

# Der Theaterleiter

Autor(en): **Schuh, Oscar Fritz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **46 (1966-1967)**

Heft 7

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161900>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Der Theaterleiter

OSCAR FRITZ SCHUH

*Der nachfolgende Aufsatz erscheint mit freundlicher Erlaubnis des Atlantis-Verlages als Vorabdruck aus dem «Atlantisbuch des Theaters». Martin Hürlimann, der Herausgeber, hat es als ein universelles Handbuch, als ein Lese-, Nachschlage- und Schaubuch konzipiert, das theaterkundliche und theatergeschichtliche Einzeldarstellungen mit einem Personen- und Sachlexikon vereinigt.*

*Die Redaktion*

Der Theaterleiter dient der Gesellschaft auf seine Art. Er soll seine soziale Nützlichkeit dadurch beweisen, daß er den Zuschauer am geistigen Entwicklungsprozeß unseres Jahrhunderts teilnehmen läßt, daß er Skepsis — Zweifel und Kritik an gewissen Denkkonventionen — erweckt. Er kann aus der Fülle des Bestehenden das auswählen, was ihm für seine Zwecke geeignet erscheint, gleichgültig, ob die Stücke vor zweitausend Jahren oder heute geschrieben sind. Er kann aber auch versuchen, Erscheinungen des öffentlichen Lebens, Zeitströmungen, zu deuten, indem er sie objektiviert.

Er hat also praktisch eine Position zwischen dem Autor und dem aufnehmenden Zuschauer. Diese Tätigkeit wird jedoch sofort wieder in Frage gestellt durch den Umstand, daß der Theaterleiter gemeinhin nicht als Vertreter des Geistes, als Kritiker und Skeptiker angesehen wird, sondern als eine «Institution». Da er in einem Lande, in dem es Privattheater kaum noch gibt, ein von seiner vorgesetzten Behörde engagierter Direktor ist, wird er angegriffen und attackiert, eben als «Behörde». Er wird in jedem Falle Gegnerschaft auf den Plan rufen, da man in ihm ja eine staatliche Instanz sieht, der gegenüber Vorsicht geboten scheint.

Das macht das Wirken des Theaterleiters so schwierig: er ist ein agierender Theatermensch und gleichzeitig ein Kulturfunktionär. Er hat eine fest umrissene Position in einem Staatswesen und soll gleichzeitig auf die Barrikaden gehen für das, was man die Freiheit der Kunst und die Freiheit des Gewissens nennt. Er soll wachrütteln, Skepsis und Zweifel hervorrufen und genießt doch nicht den Schutz, den der Intellektuelle als Einzelgänger für sich in Anspruch nehmen darf.

Ein Spielplan ist entweder zu harmlos oder zu gewagt, zu modern oder zu reaktionär, er ist einseitig oder gesichtslos. Wie immer die Einwände lauten mögen, die man der profilierten Gestaltung eines Repertoires entgegenhält, es kommt wenig dabei heraus, den gelungenen Kompromiß, der — auf der

politischen Ebene einer Demokratie praktiziert — seine Vorteile haben mag, auf die Gebiete der Kunst zu übertragen.

War es früher die wichtigste Aufgabe des Theaters, gute Stücke gut zu spielen, so sind längst, über diese Möglichkeit hinaus, Diskussionen entbrannt, ob denn das Theater in dieser Zeit der technischen Medien noch eine Funktion habe, ob nicht der moderne Mensch das durch die Technik Vorfabrizierte dem Ursprünglichen, Lebendigen vorziehe; ob nicht längst also die große Zeit des Theaters vorbei sei und andere Kommunikationsmittel im Kommen seien, die die Stelle einnehmen, die einmal das Theater eingenommen hat. Sicher ist an dieser Kritik einiges richtig und einiges falsch. Richtig ist, daß wahrscheinlich gerade in den deutschsprachigen Ländern die Theaterhöhepunkte relativ rar geworden sind. Wir haben nun eigentlich überall einen glänzenden Durchschnitt und leider sehr wenige Spitzenleistungen. Wenn man zum Vergleich beispielsweise heranzieht das englische Theater — und ich habe kürzlich Gelegenheit gehabt, dreieinhalb Wochen in England jeden Abend Theater zu sehen —, so wird dort gar nicht erst versucht, Kunst zu machen, aber es wird herrlich Theater gespielt. Es wird also jeden Abend rein vom Komödiantischen, vom Tänzerischen, vom Choreographischen her ein Höchstmaß an Intensität erreicht, und es wird an jedem Abend das Handwerk, das die Voraussetzung jeder künstlerischen Leistung sein sollte, in einer Meisterschaft geboten, der wir in unseren deutschsprachigen Ländern — das muß ich offen gestehen — wenig Gleichwertiges entgegenzusetzen haben. Und ich glaube, auch daran ist die Situation nach dem Kriege nicht unschuldig, daß es zu diesen permanenten Irrtümern, zu diesen dauernden Verwechslungen überhaupt kommen konnte. Was ist die Ursache?

Nach dem Kriege, wo man sehr viele Jahre abgeschlossen war von dem, was die Welt inzwischen an geistigen Gütern hervorgebracht hatte, wurden im Laufe einer Spielzeit die Bestseller über uns ausgegossen; wir erlebten in einem Jahre eine Hochkonjunktur an Erfolgsstücken von Brecht, Sartre, Anouilh, Giraudoux, Miller, Tennessee Williams, um nur ein paar Namen zu nennen. Und als wir uns nun langsam wieder daran gewöhnen mußten einzusehen, daß ja die Bewegung in Wellenbergen und Wellentälern verläuft, da begann das Mißbehagen. Und man konnte sich nun nicht mehr einigen, was überhaupt unter Theater zu verstehen ist, auch nicht, was unter modernem Theater zu verstehen ist. Ist modernes Theater das, was eine zeitnahe Interpretation nahelegt, ist es modernes Theater, wenn zeitgenössische Stücke gespielt werden? Gilt es als reaktionär, allzu viele Stücke der Vergangenheit zu spielen, ist es reaktionär, gewisse Produkte der neuen Dramatik nicht zu spielen? All diese Fragen tauchen immer wieder auf in Diskussionen, in Streitgesprächen, und der Trend zur Abwertung der Persönlichkeit, der ja heute sehr stark in allen Ländern spukt, tut sein übriges, langsam, aber sicher das Potential des Theaters zu dezimieren, einfach weil die Voraus-

setzungen fehlen und weil kein Übereinkommen erzielt werden kann, was denn nun eigentlich wo gezeigt und gespielt werden soll.

Wie ist nun in dieser etwas merkwürdigen Periode die Position des Theaterleiters fixiert? Wir erinnern uns, daß es in früheren Zeiten den Prinzipal der reisenden Truppe gab, den Komödianten; mag er Eckhof geheißen haben. Der Schauspieler als Prinzipal der Truppe hat lange Perioden hindurch dem System der Theaterleitung das Gesicht gegeben. Es kam der Hoftheaterintendant, der Kavaliersintendant, der sozusagen als Stellvertreter seines fürstlichen Herrn die Geschäfte abzuwickeln hatte, jene Art des gepflegten, gebildeten und kunstinteressierten Diplomaten, der am Schreibtisch seines Amtes waltete, auszugleichen, auszubügeln hatte, wo immer Schwierigkeiten auftauchten. Und dann hat sich mit Max Reinhardt sehr schnell der Typ des Regisseur-Intendanten herausgebildet. Gerade in dem Augenblick, in dem die Persönlichkeit des Regisseurs in den Vordergrund gerückt wurde, in jenem Zeitalter — sehr typisch —, wo es eigentlich keine einheitliche Weltanschauung mehr gab, mußte einer kommen, der zu sagen hatte, in welchem Sinne einem Stück begegnet werden soll. Und so wurde mit Max Reinhardt in Deutschland und Stanislawski in Rußland der Typ des Regisseurs geboren. Damit wurde auch ein neuer Typ des Theaterleiters inthronisiert, des Mannes, der von der Bühne aus das Theater beherrscht. Zur gleichen Zeit kam mit der Person Gustav Mahlers der Typ des Dirigenten-Intendanten ins Spiel, und das hat ungefähr einige Dezennien gedauert, bis — eigenartigerweise — jetzt wieder der Ruf ertönt nach dem Kavaliersintendanten, nach dem Manne, der selbst nicht künstlerisch tätig ist, sondern nur zu verwalten hat, dem eigentlich das obliegt, was man heute die Funktionen eines Managers nennt. Schon das Wort «Chef», wie heute der Leiter jeder Institution genannt wird, drückt gleichzeitig aus: Nähe und Distanz. «Chef» heißt: Anbiederung und doch auch Unterwerfung. Jener Primus inter pares, der heute als Typ so besonders gesucht ist, fand nun gerade in der Persönlichkeit des Managers seine eigenartigste Prägung. Und da ja der Theaterleiter heute überfordert ist, wenn er gleichzeitig auf der Bühne und im Büro wirken soll, ist es selbstverständlich, daß die öffentliche Meinung leicht dazu neigt, sich für den zu entscheiden, der erst einmal ein glattes Funktionieren des Apparates gewährleistet, der erst einmal dafür sorgt, daß das Pensum, das zu bewältigen ist, auch bewältigt wird. Wir dürfen immerhin nicht vergessen, daß wir es in unseren deutschsprachigen Ländern mit verstaatlichten Theaterbetrieben zu tun haben, also mit einer bereits vorgenommenen Sozialisierung von Betrieben. Jeder einzelne kann bei uns sein Veto erheben gegen eine Form der Theaterführung, die da gerade praktiziert wird. Es kann opponiert und protestiert werden im Namen des kleinen Steuerzahlers, es kann jeder auftreten und sagen: «Hier oben stimmt etwas nicht, hier wird dies und jenes falsch gemacht, hier habe ich als einfacher Mann meine Stimme zu erheben, weil ich genausogut wie der andere

mein Scherflein dazu beitrage, daß diese Theater aus staatlichen Mitteln erhalten und subventioniert werden.»

Die Klagen über die augenblickliche Situation wollen kein Ende nehmen, und sie kehren wieder in allen Pressekommentaren, mag es sich nun um deutsche, um österreichische, um schweizerische Städte handeln. Und eigentlich steht nicht ein Theaterleiter und nicht ein Theater zur Diskussion, sondern ein System, das möglicherweise geändert werden müßte, oder vielleicht gar eine Periode, in die das Theater schlecht hineinpaßt. Das Aufkommen der Massenmedien hat da eine grundlegend neue Situation geschaffen. Und wie nun der einzelne mit diesem Problem fertig wird, das ist wirklich ausschließlich seiner Geschicklichkeit und nicht mehr seinem Können zuzuschreiben. Und die technischen Probleme waren ja doch immer nur die Auswirkung einer geistigen Gefahr, von der die Beteiligten erst einmal kopfscheu wurden, bevor sie Lösungen fanden.

Die Situation des Theaters ist heute so, daß wir immerhin noch über ein Potential von Stücken verfügen, über eine Geschichte von zweitausend Jahren, die es uns ermöglicht, einen Spielplan reibungslos aufrechtzuerhalten, ganz im Gegensatz etwa zu einem Massenmedium, wie dem Film, wo eben jedes einzelne Werk neu erfunden, neu geschrieben und neu gestaltet werden muß. Eine noch so schlecht gespielte und noch so schlecht interpretierte «Maria Stuart» gibt immerhin noch einen Abglanz vom Bild eines großen Theaterstückes, während das neue Stück in jedem Falle ein Risiko bedeutet.

Theater war, in Glanzzeiten dieses Metiers, immer zeitgenössisches Theater. Es hat kaum eine Periode gegeben, die aus den Restbeständen vergangener Jahrhunderte lebte. Und auch die Begegnung mit den Klassikern, die Tatsache, daß diese Stücke wieder lebendig interpretiert werden konnten, verdankt man ja nur dem Umstand, daß es — wenigstens zeitweise — so viele Stücke gab, auf die hin alte Stücke neu gedeutet werden konnten. Wenn wir heute lesen, daß Peter Brook beispielsweise den «König Lear» in gewissen assoziativen Anklängen an Beckett neu gemacht hat, so müssen wir also sagen, ohne die Existenz von Beckett wäre eine solche Interpretation nicht möglich gewesen. Daß Büchner entdeckt werden konnte, verdankt er dem Phänomen Gerhart Hauptmann. Daß die Romantiker wieder entdeckt werden können, verdanken sie der Tatsache, daß es Autoren wie Ionesco gibt. Also immer setzt eine moderne Richtung gleichzeitig in Bewegung, daß Werte der Vergangenheit wieder aktiviert werden. Und es dürfte wohl die erste Aufgabe eines Theaterleiters sein, diesen Sinn für das Zeitgeschehen zu besitzen.

Der Theaterleiter, der sich erst informieren muß, wie denn eigentlich die Zeitlage aussieht, wo denn der Aufbruch ins neue Jahrtausend einsetzt, der dürfte eigentlich seine Mission verfehlt haben. Wer erst auf den Politiker warten muß, um zu wissen, was die Uhr geschlagen hat, der dürfte kaum in der Lage sein, jenen antizipierenden Schritt zu tun, den die Kunst eigentlich

immer getan hat, wenn sie Werte in gültiger Form zutage gebracht hat. Der Theaterleiter ist also eigentlich in erster Linie ein Mann, der von der Stückwahl her zu bestimmen hat, was er für gültig, für richtungsweisend und für wertvoll hält. Läßt er sich beirren, läßt er sich von einer Tagesmode leiten, gibt er nur nach, spielt er nur das, was ihm die Verlagskataloge ohnehin ins Haus schicken, so wird er wohl einen Betrieb zur allgemeinen Zufriedenheit abwickeln, aber er gibt dem Theater keine Stoßkraft und keine Richtung mehr. Und das Unbehagen, das man über die Prosperität gegenwärtig verspürt, nämlich die Übersättigung mit Konsumgütern, die sich auch auf das Theater zu erstrecken pflegt, die wird natürlich gerade in den künstlerischen Randgebieten besonders evident werden. Es hat noch jede Zeit, außer den Werten der Gegenwart, große Werte der Vergangenheit entdeckt. Es gab früher eine ausschließlich moderne Kunstpflege. Wir erinnern uns, daß Mendelssohn es sehr schwer hatte, als er die «Matthäuspasion» von Bach wieder in sein Konzertprogramm einschmuggeln wollte, weil diese Zeit es nicht gewohnt war, Werte der Vergangenheit überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. Es ist heute fast umgekehrt, oder es war zum mindesten so. Und daß wir heute in den Konzertsälen ein stärkeres Kontingent an modernen Werken bekommen, daß es uns wieder gelungen ist, Werke der Moderne im Schauspiel und in der Oper zur Diskussion zu stellen, das haben wir wohl nicht zuletzt der öffentlichen Meinung zu verdanken, auf die wir sonst sehr gerne bereit sind zu schimpfen und loszuhacken. Das restlos Reaktionäre, das restlos verzopfte Hinterwäldlerische existiert heute, glaube ich, auch nicht in der kleinsten Zeitung mehr. Vielmehr haben doch alle eingesehen, daß ein Theater, das nicht vorwärts geht, verloren ist.

Aber gehen wir einmal davon aus, daß die Gestaltung des Spielplans die primäre Aufgabe eines Theaterleiters ist, so ist natürlich die Ausführung, die Interpretation, die nicht minder wichtige. Wir haben heute zum Beispiel in Deutschland den Typ des literarischen Theaters. Unsere Spielpläne sind aseptisch. Sie sind so wertvoll, wie sie nie vorher waren, sie sind in jeder Beziehung vollgültig, exzellent und von einer geradezu beispielhaften Akribie der Durcharbeitung. Aber darüber geht häufig wohl jene Beschäftigung mit der Interpretation, mit der Komponente der Darstellung verloren. Das hat wohl nicht zuletzt dazu geführt, daß auch der Schauspieler in die Diaspora gegangen ist. Seit beispielsweise Deutschland seine Hauptstadt verloren hat — man muß es ja leider immer wieder erwähnen —, hat sich das Potential nicht mehr an einem Punkte massiert, sondern es verteilt sich schlecht und recht auf viele Städte, es verteilt sich auch noch auf die Tourneetheater. Aber die Spitze bekommt man ganz selten zu sehen, vielleicht einmal bei Festspielunternehmungen oder einmal bei einer ganz besonders geglückten Premiere. Das Maßstabbildende, Maßstabsetzende hat sich verflüchtigt, und anstelle dessen ist der glänzende Durchschnitt getreten. Der glänzende Durchschnitt,

der aber mit der Zeit langweilig zu werden beginnt, weil er ja eigentlich ein Konsumgut geworden ist, weil er eigentlich in einem ohnedies mit Organisationen und Abonnements schon übermäßig abgesicherten Theater es nicht mehr zu einer Entwicklung, es nicht mehr zu einem Zusammenprall der Kräfte kommen läßt. Weil auch in unseren Diskussionen Rede und Gegenrede schon vorher manipuliert werden, weil die Opposition schon mit eingekauft ist — sie wird gleich praktisch gratis mitgeliefert — und weil eigentlich im Grunde eine nonkonformistische Diskussion über Theaterstücke nicht mehr existiert. Spiele ich zum Beispiel den «Stellvertreter» von Hochhuth nicht — weil ich ihn für ein schlechtes Stück halte —, so setze ich mich dem Vorwurf aus, daß ich ein «Klerikofaschist» bin. Ein solches Pauschalurteil bildet sich heute sehr schnell, die Normung ist alles, die persönliche Wertung nichts mehr. Um diese Tabus, um diese Zäune, die sich eine freie Welt selbst geschaffen hat, eine freie Welt, die keinem politischen Diktat untersteht, kommt der Theaterleiter schwerlich herum. Unsere Welt im Westen ist leider einer selbstgewählten Diktatur unterlegen, wenn sie gewisse Normen schon des täglichen Lebens aufrechterhält. Versuchen Sie zum Beispiel einmal auf einer Cocktailparty ein Glas Mineralwasser zu bekommen; es wird Ihnen nicht gelingen! All diese Dinge, die uns im täglichen Leben auferlegt sind als Normen und Dogmen, greifen auch in unsere künstlerische Welt hinüber. Und so ist auch die Diskussion um den reisenden Star, um den «Schlafwagenregisseur», um das epische Theater, um das absurde Theater so genormt, daß ein eigenwilliger Theaterleiter alle Hände voll zu tun hat, die Leute jeden Tag unsicher zu machen. Und ich muß sagen, ich betrachte es als meine wesentlichste und wichtigste Aufgabe, diese Unsicherheit permanent zu erzeugen. Ich glaube, nur wenn wir die Leute erschrecken, dadurch daß wir diese Dogmen in Frage stellen, dann haben wir auch die Möglichkeit, daß wir über das etwas einseitige Denken, das die heutige Welt regiert, hinauskommen.

In dieser Zeit ist es, glaube ich, die Aufgabe des Theaters, visionäre Instinkte wieder viel stärker zu entwickeln, als das früher üblich war. Die Aufgabe des Theaters ist es nicht, irgendeine Ideologie zu interpretieren, sondern eine abstrakte Vorstellung in eine bildhafte zu verwandeln. Ein Theater, das lehrhaft eine Wahrheit zum besten gibt, ist sehr langweilig, und ich lese das lieber in einem Leitartikel, weil es dort meist besser formuliert ist. Besteht dagegen auf dem Theater der Wunsch, eine geistige Wahrheit auszusagen, so wird man die Form eines Gleichnisses und einer bildhaften Darstellung wählen müssen. Und hier beginnt die zweite Aufgabe eines Theaterleiters. Er wird, wenn er von der Richtigkeit einer Interpretation überzeugt ist, sie nicht nur an seine Mitarbeiter weitergeben müssen. Er muß sie auch an die nächste Generation weitergeben. Die Belieferung mit Konsumgütern ist heute so stark geworden, daß sogar das Theater seine Begriffe genormt hat. Jeder Regisseur, jeder Schauspieler hat seinen gewissen Kurswert, und eigentlich

ist das wie an der Börse, an der gehandelt wird, und der einzelnen Initiative bleibt wenig Raum überlassen, wenn man eben nicht diese Normen und Tabus dauernd zerstört.

Es gibt Stücke, die ohne den großen Schauspieler nicht existieren können. Man versuche beispielsweise einmal Tschechow oder O'Neill ohne große Schauspieler zu interpretieren, man wird Schiffbruch erleiden. Denn dort wird ja auf der Bühne eigentlich etwas anderes gesagt als das, was die Menschen nur denken und was sich hinter ihrem Reden verbirgt; was unausgesprochen bleibt, das muß der Schauspieler darstellen. Im Werke des absurden Theaters wiederum wäre es entsetzlich, wenn zuviel gestaltet würde. In einem Einakter von Mrozek oder in einem Einakter von Ionesco muß der Dialog wie ein Uhrwerk präzise abrollen, und eine zu persönliche Darstellungskunst wäre der Tod dieser Stücke, weil ja der Witz dieser Stücke im Schock liegt, den jeder einzelne Satz erzeugt. Und nur wenn dieser Schock so kalt und trocken über die Rampe kommt, wie er gedacht ist, nur dann verfehlen diese Stücke ihre Wirkung nicht.

Kommen wir zurück zum Theaterleiter. Der Theaterleiter, der heute in der schwierigen Situation ist, weil er in unseren deutschsprachigen Gebieten erst einmal ein ganz bestimmtes Pensum zu absolvieren hat, ohne dessen Bewältigung er sich nicht von dem Vorwurf entlasten kann, er habe an den wichtigsten Aufgaben seines Institutes vorbeigesehen. Er hat also das klassische Stück ebenso zu spielen wie das moderne Stück. Er hat Brecht ebenso darzustellen wie Ionesco, er darf das Studio zugunsten der großen Klassikerbühne nicht vernachlässigen, er soll ein fabelhaftes Ensemble beisammen haben, aber er soll auch für jede Rolle die deckende Besetzung finden. Die Leute sollen zwar auch außerhalb seines Theaters bekannt sein, müssen sich aber das ganze Jahr in einer Stadt aufhalten. Der Ensemblegedanke ist etwas grundsätzlich Schönes, nur ist er mir allmählich sehr suspekt geworden, weil ich über ihn jeden Tag in der Zeitung lese. Ein Ensemble hat man, aber man redet nicht darüber. Lege ich jeden Tag ein Bekenntnis zum Ensemble ab, ist es bereits so suspekt wie in Diktaturen das tägliche Bekenntnis zu Frieden und Freiheit. In früheren Zeiten war der Ensemblebegriff vergleichsweise einfach zu definieren. Dort gab es das Stadttheaterensemble, das mit mäßiger Perfektion alles spielte, was es überhaupt zu spielen gab. Man setzte ohne weiteres voraus, daß der Schauspieler alle Dialekte beherrschte, er mußte heute ein Stück von Gerhart Hauptmann, morgen eines von Nestroy, übermorgen eines von Barlach spielen, er mußte die Berliner Posse ebenso darstellen wie etwa das Volksstück von Ludwig Thoma. Was ginge heute los, wenn beispielsweise ein Wiener Schauspieler einen Barlach spielen würde! Es wäre ebensowenig zu ertragen wie eine Rückversetzung in die Zeiten, wo Sängerinnen so aussahen, wie Köchinnen einmal aussahen. Auch Köchinnen sehen heute nicht mehr so aus wie Sängerinnen noch vor fünfzig Jahren.



Wenn ich mit jungen Menschen konfrontiert werde, so sage ich ihnen immer: «Ich war ja noch dabei in den zwanziger Jahren, glaubt nicht, daß sie so gut waren, wie man Euch das heute einreden will. Die Zeit war vielen Unternehmungen günstig, weil das Potential der Länder sich noch mehr auf Europa konzentriert hatte, weil Amerika erst ein Land im Kommen war, Rußland noch ein undurchsichtiger Faktor. Heute, wo sich die Machtverhältnisse verschoben haben, ist man sehr leicht geneigt, das, was im Innern Europas geschieht, als sehr suspekt anzusehen; man hat nicht mehr den Glauben an die eigene Begabung, man ist aus einem interpretierenden Volk zu einem zusehenden geworden, und ein zusehendes Volk hat es sehr schwer, Impulse weiterzugeben, die in der Welt Gültigkeit haben sollen. Man hat uns früher gesagt, um singen zu können, muß eben eine Sängerin so und so viel Fett haben, sonst schafft sie die Partie nicht. Plötzlich haben wir eine Fülle von Sängerinnen, die singen mindestens so schön wie die Sängerinnen von früher, und sie sehen aus wie die Schönheitsköniginnen. Und so ändern sich eben immer wieder am Theater nicht nur äußere, sondern auch innere Situationen. So gibt es eben immer wieder das Unvermutete, das den Impuls gibt. Das Theater hängt mehr wie jede andere Institution vom Glück ab.

«Fortune» zu haben gehört zur Existenz des Theaterleiters. Man kann das schönste Programm proklamieren, fünf, sechs Erkrankungen werfen es wieder über den Haufen, und die Saison ist Euch praktisch «geschmissen». Selbstverständlich gehört Flexibilität in der Disposition dazu, selbstverständlich auch Übersicht über das, was möglicherweise passieren könnte. Aber Zuschauer- und Kritikerwünsche zu addieren, damit ist noch nie großes Theater gemacht worden. Man kann selbstverständlich das, was die öffentliche Meinung einem zuträgt, zur Kenntnis nehmen. Und der öffentlichen Meinung und gerade der Kritik ist es zu danken, daß das Verzopfte verschwunden ist. Wäre beispielsweise das, was in Neu-Bayreuth geschehen ist, nicht unterstützt worden von der öffentlichen Meinung, wir hätten es also noch zu tun mit den entsetzlichen Wagner-Aufführungen vor vierzig Jahren. Nur dadurch, daß eben tatkräftig mitgearbeitet wurde, ein neues Bild zu schaffen, daß wir nicht mehr sklavisch Komponistenvorschriften erfüllen, schaffen wir ein modernes Musiktheater.»

Was macht das große Stück aus? Daß es sich in jeder Epoche ganz anders darstellt als in der vorigen. Welch ein Irrsinn, daß Hans Pfitzner einen Staatsschutz verlangen wollte für Komponistenvorschriften. Welch ein Unglück für ein Stück, wenn es aus einer einzigen Anschauung interpretiert werden müßte und nicht den Raum für Deutung ließe in zwanzig und dreißig und vierzig Varianten. Jedes große Werk läßt sich in vielen Formen interpretieren, ein schlechtes Stück nicht in einer einzigen. Es ist, glaube ich, die große Erkenntnis unserer Tage, daß jedes Stück, das auf dem Theater gegeben wird, nicht ein Bildungsgut ist, sondern in einer bestimmten Assoziation zu unseren

Tagen existiert. Gerade der Begriff «Assoziation», der durch James Joyce in die Literatur eingegangen ist, der Begriff des «analytischen Denkens», den wir von der Wissenschaft gelernt haben, der hat es ja vermocht, Denkkategorien aufzuschließen, die bis dahin verschlossen waren. Und er hat uns wirklich gelehrt, sich mit den Stücken lebendig auseinanderzusetzen, statt auf einem bestimmten Bildungsstatus zu verharren und von da aus Dinge für tabu zu erklären, die es längst nicht mehr sind.

Alle diese Dinge, mit denen wir uns heute da herumschlagen, sind dadurch möglich geworden, daß es den sogenannten «Naturschutz» für klassisches Bildungsgut nicht mehr gibt und daß die Jugend mit Recht rebelliert und ihr sogar manches berühmte Stück, das vor hundert Jahren geschrieben wurde, nicht mehr gefällt. Ich halte es für eine sehr gesunde und eine sehr erfreuliche Erscheinung, daß die Literatur von Sophokles bis zu Gerhart Hauptmann nicht mehr ein «Naturschutzgebiet» darstellt. Wir wollen feststellen, daß Schiller einige sehr gute Stücke und einige sehr schlechte Stücke geschrieben hat, daß auch nicht alle Stücke von Kleist Meisterwerke sind; daß diese Autoren Meister sind auf Grund einiger Werke, die sie geschaffen haben, aber daß nicht in jedem ihrer Stücke sich diese Meisterschaft präsentiert oder zumindest nicht für Sinn oder Geist unserer Tage. Gerade unsere Zeit, die sehr dazu neigt, ein zweites Zeitalter des Manierismus zu werden, die wieder sehr an diese Zeit anschließt, wo Bellange und Callot in der bildenden Kunst Antipoden waren, gerade diese Zeit schafft ganz andere Wertkategorien, und der Theaterleiter hat sehr wohl alles zu tun, sich gerade mit diesen Gegensätzen auseinanderzusetzen. Und ich würde immer sagen, die Richtung Brecht beispielsweise, dessen bedingungsloser Anbeter ich keineswegs bin, basiert auf einem realistischen Denken, auf einem gewissen Weltverbesserungswillen, wie etwa das Bildwerk von Callot, während ich Ionesco mehr dem Typ Bellange zuordnen möchte.

Und ich glaube auch, daß beide Richtungen, sowohl das realistische, weltverbessernde Stück wie das absurde, nicht weltverbessernde Stück, die beiden Pole sind, auf die sich unsere Gegenwart stützt.

In diese Situation ist der Theaterleiter gestellt, und von ihm allein hängt es ab, was er seinem Publikum zeigen will. Der Theaterleiter, der ein «Warenhaus» bedient, hat heute, glaube ich, zwar eine Funktion, aber keine Bedeutung mehr. Auch derjenige, der sagt, beispielsweise das Theater sei veraltet und überlebt, wie das schon einmal ein Schweizer Publizist gesagt hat, auch der trauert ja im Grunde einem verlorenen Idol nach. Der glaubt ja auch, daß sich das Theater von seinem großen Ursprung entfernt hat und daß es tot ist, weil es so selten seine Botschaft zu uns sendet, weil es sich in so vielen Fällen an den Konsum wendet, statt seine spirituellen Kräfte zu nähren. Das Wort «geistiges Theater» ist leider so oft und so gründlich mißbraucht worden, daß ich mich sehr scheue, es eigentlich noch einmal in dieser Form

zur Diskussion zu stellen. Trotzdem ist eigentlich jedes wirkliche, schaubare und hörbare Theater ein Dokument geistiger Auseinandersetzung. Auch das simpelste, aber gut gespielte Musical hat noch eine Transposition eines Idealzustandes. Denn ein gültiges, aber simples Thema, das sich drei Stunden lang variieren läßt, ist ja eigentlich eines der Urthemen der Menschheit, und von diesen Urthemen der Menschheit lebt das Theater bis heute.

Ich glaube, nur der Theaterleiter, der diese ganz grundlegende Funktion des Theaters erkannt hat und der auch gleichzeitig weiß, warum diese Funktionen heute nicht jeden Tag erfüllt werden können, kann aus dieser gewissen Flaute, in der wir heute leben, das Theater in eine spätere Zukunft hinüberretten. Es ist nicht möglich, heute allen zu dienen. Der Begriff des «Ensembles» hat sich auf die Leistung des Abends verlagert. Wenn ich beispielsweise eine gute Aufführung sehe, ist es mir uninteressant, woher der einzelne Schauspieler kommt, ob er festes Mitglied des Theaters ist oder nicht. Ich will am Abend eine Ensembleleistung sehen, die ein Regisseur hergestellt hat, dadurch, daß er seine Suggestionskraft auf die Schauspieler übertragen hat. Achtzig gut dienende Besitzer von Zwölfmonatsverträgen sind für mich noch lange kein Ensemble. Den Wert eines Ensembles machen die Episodisten aus. In einem Theater, das über dreißig hochwertige Chargenspieler verfügt, ist der Protagonist auswechselbar. Ob der Schauspieler heute verpflichtet ist, seine Kräfte ganz in den Dienst eines Theaters zu stellen, oder ob er dem allgemeinen Wanderdrang Folge leisten soll, ist eine moralische Entscheidung, die für mich gar nicht zur Diskussion steht. Wir dürfen immerhin nicht vergessen, daß das Reisen sehr viel leichter geworden ist, daß man in der Zeit, die man sonst brauchte, um von Wien nach München zu kommen, heute in New York sein kann. Daß also gerade unsere Wertung und unsere Kritik immer noch basieren auf den Vorstellungen von vor fünfzig Jahren. Ich glaube, wir ändern diesen Zustand nur, wenn wir ihn zur Kenntnis nehmen. Wenn wir nämlich immer noch beharrlich darauf dringen, daß ein Protagonist, dessen Rollenkreis vergleichsweise klein ist, ein ganzes Jahr in einer Stadt zuzubringen habe, dann schaffen wir einen ewigen Dunstkreis von Klagen, von Unbehagen, während wir doch eigentlich sagen sollten, wie organisieren wir es, daß das, was heute gefordert, Möglichkeit wird? Wie schaffen wir die Möglichkeit, sich da und dort mitzuteilen, und wie schaffen wir jene Zentren, die einen Theaterstil durchzusetzen imstande sind, der gar nicht auf eine Stadt gegründet zu sein brauchte?

Wir denken heute im Begriff «Europa», aber im Theater halten wir bei einer Autarkie, so als ob wir noch im 19. Jahrhundert leben würden. Ich glaube, es müßte heute gelingen, geistige Zentren zu schaffen, die das Theater dort anschließen, wo es ursprünglich zu Hause ist, in der täglichen Berührung des lebenden Menschen mit dem lebenden Menschen. Das Fernsehen mag Dinge für sich okkupiert haben, die vielleicht dem Theater entgangen

sind, weil sie auf dem Fernsehschirm besser «ankommen». Es ist wohl auch eine persönliche Freiheit und Neigung des Einzelnen, ob er abends zu Hause bleibt oder ausgeht. Ich glaube nicht, daß eines der Massenmedien überhaupt ein Ersatz sein kann für das Theater. Die noch so gute Reproduktion eines Bildes ist kein Ersatz für den Anblick der Originalschöpfung.

Gehen wir zurück zu unserem Thema. Der Theaterleiter soll heute alles können; und weil er alles können soll, ist er in so vielen Fälle gezwungen zu versagen. Seit er sozusagen ein Exponent, eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens geworden ist, muß er sich daran gewöhnen, daß er «angeschossen» wird, er muß daran gewöhnt sein, in einer Ebene mit dem Politiker zu leben, er muß daran gewöhnt sein, daß gerade, weil er oben steht, die Tendenz besteht, ihn herunterzuziehen. Diese Form der Abwertung ist in unserer Gegenwart leider etwas sehr Spezifisches und sehr Allgemeingültiges geworden. Und mit Nachgiebigkeit und noch so geschickter Anpassung ist diesen Dingen nicht zu begegnen. Immer war es nur die starke, eigenwillige Persönlichkeit, die letzten Endes den Durchbruch vollzogen hat. Mit Nachgiebigkeit, mit Ausgleichen, mit Kompromissen kann man den Tagesablauf überstehen. Aber die gültige Formulierung dafür, was abends, wenn der Vorhang aufgegangen ist, zu geschehen hat, das kann nur mit Härte, mit Unnachgiebigkeit und wenn nötig sogar mit Provokation vollzogen werden.

## Zwischen Bestseller und Avantgarde

ANTON KRÄTTLI

Einem Leser, der als Freund der Dichtung nicht bei dem stehen bleiben möchte, was er schon kennt, sondern der seinen Kurs an neuen Sternen am literarischen Himmel zu überprüfen gedenkt, ist schwer zu raten. Johannes Urzidil, der in New York lebende Prager Schriftsteller, dessen Erinnerung noch zurückreicht in eine beständigere Epoche der deutschen Literatur, spricht von den Sternschnuppen, die das Firmament erhellen<sup>1</sup>, von Funken, die aufleuchten und alsbald wieder verglimmen. Es gibt sie in diverser Lichtstärke und Farbe. Bei einigen ist man lange nicht sicher, ob es sich nicht doch