiner Lektüre entnahm. Angesichts der konkreten Details, die Buber in seiner Beschreibung der Schlüsselszene nennt, spricht einiges dafür, dass eine entsprechende Aufführung stattgefunden hat.

Bevor diese Szene eingehender besprochen wird, geht Bubers Daniel näher auf die Verwandlung des Menschen in einen Gott ein und fragt: »Ruhete nicht auf ihm das Geheimnis der Magie, dem alle jungfräulichen Völker ergeben sind: wer sich in den Gott verwandelt, lebt das Leben, tut die Tat, wirkt das Werk des Gottes? Verwirklichte er nicht den Gott in und mit seiner Seele wie in und mit seinem Leibe?«¹²

Buber stellt die These auf, dass die wichtigste und grundlegende Polarität des Theaters die zwischen dem Schauspieler und der von ihm verkörperten Figur sei, die sich allmählich ausweitet um die Polaritäten zwischen den Protagonisten, zwischen der Vorführung und dem Publikum und schließlich zwischen dem Drama und dem Theater. Der große Schauspieler »steht dem Helden gegenüber und – verwandelt sich in ihn.«; und weiter erklärt er: »In der Verwandlung gelöst, geläutert, verklärt verwirklicht er den Helden in immer neuer Erstmaligkeit mit seiner Seele wie mit seinem Leibe.«¹³ An anderer Stelle fügt er hinzu: »Der große Schauspieler nimmt nicht Masken vor. In jener formenden Stunde, in der er seine Rolle entscheidend erlebt, dringt er sich verwandelnd, seine Seele aufgebend und wiedergewinnend, in das Zentrum seines Helden ein und enthebt ihm das Geheimnis der persönlichen Kinesis, die ihm eigentümliche Verbindung von Sinn und Tat.«¹⁴ Nachdem er diese allgemeinen Prinzipien formuliert, werden Bubers Ausführungen zunehmend metaphysisch, wobei er sich zunehmend von den materiellen Gegebenheiten des Theaters entfernt.

Während seines Universitätsstudiums in Wien, Leipzig, Berlin und Zürich belegte Buber mehrere Seminare, die literarische und ästhetische

11. Buber, *Daniel*, S. 103. (Jetzt in MBW 1, S. 225.)

12. *Daniel*, S. 107. (Jetzt in MBW 1, S. 226.)

13. *Daniel*, S. 110. (Jetzt in MBW 1, S. 227.)

14. *Daniel*, S. 111. (Jetzt in MBW 1, S. 228.)

Themen behandelten. Georg Simmel (1858-1918), dessen Schüler er in seiner Berliner Zeit 1899-1901 war, hatte einen entscheidenden Einfluss auf sein Denken. Unter Simmels vielfältigen Interessen als Philosoph und Kultursoziologe spielte das Theater eine bedeutende Rolle und in einem 1921 posthum veröffentlichten Aufsatz »Zur Philosophie des Schauspielers« argumentiert Simmel:

Die Bühnenfigur, wie sie im Buche steht, ist sozusagen kein ganzer Mensch, sie ist nicht ein Mensch im sinnlichen Sinne – sondern der Komplex des literarisch Erfassbaren an einem Menschen. Weder die Stimmen noch den Tonfall, weder das *ritardando* noch das *accelerando* des Sprechens, weder die Gesten noch die besondere Atmosphäre der lebenswarmen Gestalt kann der Dichter vorzeichnen oder auch nur wirklich eindeutige Prämissen dafür geben. Er hat vielmehr Schicksal, Erscheinung, Seele dieser Gestalt in den nur eindimensionalen Verlauf des bloß Geistigen verlegt. Als Dichtung angesehen ist das Drama ein selbstgenügsames Ganzes; hinsichtlich der Totalität des Geschehens bleibt es Symbol, aus dem diese sich nicht logisch entwickeln läßt.¹⁵

Diese Gedankengänge haben eine große Ähnlichkeit mit denen, die Buber in seinen Schriften zum Theater, besonders in *Daniel*, äußert. Aber Simmel zeigt keine Tendenz zu metaphysischen oder mystischen Höhenflügen.

Die metaphysischen Aspekte des Theaters wie Buber sie sah – besonders seine Idee der Polarität oder Dualität – wurden dennoch weder von seinen Zeitgenossen noch von späteren Gelehrten als ein hermeneutisches Modell für das Theater gänzlich zurückgewiesen, wenn sie auch wenig Einfluss auf den wissenschaftlichen Diskurs über das Theater und die Aufführungspraxis ausübten, die eher empirisch ausgerichtet ist. Es scheint aber, dass Bubers *Daniel* einen starken Eindruck auf Rainer Maria Rilke (1875-1923) gemacht hat, der ebenso wie Buber im Insel Verlag veröffentlichte. In seinem Dankesbrief an den Verleger Anton Kippenberg (1874-1950) für die Zusendung eines Exemplars ist Rilke voll des Lobes und nennt *Daniel* darin einen »sehr bedeutenden Begleiter« »auf meinen

15. Georg Simmel, Zur Philosophie des Schauspielers. Aus dem Nachlaß herausgegeben, in: *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, hrsg. von Richard Kroner u. Georg Mehlis, Band IX, 1920/21, Tübingen 1921, S. 339-362; hier S. 339f.; aufgenommen in: Simmel, *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer, Frankfurt a.M. 2008, S. 111-136. Bereits 1908 erschien in *Der Morgen* ein Aufsatz Simmels unter dem gleichen Titel, der jedoch deutlich kürzer ist und bei dem es sich vielleicht um eine erste Auseinandersetzung Simmels mit der Kunst des Schauspielers handelt (siehe: Georg Simmel, Zur Philosophie des Schauspielers, in: *Der Morgen*. Wochenschrift für deutsche Kultur, begr. und hrsg. von Werner Sombart, 2. Jg., Nr. 51/52, 18. Dezember 1908, S. 1685-1689).

Wegen«. ¹⁶ Die *Duineser Elegien*, an denen Rilke von 1912 bis 1922 arbeitete und 1923, zehn Jahre nach dem Erscheinen von *Daniel* herausgab, weisen viele thematische Gemeinsamkeiten besonders hinsichtlich des Schauspielers und des Theaters mit Bubers Arbeit auf. In der Vierten Elegie spricht Rilke über seine Erfahrungen mit dem Theater:

[...] wenn mir zumut ist,
zu warten vor der Puppenbühne, nein,
so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen
am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandelns. Über uns hinüber
spielt dann der Engel. Sieh, die Sterbenden,
sollten sie nicht vermuten, wie voll Vorwand
das alles ist, was wir hier leisten. Alles
ist nicht es selbst. ¹⁷

Es liegt etwas Spielerisches in dem Zusammentreffen oder der Polarität zwischen dem Engel, der das metaphysische Prinzip vertritt, und der Puppe, die dem materiellen Alltag zugehört, vielleicht dem des Kindes. Am stärksten kommt diese Polarität in der kurzen Zeile zum Ausdruck: »Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.« Als ob es ein Wunder wäre, das das Kind ungeduldig erwartet, und welches ihm ermöglicht, erwachsen zu werden und sich den Härten des Lebens zu stellen.

Während Rilke diese Gedichte schrieb, war Buber in der *Gesellschaft zur Veranstaltung dramatischer Aufführungen (Hellerauer Schauspiele)* engagiert, ¹⁸ die eng verbunden war mit der *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus*, die Wolf Dohrn (1878-1914) 1911 in Hellerau nördlich von Dresden gegründet hatte. Dohrn hatte Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) und Adolphe Appia (1862-1928) nach Hellerau eingeladen, um dort eine Schule für rhythmische Gymnastik zu gründen. Zusammen mit dem Architekten Heinrich Tessenow (1876-1950) planten sie

16. Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger 1906 bis 1926*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Leipzig 1941, S. 180, 182.

17. Ders., *Duineser Elegien*. Die vierte Elegie, in: Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1955, S. 697-700, hier S. 698f.

18. Siehe ausführlicher zu Bubers Engagement in der *Gesellschaft Hellerauer Schauspiele* den Kommentar zu »Das Raumproblem der Bühne«, in diesem Band, S. 747-756.

das *Festspielhaus*, in dem die berühmte Aufführung von Glucks (1714-1787) Oper *Orpheus und Eurydike* (Orfeo ed Euridice, 1762) im Juni 1912 inszeniert wurde, sowie die Aufführung von Paul Claudels (1868-1955) *Verkündigung* im Oktober 1913 stattfand (Premiere in Paris 1912). Im zugehörigen Programmheft veröffentlichte Buber den Aufsatz »Das Raumproblem der Bühne«,¹⁹ in welchem er die »moderne Bühne« stark kritisierte. In einem späteren Wiederabdruck seines Aufsatzes, im Sammelband *Hinweise* (1953), leitet Buber den Essay stolz mit der Bemerkung ein, dass er »zu Versuchen der Hellerauer Bühne, an denen ich Anteil nahm, geschrieben«²⁰ wurde. In ihm führt Buber aus:

Das echte Kunstgefühl ist, wie alle vollständigen Gefühle, ein polares. Es versetzt uns mitten in eine Welt, die zu betreten wir unvermögend sind. Lebendig von ihr umschlossen, daß uns und sie nichts mehr entsondern zu können scheint, von ihr getränkt, durchdrungen und bestätigt von ihr, erkennen wir sie doch als die auf ewig abgehobene Ferne. Sie ist Wirklichkeit, einzig und gewiß wie keine naturhafte, sie allein ist fertige Wirklichkeit: wir überlassen uns ihr und atmen in ihrem Bereiche; und sie ist Bild: ihrem Wesen nach uns entrückt und unzugänglich. Aus dieser Polarität von Vertrautheit und Fremdheit, vollkommnem Genuß und vollkommnem Verzicht kommen die Weihen des echten Kunstgefühls.²¹

Der Aufsatz ist ein Versuch, die ritualisierten Aspekte des Theaters zu beschreiben, denen Buber anscheinend eine starke Bedeutung bei seiner Suche nach einer Dialektik beimaß, in welcher die Welt und das Göttliche in einem fruchtbaren Austausch zueinander stehen. Weiter behandelt er darin Themen, die damals sowohl auf theoretischer wie praktischer Ebene umfänglich diskutiert wurden.

Die Aufführungen in Hellerau erfuhren mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs eine Unterbrechung, als das *Festspielhaus* zunächst in ein Feldlazarett und dann in eine Kaserne umgewandelt wurde. In der Zeit des Nationalsozialismus wurde es dann in ein Erholungsheim für Angehörige der SS umfunktioniert, und nach dem Zweiten Weltkrieg diente es als Kaserne für russische Soldaten.

Der Ort übte eine große Anziehungskraft auf viele Künstler und Intellektuelle aus wie Franz Kafka, Vaslav Nijinsky (1889-1959), Emil Nolde (1867-1956), Mary Wigman (1886-1973), Rainer Maria Rilke, Franz Werfel, Ernst Bloch (1885-1977), Hugo von Hofmannsthal, Rudolf von

19. Martin Buber, Das Raumproblem der Bühne, in: *Das Claudel-Programmheft*, Hellerau: Hellerauer Verlag 1913, S. 72-81; jetzt in diesem Band, S. 429-434.

20. Martin Buber, Das Raumproblem der Bühne, in: *Hinweise. Gesammelte Essays*, Zürich: Manesse Verlag 1953, S. 202-210, hier S. 202.

21. In diesem Band, S. 429.

Laban (1879-1958), Max Reinhardt (1873-1943), George Bernhard Shaw (1856-1950) und sogar Constantin Stanislavsky (1863-1938), um nur einige der prominenten Namen zu nennen, und einige sahen in Hellerau eine Alternative zu Bayreuth. Das folgende Zitat aus dem Bericht eines Augenzeugen mag ein Bild von der begeisterten Atmosphäre während der Festspiele vermitteln: »Alle, die kommen, müssen sich von den rhythmischen Erlebnissen durchdringen lassen, müssen sie in der erhöhten Stimmung des festlichen Verbundenseins innerlich verarbeiten, müssen [...] das Dargebotene als ein Selbsterlebtes, das körperlich Geschaute als Symbolisierung eigener seelischer Vorgänge, das Bild als Ausdruck eigener Gedanken und Wünsche aufnehmen [...].«²² Offensichtlich fand Buber in diesem Umfeld ein seinen eigenen spirituellen und künstlerischen Neigungen und Ambitionen förderliches Klima.

Selbst wenn die Erfahrungen in Hellerau Buber nicht ganz zufrieden stellten,²³ so führte er seine Theaterarbeit dennoch weiter, insbesondere in der Zusammenarbeit mit der mit ihm eng befreundeten Schauspielerin und Theaterleiterin Louise Dumont (1862-1932) und deren Ehemann Gustav Lindemann (1872-1960). Lindemann war damals der Direktor des Düsseldorfer Schauspielhauses, das er 1905 zusammen mit Louise Dumont als Privattheater gegründet hatte und das als Reformbühne berühmt wurde. Dem Schauspielhaus war eine Theaterakademie angeschlossen, die *Hochschule für Bühnenkunst*, und Martin Buber gehörte ab 1914 dem »außerordentlichen Lehrkörper« der Hochschule an. Daneben veranstaltete das Schauspielhaus eine Vortragsreihe, die sogenannten »Morgenfeiern«, die Sonntagsvormittags stattfanden und bei denen Buber ebenfalls ab 1918 Vorträge hielt. Dumont und Lindemann planten zusammen mit Buber und ihrem gemeinsamen Freund Gustav Landauer – im Stil der Experimente von Hellerau – eine deutsche »Theaterkultur« zu entwickeln. Hierzu wurde Gustav Landauer im Oktober 1918 als Dramaturg an das Düsseldorfer Schauspielhaus berufen. Als Landauer 1919 wegen seiner Beteiligung an der Münchner Räterepublik von Freikorpsoldaten ermordet wurde, fanden diese Pläne jedoch ein abruptes Ende. Aber Buber blieb dem Düsseldorfer Schauspielhaus weiterhin eng verbunden. Ab Juni 1924 gehörte er dem Aufsichtsrat und dem »geistigen Beirat« des Schauspielhauses an, dessen Hauptaufgabe darin bestand, die beim Schauspielhaus eingereichten bzw. geplanten Theaterstücke vorab zu begutachten.²⁴ Von Januar 1925

22. August Horneffer, Das Fest, in: *Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Programmbuch* (Jahrbuch *Der Rhythmus*, 2.1), Jena 1912, S. 14-21; hier S. 14.

23. Vgl. den Kommentar zu »Das Raumproblem der Bühne«, in diesem Band, S. 750 f.

24. Im MBA findet sich die ausführliche Korrespondenz zwischen Martin Buber und

bis Juli 1926 war der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Ludwig Strauß (1892-1953) Dramaturg und Regisseur am Düsseldorfer Schauspielhaus sowie Lehrer an dessen Hochschule für Bühnenkunst. Buber und Strauß kannten sich schon seit vielen Jahren, und seit 1925 war Strauß mit Bubers Tochter Eva verheiratet. Die Korrespondenz zwischen Buber und Ludwig Strauß aus den Jahren 1925 und 1926 spiegelt noch einmal Bubers Engagement und sein weitreichendes Interesse am Düsseldorfer Schauspielhaus wider. In den Briefen diskutiert Buber mit Strauß die geplanten Produktionen des Schauspielhauses, zu denen Buber in seiner beratenden Funktion als Mitglied des »geistigen Beirats« seine Bewertungen und Ratschläge gibt. Daneben geht es auch um konkrete dramaturgische Fragen der Inszenierungen sowie um zunehmende Konflikte zwischen der Leitung des Düsseldorfer Schauspielhauses und seinen Mitarbeitern.²⁵

Das Düsseldorfer Schauspielhaus gab die Zeitschrift *Masken* heraus, an der Buber ebenfalls mitarbeitete. In Gedenken an den ermordeten Gustav Landauer widmete es ihm 1919 ein eigenes Heft, zu dem Buber mit seinen Aufsatz »Landauer und die Revolution« beitrug.²⁶ 1924 erschien in *Masken* Bubers Aufsatz über »Drama und Theater«²⁷.

Erst gegen Ende seiner schriftstellerischen Laufbahn hat Buber einen vollständigen Dramentext verfasst, das Mysterienspiel *Elija*, das 1955 geschrieben und zuerst 1963 im Verlag Lambert Schneider Heidelberg

Louise Dumont, die sich auf den Zeitraum von 1919 bis 1930 erstreckt und insgesamt ca. 200 Briefe umfasst. Neben etlichen Briefen, die persönlichen Angelegenheiten gewidmet sind, betreffen andere Briefe die zahlreichen Terminabsprachen zu Vorträgen Bubers im Rahmen der »Morgenfeiern« und an der »Hochschule für Bühnenkunst« oder zu verschiedenen Besprechungen am Schauspielhaus. Ein weiterer Teil der Korrespondenz betrifft Bubers Tätigkeit als Mitglied des »geistigen Beirats« des Schauspielhauses, und ein kleinerer Teil der Briefe befasst sich mit der finanziellen Situation des Schauspielhauses sowie mit Problemen zwischen der Leitung und Angestellten des Schauspielhauses. (s. Arc. Ms. Var 350, 8, 182 und 8, 182.I) 1930 erschien zu Ehren von Louise Dumont und Gustav Lindemann eine Festgabe zum Theaterjubiläum, in der auch Buber mit einem Beitrag vertreten ist, und zwar mit einem Auszug aus dem zwei Jahre später erschienenen Band *Zwiesprache*, »Dialogisches und monologisches Leben«, in: *Deutsches Theater am Rhein. Louise Dumont und Gustav Lindemann als Ehrengruß zum 25 jährigen Bestehen des Düsseldorfer Schauspielhauses am 28. Oktober 1930*, hrsg. von der Gemeinschaft der Freunde des Düsseldorfer Schauspielhauses, Düsseldorf: A. Bagel 1930, S. 79-80.

25. Vgl. *Briefwechsel Martin Buber – Ludwig Strauß 1913-1953*, hrsg. von Tuvia Rübner und Dafna Mach, Frankfurt a. M. 1990.
26. Martin Buber, Landauer und die Revolution, in: *Masken*, 14. Jg., Heft 18/19, S. 282-291.
27. Martin Buber, Drama und Theater, in: *Masken*, 18. Jg., Erstes Oktoberheft 1924, S. 3-5; jetzt in diesem Band, S. 438-440.

publiziert wurde. Die Gestalt des Propheten Elija hat Buber mehrfach in seinem Leben beschäftigt, wie seine beiden hier abgedruckten Gedichte »Elijahu« (1904) und »Das Wort an Elijahu« (1906/7) bezeugen. Auch in seiner Auseinandersetzung mit dieser Gestalt im Rahmen der biblischen Schriften (vgl. *Der Glaube der Propheten*, Zürich: Manesse Verlag 1950, S. 111-123; jetzt in: MBW 13) und im Zusammenhang der chassidischen Anekdoten (vgl. z. B. »Elija«, zuerst in *Der Große Maggid und seine Nachfolge*, S. 60f. veröffentlicht, jetzt in: MBW 18, Nr. [487]) steht Elija im Mittelpunkt von Bubers prophetischer Vision. In der zugehörigen Anmerkung schreibt er: »Der in den Himmel entrückte Elias ist der jüdischen Sage nach, zu deren eigentümlichster Gestalt er geworden ist, der stete Bote Gottes an die Menschenwelt, gegenwärtig beim Eintritt jedes jüdischen Knaben in den Bund Israels mit Gott, gegenwärtig an jeder ›Seder‹-Tafel in der dem Gedächtnis der großen Bundestat, der Befreiung aus Ägypten geweihten Osternacht, wo für ihn ein Weinbecher kredenzt wird, hilfreich in Nöten, belehrend in Ungewißheiten, bestimmt, dereinst als Vorbote des Messias, als Wecker und Rufer die träge Menschheit dem Kommenden zu bereiten.« (Vgl. MBW 18, S. 1009.)

Die dramatische Handlung entfaltet sich in 23 Szenen entlang der biblischen Erzählung (I Kön 17-II Kön 2). Dabei werden die inneren Kämpfe und Zweifel des Propheten Elija gegenüber der biblischen Vorlage herausgearbeitet und der eher schroffe Charakter der biblischen Erzählung gemildert. Für Buber repräsentiert diese Figur die Möglichkeit, im Judentum eine einzigartige und archaische Religiosität, die frei ist von rabbinischen Einfügungen und Rationalismen, wieder zu erlangen. Sein Interesse an der Figur des Elija resultierte auch aus seinem Verständnis der Bibel als lebendiger Literatur, die als Beweis der Begegnung zwischen dem Volk Israel und dem Göttlichen in der Geschichte zu gelten hätte, ein historischer Beleg für Gottes Beziehung zu den Menschen, gesehen mit menschlichen Augen. Elija weckt eine messianische Hoffnung, die nicht nur am Rande der Geschichte verwirklicht werden soll, sondern einst zur kollektiven Erlösung der Welt und nicht nur der Individuen, die sie bevölkern, führen wird.

So wie das Theater eine wichtige Quelle der Inspiration für Bubers philosophisches Denken war, wurden auch umgekehrt Theaterautoren von ihm und seiner Philosophie beeinflusst. Ein Beispiel ist der polnische Schriftsteller Witold Gombrowicz (1904-1969). Im Jahr 1951 wandte sich Gombrowicz, der neben Romanen und Erzählungen auch Theaterstücke verfasste, an Martin Buber. Hieraus entwickelte sich in den nächsten Jahren ein brieflicher Kontakt zwischen beiden, der sich hauptsächlich

lich mit Gombrowicz' dramatischem Werk befasste.²⁸ 1951 übersandte Gombrowicz Buber eine Kopie seines Dramas *Die Trauung* (poln. Originaltitel *Ślub*) in französischer Übersetzung,²⁹ das er 1948 vollendet hatte. In seinem ersten Brief an Buber vom 3. Mai 1951 äußert er die Hoffnung, dass Buber Parallelen zwischen den Gedanken über die Ehe, die Gombrowicz in seinem Stück entwickelt, und Bubers eigenen Gedanken in dessen ebenfalls 1948 erschienenem Werk *Das Problem des Menschen* erkennt. Gombrowicz sieht Gemeinsamkeiten darin, wie er in seinem Stück die Frage der zwischenmenschlichen Beziehung darstellt und behandelt und wie Buber dies in seinem Werk tut. Bubers Antwort ist zwar freundlich, jedoch macht er deutlich, dass er Gombrowicz' Ansicht nicht teilt. In Gombrowicz' *Tagebuch*, das dieser 1957 veröffentlichte, findet sich ein Eintrag aus dem Jahr 1953, in dem er Buber erwähnt. Auch hier geht es Gombrowicz wiederum um das »Zwischenmenschliche«:

Buber, a Jewish philosopher, described this pretty well when he said that the individualist philosophy we have known up to now has done itself in and that the greatest disillusionment that awaits mankind in the near future is the bankruptcy of collectivist philosophy [...]. It will be on the corpses of these worldviews that the third vision of man will be born: man in relation to another man, a concrete man, I in relation to you and him ...

Man through man. Man in relation to man. Man created by man. Man strengthened by man. Is it my illusion that I see in this a secret new reality? For in thinking about these misunderstandings that are springing up between us and the West, I always stumble on the »other« man raised to the category of a creative power.³⁰

Seine Korrespondenz mit Buber wie auch sein *Tagebuch* verdeutlichen Gombrowicz' intensive Rezeption von Bubers philosophischem Denken, v. a. in den Jahren 1953-1957. Eine Art Abschluss findet die Korrespondenz zwischen Gombrowicz und Buber mit einem Empfehlungsschrei-

28. Die Korrespondenz zwischen Buber und Gombrowicz umfasst die Jahre 1951 bis 1955. Im MBA finden sich vier Briefe von Gombrowicz an Buber aus dieser Zeit, von denen der erste auf Französisch und die folgenden drei auf Polnisch geschrieben sind (Briefe vom 3. Mai 1951, 25. Juli 1951, 28. Dezember 1954, 15. Februar 1955; MBA: Arc. Ms. Var. 350, 8, 239h), sowie zwei auf Polnisch geschriebene Briefe Bubers an Gombrowicz (vom 9. Juli 1951 u. 29. Januar 1955; MBA: Arc. Ms. Var. 350, 8, 239h.I), daneben ein Empfehlungsschreiben Bubers die Veröffentlichung von Gombrowicz' Stück *Die Trauung* in anderen Sprachen betreffend.

29. Siehe im MBA Arc. Ms. Var. 350, 11, 284.

30. Witold Gombrowicz, *Diary*, Vol. 1: 1953-1956, hrsg. von Jan Kott, übers. von Lillian Vallee, Evanston IL 1988, S. 20 (Originaltitel *Dziennik*, 1957).

ben Bubers vom 30. Januar 1955, in dem er Gombrowicz' Stück *Die Trauung* zur Publikation in anderen Sprachen empfiehlt.³¹

Das Theater stellte eine einflussreiche Konstante im Leben und Wirken Martin Bubers dar. Bubers intensiver Dialog mit dem Theater fand 1963 seinen Höhepunkt und Abschluss mit der Veröffentlichung seines Mysterienspiels *Elija*. Auch wenn Bubers Interesse an der konkreten Theaterpraxis, wie sie in seiner Arbeit als Dramaturg in Hellerau und Düsseldorf zum Ausdruck kommt, im Laufe der Jahre abnahm, war sie doch zweifelsohne ein wesentliches Element zur Entwicklung seiner dialogischen Philosophie: Theater ist Dialog, und Dialog ist der Schlüssel in Bubers Denken.

Freddie Rokem, Heike Breitenbach

31. Arc. Ms. Var. 350, 8, 239h.I; vgl. zur Beziehung Buber – Gombrowicz auch: Francis Imbert, *Witold Gombrowicz ou les aventures de l'interhumain*, Paris 2009, bes. das Kapitel »L'homme-Dieu«.