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

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 47 (1967-1968)

Heft: 1

Artikel: Volkstheater : aus Agitation zur Kunst : ein Kapitel moderner französischer Theatergeschichte

Autor: Schlocker, Georges

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161979

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Horoskop: Die Familie von Don Alfonso wird im Sommer einmal aufs Land gehen. Im Haus dort angekommen, sehen sie, daß ein paar Knäuel Strickwolle vergessen wurden, die für eine Handarbeit nötig wären, mit der Mutter und Tochter gerade beschäftigt sind. Das Auto muß schnell noch einmal in die Stadt zurück. Nemesia weiß, wo die Knäuel liegen. Bei der Rückfahrt zum Landhaus platzt ein Reifen, und das Auto fährt gegen einen Baum. Nemesia findet dabei den Tod. ... Wozu sollte die Arme auch noch länger leben? Arbeit und wieder Arbeit; Tag um Tag, Nacht um Nacht, eine wie die andere. Wenn sie da auf dieser Welt nicht wenigstens das eine gehabt hätte: das Schwatzen am Brunnen, in den Läden, in der Kirche und in der Apotheke!

Autorisierte Übertragung aus dem Spanischen von Thekla Lepsius

Volkstheater — aus Agitation zur Kunst

Ein Kapitel moderner französischer Theatergeschichte

GEORGES SCHLOCKER

Für wen spielen die Theater? Für jeden, der Lust hat hineinzugehen, wird die etwas verwunderte Antwort lauten. Denn das Theater ist eine Einrichtung für die Öffentlichkeit, die «alle Stände und Klassen in sich vereinigt». Von Schiller stammt diese Vorstellung; man kann sie nachlesen in dem seines Titels wegen heute ab und zu belächelten Aufsatz: «Die Schaubühne, als moralische Anstalt betrachtet.» Die Theaterleute, die seit den fünfziger Jahren auf Frankreichs Bühnen ihr Wort zu sprechen begannen, und wenig später auch diejenigen Italiens, meldeten Zweifel an, daß dem in Tat und Wahrheit so sei. Nicht alle Stände und Klassen sahen sie allabendlich im Parkett vereinigt, sondern bestenfalls einige wenige, die man nicht anders als die privilegierten bezeichnen könne. Ihrer Denkart passe sich notgedrungenerweise Spiel und Spielplan an. Daß das Theater wieder Sache des ganzen Volkes werde, ist seither ihr Wunsch. Volkstheater, dieser Begriff dient nun einer Umwälzung ererbter sozialer und dramaturgischer Verhältnisse als Losungswort.

In Frankreich: Théâtre populaire, in Italien: teatro stabile. In beiden Ländern wird damit annähernd Gleiches gemeint: ein Theater, das sich nicht einem kommerziellen Ziel, sondern einer erzieherischen Mission verschreibt. Das vom Staat subventioniert sein soll und diesem Staat zum Entgelt den Gefallen erweist, ihn samt der Gültigkeit aller seiner Vorstellungen, Wertanschauungen und Verhaltensvorschriften zu bestreiten. Ein Theater, das sich von vornherein auf die Möglichkeit einstellt, ein öffentlicher Dienst zu sein, den Massen zur Bewußtseinsklärung zu verhelfen und dabei weder in Agitation noch in platten Naturalismus zu verfallen. Für beides fehlt es ja dem Volkstheater nicht an Beispielen in der Vergangenheit. Aus dem Naturalismus eines Brahm oder Antoine ging es vor sechzig Jahren hervor, in der Agitation der Piscatorbühne fand es vor vierzig Jahren die extreme Ausprägung.

Nicht mit künstlerischen Mitteln kunstfremde Emotionen auszulösen, ist heute die Absicht des Volkstheaters. Seine führenden Köpfe, ein Planchon, Garran, Rétoré, Gignoux oder Dasté in Frankreich, ein Squarzina, de Bosio und selbstverständlich Strehler in Italien empfinden sowohl dem Publikum wie ihrer Kunst gegenüber eine gleich starke Verpflichtung. Aber indem sie in Volksschichten, die bisher vom Theater als einer vermeintlich klassenfremden Veranstaltung nichts wußten oder nichts wissen wollten, dramatische Kunst einführten, mußten sie den landläufigen Begriff der Unterhaltung kritisieren. Unweigerlich durchleuchten sie diesem Publikum, nochmals mit Schiller zu sprechen, «das ganze Gebiet des menschlichen Wissens, alle Situationen des Lebens und alle Winkel des Herzens» und stellen damit alle die verfälschten oder gepanschten Empfindungen und Denkvorstellungen in Frage, denen es traditionellerweise anhängt. Reinigung und Erweiterung des Horizonts, vorgenommen nicht vor einem Kreis genießender Kenner, sondern vor den Massen, wird natürlich zu einem politischen Faktor. Das gilt für das Volkstheater in Frankreich eher als für die *teatri stabili* Italiens, beiden gemeinsam ist indes der Charakter einer künstlerischen Erweckungsstätte, wo mit einem Schlag Energien der Kunstrezeption freigesetzt werden, von denen man bisher nichts ahnte. Sie sind es gerade, welche die jungen Theaterleute immer wieder hineinreißen, die selbst Könner des Boulevards oder Filmstars reizen, sich vor diesem geistig unberührten, aber reaktionsstarken Publikum zu produzieren.

Dabei ist dieses Publikum von Haus aus der Kunst des Schauspielers, wie eindringlich sie auch sein mag, wesentlich weniger gewogen, als der Besucher des herkömmlichen Theaters, der die Verwandlungs- und Einfühlungsgabe am Mimen besonders hoch anschlägt. Vor diesem neuen voraussetzungslosen Publikum erscheint sie als Zugabe, keineswegs als Hauptsache. Das Gemeinschaftserlebnis steht ihm im Vordergrund, gemeinsame Erschütterung wie gemeinsame Reflexion, beide ein Ansporn zur Entlarvung aller Legenden, welche Geschichte und Gesellschaft dem Menschen beweislos vorspiegeln. Der Mensch, als Opfer solch unheiliger «höherer Mächte» aufgefaßt, liefert das Hauptthema dieses neuen Theaters. Daher ja sein Anspruch darauf, unterschiedslos für alle gültige Fragen zu stellen.

Der Prozeß, der auf seinen Brettern einem universalen Unterdrückungsstreben gemacht wird, erzeugt die besondere Spannung im Saal.

Die Mittel, mit denen dieses Ziel szenisch und dramaturgisch erreicht werden kann, verstehen sich beinah von selbst. Absage an den Historismus heißt das erste. Das Vergnügen an der geschichtlichen Rekonstruktion zählt für dieses Theater wenig, ebenso die individuelle Psychologie, wo sie um ihrer selbst willen vorgeführt wird. Indem das Schwergewicht vom Einzelnen wegverlegt wird hin zu der Beziehung des Einzelnen und der geschichtlich, gesellschaftlich oder ideologisch bestimmten Situation, regt sich ein neues Gefühl fürs Tragische, für kollektive Tragik nämlich. Die Auseinandersetzung zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft, ihre Verstrickung ineinander auf materieller, aber auch auf geistiger Grundlage eröffnet diesem Theater einen Zugang zur antiken Tragödie fern der bloßen Bildungswerte.

Es leuchtet ein, läßt man die stilistischen Intentionen des Volkstheaters Revue passieren, daß die Ästhetik, in der es wurzelt, der Realismus ist. Realismus aber nicht mit dem stets etwas kleinbürgerlichen Geruch der Nachzeichnung dessen, was die Außenwelt uns vorzeichnet, sondern als Leitsatz, der aus genauer Beobachtung und Analyse der Gegebenheiten seine moralischen Postulate und seine künstlerische Stärke zieht.

Zu diesem Realismus gehört etwas sehr Romanisches: die Berücksichtigung der Emotion als einer Grundkraft des Menschen, über die das Theater den Zuschauer packen kann, weil dieser danach ein Bedürfnis hat vergleichbar demjenigen nach Brot. Der Appell an diese Realität im Menschen, die das herkömmliche Theater hinter Bildung oder Zerstreuung zurückstellte, ist ja eine der Komponenten von Jean Vilars Pathos. 1951, als er die Leitung des Théâtre National Populaire übernahm, sagte er einmal:

«Man muß begreifen, daß Theater nicht nur Unterhaltung heißt, kein Luxusgegenstand ist, sondern ein gebieterisches Bedürfnis jedes Mannes und jeder Frau... Ein jeder opfert seiner Leidenschaft alles, und das ist gut so. Bedenken Sie, was man im Süden für einen Sitzplatz bei den Stierkämpfen ausgibt: 8 bis 30 Francs. Und drei Viertel der zehntausend Zuschauer sind arm, manchmal sehr arm. Es gilt also zu bewirken, daß das Theater heute wiederum eine Leidenschaft wird... Unter Volkstheater soll man, so denke ich, ein Theater verstehen, das ohne Ausnahme allen offen steht. Ihm geht es in erster Linie darum, große, erregende Werke aufzuführen.»

Ein Theater, das allen offensteht, den Menschen also jenseits einengender Determinierung durch Herkunft, Gesellschaft und Konventionen anrührt, stellt den Gegenpol auf zur Zerstückelung des Weltbildes, zur Spezialisierung des Denkens. Es postuliert einen Humanismus als Versuch, alle Unterteilungen der Welt aufhebbar erscheinen zu lassen. Hier entspringt seine gemeinschaftsbildende Kraft, die ans antike Theater denken läßt. Jean Vilar wies auf diese grundsätzliche Seite ebenfalls hin:

«Ein Theatermann, sei er Autor, Darsteller oder Regisseur, ist heutzutage ein Abenteurer. Er ist gezwungen, sich allein vorzuwagen. Der letzte Humanismus, der des 19. Jahrhunderts, ist spätestens 1940 zu Asche verbrannt. Heute zeigt sich den Jungen die Welt gespalten wie das Mosaik eines wahnwitzigen Gottes. Ob katholisch oder kommunistisch, freimaurerisch oder anarchistisch, fällt es ihnen schwer, so dünkt mich, an eine Moral oder eine Ästhetik zu glauben, die die Ehrfurcht vor dem Menschen von selbst einschließt.»

Ehrfurcht vor dem Menschen treibt die jungen Leiter der Volkstheater in Vilars Nachfolge dazu an, hergebrachten Vorstellungen sowohl in der szenischen Verwirklichung wie in der dramatischen Aussage den Rücken zu kehren. Einem bisher theaterfremden Publikum erste Information über Bühnenkunst zu geben, diese Aufgabe verlockt sie heute stärker als der Umgang mit einem Publikum von Kennern. Sie kämpfen also gegen die Skepsis derer an, für die das Theater bislang eine Weihestätte war, nach der sie kein Verlangen trugen. Allein schon der Toilettenzwang entfremdete ihnen diese Kunst.

In dieser belanglosen Einzelheit versteckt sich die höhere Bedeutung der angestrebten Reform: das Theater mußte aus seinem Feiertagsdasein herausgelöst werden. Es sollte kein Alltagsereignis werden, vielmehr ein Ereignis, das im Leben aller Tage seinen Widerhall findet. Den Weg zur Propagierung des Theaters als eines täglichen Bedürfnisses versperrten jedoch Konformismen und starre Anschauungen. In der Tat galt Theater den Vorstädtern — zu schweigen von den Bewohnern des flachen Landes — als eine Veranstaltung, die über ihre Köpfe hinwegging. Variété und grobschlächtiges Volksstück hielten die Theateragenturen als ihnen ausschließlich angemessen. Sie wiederum übernahmen widerspruchslos diese Einstufung aufs Hanswurstniveau. Geschäftliche und politische Gründe trugen wesentlich dazu bei, die Menschen in den Vorstädten oder in der Provinz, die Massen der arbeitenden Menschen mit einer schalen geistigen Nahrung abzuspeisen.

Das Volkstheater strebt danach, den Ausgesperrten einen Zugang zur Kunst und damit zum geistigen Leben zu eröffnen, ihnen klar zu machen, daß es fortan keinen Grund gibt, es sei denn ihre eigene Passivität, den Geist und seine Äußerung auf der Bühne als ein Vorrecht der Bessergestellten zu betrachten. Die Intention des Volkstheaters geht also über das Theaterspielen hinaus. Sie zielt auf eine Bewußtseinsänderung innerhalb des Publikums, an welches es sich hauptsächlich wendet, das es aus einem ideologischen Ghetto herausführen will. Wesentlich wird nun der Kampf gegen einen proletarischen Konformismus, dessen Ziel das Théâtre de l'Est parisien, das rege Volkstheater im Pariser Osten, kürzlich so formulierte:

«Dem einfachen Volk nur solche Stücke zeigen, die mit seinen sozialen und politischen Problemen, seiner Lebens- und Sprechweise in Beziehung stehen, heißt nicht nur, absichtlich die Entdeckungen, die es machen könnte, beschränken, sondern auch, es um ein Bündel von Möglichkeiten schmälern, die es in sich

trägt. Schlimmer noch: dies unnachsichtige Barrierenziehen droht, in ihm eine gewisse Art von gutem Gewissen zu wecken und jene Geistesträgheit, die es fast unvermeidlicherweise begleitet. Was nützt es dann, das Boulevardtheater, seine Beschränktheit und selbstgenügsame Mediokrität zu tadeln, wenn sich dahinter eine Sackgasse gleicher Art auftut. Das bürgerliche Theater, das Boulevardtheater bezweckte, seinem Publikum totsichere ‹Werte› vorzusetzen, dem Geist eine Leibrente auszurichten, welche Menschen und Dinge für immer unangefochten ließ. Aber der proletarische Konformismus, den man ihm gegenüberstellen will, ist von gleicher Art, mögen sein Inhalt und sein Ziel auch verschieden sein. Er strebt ebensosehr nach einer enggefaßten ‹Klassenkultur›, ebenfalls nach beruhigenden Werten sowie einer Lösung aller den Menschen gestellten Probleme aus dem Geist eines so einfältigen wie komfortablen Manichäismus heraus.»

Diese Warnung konnte erst heute ausgesprochen werden, fünfzehn Jahre nach Jean Vilars bahnbrechender Tat, mit dem Théâtre National Populaire die Vorstädte zu bereisen und der benachteiligten Bevölkerung zum erstenmal Theater bester Qualität zu billigem Preis vorzuführen. Seine Leistung als Regisseur ist zu einem internationalen Begriff geworden. Seine Leistung als Verkünder einer neuen Theaterpolitik blieb auf die Entwicklung im Inland beschränkt, wurde jedoch als Kampf gegen die «kulturelle Segregation» und für die Neuverteilung, gleichbedeutend häufig mit Neuerweckung der Kultur in den seit Jahrhunderten verstummten Provinzen von unabsehbarer Bedeutung.

Will man die Begeisterung verstehen, die seither ganz Frankreich im Hinblick auf dieses Experiment erfüllt, so muß man bedenken, daß sich noch in den späten vierziger Jahren an der Verbreitung des guten Theaters im Land seit der dritten Republik nichts geändert hatte. Außerhalb von Paris breitete sich geistiges Ödland aus. Ständige Theater in den größeren Provinzstädten zählten zu den Seltenheiten. Das Volkstheater geht also Hand in Hand mit einer Aufwertung der Provinz, die selbstbewußt wird, an sich und an die Hauptstadt strengere Ansprüche stellt. Unter dem Banner des Fortschritts tritt dieser Theaterenthusiasmus vor uns. Als ein Ausdruck vordem nie gekannter Anforderungen an sich selbst muß er verstanden werden.

Welcher Fortschritt in der Tat, daß die Provinz ihre Lethargie abschüttelt und zu ihrem kulturellen Leben künftig selbst beitragen will. Daß sie unbenützte, meist halbverfallene Säle ausbaut, Theatertruppen finanziert und für ihre Arbeit Verständnis aufzubringen gesonnen ist. Es ist nicht nur der Lokalpatriotismus, der diesen Aufschwung beflügelt, nicht nur der Gedanke der Demokratisierung der Kultur, der die Geister für sich einnimmt. In politischen Programmen wird er auch vertreten, ohne übermäßig zu fesseln. Unausweichlich ist er im Zeitalter des Taschenbuchs, das Wissen für wenig Geld verbreitet und die Bereitschaft zum Mitdenken stimuliert.

Solche unaufschiebbare Demokratisierung ist es denn auch, welche die Teilnehmer an diesem Versuch hinreißt. Es geht ja mitnichten darum, für Menschen,

die immer drittklassiges Theater sahen, nun besser und zeitgemäßter zu spielen, sondern es geht um die Neubewertung des Theaters schlechthin innerhalb der Gemeinschaft. Seine Bedeutung im Bewußtsein der Öffentlichkeit nicht nur als Anlaß zur Zerstreuung, sondern auch als Ausdruck ernstzunehmender Geistigkeit gilt es zu erkämpfen. Die jungen französischen Animatoren möchten, daß ihr Theater zu einem Ort der Begegnung und Auseinandersetzung werde, an dem sowohl der Einzelne sich bilde als auch die öffentliche Meinung von Fall zu Fall beeinflußt werde.

An die Theaterarchitektur stellen sie aus dieser Konzeption heraus neue Anforderungen. In einer Gesellschaft ohne allgemeingültiges Zentrum der Werte kommt dem Theater eine über das bisherige Maß hinausgehende Rolle zu.

Unbeschadet auseinanderklaffender religiöser, ideologischer oder sozialer Vorstellungen versammeln sich hier Menschen mit jeweils anderen Anschauungen, Wertmaßstäben und geistigen Erfahrungen. Für den konsequenten Gedanken des Volkstheaters ist diese Erkenntnis um so bedeutsamer, je enger ein solches Theaterunternehmen a priori der Linken verbunden ist. Die Gefahr besteht nämlich, daß es entweder den «Verdammten dieser Erde» die Schlagworte ihrer politischen Befreiung eintrichtern soll, wogegen sich das «Théâtre de l'Est parisien» ja verwahrte, oder daß es sich in eine bloße Verlängerung der Volkshochschule verwandelt.

In jedem Fall verstärkte sich ein sektiererischer Zug, der statt einer künstlerischen Erweiterung eine Verengung des Horizonts zur Folge hätte. Dieser Gefahr sind sich die weitsichtigen Anreger, die Jean Vilars Ruf nach einem allgemeingültigen «Humanismus» im Ohr bewahrten, durchaus bewußt. Eine einzige Gesellschaftsschicht fürs Theater neu zu gewinnen, wäre zu wenig. Der Zuschauerraum muß ein vielfältiges soziales Abbild der Stadt bieten, in der das Theater beheimatet ist.

Zum sozialbewußten Teil des Architekturprogramms gehört deshalb der ranglose Zuschauerraum, der langsam ansteigend von jedem Platz aus gleich gute Sicht gewährt und niemanden bevorzugt. *Ein* Theater wurde bisher nach diesen Prinzipien in Frankreich neu erbaut, dasjenige der Pariser Arbeitervorstadt Aubervilliers, nach dem Entwurf René Allios, eines der eigenwilligsten Bühnenbildner des heutigen französischen Theaters. Da niemand bevorzugt sein soll, wird die Platzanweiserin verbannt. Die Sitze tragen ja keine Nummern und kosten alle gleich viel. Auch in diesem Punkt keine die Gleichheit verletzende Unterscheidung. Sie hat mit zielbewußter Nivellierung weniger zu tun als mit der Erkenntnis, daß unterschiedliche Platzkategorien ein jeweils besonderes Besitzergefühl der Darbietung gegenüber wecken und manchen Menschen den Zugang zum traditionellen Theatersaal versperren. Ihn mit allen psychologischen Mitteln zu erleichtern, ist jedoch die Absicht der jungen Theaterleute Frankreichs. Während die deutsche Volksbühne e. V. danach trachtet, ihren Kunden das gehobene Gefühl zu vermitteln, an gesichertem Kulturgut in einer von den «besseren Stän-

den» sanktionierten Art und Weise teilzunehmen, strebt das französische Volkstheater danach, dem Zuschauer das Gefühl zu geben, an einem in jedem Punkt neuen, noch durch keine Norm konsakrierten Geschehen teilzunehmen, das deutlich experimentellen Charakter trägt. Soll es sich als neuer Traditionsträger fühlen? Der missionarische Elan gehört zu dieser Theaterform, gerade weil sie über den Umkreis der Bretter im strengen Sinn hinausgeht. Über den didaktischen Eifer, über die Verbrämung manches Dilettantischen mag man lächeln; wer sich indes nur dabei aufhält, übersieht die Hauptsache, welche unleugbar in der engeren Beziehung von Theaterspiel und Öffentlichkeit besteht.

Das zweite, wonach die jungen französischen Animatoren in der Provinz sowie in den Vorstädten um die wichtigsten Zentren des Landes trachten, geht ebenfalls von dieser neu herzustellenden Verknüpfung individueller Kunstübung mit allgemeinem Interesse aus. Was soll eine Bühne, von Neuerungsschwung angetrieben, ihrem Publikum vorführen? Alles, was Wahrheit und eine lebensvolle Wirklichkeit in sich hat, wird die Antwort lauten. Sie ist jedoch vage. Selbst das Boulevardtheater will nichts anderes vorführen, als was wahr ist. Ja, genau besehen, gehört zu ihm sogar die streng durchgehaltene Plausibilität. Das bürgerliche Amüsiertheater erfindet nichts, umspielt nichts, sondern schildert im Dialog wie in der plastischen Ausstattung immer die Bereiche des Lebens, die seinem Zuschauer vertraut sind. Stellt sich diese Kongruenz nicht her, dann schmollt das Publikum.

Glaubwürdigkeit aus der realen Anschauung ist für diesen Theaterbesucher oberstes Verlangen; er fühlt sich in seinem Lebenskreis uneingeschränkt wohl, bejaht ihn und begehrt mitnichten, ihn zu übersteigen.

Die Frage nach dem Repertoire des Volkstheaters stellte Jean-Paul Sartre vor zehn Jahren, als er Vilar angriff, weil dieser kein Volkstheater im eigentlichen Sinn veranstaltet hatte. In einem Interview mit dem Kritiker Bernard Dort stellte er fest:

«Volkstheater ... Ja, diese Bezeichnung hat einen genauen Sinn für mich. Vielleicht bedeutet sie sogar zuviel für mich, denn in meinen Augen schließt sie das ganze Theater ein. So steht also nicht das Problem zur Diskussion, ob das Theater ein Volkstheater sein soll, es kann nichts anderes sein, sondern ob es Volkstheater schon gibt und in welcher Form ... Nehmen wir z. B. das TNP. Meiner Ansicht nach verwirklicht es ein Volkstheater in diesem Sinn nicht. Das ist kein Urteil über Vilars Tätigkeit, sondern ein Tatsachenbefund. Das TNP ist ein subventioniertes Theater. Das bedeutet: ein Theater, das Stücke aus dem bestehenden Repertoire aufführen muß, und dies mit größter Vorsicht. Stücke, die nicht für die Massen von heute geschrieben wurden. Stücke, die, ich denke an Shakespeare, einem authentischen Volkstheater-Geist entsprangen, für die Menschen von damals geschrieben wurden, heute aber zu Kulturgut wurden, das zum bürgerlichen Kulturerbe gehört ...

Molières Don Juan oder Racine aufführen, ist gut und nützlich, geht aber doch an der Sache vorbei. Volksnahen Zuschauern muß man zuerst angemessene

Stücke vorführen, die eigens für sie geschrieben wurden und von ihnen handeln. Das führt mich zum zweiten Grund des ‹Versagens› des TNP, zur Frage nach dem Publikum. In Wahrheit hat das TNP kein volkstümliches Publikum, Arbeiter z. B., sondern ein kleinbürgerliches Publikum, das ohne die verhältnismäßig niedrigen Preise nicht oder nur selten ins Theater ginge — aber ein Arbeiterpublikum hat es nicht. Es gibt Arbeiter, die ins TNP gehen, das TNP hat für Arbeiter gespielt, aber es hat kein Arbeiterpublikum. Selbst dann nicht, wenn es in die Vorstädte zieht.»

Auf diesen massiven Angriff ließ Jean Vilars Antwort nicht lange auf sich warten. Er hatte leichtes Spiel, Sartre vorzuwerfen, er verwechsle volksnah mit proletarisch, er rufe nach einem militanten Arbeitertheater, während das TNP für ihn, Vilar, ein viel weiteres soziales Echo auszulösen habe. Im Fortgang der Diskussion hat dieser Standpunkt, wie wir sahen, zentrale Bedeutung gewonnen. Betroffen war Vilar jedoch von Sartres Anwurf, Racine oder Molière zu spielen «gehe an der Sache vorbei». Sein Argument trifft ins Schwarze:

«Zweifellos gibt es Klassiker, die nicht volkstümlich sind. Aber die Liebe beispielsweise (ich denke u. a. an Marivaux' ‹Falsche Bekenntnisse›) ist ein volkstümliches Thema, das nicht der ‹Kultur› angehört, sondern das der Arbeiter erlebt hat und das zu seiner Wahrheit gehört.

Es genügt nicht, eigens Stücke fürs Volk zu schreiben, um es zu fesseln. Viel wichtiger scheint mir, daß der Schriftsteller in seiner Zeit, in den dreißig oder vierzig Jahren seines Zeitalters, die drei oder vier großen volksnahen Themen findet. Nehmen Sie das Beispiel Molières. Ich verstand zuerst nicht, weshalb Molière immerfort gegen die Ärzte seiner Zeit vom Leder zog. Eines Tages las ich die Briefe der Liselotte von der Pfalz und erkannte, daß die Ärzte im 17. Jahrhundert tatsächlich Mörder waren, daß wegen ihrer Schuld Kinder starben und die Medizin seiner Zeit etwas Monströses war. Da habe ich begriffen, daß Molière ein richtiggehender volkstümlicher Dichter war. Im Grunde fehlen uns die Dramatiker, die für unsere Zeit das leisten, was Molière seinerzeit mit den Ärzten tat.»

Die Statistiken bewiesen es Vilar in der Tat und beweisen es seinen Nachfolgern in den neuen vom Staat eingerichteten «Kulturhäusern»: nicht agitatorische Stücke, nicht klassenkämpferische Autoren füllen die Säle, sondern die Klassiker. Euripides, Sophokles, Corneille, Molière, Musset, Balzac wollen die Besucher sehen. Die Schilderer der russischen bürgerlichen Dekadenz, Tschechow oder der junge Gorki, haben den meisten Zulauf. Unbekannte Autoren lassen sich auf diesen Bühnen kaum durchsetzen. Das zeitgenössische französische Theater leidet ohnehin Mangel an dramatischen Talenten. Armand Gatti, Autor einiger Stücke betont sozialkritischen Inhalts, ist die einzige Entdeckung unter den Bühnenschriftstellern. Sein «Leben des Straßenkehrers August G.» verdankt jedoch der hinreißenden Inszenierung Roger Planchons den Erfolg, keineswegs seinen dramaturgischen Meriten. Auch Arrabals «Autofriedhof», den kürzlich das Theater-

zentrum von Bourges in einem leer stehenden Hangar uraufführte, interessierte zuvörderst wegen Jorge Lavellis außerordentlicher Bühnenrealisierung. In ihr sprach sich eher zeitgemäßer Geist aus als in dem, was Arrabals Worte vermittelten.

In der Tat liegt der passionierende Neuheitswert vorläufig eher in der Inszenierungsweise. Das Volkstheater erschließt jetzt noch, trotz zunehmender Versuche, neue Stücke vorzuführen, das Erbe durch dessen moderne Interpretation. Der Klassiker wird da nicht um seiner selbst willen aufgeführt, nicht als Kronzeuge immer gültiger menschlicher Erfahrung und Reife aufgerufen, sondern als der Gestalter einer verhüllten Parabel von der sozialen, existenziellen, mitunter auch psychologischen Situation des Menschen. Sieht man die Klassikeraufführungen in Planchons Theater in Villeurbanne, in Gabriel Garrans Theater in Aubervilliers, im «Théâtre de l'Est parisien» von Guy Rétoré oder im Theaterzentrum von Bourges, dann ist man geneigt, Marivaux, Musset, Molière, Marlowe, Aristophanes als die Schriftsteller zu betrachten, die unmittelbarer als die Heutigen (Brecht teilweise inbegriffen) zu den Problemen unserer Zeit etwas aussagen. Dies nicht ihrer «ewigen Gültigkeit» wegen, sondern weil der Regisseur durch Bühnenbild und Schauspielerführung, durch das besondere Widerspiel von Rede und Verstummen, durch Rhythmisierung der Auftritte, oder eigentümliche Beleuchtungen, die bald statische, bald äußerst dynamische Akzente setzen, kurzum durch alle Mittel der Theaterarbeit in der Aufführung selbst eine moderne Fragestellung durchschimmern läßt, welche der klassische Autor gleichsam unbeabsichtigterweise beantwortet.

Der Wille zur Herausforderung liegt dieser Ästhetik zugrunde. Herausgefordert soll das Publikum werden, das miteins vertraute Perspektiven der Gegenwart in den alten Text einmünden sieht, den Gegensatz zwischen historisch feststehender Aussage und der zeitgenössischen Problematik als eigenen künstlerischen Reiz empfindet. Nicht naives Ausspielen dessen, war der Klassiker niederschrieb, wird angestrebt, sondern seine unausgesetzte Bewertung vom Standpunkt des heutigen Zuschauers aus. Es leuchtet ein, daß an der Bedeutung sowie der Eigenart des Dichterwortes nichts zu ändern ist, daß aber der Interpretation des Regisseurs und der Spielweise des Schauspielers ein bisher kaum beachtetes Gewicht zukommt.

Einfühlung in die Rolle genügt dazu nicht mehr, geht es doch um doppelspuriges Spielen, um die Komposition der Gestalt nach dem Originaltext und um ihre dauernde kritische Beurteilung. Auf eine Weise, die er nie vorausgeahnt, kommt Diderots Wort vom Schauspieler, der sowohl *in* seiner Rolle wie auch *über* ihr stehen müsse, zu neuem Ansehen.

Diesmal jedoch nicht im Hinblick auf psychologische Charakterdurchdringung oder Publikumswirkung. Diese letztere ist im Gegenteil verpönt. Was im Volkstheater einzig und allein Bestand hat, ist das Ensemblespiel. Auch wenn ein Star des traditionellen Theaters mitspielt, was neuerdings manchmal vorkommt, läßt die Regie es sich angelegen sein, jeden Versuch von ihm, sich eigennützig in Szene

zu setzen, zu unterbinden. Wichtig ist nur der Gesamteindruck. Er wird angerufen, wenn der ab und zu berechtigte Vorwurf gemacht wird, es fehle an Schauspielerpersönlichkeiten, die für sich allein genommen Interesse erregen können. Vilars «Nationales Volkstheater» verdankte in den fünfziger Jahren Gérard Philipes Schwung und Zauber eine jähe Beliebtheit. Er war der einzige, von dem der Zuschauer hätte sagen können wie bei einer Besetzung im Boulevardtheater: Ich gehe mir Philipe als Octave oder Lorenzaccio von Musset anschauen.

Auch unter den Schauspielern soll demnach der Gegensatz von blendendem Einzelspieler und der Masse zugunsten letzterer entschieden werden. Das versteht sich für ein Kollektivtheater durchaus. Die Stückwahl verrät dieselbe Tendenz. Daß bisher kein Racine und, den «Cid» ausgenommen, kein Corneille auf diesen Bühnen gespielt wurde, ist kein Zufall. Für Konflikte hauptsächlich individueller Natur, für die Analyse der Bewegungen ausgesuchter Seelen, kann der Regisseur bei diesem Publikum mit weniger Verständnis rechnen als für Konflikte, die im Zusammenprall von geschichtlichen Entwicklungen oder sozialen Strukturen gründen. Die Darstellung von Einzelfällen ist sekundär, was zählt, ist der das Individuum übersteigende typische Fall. Hier, in einer Verlängerung von Gedanken Georg Lukács, findet sich die Verankerung des Realismus, auf dem die Kunst dieses neuen Theaters fußt. Inszeniert beispielsweise Roger Planchon Molières «George Dandin», dann sucht er weniger die Nöte des «schlecht verheirateten» Dandin in den Vordergrund zu stellen, als vielmehr aus der sozialen Unvereinbarkeit der Ehegatten und ihrer Familien das Zwingende an Dandins komischer Tragödie zu erläutern. Einerlei, ob Molière ihm dazu im Text eine Handhabe gibt. Wofür dem Dichter des 17. Jahrhunderts das Augenmerk fehlen mußte, das stellt der Spielleiter heute durch Pantomime, stumme Gestik und durchs Bühnenbild dar. Realistisch daran ist nicht allein die Ausstattung, auch nicht das Spiel, realistisch ist diese sozialanalytische Interpretation. Sie führt nämlich in die immerwährende Wahrheit des Klassikers zeitgenössische Überlegungen ein. Halten wir aber fest: nicht zum Zweck eines ästhetischen Spiels, sondern um das für heute Produktive freizusetzen. Was am Klassiker die Zeiten überdauerte, erweist sich als das Zeitgemäße — dies die am Grunde liegende Zuversicht. Sie läßt sich auch umkehren und verheißt dann: Zeitgemäßes trägt ebenfalls das Siegel des Zeitbeständigen. Hochachtung vor dem zeitlich Zurückliegenden allein, weil es zurückliegt und Bildungsgut wurde, ist ganz und gar nicht gerechtfertigt. Das Verhältnis zur Tradition wird für diesen Bühnenstil ambivalent. Tradition reicht in die Gegenwart hinein, wird durch Neueinschätzung oder Umdeutung von ihr verwandelt, verwandelt sie jedoch ihrerseits durch das eingestrahlte Beispiel des Alten, durch zeitliche Tieferführung der Analogie.

Die Tradition auf diese Weise in die Auseinandersetzung mit der Gegenwart zu spannen, heißt, sie nach dem Nutzen für die veränderten Verhältnisse zu befragen. Gibt sie auf diese Frage keine Antwort, wird über sie hinweggegangen. Zum Realismus gehört die Zweckperspektive: was nicht das Volk belehrt, ist unwichtig,

gehört abgestreift. Er ist zweifellos einseitig, dieser von Didaktik besessene Hintergedanke. Aber Einseitigkeit gilt nicht als Schimpf, sondern als Notwendigkeit, wo im Vordergrund die Darstellung des Klassikers nicht so sehr um seiner selbst willen steht, als zur Erschließung eines Blickwinkels auf allgemeine kulturelle Zusammenhänge. Das Volkstheater strebt eine Volkskultur an, innerhalb welcher jede Kunstleistung ihren eigenen Platz einnimmt. Es geht dabei aber nicht ausschließlich darum, das «Volk» an ihm bisher vorenthaltene Geistesgüter heranzuführen, die es aufzunehmen lernen, von denen es zum Zeichen seiner Befreiung aus kultureller Armut Besitz ergreifen soll. Solch klassenkämpferische Konzeption, die sich ab und zu äußert, ist ebenso überholt wie die idealistische eines Romain Rolland, der 1903 ein Buch schrieb mit dem Titel «Das Theater des Volkes», um der «brüderlichen Kommunion» der Menschen das Wort zu reden, welche gipfelt in einer «monumentalen Kunst vom Volk geschaffen fürs Volk».

Klassenkampf und Monumentalität haben als künstlerische Wirkkraft heute ausgespielt. Im Volkstheater der sechziger Jahre strebt man politische Wirkungen nur am Rande an. Ein grundlegender Unterschied zum deutschen Volkstheater in seiner virulentesten Form, der Piscatorbühne am Ende der zwanziger Jahre.

Getreu dem Postulat, vom Publikum als seiner Basis habe das Theater auszugehen, suchte Piscator, die sozialen Forderungen der Massen zur Antriebskraft der Bühne zu machen. Wirklichkeit bedeutete unbefriedigende, folglich umzuwälzende politische Wirklichkeit; Theaterspiel war gleichbedeutend mit Agitieren. Mit derart radikal sozialpredigendem Theater hat das französische Experiment nichts gemein. Es betrachtet zwar wie dieses seine Aufgabe als kritische Darstellung von Welt und Geschichte, legt aber statt aufs Agitieren aufs Erkennen und Aufklären das Hauptgewicht. Mit Herbert Iherings Unterscheidung von damals zu sprechen, ist sein Ziel nicht, «Gesinnungsprotzen zu züchten, sondern künstlerisch empfindende Bürger». Diese Zielsetzung stößt manche extreme Linkskreise vor den Kopf. Triumphierend weisen sie auf die politische Harmlosigkeit hin und erklären, aus diesem und keinem anderen Grunde unterstütze ja der Staat das Volkstheater, baue ihm Kulturhäuser und verstärke von Jahr zu Jahr die Zuschüsse. An Kunstsinn und verfeinerter Sensibilität, woran die heutigen Theaterleute appellieren, ist ihnen bei weitem weniger gelegen, als an der agitatorischen Aufrüttelung der Köpfe. Ihr entzieht sich jedoch das Theater, das zwar die Kunst mit kritischem Denken verbünden will, im Zuschauer jedoch nicht den Parteikämpfer, sondern den Menschen anzusprechen begehrt.