

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 68 (1988)
Heft: 4

Artikel: Nicht am Publikum vorbei
Autor: Krättli, Anton
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164569>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Anton Krättli

Nicht am Publikum vorbei

Ein Scherz und Wutausbrüche

Man könnte mit einem Silvesterschertz beginnen. Eine grosse Wochenzeitung in der Bundesrepublik kündigt an, sie habe zum Trost und zum Beistand für ratlose Leser des Feuilletons eine Kulturtherapeutin als wissenschaftliche Beraterin der Redaktion verpflichtet. An sie möge sich vertrauensvoll wenden, wer etwa mit der Literatur der Gegenwart und ihrer vielleicht nicht immer auf Anhieb verständlichen kritischen Rezeption im Literaturblatt Schwierigkeiten habe. Erste Beispiele von Leserbriefen an die Kulturberaterin und erste Antworten der Therapeutin sind abgedruckt. Darunter befindet sich auch ein Briefwechsel, der sich mit dem Theater befasst. Ein Herr Plüddemann aus Henstedt-Ulzburg schreibt, er sei — zusammen mit seiner Gattin — seit mehr als zwei Jahrzehnten ein treuer Abonnent im Hamburger Thalia-Theater, er habe dieser Bühne in guten wie in bösen Zeiten unverbrüchliche Treue gehalten (als gute Zeiten versteht er die Intendantenjahre von Boy Gobert). Zwar sähen er und seine Gattin am liebsten Klassiker, aber sie seien auch dem modernen Theater und dem Experiment gegenüber aufgeschlossen, solange jedenfalls die Grenzen des guten Geschmacks nicht überschritten werden (Hier findet sich eine Anspielung, die vermuten lässt, dass das leider manchmal vorkommt.) Es gebe jedoch ein unangenehmes Problem, über das zu sprechen er sich fast schäme: Ihn befalle jedesmal, kaum dass er seinen Platz eingenommen habe (Reihe 8, Sitz 17), ein unwiderstehliches Schlafbedürfnis. Ihm selbst, aber natürlich mehr noch seiner Frau, sei das im höchsten Grade peinlich. Aber auch die kleinen Rippenstösse, mit denen ihn die Gattin wach zu halten suche, hätten nur kurzfristigen Erfolg. Erst nach der Pause sei er in der Regel ausgeruht genug, um den Vorgängen auf der Bühne folgen zu können. Nun habe seine Gattin gedroht, das Abonnement zu kündigen. Und er sei doch ein begeisterter, ja ein fanatischer Liebhaber des Theaters.

Die Antwort der Kulturtherapeutin scheint mir nur bedingt geeignet, Herrn Plüddemann zu beruhigen. Sie besagt nämlich, immer mehr Theaterfreunde fänden endlich den Mut, offen und ohne Scham von ihren Schlafproblemen zu reden. Er möge sich darum keine Sorgen machen. Es gebe — wie man mittlerweile genau wisse — in der Bundesrepublik und im

benachbarten deutschsprachigen Ausland viele, denen es genau gleich ergehe wie ihm. Der Theaterschlaf sei auch bereits Gegenstand wissenschaftlicher Forschung.

Der Scherz ist so harmlos nicht, wie er sich gibt. Er umschreibt Befunde, die ein regelmässiger Besucher des Theaters an sich selbst und auch, wenn er nach rechts oder nach links blickt, mühelos verifizieren kann. Selbst Fachzeitschriften nehmen neuerdings davon Notiz. Im Jahrbuch 1987 von *«Theater heute»* beginnt einer der Redaktoren, Michael Merschmeier, einen Aufsatz zu der Frage, wie denn die deutschsprachigen Bühnen mit Gegenwartsdramatik umgehen, mit Zitaten aus einem Stück von Rainald Goetz¹. Der *«elegante mündige Bürger»* und der *«wohlriechende mündige Bürger»* tauschen ihre Eindrücke aus. Im Grunde eine Unverschämtheit, ruft der eine, und der andere sagt, es sei ja doch immer dasselbe. *«Meine Zeit ist mir nicht egal, dass man einen Abend dasitzt und sich zutode langweilt, so habe ich meine Zeit nicht gestohlen, dass es mir egal wäre, wenn mir glatt ein ganzer Abend draufgeht, vor lauter Langeweile.»* Der andere wiederum findet, da werde doch lauter *«Psychokram»* geboten, die Frechheit der Theatermacher bestehe darin, dass ihnen die Zuschauer gleichgültig seien, dass sie sie geradezu verachteten. Vor allem die Regisseure scheinen das zu tun: *«Die denken an alles, bloss nicht, ob du als Zuschauer, an dich denken sie nicht, mehr noch wahrscheinlich die Dramaturgen, wenn ich mir die Programmhefte immer so anschau, diesen ganzen kryptischen, trockenen, schweigsamen Anspielungsquatsch.»* Theater und alles, was damit zu tun habe, sei *«gegen den Anwender konzipiert, gegen ihn, das ist das Verrückte, das muss man sich mal in der freien Wirtschaft vorstellen»*.

Natürlich übertreibt Rainald Goetz in diesem Dialog und bündelt Ausrufe des Unmuts; weil er seine zwei Gesprächspartner zudem als den *«eleganten mündigen Bürger»* und den *«wohlriechenden mündigen Bürger»* einführt, ist auch kein Zweifel möglich, dass er diese beiden Theaterbesucher der Lächerlichkeit preisgeben möchte. Ich frage mich, mit welchem Recht er das eigentlich tut, mit welchem Recht überhaupt die Theatermacher davon ausgehen, so etwa sehe ihr Publikum aus und sei daher kein ernsthafter Gesprächspartner. Ich halte für möglich, dass sie da einer beklagenswerten Täuschung erliegen. Denn ob die Leute nun brav und schlafbedürftig wie der erfundene Herr Plüddemann aus Henstedt-Ulzburg ihr Abonnement absitzen und sich schämen, dass sie dabei einnicken, oder ob sie etwa in der Art der beiden *«mündigen Bürger»* finden, sie hätten ein Recht auf kundengerecht gestaltete Information im Programmheft und den Zuschauer packende Arbeit auf der Bühne, so ist damit ja noch nicht gesagt, dass das falsche Ansichten seien. Statt sich über Alarmzeichen, wie sie tatsächlich zu hören und zu beobachten sind, hochmütig hinwegzusetzen, wäre der Versuch zu machen, das Publikum besser kennenzulernen.

Es ist nicht identisch mit der Masse, die man aus Einschaltquoten bei den elektronischen Medien meint beurteilen zu können. Es trifft vermutlich nicht zu, was gerade aus Theaterkreisen behauptet wird, dass nämlich der Zuschauer je länger je weniger dazu bereit sei, sich im Theater mit Problemen der Gesellschaft auseinanderzusetzen und auf Denkanstöße einzugehen, sondern dass er je länger je mehr nur noch leichte Unterhaltung wolle. Die Leute vom Theater erheben etwas voreilig und unkritisch den Anspruch, sie seien mit ihrem Widerspruch, der unerlässlich ist, allmählich vollkommen isoliert. Allein auf weiter Flur bemühten sie sich, Konflikte aufzuarbeiten, ja überhaupt auf sie aufmerksam zu machen. Leisten sie denn wirklich, was sie zu leisten vorgeben? Müsste nicht zum Beispiel der willige und begeisterte Theaterbesucher, der gegen den Schlaf kämpft, und der andere, der sich beschwert, weil er sich langweilt, für sie ein Indiz dafür sein, dass da etwas nicht stimmt? Sie sollten vielleicht nicht allzu selbstsicher sein. Viel zu viel an der gesellschaftskritischen Theaterpraxis ist Allerweltsprotest. Nicht Widerspruch, der seinen Ursprung und seine Motivation in der konkreten gesellschaftlichen und politischen Situation hat, sondern allzu oft bloss Opposition als Abklatsch und Ritual garnieren die Spielpläne. Vielleicht ist das in dieser Weise gar nicht gewollt. Vielleicht setzt man — bezeichnenderweise gleichzeitig an verschiedenen Bühnen — auf Stephen Poliakoffs *«Land in Sicht»*, weil die Asylpolitik ein Thema ist, bei dem Meinungen gegen Prinzipien stehen und das Theater vielleicht das Problem anschaulich formulieren könnte. Aber das wiederum würde voraussetzen, dass die Figuren im Spiel Überzeugungskraft gewinnen durch ihre Wahrhaftigkeit, dass die mehrschichtige und schwierige Frage von den Theatermachern nicht unzulässig vereinfacht, sondern exakt auf die politische Wirklichkeit ausgerichtet wäre, in der ihr Publikum und sie selber in gleicher Weise stehen. Das setzt Kenntnisse voraus, die nicht in erster Linie mit dem Theater zu tun haben. Man muss sie sich im genauen Studium der Sache und wohl auch unter Beizug von Fachleuten erarbeiten.

Wahrscheinlich trifft zu, was Friedrich Dürrenmatt einmal in einer Rede gesagt hat: *«Wir alle, die auf, mit und von der Bühne leben, sehen im Theater etwas Selbstverständliches. Weil uns unsere Arbeit fesselt, glauben wir, sie sei für alle fesselnd, weil für uns das Theater noch die Welt bedeutet, bilden wir uns ein, es stelle auch für das Publikum noch die Welt dar, ja wir halten oft die Bühne für wichtiger als die Welt.»* Das gibt aber denen, die mit und von der Bühne leben, nicht das Recht, über ihr Publikum ungehalten zu sein oder den Kopf zu schütteln, wenn es ihnen nicht folgt. Sie würden sich in diesem Fall nicht anders verhalten als die zwei *«mündigen Bürger»* bei Rainald Goetz, nur eben von der anderen Seite her. Aber welche Seite denn, die Theatermacher oder die Zuschauer, hat eher Anspruch auf die Erfüllung ihrer Erwartungen?

Seitenblick auf Arthur Miller und auf Amerika

Ein Theater, das vom Staate lebe, sei publikumsfremder als ein Theater, das vom Publikum lebe, sagt Dürrenmatt in der gleichen Rede. Eindrückliches und bedenkenswertes Anschauungsmaterial dazu gibt uns Arthur Millers Buch *«Zeitkurven»*, das ich zu den hervorragendsten Neuerscheinungen des Jahres 1987 überhaupt zählen möchte². Es gibt darin auch einen Abschnitt, in welchem Miller darlegt, welch ein harter und stolzer Beruf es war, in den vierziger Jahren in Amerika Theaterstücke zu schreiben und zum Erfolg zu bringen. *«Time Magazine»* habe Dramatiker, die einen Hit schrieben, als Scharfschützen bezeichnet, in der Meinung nämlich, es handle sich dabei um eine technische Fertigkeit oder um die Kunst eben, ins Schwarze zu treffen. Und er fügt hinzu: *«Ein Stück zurechtzuschneiden, hatte nichts mit verweichlichtem Literaten-Humbug zu tun, es war eine Arbeit für zigarrenkauende Techniker im Dienst des ganzen amerikanischen Volkes — so zumindest wollte es der Mythos der Zeit. — Dieses Publikum hatte keine Geduld für lange Reden und nicht das geringste Verständnis für literarische Anspielungen: Verlierer behandelte es so gnadenlos wie beim Boxkampf und warf sich ebenso begeistert dem Sieger zu Füßen. Wenn die Zuschauer das Wort Kultur hörten, griffen sie nach dem Hut. Natürlich gab es Menschen von grosser Sensibilität darunter, aber ein Stück musste so einfach sein, dass es jeden packte, wer es auch war. Eine gesunde Folge dieser tatsächlichen oder vermuteten Zusammensetzung des Publikums waren kraftvolle Stücke mit Gestalten und einer Handlung, die mit möglichst wenig Worten auskam und möglichst viel dramatische Aktion lieferte. Das bedeutete kurze Dialoge, und auf der Bühne eher Aktivität als Reflexion. So unterschiedlich Tennessee Williams und ich als Schriftsteller auch waren, so entfalteten wir uns doch beide unter diesen strengen Anforderungen.»*

Man darf natürlich Verhältnisse, wie sie hier eindrucksvoll geschildert sind, nicht verallgemeinern. Wir wissen, dass das Theater als Freiraum immer dann wichtig wird, wenn die Freiheit bedroht oder das Land in Gefahr ist. Was Arthur Miller erfahren hat und im zitierten Abschnitt schildert, ist die Situation der vierziger Jahre in Amerika. Man darf nicht glauben, darin schon ein Rezept gefunden zu haben, wie man unser europäisches, deutschsprachiges Theater aus seiner Legitimationskrise retten könnte. Der Dramatiker Miller hatte sich auf ein hartes Geschäft einzustellen. Die Produzenten, die man für eine Inszenierung, gar für eine Uraufführung zu gewinnen suchte, waren keine Kulturförderer, sondern Unternehmer, die auf nichts anderes als auf die Rendite ihrer Investitionen bedacht waren. Also musste eben, was sie produzierten, ein Publikumserfolg und ein Hit werden. Als Arthur Miller den Entschluss gefasst

hatte, es noch ein letztes Mal zu versuchen (er hatte schon einige Stücke geschrieben, aber den Durchbruch noch nicht geschafft), wollte er ins Schwarze treffen oder das Theater ganz aufgeben. Aber — und das scheint mir doch auch wichtig im Blick auf unsere Verhältnisse — er setzte nun nicht etwa auf Unterhaltung und Zerstreuung. Er war nicht darauf aus, einen angeblich anspruchlosen Publikumsgeschmack zu befriedigen und damit vielleicht einen wohlfeilen Triumph einzuheimen.

Seine Botschaft war sozialkritisch, war Widerspruch gegen exakt erkennbare Aspekte der amerikanischen Wirklichkeit. Er war ein Rebell. Nur eben war er ein Autor, der seine Sache gründlich abstützte und genau erforscht hatte, wie die Menschen lebten und was sie dachten. Sein überwältigender Erfolg mit «*All my sons*», dem Stück, von dem er in diesem Abschnitt seiner Memoiren schreibt, beruht auf der Durchschlagskraft der ins szenische Spiel umgesetzten Wahrheit. Was übrigens nicht heisst, er habe «*dokumentarisches*» oder «*veristisches*» Theater gemacht, aber doch realistisches Theater in dem Sinne, dass seine Zuschauer erkannten, wessen Sache da verhandelt wurde. Arthur Miller wich nicht von der Absicht ab, dem Publikum einen Spiegel vorzuhalten, ihm Schicksale, Zustände, Praktiken zu zeigen, die sich nicht in das Album einer amerikanischen Ideal-Welt fügen wollten. Er passte sich nicht einem vermeintlichen Publikumsgeschmack an; aber er wusste, dass er dieses Publikum erobern musste, indem er es in sein Stück hineinzog, es fesselte und nicht mehr losliess. Das geschieht kaum durch Inhalte. Es geschieht durch Identifikation oder durch die Art und Weise eben, wie Inhalte auf der Bühne lebendige Realität werden. Arthur Miller, sein Regisseur und seine Schauspieler akzeptierten die mörderischen Bedingungen der Branche Broadway-Theater. Sie packten den Stier bei den Hörnern und gewannen. Die Kritik und das Publikum lagen ihnen zu Füssen.

Die Meinung wird vertreten, nur der harte Kampf um kaufmännischen Erfolg einer Theaterproduktion mache Leistungen wie diese möglich. Aber warum denn soll die Motivation für Dramatiker und Theatermacher unter den mildereren Bedingungen des subventionierten Theaters geringer sein, ihr Publikum zu erobern? Hier bestehen doch zudem erfreuliche Möglichkeiten. Hier können Stücke, die ein Unternehmer als zu riskant oder einfach als zu wenig aussichtsreich betrachten würde, dennoch herausgebracht und vielleicht zum Erfolg geführt werden. Warum denn sollte der Zwang zum materiellen Erfolg ein wirkungsmächtigerer Antrieb sein als die Freiheit? Diese Freiheit birgt zwar Gefahren. Sie lässt Routine zu, sie begünstigt die Degeneration des Theaterbetriebs zum leeren Ritual und blossen gesellschaftlichen Anlass, und sie verleitet den Regisseur zu eigenwilligen Interpretationen seiner Aufgabe. Statt den Funktionszusammenhang zwischen dem Theater und seinem Publikum herzustellen, indem er

das Stück inszeniert, erliegt er zu oft der Versuchung, sich dadurch zu profilieren, dass er alles anders macht. Es ist nicht völlig abwegig, in derartigen Regiekünsten eine angestrenzte Imagepflege besonders vor der überregionalen Theaterkritik zu sehen. Denn die reisenden Kritiker sind natürlich auf der Suche nach dem Besonderen, nach allem, was auffällt und sich unterscheidet vom längst Bekannten. Dass die Theaterbesucher, die an ihren Ort gebunden sind, weder die Möglichkeit noch den Wunsch haben, jeder spektakulären Inszenierungseskapade nachzureisen, sollte Theatermacher darin bestärken, Spielpläne und Inszenierungen speziell für ihre Region und ihr Publikum zu gestalten. Es gibt genug Erfahrungen darüber, dass in anderer Umgebung und in anderen kulturellen und sozialen Verhältnissen nicht ankommt, was sich an seinem Ort als grosser Erfolg erwiesen hat. «*Andorra*» von Max Frisch ist in New York nicht nur darum gescheitert, weil die Übersetzung unzulänglich und das Bühnenbild unglücklich waren. Publikum und Kritik empfanden die Allegorie, die Parabel als zu abstrakt und daher als unverbindlich, wohl auch als zu lehrhaft.

In diesem Zusammenhang scheint mir nicht überraschend, dass Peter Sellars, ein junger amerikanischer Regisseur, der eben jetzt in Europa mit einer Inszenierung des «*Ajax*» viel Beachtung gefunden hat, das «*Theater als auf beiden Seiten sozial definiert*» erklärt. Einem Gespräch mit ihm, wiedergegeben ebenfalls im Jahrbuch von «*Theater heute*», entnehme ich die nachfolgende Aussage: «*Nicht die Phantasien und Einfälle des Regisseurs, auch nicht die historisch abgestützte <Werktreue> kommen an, sondern das, was die Produzenten und das Publikum gemeinsam kennen. Wenn ich Lessing spiele oder Handke, Thomas Bernhard oder Shakespeare, immer kommt es darauf an, dass ich nichts mache, was ich nicht genau kenne. Wie geht ein Mensch, der einen Feind aufsucht? Ein Stück, es sei nun ein klassisches oder ein zeitgenössisches Stück, hat einen Inhalt, hat Situationen und Einsichten in Zusammenhänge sozialer Wirklichkeit. Die muss man erfassen, und daher sind unbedingt die Erfahrungen der Schauspieler einzubringen.*» Sellars sagt dann weiter, Regisseure seien immer der Versuchung ausgesetzt, zu manipulieren und ein Machtspiel zu ihren Gunsten zu spielen. Das hält er für verfehlt. Was aus seinen knappen Antworten in diesem Gespräch besonders hervorzuheben ist, findet sich in einer Zusatzbemerkung. Er selbst, sagt Sellars, könne nicht gut «*touristisch*» arbeiten. Er müsse die Lebensweise, die Erfahrungen, den Alltag seines Publikums ganz genau kennen, denn seine Arbeit müsse sich darauf beziehen. «*Man muss ganz tief verwurzelt sein in seiner Umgebung und im Alltagsleben einer Gesellschaft, über die man etwas sagen will.*»

Eigentlich ist nicht einzusehen, warum nicht gerade unter den Rahmenbedingungen des subventionierten Theaters eine «*auf beiden Seiten sozial*

definierte Arbeit» gedeihen sollte. Voraussetzung dafür ist allein die Bereitschaft und die Bemühung der Theatermacher, ihr Publikum jenseits der Klischeevorstellungen, die darüber im Umlauf sind, wirklich kennenzulernen. Die Frage ist ja nicht, ob ihr Spielplan und ihre ganze Theaterarbeit nun für oder gegen dieses Publikum gerichtet sein sollen; das hängt sehr wohl davon ab, wieviel Übereinstimmung und wieviel Widerspruch sich beim tieferen Eindringen in Lebensweise und Alltag ergeben. Entscheidend aber ist, dass Theater nicht am Publikum vorbei gemacht wird, sondern abgestützt auf die genaue Kenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Da wäre dann auch zu fragen, ob ausgerechnet der «*touristisch*» arbeitende Regisseur, der seine Inszenierungen abliefert, wo immer man ihm am meisten dafür bezahlt, der geeignete Mann sei, Erkenntnisse und Einsichten über Alltagsleben und Gesellschaft, in welche das Theater je eingebettet ist, in seine Arbeit umzusetzen. Es sieht leider so aus, als suche man nach neuen Darstellungsmethoden, nach neuen szenischen Bildwelten, nach einer anderen Ästhetik des Szenischen vollkommen losgelöst von der Frage, wie das denn auf den Zuschauer wirken könnte. «*Weil uns unsere Arbeit fesselt, glauben wir, sie sei für alle fesselnd*», so hat es Dürrenmatt gesagt. Und Klaus Völker, als Dramaturg ein Gewährsmann, beschreibt in einem Beitrag zum Band «*Bausteine zu einer Poetik der Moderne*» die Haltung der deutschsprachigen Theater zutreffend, wenn er sagt, sie seien gerne bereit, Regisseure, Choreographen oder Bühnenbildner wie Robert Wilson, Pina Bausch, Achim Freyer oder Axel Manthey «ein grosses Stück entwickeln zu lassen»; wenn es aber darum gehe, das Schauspiel eines Autors unserer Zeit aufzuführen, erkläre man es für unspielbar, und das auch dann, wenn «*es etwa in der Richtung der Dramaturgie der Bildfindungen und Phantasieströme Wilsons gespielt werden müsste*».³

Zeitstück, junge Dramatiker

Dabei müsste doch eigentlich angenommen werden, was junge Autoren heute fürs Theater schreiben sei nicht nur vom Inhaltlichen her, sondern hinsichtlich Zeitgefühl, Stimmung, Expression und Bildphantasie ein Fundort ersten Ranges für Produktionen, die zur gemeinsamen Sache der Theatermacher und ihres Publikums werden könnten. Im Jahrbuch «*Theater heute*» wird das Thema «*Gegenwartsdramatik*» gleich von mehreren Autoren, darunter übrigens ebenfalls Klaus Völker, ausgiebig und zum Teil kontrovers diskutiert. Es äussern sich auch junge Stückeschreiber, von denen einer, Stefan Dähnert, vom Zeitstück verlangt: «*möglichst nah an die Gegenwart heran*» und «*Dinge, die unmittelbar mit uns zu tun haben.*» Auch

er fordert *«Authentizität»*, was sich mit den Erfahrungen von Peter Sellars decken würde. Doch Dähnert nennt das Theater kurzweg den *«Feind des Dramatikers»*. Wie er sich selbst nun das Gegenwartsstück vorstellt, den neuen Helden, eben das, was ihm vorschwebt, lässt wiederum Zweifel aufkommen. *«Der neue Held»*, sagt er, *«hat im Drachenblut der Katastrophen der letzten Jahre alle Körperöffnungen verschlossen, bis auf den Mund. Da ist das Fadenkreuz gesponnen. Alles, was er sagt, macht ihn verwundbar, kann gegen ihn verwendet werden. Der Mund ist das Lindenblatt des neuen Helden. Er redet weiter. Ihm möchte ich auf dem Theater zuhören, wenn er in die Gasse starrt und sagt, was er Abscheuliches sieht. Ich möchte sehen, wie er die vollen Hosen runterlässt, an sich hinabblickt und anfängt zu lachen. Da lache ich mit.»*

Da ist ja nicht nur der Stil — *«Fadenkreuz gesponnen»/«der Mund das Lindenblatt»* — wenig vertrauenerweckend. Ich fürchte, nicht nur die zwei *«mündigen Bürger»* hätten nichts zu lachen und wären der Langweile weiterhin ausgesetzt. Der Schweizer Matthias Zschokke, der durch Romane, Filmarbeit und auch Texte fürs Theater auf sich aufmerksam gemacht hat, fragt in seinem Beitrag: *«Wo ist das Stück, das uns noch etwas zu sagen hätte?»* Das heisst, nicht er selbst fragt sich das, sondern er hört anlässlich des Berliner Theatertreffens das Theater diese Frage aus dem aufgesperrten Bühnenrachen hervorstossen. Skepsis, Gelassenheit und Gutwilligkeit sprechen aus den Zeilen, in denen Zschokke seine Eindrücke schildert. Aber dann berichtet er von einem Text, der am Stückemarkt vorgestellt worden ist, einer Art Börse, an der Stücke nicht inszeniert, aber von Schauspielern mit verteilten Rollen gelesen werden. *«Franz Lindner und er selber»* heisst es, und Gerhard Roth, kein Unbekannter, ist sein Verfasser. Gerhard Roth geht in seinem Beitrag zum Jahrbuch mit dem Theater, so wie es ist, hart ins Gericht. In seiner gesamten inneren Struktur sei es fragwürdig. Er sieht *«diktatorische Intendanten, oberlehrerhafte Dramaturgen, beamtische Schauspieler»* am Werk, auf den Kulturseiten aber, die über Theater berichten, sieht er nichts weiter als die wortreiche Begleitung eines grotesken, Jahrzehnte dauernden Begräbnisses.

Auch Gerhard Roth ist der Ansicht, ein neues Theater müsse sich erst durch neue Stücke erfinden, ein Theater, das es noch gar nicht gibt, eines nämlich, das in enger Verbindung mit der Gegenwartsliteratur *«ein gespielter Denkprozess»* ist. Denn vom *«Theater auf dem Papier»* werden für ihn die Ideen kommen, die ein neues Theater entstehen lassen, *«in dem sich der Autor, die Schauspieler und die Zuschauer schliesslich treffen werden zum einzigen Zweck der Selbstbegegnung»*.

Ob das, was junge Dramatiker anzubieten haben, so hohe Erwartungen auch zu erfüllen vermöge, ist ungewiss. Aber man sollte ihre Vorschläge ausprobieren. Man sollte sich nicht scheuen, ihren Ideen zu folgen und

wirklich die eingespielten Theatermechanismen aufgeben, statt die neuen Ideen in diese Mechanismen zu zwingen. Gerhard Roth glaubt nicht daran, dass das «*am falschen Ort*» und «*mit den falschen Menschen*» überhaupt möglich sei. Aber ich denke, es sei mit den Theatermachern wie mit ihrem Publikum: sie sind nicht einfach so oder so, «*Mechaniker*» oder «*Oberlehrer*», sondern es gebe da ein künstlerisches Potential, auch eine Bereitschaft zur Herausforderung. Das Ziel, das Gerhard Roth im Auge hat, jenes Theater der Begegnung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer, ist ja nicht ein avantgardistisches Ziel, sondern der Sinn des Theaters seit seiner Entstehung im Altertum.

Talente übrigens, das ist kein Zweifel, die gibt es schon. Warum meinen denn Intendanten und Dramaturgen, es brauche Wagemut, ihre Stücke zu spielen? Ihre Bühne ist ja durch Subventionen abgesichert, in ihrem Etat sind die Einspielergebnisse nicht der entscheidende Posten. Und ausserdem steht noch längst nicht geschrieben, neue Dramatik ziehe das Publikum weniger an als eine Regie-Untat an Kleists «*Penthesilea*» oder ein mühsam dramatisierter Kriminalroman. Mit Recht geisselt Michael Merschmeier in seinem Aufsatz in «*Theater heute*» auch den leider nicht so seltenen Machtmissbrauch von Intendanten und Regisseuren, die sich mit Neuübersetzungen von Klassikern zusätzliche Tantiemen erschliessen, auf Kosten lebender Autoren – und wirklicher Übersetzer. Die längst nicht ausgeschöpften Möglichkeiten, der jungen Literatur auf dem Theater vermehrt eine Chance zu geben, sind nicht gering. Das richtet sich nicht gegen die Inszenierung von Klassikern, sofern sie wenigstens nicht zu Übungen in gesuchter Originalität missbraucht werden. Es ist jedoch eine mögliche Annäherung des Theaters an seine Bestimmung, ein soziales Laboratorium zu sein, eine «*auf beiden Seiten sozial definierte Arbeit*».

Theaterkritik – fragwürdig und unerlässlich

Welche Rolle die Kritik dabei spielen könnte und ob sie wahrnimmt, was bestensfalls ihres Amtes wäre, sollte ebenfalls im Hinblick darauf erwogen werden. Zu beobachten ist der Versuch, so etwas wie «*Bestenlisten*» aufzustellen, ganz nach dem Muster des Literaturbetriebs, wo es das längst schon gibt. Also wählen sie in «*Theater – heute*» die Schauspielerin und den Schauspieler des Jahres; auch der Regisseur oder die Regisseurin des Jahres werden ermittelt, und ausserdem geben Theaterkritiker bekannt, welches für sie die absoluten Höhepunkte des Jahres gewesen seien. Da stellt sich natürlich die Frage nach dem Sinn derartiger Hitparaden. Überprüfbar wäre die Prämierung ja nur, wenn der interessierte Theaterbesucher auch die Möglichkeit hätte, den genannten Schauspieler

und die Schauspielerin, die mehrmals genannte Inszenierung und das Stück zu sehen, die in dieser Weise hervorgehoben werden. Es ist eine Abstimmung unter einer sehr kleinen Gruppe von Reisekritikern, die von Hamburg bis nach Wien unterwegs sind, die Schaubühne in Berlin und natürlich Peymann in Wien niemals auslassen, über Zadek in Hamburg kollektiven Ärger formulieren und Theater als etwas verstehen, das landauf landab eher mittelmässig und oft langweilig, in herausragenden Fällen jedoch interessant und sogar neuartig sein könnte. Mit andern Worten: nicht was am gegebenen Ort und in kontinuierlicher Arbeit für eine bestimmte Region erreicht worden ist, wird beurteilt, sondern was im eigenen strengen Vergleich und nach persönlichen ästhetischen Vorstellungen herausragt, erhält den Zuspruch und das Lob dieser Kritik. Aber nicht alle Beteiligten urteilen über die gleiche Vorauswahl. Wenn das eine Methode wäre, so etwas wie die absolute Spitze zu ermitteln, den höchsten Gipfel aktueller Theaterkunst, wäre nichts dagegen zu sagen, wenn nicht höchstens eben, dass ja dieser Massstab unwirksam bleibt, weil ausser den privilegierten Reisekritikern niemand die Möglichkeit hat (und die Spesen bezahlt bekommt), diese Musteraufführungen auch zu sehen. Eine Literatur-Bestenliste kann ich überprüfen. Die Titel, die da genannt sind, kann ich mir beschaffen und mir selber ein Urteil bilden. Das Theater ist ortsgebunden, es widersetzt sich der «*touristischen*» Freizügigkeit. Was also sollen die Ranglisten? Und können wir sicher sein, dass sich im Kreis der Reisekritiker nicht Cliques bilden, Fangruppen bestimmter Regisseure und Schauspieler? Können wir sicher sein, dass jeder von denen, der seine Stimme abgibt, dies nicht vielleicht ein wenig auch in der Absicht tut, auf alle Fälle bei denen dabei zu sein, die den Trend machen?

Es ist natürlich heikel, an der Arbeit von Kollegen Kritik zu üben. Ich will nicht grundsätzlich in Zweifel ziehen, dass sie gewissenhaft und ernsthaft abwägend vorgehen. Die Fragwürdigkeit liegt jedoch in der störenden Tatsache, dass nur verschwindend wenige Interessenten überhaupt die Möglichkeit haben, die Wahl mit ihren eigenen Eindrücken und ihrem eigenen Urteil zu vergleichen. Wir müssen einfach glauben, was da publiziert wird. Das jedoch ist Kulturfetischismus. Und wenn dann in der Rubrik, in welcher die Kritiker sagen sollen, worüber sie sich im vergangenen Theaterjahr am meisten geärgert haben, tatsächlich die arrogante Antwort zu finden ist: «*Die versammelten Publikumsvolltreffer beim Berliner Theatertreffen*», dann frage ich mich schon, wie denn die geistigen Grundlagen dieser Kritik beschaffen seien. Ein «*Publikumsvolltreffer*», muss ich ja wohl annehmen, ist im Selbstverständnis solcher Kritik das Letzte, womit man sich zu beschäftigen herablässt. Wenn ein anderer (noch dazu mit falscher Orthographie bei der Nennung des Autors) als Ärgernis des Jahres «*Sunday Morning*» von E. Y. Meyer am Stadttheater Bern nennt, so kann

ich zufällig aus eigener Anschauung sagen, dass der Mann mit seiner Kritik hier nicht gerade grosse Merkfähigkeit und in der Formulierung seiner Kritik nicht die geringste Differenzierung an den Tag gelegt hat. Auch «*Sunday Morning*» ist ein Stück Gegenwart, kein Hit natürlich, kein Höhepunkt für Theatertouristen, aber ein nicht schlecht funktionierender Versuch, die Begegnung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer herbeizuführen.

Kritik am Theater ist falsch angesetzt, wenn sie Ranglisten erstellt. Theater ereignet sich jetzt und hier. Ob es gut sei, ist eine ästhetische Frage nur unter anderen. Die Kritik sollte diese andern Fragen nicht vernachlässigen: Nicht allein das einzelne Ereignis, die einzelne Inszenierung ist zum Beispiel wichtig, sondern auch ihre Funktion im Spielplan, der nicht allein von den Wünschen und Möglichkeiten des Ensembles, vom Ehrgeiz und den Forderungen der Regisseure, von den technischen und finanziellen Spielräumen bestimmt sein sollte, sondern sehr stark auch von den Wünschen und Bedürfnissen des Publikums. Kann man die kennen? Sicher ist nur, dass sich jede Verallgemeinerung verbietet. Die Bedürfnisse des Publikums sind so verwirrend verschieden wie die Antworten, die unsere Gesellschaft auf fast jede Frage hat, die in der Öffentlichkeit gestellt wird. Aber es gibt ein bevorzugtes Verhalten zum Beispiel von Generationen, und es gibt regionale Besonderheiten auch in der Beurteilung aktueller Probleme, von der Bevorzugung bestimmter Themen ganz abgesehen. Stellt man zudem in Rechnung, dass ja das Theaterpublikum eine Gruppe von fünf bis zehn Prozent der Bevölkerung ist, nur bedingt repräsentativ, aber vielleicht in der Konfrontation mit szenischem Spiel nicht abgeneigt, sich dem Widerspruch auszusetzen und Vorurteile abzulegen, so müsste Theaterarbeit immer auch von ihren ortsgebundenen Voraussetzungen her und auch hinsichtlich ihrer Ziele beurteilt werden, die sie unter den gegebenen Voraussetzungen erreichen will. Ob sie das Publikum als Partner annehme, ob sie die individuellen kulturellen und gesellschaftlichen Bedingtheiten beider Seiten, der Theatermacher wie ihres Publikums, erkenne und begreife, alle diese Fragen müsste die Theaterkritik mitbedenken. Daher gehört zu ihren Aufgaben auch, die Bemühungen der Dramaturgie um Information, um Gespräch, um Auseinandersetzung mit dem Publikum zu beobachten und kritisch zu würdigen. Über die Qualität von Theaterarbeit sagen zum Beispiel die Programmhefte und die begleitenden Drucksachen nicht wenig aus. Auf diesem Gebiet wäre sogar eine «*Bestenliste*» wirklich sinnvoll: man könnte vergleichen, wie billig und unsorgfältig die einen, wie umsichtig und einfallsreich die andern dabei vorgehen, ihr Publikum zu informieren. Peter Zadek und das Deutsche Schauspielhaus Hamburg kämen dabei mit den bei Rowohlt herausgegebenen Programmbüchern übrigens gar nicht schlecht weg.

Nicht Selbstzweck und nicht Dienstleistung

Das Theater befindet sich in einer Legitimationskrise. Es hat seinen festen Platz im kulturellen Leben eingebüsst, durch eigenes Verschulden und durch den Wandel der Gesellschaft. Immer schon stand es zwischen zwei extremen Möglichkeiten, selbstzweckliches oder dienendes Theater zu sein, seine eigene, in Verstiegheiten ausmündende Ästhetik zu pflegen, oder aber bestimmten gesellschaftlichen Zielen zu dienen. Viel wäre schon gewonnen, wenn diese beiden Möglichkeiten nicht als ein Entweder-Oder verstanden würden, sondern als notwendige Spannung. Der kritische Theaterbesucher spürt die Unsicherheit oder die Unentschiedenheit, er ist wohl selbst nicht sicher, wie weit denn im Theater Kunst gemacht, wie weit zu seinem Leben und seinen Wirklichkeiten im Spiel Stellung bezogen wird. Einst war das inszenierte Drama ein Gottesdienst, später immerhin ein weihvoller Akt, an dem die Ausführenden und die bewundernd Folgenden gemeinsam teilnahmen. Längst sind die Bindungen zerrissen, die dem Theater seinen festen Platz im Gefüge der Öffentlichkeit sicherten. Es muss diesen Platz immer aufs neue zurückerobern. Das aber wird ihm nur gelingen, wenn es das Publikum als seinen Partner versteht. Es gab — auch in Zürich zum Beispiel — die Phase, in der die Theatermacher ihr Publikum ablehnten und sich ein neues, ein anderes wünschten. Selbst diese unfruchtbare, zänkische Episode in der lokalen Theatergeschichte macht deutlich, dass sich Bühne und Zuschauer gegenseitig bedingen. Daraus ein spannungsreiches, verlockendes, die Zuschauer verführendes Spiel zu machen, das natürlich nicht nur darin besteht, diesen Theaterfreunden jeden Wunsch zu erfüllen, sondern auch darin, diesen Wunsch unter Umständen zu unterlaufen und zu widerlegen, ist die Aufgabe des Theaters. Es muss, um ihr gerecht zu werden, jede Freiheit haben.

Zwar trifft zu, dass das Publikum keine genau bestimmten Wünsche, keine Vorstellungen und kaum auch ein im Detail begründetes Urteil hat. Es ist eine Gemeinschaft im Dunkeln, und das heisst auch: mit verminderter Kritik- und Urteilsfähigkeit, zu kollektivem, von Stimmung und Affekt geleitetem Verhalten wenigstens auf Zeit geneigt. Wenn es hell wird im Theater, lösen sich erst wieder Individuen aus der Masse, die für die Dauer der Aufführung auf die Gegenwelt der Szene ausgerichtet war. Hier erst, meist sogar erst am Tag darauf wird sich zeigen, wie nachhaltig diese Gegenwelt zu wirken vermochte. Die Demagogie des Theaters übt ihre Macht, wenn überhaupt, im Augenblick der Vorstellung aus; aber nur, was darüber hinausgeht, als innere Wahrhaftigkeit des Inhalts und der Form, vermag nachhaltig zu überzeugen. Das Publikum weiss so genau wohl nicht, was gut ist im ästhetischen Sinne; aber es weiss schon genauer das

Echte vom Falschen zu unterscheiden, wenigstens da, wo es den Bezug zu seiner Realität erkennt. Längst weiss man, dass nur das «*Teatro Stabile*», das Theater mit festem Standort und Ensemble, eine «*auf beiden Seiten sozial bedingte*» Arbeit ermöglicht. Giorgio Strehler, der zusammen mit Paolo Grassi das Mailänder Piccolo Teatro eben darum gründete, weil er im Tourneebetrieb keine Möglichkeit sah, das Publikum je als Partner zu gewinnen, spricht von der «*chorischen Funktion*» dieses Publikums. Regisseur und Schauspieler brauchen diese Antwort aus dem Zuschauerraum. Sie haben aus vielen Möglichkeiten bei der Probenarbeit festgehalten, was sich als gut erwiesen hat, als richtige und ausdrucksstärkste Variante. Aber erst die Aufführung vor dem Partner Publikum bestätigt oder relativiert diese Entscheidung. Erst in ihr kommt Theater zu sich selbst.

¹ Theater 1987. Jahrbuch der Zeitschrift «Theater heute». Herausgegeben von Peter von Becker, Michael Merschmeier und Henning Rischbieter. Orell Füssli + Friedrich Verlag, Zürich. — ² Arthur Miller, Zeitkurven. Ein Leben. S. Fischer Verlag,

Frankfurt am Main 1987. — ³ Bausteine zu einer Poetik der Moderne. Herausgegeben von Norbert Miller, Volker Klotz, Michael Krüger. Festschrift für Walter Höllerer. Carl Hanser Verlag, München/Wien 1987.

Die ATAG-Gruppe

Wirtschaftsprüfung
Wirtschaftsberatung
Wirtschaftsinformation



ATAG

Allgemeine Treuhand AG



MITGLIED VON ARTHUR YOUNG INTERNATIONAL