STUDIEN

ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE

NEUE FOLGE

Herausgegeben von

Gerhard Müller-Schwefe und Friedrich Schubel

Band 1

STUDIEN ZUR DRAMATURGIE DES 'RELIGIOUS FESTIVAL PLAY' BEI CHRISTOPHER FRY

VON

HANS ITSCHERT

MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN 1963

Als Habilitationsschrift gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
Alle Rechte vorbehalten
Copyright by Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1963
Printed in Germany
Gesamtherstellung: Großdruckerei Erich Spandel, Nürnberg

Meiner Frau

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung 1

I. The Boy with a Cart
Cuthman, Saint of Sussex
A Play 6

II. Thor, With Angels
A Play 29

III. A Sleep of Prisoners
A Play 122

Schluß 233

Summary 238

Literaturverzeichnis 242

Register 248

VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde am 6. Nov. 1961 von der Philosophischen Fakultät der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz als Habilitationsschrift angenommen. Sie ist mit großzügiger Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft gedruckt worden, der ich für ihre Unterstützung aufrichtig danke. Dank schulde ich auch den Herren Professoren Oppel (Marburg) und Schubel (Tübingen) für die Überlassung und Abgrenzung des Themas, Herrn Professor Galinsky (Mainz) für zusätzliche kritische Hinweise, meiner Frau und Frau Christine Frohmüller (ehemals Sekretärin am Seminar für Englische Philologie der Universität Mainz) für die Herstellung der Maschinenschrift, Fräulein Christel Krämer (Assistentin am Seminar für Englische Philologie der Universität Mainz) und Herrn Konrad Tuzinski (Assistent am Seminar für Englische Philologie der Universität Tübingen) für das Korrekturlesen und für die Arbeiten am Register. Für die Aufnahme meiner Habilitationsschrift in die Buchreihe „Studien zur englischen Philologie" bedanke ich mich bei deren Herausgebern und ihren Mitarbeitern.

Mainz, im August 1963 Hans Itschert

EINLEITUNG

Bei einem 1959 vorgelegten Versuch, die britischen und amerikanischen Versdramatiker des 20. Jahrhunderts kritisch zu würdigen, räumt DENIS DONOGHUE[1] auch Christopher Fry ein Kapitel ein. Schon die Überschrift dieser Ausführungen – "Christopher Fry's Theatre of Words" – enthält ein negatives Urteil; desgleichen der erste Satz: "THAT Christopher Fry has acquired some reputation as a dramatist on the strength of such plays as *Venus Observed* and *The Lady's Not for Burning* is one of the more disquieting facts about the contemporary theater." Donoghue bekennt sich zu der Kritik, die MARIUS BEWLEY[2] an Fry geübt hat, und vermerkt mißbilligend, daß es Gegenstimmen hierzu gibt: dankbare 'appreciation' der Kunst Frys in den Büchern von DEREK STANFORD[3] sowie das Lob aus dem Mund von ROBERT GITTINGS[4], der den Freund als "an original major poetic talent" einschätzt. Da fühlt sich Donoghue zur Richtigstellung aufgerufen: "Confronted with these facts we may reasonably propose to bring forward more evidence." Der Betrachtungsweise Donoghues und ihren Ergebnissen hat WILLI ERZGRÄBER[5] in einer gehaltvollen Rezension widersprochen: „Er [= Donoghue] sieht zwar den sprachlichen Reichtum der Fryschen Werke, wertet ihn jedoch meist negativ. Er wirft Fry vor, daß er seinen lyrischen Einfallsreichtum auf der Bühne auskoste, ohne die Sprache auf die Handlung oder die Personen abzustimmen. Ohne Zweifel gibt es Stellen bei Fry, die aus dem unmittelbaren dramatischen Zusammenhang heraustreten, und D. hat mit Geschick solche Stellen ermittelt. Aber es lassen sich ebenso Beispiele finden, die zeigen, daß der sprachliche Ausdruck der Person oder der Situation angemessen ist." Erzgräber schlägt mit Recht

[1] D. Donoghue, *The Third Voice. Modern British and American Verse Drama*, Princeton University Press 1959. (Darin: Chapter Eleven: "Christopher Fry's Theatre of Words", 180–192; hier 180).

[2] M. Bewley, "The Verse of Christopher Fry", *Scrutiny* 18 (1951), 78–84.

[3] Vgl. S. 6, Anm. 1, und das Literaturverzeichnis dieser Arbeit.

[4] R. Gittings, "Christopher Fry: A Rejoinder", *World Review* (July 1952) 57.

[5] W. Erzgräber in: *Die Neueren Sprachen* (1960), 460–462; hier 462.

„eingehende Untersuchungen und Interpretationen" auf dem ganzen Forschungsfeld vor, damit „ein abgewogenes Gesamtbild vom Versdrama des 20. Jh. gewonnen wird".

Die vorliegende Arbeit bemüht sich um ausführliche Analyse einer besonderen Werkgruppe bei Christopher Fry. Außer den Komödien *A Phoenix Too Frequent*, *The Lady's Not for Burning*, *Venus Observed* und *The Dark is Light Enough*, der biblischen Tragödie *The Firstborn* und der Historie *Curtmantle* hat Fry drei religiöse Festspiele geschaffen: *The Boy with a Cart*, *Thor,With Angels* und *A Sleep of Prisoners*. Mit der Dramaturgie des 'religious festival play' bei Christopher Fry wollen wir uns hier beschäftigen.[6] Gerade weil das religiöse Festspiel weithin im Verdacht mangelnder Dramatik und Bühnenwirksamkeit steht, soll es uns zur Probe auf das Können des Dramatikers Fry werden. Bedenkt man überdies, daß T. S. Eliot seinen Ruf als 'modern poetic dramatist' mit dem 'religious festival play' *Murder in the Cathedral* begründet hat, dann erhebt sich um so dringlicher die Frage, ob auch Fry einer nicht sonderlich hoch eingeschätzten Dramenart eigene, anziehende und bezwingende Prägung zu geben vermochte.

Kein anderer als Fry selbst ermutigt zur dramaturgischen Analyse seiner Stücke. Die folgenden Sätze hat er zuerst in seinem Vortrag "Poetry and the Theatre"[7] gesprochen und dann in der Rede *An Experience of Critics*[8] wiederholt: "The dramatist must view the world of his play, and the people of that world, with great precision: the poet-dramatist with the greatest poetic precision. The whole structure depends upon it, what scene follows another, what character goes and what character enters, where description or landscape becomes part of the action, or where it needs a bare exchange. The poetry and the construction are inseparate. Who understands the poetry understands the construction, who understands the construction understands the poetry, for the poetry is the action, and the action – even apart from the words – is the figure of the poetry ... " Dem Selbst-

---

[6] Bei dieser Werkeinteilung schließe ich mich den grundlegenden Büchern von D. Stanford und dem Fry-Aufsatz von H. Koziol an (vgl. S. 6, Anm. 1, und Literaturverzeichnis meiner Arbeit). Stanford verwendet den Terminus 'religious festival play', Koziol den Begriff „religiöses Festspiel". Zur Übernahme dieser Bezeichnungen bestimmt mich mehr die „festliche" Haltung als der Aufführungsanlaß der betreffenden Stücke. Abgrenzung der „religiösen Festspiele" von der „biblischen Tragödie" im Schluß dieser Untersuchung (S. 233–237).

[7] In: Adam, *International Review*, Year 19, Nos. 214–215 (1951), 2–10.

[8] London 1952; hier zitierte Ausgabe: 4th impression, June 1953, 26 f.

zitat schließt Fry die Worte an: "I do not mean, that my own plays live up to this definition; but this is the ground upon which, now and in the future, I must meet the critics."[9]

Messen wir den Forschungsstand an diesem Hinweis des Dichters, so erkennen wir, wie wenig bislang in Arbeiten über Fry zusammenhängend von der Szenenfolge, den Auftritten und Abgängen der handelnden Personen, der dramaturgischen Funktion von Schilderung und Dialog die Rede war. Demgegenüber rückte zunächst einmal die Aufgabe in den Vordergrund, über Inhalt, Sinngehalt und vor allem die überquellend reiche, oftmals schwer deutbare Bildersprache der Dramen Frys zu unterrichten. Daß dabei auch zu wertvollen und gerechten Befunden über das Verhältnis der 'poetry' zur 'construction', über die Identität bzw. Diskrepanz von 'poetry' und 'action', vorgestoßen wurde, spricht für den hohen Rang einiger Interpretationen. Auf diesen Arbeiten aufbauend und in ständigem Kontakt mit ihnen wird in der vorliegenden Abhandlung der Versuch unternommen, die drei 'religious festival plays' Christopher Frys von der ersten bis zur letzten Szene als Bühnenkunst zu betrachten und somit Kritik dramatischer Dichtung im Klima des Theaters anzusiedeln. Indem wir Dichtungsdeutung mit der Sehweise des Dramaturgen, des Regisseurs, des Schauspielers und nicht zuletzt des Zuschauers verbinden, dürfen wir Antwort auf mannigfache Fragen erhoffen: Zeigen die 'religious festival plays' von Christopher Fry durchweg den gleichen Dramentyp? Durch welche gemeinsamen Züge werden sie zur Gruppe? Sind sie von dramatischer Kraft und Spannung beherrscht? Gibt es einen Spielraum der Komik oder der Tragik in ihnen? Bieten sie der Regie den Anreiz zu bühnenwirksamer Inszenierung und den Darstellern die Möglichkeit zu eindrucksvoller Rollengestaltung? Wird dem Publikum religiöse Botschaft durch den unerschöpflichen Zauber des Theaters „zugespielt"?

Ehe wir unseren Weg durch die religiösen Festspiele Frys antreten, gilt es eine entscheidende Anregung hervorzuheben, die aus der deutschen T. S. Eliot-Forschung stammt. Lassen wir zuerst den Dichter mit zwei Stellen aus *Murder in the Cathedral*[10] zu Wort kommen. Unmittelbar bevor die „Versucher" ihre gefährlichen Netze nach der Seele des Erzbischofs Thomas Becket auswerfen, spricht dieser die Verse:

[9] *An Experience of Critics*, 27.

[10] T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, London 1950 (¹1935).

Meanwhile the substance of our first act
Will be shadows, and the strife with shadows.
Heavier the interval than the consummation.
All things prepare the event. Watch. (S. 23, V. 8 ff.);

"... the substance of our first act ...", – wir horchen auf: Die Hauptgestalt „sagt an", was im ersten Akt geboten wird. Demnach steht Thomas gar nicht in einer eben jetzt ablaufenden Handlung, sondern er kennt genau das „Stück", in dem er „spielt": die Geschichte seines Martyriums, welches in Wirklichkeit bereits hinter ihm liegt. Am Ende von "Part I" erhalten wir hierüber volle Gewißheit. Thomas sagt:

I know
What yet remains to show you of my history
Will seem to most of you at best futility,
Senseless self-slaughter of a lunatic,
Arrogant passion of a fanatic.
I know that history at all time draws
The strangest consequence from remotest cause.
But for every evil, every sacrilege,
Crime, wrong, oppression and the axe's edge,
Indifference, exploitation, you and you
And you, must all be punished. So must you. (S. 45, V. 9 ff.)

Der Heilige spielt seine "history"; sie wird uns gezeigt; uns ist Thomas in direkter Ansprache, ja sogar in direktem Angriff zugewandt. Hier muß nun das Wort an die Forschung übergehen. HANS GALINSKY hat zweimal *Murder in the Cathedral* interpretiert: zunächst als Lehrer von Oberprimanern, die dazu angeleitet wurden, sich „spielend" in die Eigenart des Stückes hineinzuarbeiten.[11] Aus dieser „dramaturgischen" Methode wuchs für unseren Textauszug II eine wichtige Erkenntnis auf. Dem Thomas-Darsteller wurde von seinen Kritikern nachdrücklich ein echtes „Über-die-Rampe-spielen" abgefordert, – mit dem richtigen Regiehinweis: „Diese Wendung zum ‚Publikum' gipfelt in dem Gebrauch der ausgestreckten Hand, die einzelne Personen des Zuhörerkreises förmlich herausgreift."[12] Thomas schafft also zwischen Bühne und Zuschauerraum eine Verbindung, wenn auch auf den ersten Blick eine unangenehme und schockierende. Denn die bedrückende „Vorstellung von der Mitverantwortung für ‚jedes Übel' ..., d. h. also auch für solche Übel, die, wie die Ermor-

[11] H. Galinsky, „T. S. Eliots *Murder in the Cathedral* als Schullektüre", *Die Lebenden Fremdsprachen* (1951), 161–167, 195–201, 232–237, 266–271, 289–298.

[12] H. Galinsky, *a. a. O.*, 236; vgl. auch 266.

dung des Thomas Becket, vor Hunderten von Jahren begangen worden sind"[13], wird in uns erweckt. Doch indem uns durch Thomas unsere 'solidarity' mit jedem Übel – den „Mord im Dom" einbegriffen – ins Bewußtsein gerufen wird, geht das Spiel mit uns in Wahrheit eine 'solidarity' des Heils[14] ein und dient der Gesundung unserer Seele. In einer zweiten Interpretation, welche auf die Ergebnisse der ersten zurückgreift, bietet Galinsky dann – den Blick zur mittelalterlichen Tradition gerichtet – folgende dramaturgische Definition des Heiligenspiels *Murder in the Cathedral*[15]: „*Murder in the Cathedral* ist nicht ein Drama im engeren Sinn, sondern ein Spiel, ein ‚geistliches Spiel'. Das Drama im engeren Sinn stellt den Vorgang als gerade jetzt geschehenden dar; im Spiel wird etwas bereits Geschehenes von dem, der es durchlitten hat, noch einmal durchlitten. Thomas ‚führt' seine eigene ‚Geschichte vor'. Wie ein Prologsprecher ... kündigt er ‚den Inhalt unseres ersten Aktes' an ... Nach dem ersten Akt gibt wiederum Thomas selbst, diesmal unmittelbar zu den Zuschauern gewendet, das Kommende an, das er in zunächst seltsam anmutender Zurückdrehung der ‚Bühnenzeit' als schon Geschehenes, als ‚meine Geschichte' bezeichnet ... Das Seltsame wird sinnvoll, wenn man folgendes erwägt: *Murder in the Cathedral* bietet keine 'action', sondern, wie man, an ein Wort der Predigtszene anknüpfend, sagen darf, ein 're-enactment', nicht Vollzug, sondern ‚Nachvollzug' zum geistlichen Heile der Zuschauer."

Daß die Bedeutung dieser Definition weit über *Murder in the Cathedral* hinausreicht, macht der Beginn von Christopher Frys Heiligenspiel *The Boy with a Cart* ersichtlich. Zwar nicht Cuthman, Saint of Sussex, selbst, wohl aber ein Chor sagt im Prolog den Wiedervollzug der Geschichte Cuthmans für uns an. Damit dringt die Frage nach der Kunst des 're-enactment' bei Fry in unser Forschungsgebiet.

---

[13] H. Galinsky, *a. a. O.*, 266.

[14] Vgl. H. Galinsky, *a. a. O.*, 268.

[15] H. Galinsky, „T. S. Eliots *Murder in the Cathedral.* Versuch einer Interpretation", *Die Neueren Sprachen* (1958), 305–323, 319 f.

KAPITEL I

THE BOY WITH A CART
CUTHMAN, SAINT OF SUSSEX
A PLAY

Das religiöse Festspiel *The Boy with a Cart*, im Jahre 1937 entstanden, ist nicht der erste Versuch Christopher Frys auf dem Felde der dramatischen Dichtung. Schon viel früher setzt das Stadium des Experimentierens ein. Da jedoch die ersten Stücke Frys nie gedruckt worden sind, ist uns der unmittelbare Einblick in diese Anfänge verwehrt. Wir können nur in Anlehnung an Frys Biographen und Interpreten DEREK STANFORD[1] die Entwicklungslinie andeuten, die mit den Kinderjahren des Dichters beginnt und bis zu dem doppelten Erfolg von *The Boy with a Cart* führt: mehrfache Aufführung[2] und Veröffentlichung als Buch[3].

Von dem Schüler Christopher Fry (1907 in Bristol geboren) wird berichtet, er habe als Elfjähriger eine 'farce' und mit 14 Jahren das erste 'verse drama' verfaßt. Über Inhalt und Form dieser sehr zeitigen Bemühungen des künftigen Dramatikers wissen wir nichts Näheres. Sie sollen lediglich als Zeugnis für die frühe Theaterbegeisterung des Dichters erwähnt werden, die gerade im Klima der englischen Schule

[1] Ein klares Bild ergibt sich nur, wenn man die folgenden Werke gemeinsam heranzieht:

D. Stanford, *Christopher Fry. An Appreciation*, London und New York ²1952, 23 f. Hier zitiert: Stanford I.

Ders., *Christopher Fry Album*, London und New York 1952: "Introducing Christopher Fry", 1–42, bes. 7–15. Hier zitiert: Stanford II.

Ders., *Christopher Fry. Writers and their Work*: No. 54, London, New York, Toronto 1954, 10 ff. Hier zitiert: Stanford III. Vgl. auch H. Koziol, „Die Dramen Christopher Frys", *Die Neueren Sprachen* (1955), 1–14, 1 f.

[2] Ab 1937 Laienaufführungen in Colman's Hatch, Sussex; Chichester; Canterbury. - Zum ersten Mal mit Berufsschauspielern am 19. 1. 1950 am 'Lyric Theatre', Hammersmith (Inszenierung: John Gielgud, Titelrolle: Richard Burton). Vgl. Stanford II, 16 und 46.

[3] Zuerst O. U. P. 1939; ab 1945 in 2. Aufl. bei Frederick Muller, London; hier zitierte Ausgabe: 1954 (11th impression).

gedeihen konnte.[4] Auf 'Bedford Modern School' schrieb dann auch der Siebzehnjährige sein nächstes Stück, die Komödie *Youth and the Peregrines*, im Untertitel nach echt Fryscher Manier als "A fantastic triviality" bezeichnet. Dieses Werk fand später sogar den Weg auf eine Berufsbühne, welcher freilich der Dichter in leitender Position angehörte. Fry – von 1934 bis 1936 Direktor der 'Tunbridge Wells Repertory Players' – stellte gleich im ersten Jahre seiner Tätigkeit das eigene Erzeugnis in prominenter Nachbarschaft heraus: Er sicherte seinem Theater die Uraufführung von Shaws Einakter *Village Wooing* und ließ bei dieser repräsentativen Gelegenheit auch *Youth and the Peregrines* zum ersten Male über die Bretter gehen. Wenn wir uns auf den Kritiker des *Kent and Sussex Courier* verlassen dürfen, der Frys Stück als "a modern comedy with a strong vein of fantasy" freundlich begrüßte, so konnte der Anfänger neben dem berühmten Partner durchaus ehrenvoll bestehen.[5] Auf *Youth and the Peregrines* folgten 1932 eine weder gespielte noch gedruckte Komödie "Siege" und 1935 "She shall have Music", eine 'musical-comedy', die an einer führenden Operettenbühne Londons, dem 'Savoy Theatre', gegeben wurde. Nach diesen frühen Versuchen, die fast ausschließlich der heiteren Muse verpflichtet waren, entstand – im Jahre 1937, wie bereits erwähnt – das geistliche Spiel *The Boy with a Cart*.[6]

[4] Weit mehr als in Deutschland ist in England das Theaterspielen Bestandteil des Unterrichts. Häufig bildet ein 'play' den festlichen Abschluß des Schuljahres. Schule, Universität, Kirchengemeinde und Theatervereine wetteifern im Laienspiel.

[5] Vgl. hierzu Stanford II, 10 f.; dort auch kurze Inhaltsangabe.

[6] Nach 1937 schrieb Fry drei weitere Stücke, die zwar aufgeführt wurden, aber nicht offiziell im Druck erschienen. Vgl. Stanford II, 14 f. – Vor 1939 – das genaue Entstehungsjahr geht aus der zitierten biographischen Literatur nicht hervor – dramatisierte Fry in besonderem Auftrag unter dem Titel "Open Door" das Leben des Gründers 'of Dr. Barnardo's homes'. Das Werk wurde zwei Jahre hindurch an verschiedenen Orten gespielt. Wie aus dem *Second Supplement to the Player's Library, The Catalogue of the Library of the British Drama League*, London 1954, 60, hervorgeht, kann der Text in der 'Reference Library' der genannten Gesellschaft eingesehen werden. Weitere Angaben *a. a. O.*: 2 Akte, 20 Herrenrollen, 10 Damenrollen, Kinderrollen, Statisten, 8 Innen- und 9 Außendekorationen, Kostüm 19. Jh. – Das Jahr 1939 erbrachte zwei 'pageants'. In Anlehnung an T. S. Eliots *The Rock* entstand das beim 'Tewkesbury Festival' aufgeführte Spiel "The Tower" (A. S. Collins, *English Literature of the Twentieth Century*, London ^{3}1956, 311: "*The Tower* was a pageant to celebrate the history of Tewkesbury Abbey"). Das andere Stück, "Thursday's Child", fand in der 'Albert Hall' eine würdige Spielstätte. Das *Second Supplement to the Player's Library* katalogisiert das Werk auf S. 60 wie folgt:

> "Fry, Christopher, *and* E. Martin Browne (1900-).
> THURSDAY'S CHILD. As devised and produced at the Royal Albert Hall by E. Martin Browne. [Music by Martin Shaw.] *Pageant.* Very lge. (= large) cast of w. (= women), and g. (= girls) (Girl's Friendly Society)."

Es ist auf den ersten Blick ein recht unscheinbares und anspruchsloses Werk, mit dem Fry seinen Ruf als 'poetic dramatist' begründet. Wer von den glanzvollen Premieren der Jahre 1946–1954, der Eroberung des Londoner Westend aus auf *The Boy with a Cart* blickt, muß über diesen verhaltenen Auftakt einer stolzen Erfolgsreihe von acht Versdramen erstaunen. Aber auch der umgekehrte Weg der Betrachtung – ausgehend von der vielseitigen Schulung des jungen Fry in der Praxis des Theaters – läßt eine ganz andere Stoffwahl erwarten als gerade die Dramatisierung einiger Episoden aus einer Heiligenlegende. Komödien nicht ohne operettenhaften Einschlag – so sahen wir – waren das Übungsfeld des Schauspielers und Regisseurs Fry, wenn er zur Feder griff. In der entbehrungsreichen Welt der 'repertory company' hatte er durch bereitwillige Übernahme auch der scheinbar nebensächlichsten Aufgaben sein Theaterhandwerk von der Pike auf erlernt; er wurde mit dem publikumsgefälligen Vaudeville und mit den dramaturgischen Erfordernissen des Kinderhörspiels ebenso vertraut wie mit Kabarett und Song; dem späteren Direktor des 'Oxford Playhouse' (1940, 1944) sollte die Pflege des gehobenen Schauspiels im gleichen Maße gelingen wie dem Soldaten Fry manch kräftiger Tribut für das Truppentheater im Zweiten Weltkrieg, und selbst der zu hohem Ruhm gelangte Versdramatiker Englands steht bis auf den heutigen Tag nicht an, gelegentlich mit einer eigenen Bühnenmusik zu Londoner Shakespeare-Inszenierungen hervorzutreten.[7] Angesichts dieser geradezu verwirrenden theatralischen Vielseitigkeit kann man kaum genug die Zucht bewundern, mit der Fry sich dazu anschickt, sein Eigentliches zu geben: Väterliches und mütterliches Erbe als inneres Vermächtnis[8] sowie T. S. Eliots Beispiel als Anregung und Ermutigung von außen[9] lassen den Dichter mit *The Boy with a Cart* einen bescheidenen Beitrag zur zeitgenössischen christlichen Versdramatik wagen – einstweilen fern vom Berufstheater in der Anonymität des dörflichen Laienspiels.

Inhalt und Form des Stückes haben in seinem besonderen Anlaß ihre Grundlage. Es ist, wenn man so will, eine Gelegenheitsdichtung, da es die Feier des 50jährigen Kirchenbaujubiläums verschönen sollte,

---

[7] Zur Bühnenlaufbahn Frys vgl. bes. Stanford II, 1–42.

[8] Frys Vater wirkte als anglikanischer Laienprediger in den Armenvierteln von Bristol; die ebenfalls stark religiös veranlagte Mutter stammte aus einer alten Quaker-Familie. Am ausführlichsten dargestellt in Stanford II, 3 ff.

[9] T. S. Eliot, *The Rock* (1934), *Murder in the Cathedral* (1935).

welches das Dörfchen Colman's Hatch in Sussex 1937 festlich beging. Die Anwesenheit des Bischofs von Chichester – 'President of the Religious Drama Society' – war nicht nur für die Gemeinde eine hohe Ehre, sondern bedeutete zugleich einen wichtigen Kontakt für Fry, dessen Spiel zum Besten der 'Sussex Church Builders' aufgeführt wurde.[10] Auf der Bühne gewann ein sinnfälliges Geschehen Leben: die Legende von Cuthman, dem Heiligen von Sussex, der unter Gottes Anruf mancherlei Widerständen zum Trotz eine Kirche baut.

Wie schon der Titel des Werkes, so verrät auch das Personenverzeichnis, daß in diesem Stück weder der geläufige Theaterheld noch der bühnenübliche Gesellschaftsmensch eine Rolle spielt. Die Hauptgestalten, Cuthman und seine Mutter, gehören wie die übrigen Figuren der bäuerlichen Welt an. Am Ende der Liste fallen zwei Chorgruppen auf: erstens die 'Cornish neighbours, Mowers, Villagers of Steyning' und zweitens 'The People of South England'.

Chor II spricht die einleitenden Verse. Eine Art lyrische Ouvertüre klingt auf, welche die Grundmelodie des Ganzen anstimmt: Das Mit- und Ineinanderwirken von Gott und Mensch ist beherrschendes Thema. Als Sprecher vernehmen wir einfache Landleute mit bäuerlicher Naturerfahrung. Wie der 'Chorus of Women of Canterbury' in T. S. Eliots *Murder in the Cathedral*, so bewegen sich auch 'The People of South England' im natürlichen Wunderkreis der Jahreszeiten; "animistic landscapes" steigen immer wieder aus den Versen auf und erweitern wie bei Eliot von vornherein den Lebensraum des christlichen Spiels.[11] Aber noch eine zweite Parallele wird offenbar. 'The People of South England' – vom Dichter als Miterlebende der vita St. Cuthmans aufgefaßt – stellen den Zuschauern Gestalt und Geschichte dieses Heiligen als beispielhaft für das Mit- und Ineinanderwirken von Gott und Mensch vor (S. 2, V. 14 ff.):

> It is there in the story of Cuthman, the working together
> Of man and God like root and sky; the son
> Of a Cornish shepherd, Cuthman, the boy with a cart,
> The boy we saw trudging the sheep-tracks with his mother
> Mile upon mile over five counties; one
> Fixed purpose biting his heels and lifting his heart.
> We saw him; we saw him with a grass in his mouth, chewing
> And travelling. We saw him building at last
> A church among whortleberries. And you shall see

[10] Vgl. Stanford II, 16.

[11] Vgl. Stanford I, 92.

Now, in this place, the story of his going
And his building.

Damit kündigt sich deutlich die besondere dramaturgische Form von 're-enactment' und 'solidarity' wieder an, wie wir sie aus *Murder in the Cathedral* bereits kennen. Wir meinen den Wiedervollzug exemplarischer Vergangenheit (bei Eliot historisch – bei Fry legendär) im Hinblick auf das geistig-seelische Heil der versammelten Hörergemeinde, der durch persönliche Ansprache von der Bühne her ständig der Sinn des Spieles aufgeschlossen wird. Freilich macht sich in der Gestaltung des Chors auch ein wesentlicher Unterschied zwischen *The Boy with a Cart* und *Murder in the Cathedral* bemerkbar. 'The People of South England' bleiben auf die Rolle des Erzählens, Reflektierens und Ausdeutens beschränkt, während der 'Chorus of Women of Canterbury' Mitträger der dramatischen Handlung ist. Offensichtlich fühlt sich Fry nicht der Aufgabe verpflichtet, die Eliot so vorbildlich gelöst hat: den Chor zugleich *über* und *in* das Geschehen zu stellen. Fry spaltet diese Verbindung auf, indem er seinem Chor II die statuarische Haltung des Betrachters zuweist, dafür aber den 'Cornish neighbours, Mowers, Villagers of Steyning' die Teilhabe an der Handlung sichert.

An den Chorprolog schließt sich die schlichte Szenenreihe an. Auf eine Einteilung in Akte ist ganz verzichtet, und auch die einzelnen Auftritte werden nicht gezählt. Das Baugesetz ist denkbar einfach: Chorpartien von lyrischer oder epischer Prägung und Bühnenspiel (vier Szenengruppen) wechseln ständig miteinander ab, wobei auf die Markierung der Übergänge besondere Sorgfalt verwandt wird. In der Regel sagt der Chor die Schauplätze an, die allenfalls andeutender Dekorationsstücke und Requisiten bedürfen, so daß ein Vorhang entbehrlich und offene Verwandlung durchaus möglich ist. Vielleicht wäre auch völlige Dekorationslosigkeit im Sinne des Dichters.[12]

In der ersten Szene ("meadow", S. 2) lernen wir Cuthman, einen jungen Hirten, sowie die Nachbarsfrauen Bess und Mildred kennen. Diese bringen dem nichtsahnenden Cuthman die Nachricht vom plötzlichen Tode seines Vaters. Beachten wir gleich die erste Regieanweisung: "Enter CUTHMAN, running. He stops short as he sees TWO NEIGHBOURS approaching" (S. 2). Bewegung und Geste gehen

[12] Wie R. Findlater in seinem Buch *The Unholy Trade*, London 1952, 155, mitteilt, fand die Uraufführung des Stückes "in the open air" statt, was dem Dramatiker Zurückhaltung bei den Anforderungen an Szenerie und Technik auferlegen mochte. Das Werk ist als Freilichtspiel und im Theaterraum erprobt (vgl. meine Arbeit, S. 6, Anm. 2).

dem Einsatz der Rede voraus. Cuthmans Verse, Ausdruck seines kindlichen Gottvertrauens, sind zunächst auf einen frischen und fröhlichen Ton gestimmt. Das Bemühen des Dichters, mit den Mitteln der Sprache den Charakter zu erschaffen, ist fühlbar; der Erfolg bleibt jedoch aus, weil sich lyrische und erzählende Passagen unversehens verselbständigen und überdies einige der Cuthman in den Mund gelegten Bilder, obgleich sie der einfachen Naturbeobachtung entstammen, für einen Bauernburschen zu gewählt klingen (z. B. S. 3, V. 13 ff.):

> This is the morning to take the air, flute-clear
> And, like a lutanist, with a hand of wind
> Playing the responsive hills, till a long vibration
> Spills across the fields, and the chancelled larches
> Sing like Lenten choirboys, a green treble;
> Playing at last the skylark into rising,
> The wintered cuckoo to a bashful stutter.
> It is the first day of the year that I've king'd
> Myself on the rock, sat myself in the wind:
> It was laying my face on gold. And when I stood
> I felt the webs of winter all blow by
> And in the bone-dry runnel of the earth
> Spring restart her flood.

Noch dominiert hier die Poesie über die Charakteristik. Bess und Mildred sind ohne ausgeprägte Züge und kommen über die Rolle von Stichwortgebern nicht hinaus. Dagegen zeugt es von einem ursprünglichen Sinn für die Erfordernisse volkstümlicher Bühnenwirkung, wenn Fry seinen Cuthman humorvoll Verbindung mit dem Publikum aufnehmen läßt, dem Witz Einlaß in das religiöse Festspiel gewährt[13] und vom Kunstmittel des Mißverständnisses und der Verzögerung bei der Übermittlung der Todesbotschaft reichlich Gebrauch macht. Der Kontrast zwischen Überzeugenwollen (Bess und Mildred) und Nichtglaubenkönnen (Cuthman) ist ebenso wohl erwogen wie der krasse Einbruch von Klage und Trauer in die unbeschwerte Welt des Idylls.

Nach dem Abgang von Bess und Mildred setzt Cuthman zu einem Monolog an, in dem Schuldgefühl und Verzweiflung ihren Ausdruck finden. 'The People of South England' unterbrechen das Selbstge-

---

[13] Vgl. etwa S. 4, V. 18 f. (Cuthman):
It might have been because my stomach was empty
That I was suddenly filled up with faith ...

spräch und nehmen in bedrängenden Strophen – stoßenden Vierzeilern mit Kreuzreim oder Assonanz – die Stimmung auf, die durch düstere Bilder der Trauer aus der Natur machtvoll gesteigert wird. Cuthman antwortet mit heidnischen Vorzeichen des Unheils, wenn er zum zweiten Male seine Stimme erhebt. Wieder fällt der Chor ein, jetzt das Herz Cuthmans versuchend und sein Gottvertrauen in Frage stellend. Im Gebet findet dieser zu sich selbst und erfährt das Wunder inneren Wachstums durch das Leid. Fry gestaltet eine Wechselrede zwischen Schauspieler und Chor; das dramatische Element, der durch Mimik und Geste belebte Monolog[14], verbindet sich mit dem lyrischen Element, dem äußerlich bewegungslos verharrenden Sprechchor, dessen Verse jedoch durch Rhythmus und Bilderwahl eine starke innere Regung und Spannung entfalten. Der Chor wird hier zum Rezitations-Partner, nicht aber zum Spiel-Partner, so daß die Stelle wie ein „Sprech-Oratorium" wirkt. Allem Bühnenrealismus ist hier abgeschworen, wie auch ein sprachlicher Anachronismus beweist, der die Figur Cuthmans aus der Vergangenheits-Bindung herauslöst und die Zeitlosigkeit seiner Geschichte unterstreicht.[15]

Matt und Tib, zwei Nachbarn Cuthmans, bringen neue Unglücksbotschaft: Cuthman und seine Mutter haben nicht nur einen Toten zu beklagen, auch Haus und Habe sind dahin. Ebensowenig wie im Falle von Bess und Mildred kann man bei Matt und Tib eine Charakterzeichnung feststellen. Und selbst für wenige typische Züge dieser Chargen bietet der Text nicht den mindesten Anhalt; sie bleiben gänzlich blaß. Auffällig ist Frys Streben nach symmetrischer Stilisierung: zuerst der Auftritt von zwei Frauen, dann zwei Männer in der Botenrolle.

'The People of South England' sprechen das deutende Schlußwort zur ersten Szenengruppe: Im Unglück finden sich Mensch und Gott zu gemeinsamem Handeln. Gerade für diese Chorstelle hat STANFORD Anklänge an T. S. Eliot belegt.[16]

Die erste Szenengruppe – so darf man im Sprachgebrauch der traditionellen Dramaturgie formulieren – leistet die Aufgabe der Exposition. Wir gewinnen Kontakt mit der Hauptfigur und erhalten mit dem Tode des Vaters und der plötzlichen Verarmung die notwendigen

[14] Regieanweisungen für Cuthman: "He falls on to the ground" (S. 6) und "rising to his knees" (S. 7).

[15] Cuthman spricht von "the blue-print of a star" (S. 8, V. 12).

[16] Vgl. Stanford I, 93 f.

Voraussetzungen für die Entfaltung der Handlung: Cuthmans Aufbruch aus der Heimat zu einem Ziel nach Gottes Ratschluß.

Der nun folgende Auftritt der 'Neighbours' führt einen spielenden Chor in das Stück ein, wie er uns aus *Murder in the Cathedral* vertraut ist. Auch die Situation – Alltagsmenschen im Unverständnis vor dem Verhalten des Heiligen – erinnert an dieses Werk. Einige Zeit ist vergangen; die 'Neighbours' erzählen sich von Cuthmans völliger Absonderung. Wie eine Art erregendes Moment wirkt es, wenn zur Sprache kommt, daß Cuthman beharrlich an einem Karren zimmert und die Mutter ihren Sohn, der jedem mitmenschlichen Bezug entrückt ist, geduldig gewähren läßt. Es ist die besondere Leistung dieser Chorszene, das tief Bedeutende zunächst einmal der platten Zufälligkeit des 'gossip' einzulagern, ehe im Fortgang des Spieles der eigentliche Sinn allmählich enthüllt wird. Vielfältige Inszenierungsmöglichkeiten bieten sich an. Auftritt und Abgang[17] geben Gelegenheit zu wirkungsvoller Ansammlung und Auflösung der Menge, die ihren Text mit lebendiger Geste und in ständig wechselnder Stellung ausspielen kann. Sprachlich ist offenbar an eine Aufgliederung in gemeinsame Rezitation, Gruppenrezitation und Solorezitation gedacht. Dem Regisseur bleibt überdies die Wahl, es entweder beim solchermaßen reich bewegten Chorbild zu belassen oder durch Verwendung eines zusätzlichen Spielmoments die Bühnenwirkung noch zu steigern: Die im Chortext geschilderten Situationen – vor allem Cuthman bei der Arbeit an seinem Karren – könnten szenisch angedeutet werden, wobei Cuthman und seine Mutter die ihnen zugeschriebenen Reden übernehmen würden.

Beiden ist der nächste Auftritt vorbehalten, der zusammen mit der vorausgehenden Szene der 'Neighbours' eine inhaltliche Einheit bildet. Der Karren ist fertig geworden; er soll der Mutter die beschwerliche Reise erleichtern, die Cuthman mit ihr ins gänzlich Ungewisse antritt – wie unter geheimem Anruf und auf die Kraft des Gebetes vertrauend. Gott wird ein Ziel weisen. Aus dem Dialog steigt der Schauplatz auf (S. 11, Z. 29 f.):

> If you turn round, Mother, you can see the village almost
> under your feet.

Das sind keine Verse. Fry macht in diesem Stück immer wieder von dem Kunstmittel Gebrauch, zwischen gebundener Rede und Prosa zu

[17] "NEIGHBOURS (entering)", S. 10 – "They go back to the village", S. 11.

wechseln. Damit zeigt er sich fest in der Tradition des englischen Dramas verwurzelt. So ist bei SHAKESPEARE der Übergang von der Poesie zur Prosa geläufig, wenn es z. B. darauf ankommt, Gestalten von verschiedenem Sprachniveau zu charakterisieren oder zwischen auseinanderliegenden Stimmungen zu unterscheiden. In neuerer Zeit ist es T. S. ELIOT in *Murder in the Cathedral* gelungen, durch Einführung der Prosa erstens der Weihnachtspredigt des Thomas Becket ein sprachliches Eigenrecht zu sichern, zweitens die Verteidigungsszene der vier Ritter mit Denk- und Ausdrucksformen der Gegenwart auszustatten – und indem Gegenwart zu den heidnisch-antiken und christlich-mittelalterlichen Elementen dieses Spieles tritt, tut sich sein zeitlich entgrenzter Lebensraum vor uns auf. Auch bei *The Boy with a Cart* kann man von einer derartigen Entgrenzung sprechen, wobei die Prosa an der Aufgabe beteiligt wird, das Geschehen um St. Cuthman im heutigen Alltag anzusiedeln.[18] In erster Linie ist die Prosa jedoch für Fry eine Hilfe, um überhaupt einmal ein richtiges Gespräch zu entwickeln und eine angemessene Charakterisierung der Figuren zu erreichen. Die Verse sind der Kunst des Dialogs noch entrückt, bleiben – anstatt dramatische Rede zu sein – weithin rhetorische Solodarbietung der einzelnen Sprecher, während es hier in Prosa gelingt, Cuthman (mit verhalten lyrischem Ton, vertrauensvoll und gläubig, bestimmt im Vorsatz) und seine Mutter (mit realistisch-komischen Zügen, ängstlich und skeptisch, zögernd in der Reaktion) wirkungsvoll gegenüberzustellen und miteinander ins Spiel zu bringen. Dezenter sprachlicher Humor ist in die Szene hineinverwoben, wie auch die Andeutung von Cuthmans Heiligen-Art und -Sendung ganz behutsam geschieht.[19] Die Regieanweisungen beschränken sich auf einfache Spielanleitung, die das Darstellungsvermögen von Laien in Betracht zieht; besonders der Abgang am Szenen-Ende ist liebevoll durchdacht und erschafft das zentrale Bild, das den Titel des Stückes

[18] Freilich wird auch der Vers (alltägliche Redewendungen und Bilder, Anachronismen) in dieser Hinsicht bemüht; vgl. etwa die zuvor besprochene Szene der 'Neighbours'. Zahlreicher sind allerdings bei alternierender Verwendung von Poesie und Prosa die Beispiele für dichterische Erhöhung des Geschehens durch den Vers. Die Funktion der Prosa kann eindeutig angesprochen werden, während die Funktion des Verses in ihrer Vielfalt erkannt und hingenommen werden will.

[19] Cuthman: "You couldn't get a whistle or a word out of me. But I've been thinking and praying; and wherever we go, if we go wisely and faithfully, God will look after us" (S. 14, Z. 16 ff.); "These last days, while I sat on the step, I prayed. I was praying while I worked at the cart" (S. 14, Z. 33 f.).

rechtfertigt und sich fest dem Gedächtnis des Zuschauers einprägt.[20] Auffällig ist, wie Fry hier und im folgenden ein hergebrachtes Mittel der Situationskomik anwendet: Die körperliche Unbeholfenheit der Mutter, ihre ständig müden Beine geben immer wieder Anlaß zum Lachen. Schon in *The Boy with a Cart* zeigt sich, daß Komik und Humor ihren Platz im religiösen Festspiel Frys haben, welches einerseits neue, bewußt außerrealistische Ausdrucksformen des 'modern poetic drama' anstrebt, andererseits aber wiederholt auf die herkömmlichen Rezepte eines wirkungsbewährten Bühnenrealismus zurückgreift.

'The People of South England' leiten zur dritten Szenengruppe über. Der Vers tritt wieder in sein Recht und holt gleichsam auf eine höhere Ebene heim, was sich in der Prosaszene unserer Alltagswelt genähert hat. Dem Chor ist es aufgegeben, das auf der Bühne nicht Dargestellte auszumalen: die mühsame Fahrt Cuthmans mit seiner Mutter – "Stone over stone"[21] – durch Wind und Wetter, mit Gott als unsichtbarem Begleiter.

Die letzten Chorverse lauten (S. 16, V. 21 ff.):

> Stone over stone, in the thin morning, they plod
> Again, until they come to a field where mowers
> Sweep their scythes under the dry sun.

Damit ist der Schauplatz der dritten Szenengruppe gegeben. Cuthman und seine Mutter begegnen nach langer Reise einigen Mähern, die auf dem Felde ihre Arbeit tun. Der Strick des Karrens reißt, die Mutter kommt zu Fall und wird von den Mähern derb verspottet. Ein heftiger Regen straft ihre Herzlosigkeit. Cuthman entschließt sich, am nahen Fluß einen Strick aus Weidenruten zu knüpfen.

Der Regieanweisung "The MOWERS at work in the field. They sing" (S. 16) folgt der Text für ein Mäherlied. Das bedeutet den Einbezug des Gesangs in das Spiel. Es wäre jedoch verfehlt, an die Beabsichtigung eines opernhaften Effekts zu denken. Wir ordnen diese ländliche Szene richtiger ein, wenn wir sie in die Nähe der Versuche eines W. B. YEATS rücken, aus den Elementen Dichtung, Musik und Tanz ein (in der Regel dem Volkstum entwachsendes) dramatisches

[20] "Enter CUTHMAN with a cart, and his MOTHER" (S. 11); "MOTHER (looking at the cart and back at CUTHMAN)" (S. 12); "She sits on the cart" (S. 13); "He turns and looks for the last time at the village" (S. 15); "... as they go ..." (S. 15); "They set off on their journey, the MOTHER in the cart, and a rope round CUTHMAN'S neck attached to the handles. As they go CUTHMAN begins to whistle. They are heard going away into the distance" (S. 15).

[21] Fünfmal in den Versen des Chors aufklingende Formel (S. 15 f.).

Gesamtkunstwerk zu schaffen.[22] In *The Boy with a Cart* zeigt sich Fry auf seine Weise solcher Kunst der Synthese zugeneigt, wie sie Yeats unter den besonderen Voraussetzungen seiner inneren Verwurzelung in der Welt der irischen Sage und Legende angestrebt und gepflegt hat.[23]

Der Beginn der Szene ist äußerst belebt und gefällig; gegen Ende des Mäherliedes erscheinen Cuthman und seine Mutter – "Enter CUTHMAN wheeling his MOTHER. The MOWERS stop work and nudge each other" (S. 16) – wie der Auftritt der 'Neighbours' ein Beleg dafür, daß Regisseur und Dichter zugleich am Werke sind. So wird auch die Wirkung der Situationskomik voll veranschlagt ("At this moment the rope round CUTHMAN'S shoulders breaks, and his mother is rolled on to the ground. The MOWERS burst out laughing", S. 17), und der Regisseur schreibt dem Dichter vor, die übersprudelnde Redseligkeit der Mutter und ihr Wortgefecht mit den Mähern einer kräftigen Prosa anzuvertrauen. Von Streit und Gelächter bleibt nur Cuthman geschieden, in dem plötzlich der Gedanke an den Strick aus Weidenruten erwacht. Wenn Cuthman mit seiner Mutter die Bühne verläßt, hallt ihnen ein Spottlied der Mäher (für Vorsänger und Chor) nach; das Unwetter zieht auf, und die Gruppe der 'Mowers' macht sich fieberhaft an die Arbeit. Auf nur drei Textseiten bietet Fry diese Fülle dichterischer Ausdrucksmittel und szenischer Möglichkeiten, aus deren ständiger Variation unser Stück Frische und Leben empfängt.[24]

'The People of South England' schalten sich ein. An ihren Strophen läßt sich wiederum die Funktion des Sprechchors studieren. Er schildert, was wir nicht sehen. Wir wissen, daß die Uraufführung des Stückes in Colman's Hatch "in the open air" stattfand.[25] Vielleicht

---

[22] Lediglich diese Mischung der Künste bei beiden Dichtern, die in jeder anderen Beziehung grundverschieden sind, rechtfertigt den Vergleich. – Über Yeats vgl. P. Thouless, *Modern Poetic Drama*, Oxford 1934, 136–162; bes. die Ausführungen zu den "Four Plays for Dancers" (1921), 151 ff.

[23] Freilich stellt die exklusive Kunst des Symbolisten W. B. Yeats, die am japanischen 'Nō drama' geschult ist, höchste Ansprüche an die Schauspieler, während Frys Stück durchaus dem 'amateur' erreichbar bleibt. – Vgl. Thouless, *a. a. O.* und 199 ff.

[24] Vgl. auch die Regieanweisungen: "She gets to her feet and rounds on the MOWERS"; "The MOWERS give an even louder roar of laughter"; "They go off again into a roar of laughter"; "They go off. CUTHMAN wheeling the cart"; "3rd MOWER (singing after them) ..."; "They laugh again, and sing it all together" (S. 18); "They feverishly set to work" (S. 19).

[25] Vgl. S. 10, Anm. 12, dieser Untersuchung.

wurde das Werk andernorts nach viel geübtem englischen Brauch in der 'Church Hall' (dem Gemeindesaal) oder in der Kirche selbst gespielt. Da kann die Illusion des herniederbrechenden Regens allenfalls durch einfachste technische Hilfsmittel (Beleuchtungswandel?) geweckt werden. Im übrigen aber regt der Chor, indem er das Unwetter mit allen Registern einer verschwenderischen sprachlichen Beschreibungs- und Stimmungskunst ausmalt, die Phantasie des Zuschauers an. Diesem wird dazu verholfen, gleichsam mit dem inneren Auge zu sehen. Doch noch ein Zweites leistet der Chor: In die Schilderung sind Formeln und Vokabeln aufgenommen, welche zugleich die Deutung des Geschehens enthalten. Wenn es z. B. heißt: "That is rain on dry ground" (S. 19, Chor, Str. 1; ähnlich Str. 2 und 3), so hat dies nicht nur seinen Platz in der Naturbeschreibung, sondern es sind im übertragenen Sinne auch die verdorrten Seelen der Mäher gemeint. Desgleichen greift eine so geläufige und naheliegende Wendung wie "... the flagellant/Rain ..." (Str. 4) in unserem Zusammenhang tiefer, denn das Bild der Peitsche besagt dem Hörer, daß der Regen als Strafe kommt, als Züchtigung für Gefühllosigkeit und Spottsucht.

Auch in bezug auf die Inszenierung ist die Chorstelle aufschlußreich. Erst nach Strophe 5 wird in einer Regieanweisung gefordert: "The MOWERS have fled from the rain, leaving the hay to disaster" (S. 20). Hieraus erhellt folgendes: Während 'The People of South England' ihren Text sprechen, verbleiben die 'Mowers' noch einige Zeit auf der Szene. Dem Sprechchor (im Hintergrund der Bühne oder im Halbkreis um die Spielfläche, vielleicht auch unterhalb der erhöhten Bühne rechts und links?) obliegt die Rezitation; die 'Mowers' (mindestens vier an der Zahl, vgl. Text, S. 18 f.) bilden einen Bewegungschor und führen eine Pantomime auf, die choreographische Stilisierung verlangt. Hier geht die Theaterpraxis Frys wieder einmal ganz außerrealistische Wege, wobei wir uns bewußt bleiben müssen, daß sich diese Wege immer wieder mit den gängigen Pfaden realistischer Bühnenwirkung kreuzen. Mit aller Vorsicht sei darauf hingewiesen, daß auch die Aufnahme einer tänzerischen Pantomime unser Spiel in die Nachbarschaft eines Gesamtkunstwerks führt, wie es dem Iren W. B. YEATS vorschwebte.

'The People of South England' beschreiben, wie der Regen aufhört und die Sonne wieder zu scheinen beginnt. "Re-enter CUTHMAN and his MOTHER, his rope of withies fastened from the cart

to his shoulder" (S. 20). Während die Mäher auf dem Felde die Strafe des Unwetters erleiden mußten, hat Cuthman am Fluß im hellen Sonnenlicht den Strick aus Weidenruten geknüpft. Gott gab ihm ein, dort wo die Weidenruten brechen, die Reise zu beenden, ein neues Heim zu gründen und eine Kirche zu bauen. Die Entdeckung des Regenwunders und Cuthmans Sendungsbericht erfordern unsere besondere Aufmerksamkeit. Für das Regenwunder werden die schlichtesten Worte (Prosa) gefunden. Hier trägt der Dichter sehr klug dem Umstand Rechnung, daß der Zuschauer von heute wenn nicht legenden-feindlich, so doch legenden-entwöhnt ist. Das gilt auch für die christliche Gemeinde. Jedwedem Pathos würde der Skeptiker vollends sein Ohr verschließen. Da kommt dem Dramatiker die Möglichkeit zu Hilfe, das Wunder gleichsam zu unterspielen und es so am ehesten dem Widerspruch des Publikums zu entrücken.[26] Ähnlich vorsichtig verfährt Fry mit dem Sendungsbericht Cuthmans.[27] Komische Verzögerung (Protest und Mißverständnis der Mutter) hält den Einsatz zunächst auf. Dann vollzieht sich fast unmerklich der Übergang von der Prosa zum Vers, von der Alltagsrede zu Worten und Wendungen, die mehr bedeuten. Wiederum geht es ganz ohne aufdringliches Pathos ab; die durch den Vers gehobene Tonlage setzt von sich aus einen Akzent:

> At that place and then, I tell you, Mother,
> God rode up my spirit and drew in
> Beside me. His breath met on my breath, moved
> And mingled. I was taller then than death.
> Under the willows I was taller than death (S. 21, Z. 29 ff.)

und

> ... You, Mother, and I, when God
> Brings our settled days again, will build
> A church where the withies are broken, a church to pray in ...
> (S. 22, V. 11 ff.).

---

[26] Der Ausdruck „unterspielen" wird häufig in der zeitgenössischen deutschen Theater- und Filmkritik gebraucht, um einen Wesenszug amerikanischer Schauspielkunst zu kennzeichnen, der auch in Europa immer mehr Heimatrecht gewinnt: auf ein Maximum an dramatischer Spannung nur ein Minimum von sprachlichem und mimischem Ausdruck zu verwenden. Wir übertragen an dieser Stelle den Begriff des „Unterspielens" auf die dezente dramaturgische Technik Frys bei der Gestaltung des Wunders.

[27] Vgl. hierzu Stanford I, 95: "This latter moment of revelation is described by Cuthman in graphic terms. There is none of that crude and forthright statement of the miraculous which only bludgeons the modern mind with the impact of the implausible."

Hier – genau in der Mitte des Stückes – läßt der Dichter, nachdem er mit sorgfältiger Vorbereitung nicht gespart hat, den zur Heiligkeit erkorenen Cuthman in voller Klarheit von sich selbst künden: Gott ist in ihm und gibt seiner Erdenfahrt Richtung und Ziel; Cuthmans Antwort wird ein Haus der Verehrung sein. Gott und Mensch, Himmel und Erde wirken mit- und ineinander. Der Höhepunkt also, wenn man diesen Begriff der Schuldramaturgie auf Frys religiöses Festspiel anwenden will. Freilich ein Höhepunkt von besonderer Art – ohne jede äußere Handlung, sondern ganz nach innen verlagert. Könnte man solches aber nicht auch in anderen dramatischen Dichtungen finden, etwa im Seelendrama der deutschen Klassik? Bietet nicht auch der dritte Aufzug von GOETHES *Iphigenie auf Tauris* einen nach innen verlagerten Höhepunkt? Doch die Entsühnung des Orest – so will es Goethe ausdrücklich – bedarf des menschlichen Mitspielers; sie ist nicht ohne Iphigenie denkbar, die den Bruder an ihr heiles und unbeflecktes Herz nimmt. Ganz anders in *The Boy with a Cart*. Hier ist Gott selbst der unsichtbare Mitspieler Cuthmans; was zwischen Cuthman und dem göttlichen Partner geschieht, versagt sich der dramatischen Situation – es kann nicht auf der Bühne dargelebt, es kann nur dargelegt, eben nur berichtet werden. Das dramaturgische Problem ist bei Fry nicht weniger heikel als in T. S. ELIOTS *Murder in the Cathedral*, wo am Ende von "Part I" dem Darsteller des Thomas Becket abverlangt wird, in stummem Spiel die Überwindung der vierten Versuchung und die Unterwerfung des Eigenwillens unter den Willen Gottes zu gestalten, was dann nachträgliche Bestätigung in einer Art monologischem Resümee erfordert. Auch in Eliots geistlichem Drama waltet der gnadenreiche Gott der Christen über der Szene, und seine Anwesenheit wandelt die Gesetze der geläufigen Dramaturgie.[28]

Fry schätzt die Aufnahmefähigkeit seines Publikums durchaus richtig ein, wenn er nach dem Sendungsbericht Cuthmans den Ton blitzschnell wechselt und einen heiteren Ausklang für die so wesentliche und tief lotende Szene wählt (S. 23, V. 1 ff.):

MOTHER:
I am always lagging a little behind your thoughts,
I am always put out of breath by them. No doubt
I shall arrive one of these days.

[28] Vgl. hierzu H. Viebrock, *Thomas Stearns Eliot*, Kevelaer 1950, 28; und H. Galinsky, „T. S. Eliots *Murder in the Cathedral* als Schullektüre", *Die Lebenden Fremdsprachen* (1951), 161–167, 195–201, 232–237, 266–271, 289–298; 234 f.