

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 1

Artikel: Zwischen Tradition und Moderne : einige Überlegungen zu den Spannungen im Theater-System
Autor: Stumm, Reinhardt
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162464>

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: 19.11.2024

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

Zwischen Tradition und Moderne

Einige Überlegungen zu den Spannungen im Theater-System

REINHARDT STUMM

Alles Gewordene, so scheint mir, neigt zur Erstarrung – alles Werdende tendiert zur Bewegung. Die öffentlich gewordenen Krisen wie in Zürich, in Biel am Städtebundtheater, neuerdings in Luzern zeigen dies ebenso wie die verdeckten Krisen, die sich in Bern zwischen dem Stadttheater und den Kleintheatern abspielen oder in Lausanne im Centre Dramatique Romand – dem jetzigen Centre Dramatique de Vidy – oder gar eine so wenig beachtete wie die des Théâtre de Poche in Biel. Damit sind nur Erscheinungen bezeichnet, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, ohne Anspruch darauf, auch im gegenwärtigen Moment wirklich virulent zu sein. Die Krisen kommen und gehen, sie sind die Spitzen der Eisberge, manchmal in den Nebel scheinbar einmütigen Einverständnisses gehüllt, manchmal vom eisigen Wind des Konkurrenzneids oder nur notdürftig verhohlener Hassausbrüche freigelegt. Die zeitweiligen Krisen sind Symptome für Spannungen im System, die sich – wie ich glauben möchte – nicht mehr mit den romantisierenden Etiketten wie «Krisen gehören zum Theater» abtun lassen.

Die Entwicklung der Massenmedien, die sich in erster Linie des Unterhaltungsbedürfnisses der Bevölkerung annehmen, stellte die Theater schon vor Jahren auf eine Belastungsprobe, die erst jetzt wirklich erkennbar wird. Das Theater kämpft um ein neues Selbstverständnis. Konnte es früher mit vollem Recht für sich in Anspruch nehmen, eine Vielzahl von Aufgaben gegenüber einem breitgefächerten Publikum aus allen Schichten und mit allen Bildungsvoraussetzungen erfüllen zu müssen, so wird heute immer klarer, dass das Theater auf dem Holzweg ist, wenn es versucht, mit den Unterhaltungsmedien Film und Fernsehen zu konkurrieren. Ich muss da allerdings gleich einem Missverständnis vorbeugen: Gerade dort, wo das Theater den Weg des geringsten Widerstandes geht, wo es ausweicht ins belanglose Einverständnis, wo es auf Auseinandersetzung verzichtet, um die Gesellschaft vorbehaltlos in ihren Neigungen, Anschauungen, in ihrem Wunsch nach Selbstbestätigung zu bekräftigen, überall da gibt es diese Krise nicht – gibt es sie höchstens an der Abendkasse, wo in tatsächlich freier

Abstimmung nur über die Qualität des Unterhaltungswertes befunden wird. Die Boulevardtheater der Schweiz leben und sie leben, soweit mir das bekannt ist, nicht schlecht. Sie setzen alles ein, was an Zugnummern aufzubieten ist, vom Chauvinismus des Schweizer Musicals angefangen bis hinunter zum billigsten Tingel-Tangel der als Volksstücke aufgeputzten amerikanischen Vaudevilles in diversen Spielarten des «Züritütsch».

Auch eine Sprosse weiter hinauf – in den mehr oder weniger als «Ateliertheater» gekennzeichneten Instituten – bedient man sich dieser Mittel. Man muss sich ihrer bedienen, will man nicht Gefahr laufen, über kurz oder lang schliessen zu müssen. Denn: Diese Theater werden in der Regel bereits von Subventionen gestützt, die allerdings gerade so bemessen sind, dass sie zum Leben nicht reichen und zum Sterben zu reich bemessen sind. So schlängelt man sich durch, versucht mit List und Tücke hier und da ein Stück hineinzuschmuggeln, mit dem man dem vermeintlichen Auftrag der Öffentlichkeit gerecht zu werden glaubt.

Aber gerade an diesem Begriff der Öffentlichkeit scheitert dieser Auftrag. Von wem wird er erteilt? Max Frisch unterschied sehr richtig – als er im Zürcher Volkshaus über das Schauspielhaus Peter Löfflers sprach – zwischen der Öffentlichkeit und dem Publikum. Zwar repräsentieren die Subventionsgeber die Öffentlichkeit und meinen, in ihrem Namen sprechen zu müssen; sie können allerdings höchstens so tun, als ob sie tatsächlich auf demokratische Weise einen Auftrag des Staatsbürgers weitergeben. Ginge es nach ihm, wären unsere Theater vermutlich längst zu Tanzsälen oder ähnlichem umfunktioniert worden. So sitzen denn die Auftragsvermittler zwischen Stuhl und Bank. Sie wissen, dank ihrer Erziehung, dank ihrem Einsehen, dass Theater «sein soll» – sie wissen genauso gut, dass sie diese Forderung nur mit sehr gemässigtem Nachdruck durchsetzen können. Die Theater, je kleiner sie sind, desto mehr bekommen sie das zu spüren, müssen dieses Dilemma ausbaden. Man fordert von ihnen, ohne ihnen gleichzeitig sagen zu können, wie diese Forderung auch nur einigermaßen sinnvoll erfüllt werden soll. Dabei dürfte man vermutlich nicht einmal sagen, dass Mutlosigkeit die Szenerie bestimmt – vielmehr mag es sich um eine Art von Gleichgültigkeit handeln, die denn auch immer wieder dort bestätigt wird, wo sich amtliche Stellen in das Theatergespräch einschalten. Was man da in der Regel zu hören und zu lesen bekommt, ist nicht gerade geeignet, grosses Vertrauen in das kulturelle Niveau unserer politischen Behörden zu erwecken. Dringend zu fordern wäre – und das lehrt mich nun immerhin jahrelange Erfahrung –, dass die Verbindungsstellen zwischen unseren Theatern und den Vertretern der Öffentlichkeit mit Menschen besetzt werden, die volles Vertrauen in ihre kulturelle Klarsicht verdienen, die einen erheblich über das politische Tagesgeplänkel hinausgehenden künstlerischen Horizont besitzen. Was sich heute in der Regel und aus meist sehr fragwürdi-

gen Gründen in die Theater- und Kulturkommissionen drängt, ist oft eher angetan, Misstrauen hervorzurufen.

Es scheint eine Binsenwahrheit zu sein: Theater sollte der Ort sein, wo die drängenden Probleme der Gegenwart in aller Freiheit, ohne Rücksichten und ohne Forderung nach «Gültigkeit» im Sinne geltender Anschauungen verhandelt werden. Tatsächlich ist eine Binsenwahrheit: Theater ist der Ort, wo die Gesellschaft allein mit scharfen Ohren darüber wacht, ob Tabus gebrochen, ob Vorurteile oder traditionell gefestigte Anschauungen in Frage gestellt werden. Es zeigt sich mir – bei meiner Arbeit als Journalist – immer wieder, dass die Zeitung beispielsweise als doch immerhin ein Ort recht weitgehender Auseinandersetzungen nur in ganz bescheidenem Masse einer ähnlichen Kontrolle unterworfen ist. Gleiche Meinungen, im Theater und in einer Zeitung geäußert, werden bei entsprechender Qualität nur über das Theater hin vehement und hitzig verhandelt. Ich muss in diesem Rahmen den Beweis für diese Feststellung schuldig bleiben, bin mir aber ganz sicher, was die Richtigkeit betrifft.

Nun könnte man auf den Gedanken kommen, dass ja gerade damit die immer noch erstaunliche Wirkung des Theaters bewiesen worden wäre. Und da würde ich antworten: leider weit gefehlt. Nicht die Sache ist es, die Widerspruch herausfordert, sondern das Medium. Wäre es die Sache, dann müsste die Resonanz jeweils gleich stark oder wesentlich stärker sein (insbesondere wenn ich bedenke, dass nur etwa 3 bis 5% der Gesamtbevölkerung überhaupt ins Theater gehen, dass der Prozentsatz der Zeitungsleser im zeitungreichsten Land der Welt doch um einiges höher sein dürfte). Da es das Medium ist, dürfte zu folgern sein, dass über die Qualitäten und die Aufgaben dieses Mediums ganz bestimmte Vorstellungen herrschen, die im einen Fall zulassen, was sie im anderen Fall verhindern wollen. «Quod licet Bovi, non licet Jovi», könnte man in Umkehrung des permissiven Sprichworts sagen.

Ganz bestimmte Vorstellungen – wie sehen sie aus? Gewisse Analysen (ich drücke mich betont vorsichtig aus, auch wenn das nicht meine Art ist) erlauben die Briefe von Lesern an ihre Zeitungen. Ich besitze eine erkleckliche Sammlung davon und greife hier einige Beispiele heraus. «Vier Familien ... teilten mit, dass sie ihre Abonnemente ... nicht mehr erneuern würden, wenn nicht Gewähr dafür geboten werde, dass der <neue Schauspieltrend> à la <Titus, Titus!>, <Margarethe in Aix>, <Quodlibet>, usw. schnellstens <abgestoppt> würde» (Basel). «Mit diesem Unfug sollte wirklich dringend Schluss gemacht werden. Oder muss man der Theaterdirektion, sofern sie darüber hinwegsehen will, heute schon bei der nächsten Kreditvorlage das Referendum in Aussicht stellen?» (Basel). «Mögen die noch am Wahren, Guten und Schönen hängenden Menschen sich energisch zur Wehr setzen gegen die sich uns aufdrängende Barbarei...» (Zürich). «In zwei Stücken wird in der Exposition Goethe karikiert...» (Zürich). «Doch haben uns diese jungen Leute

weder im Theatersaal noch vor der Fernsehkamera apodiktisch darüber zu belehren, was das heute einzig mögliche Theater darstelle...» (Zürich). Schliesslich müsste man vielleicht zitieren, was Arthur Häny an einem Auto-renabend des Zürcher Schriftstellervereins sagte, um den Unterschied zu begreifen, der zwischen dem Anspruch auf Bewährtes und der Forderung nach erst noch zu Prüfendem besteht. Häny meinte da unter anderem: «Wenn sie hier und da einmal eine witzige Attacke gegen das Publikum reiten, so wird das den Schauspielern niemand verübeln. Man ist ja hergekommen, um Spass zu haben, und so versteht man auch Spass.»

Was geht aus diesen Zitaten, die stellvertretend für herrschende Ansichten stehen können, hervor? Ohne zu meinen, dass ich überinterpretiere, glaube ich doch sagen zu dürfen: Neue Trends stossen auf Widerspruch, der sich sehr häufig in weitaus unflätigerer Weise kundtut, als man es je dem Theater nachsagen könnte. Akzeptiert wird nur, was in die aufgeerbten Schemata hineinpasst. Das kann durchaus neu scheinen – ja, es muss neu sein, um Aufmerksamkeit zu erregen –, aber die Haltungen müssen die überlieferten sein. Das erstaunt um so mehr, als sich mittlerweile ja doch herumgesprochen haben sollte, dass gerade die überlieferten Haltungen wesentlich zur Misere der Gegenwart beigetragen haben – so dass sie zumindest einer strengen und kritischen Untersuchung unterzogen werden sollten. Offenbar ist aber niemandem daran wirklich gelegen. Und das kann ich wiederum nur so ausdeuten, dass der Theaterbesucher (ich erinnere daran, dass er nach statistischen Unterlagen nur 3 bis 5% der Gesamtbevölkerung ausmacht), der auf diese Haltungen hin angesprochen wird, Kritik für unerwünscht und überflüssig hält. Dass er sich also weitgehend mit diesen Haltungen identifiziert. Die Reaktion ist ebenso deutlich: Die 3 bis 5% der Gesamtbevölkerung drohen mit dem Entzug der Subventionen (die von allen Teilen der Öffentlichkeit aufgebracht werden), sie deuten die Möglichkeiten dazu (Referendum) ohne jedes Zartgefühl als Erpressungsmöglichkeit an. Natürlich wird ein Gegenbild aufgestellt: Das Wahre, Gute und Schöne. Was das Wahre, Gute und Schöne sei, kann niemand genau sagen; die Begriffe wandeln sich, die Auffassungen wandeln sich. Immerhin scheint es sich dabei um überlieferte Werte zu handeln, die nicht weiter auf ihre Gültigkeit hin befragt zu werden brauchen. Das Gegenteil ist die «Barbarei», die sich uns aufdrängt. Dass Goethe karikiert wird, ist ein Sakrileg, das gar nicht näher erläutert zu werden braucht. Warum das nicht statthaft sein sollte, wird nicht begründet. Goethe ist eine Art von Kulturfetisch, und der ist tabu (dass möglicherweise diejenigen, die ihn karikieren, mehr Goethe in sich haben, sei nur am Rande als denkbar erwähnt). Schliesslich ein Hauptpunkt: Junge Leute haben alte Leute nicht zu belehren. Hier zeigt sich der Pferdefuss besonders deutlich. Diese Haltung ist unzweifelhaft rein autoritär. Es wird nicht danach gefragt, ob die «Lehre» annehmbar sei oder nicht, es wird gar nicht erst Bescheiden-

heit vorzuspiegeln versucht (vielleicht könnten wir Alten doch etwas lernen von den Jungen), es wird argumentiert mit dem dümmsten aller Sätze «das gehört sich nicht». Nun bin ich keineswegs mehr so sicher, ob die «Alten» nicht längst hätten einsehen müssen, dass sie keinen Anspruch mehr auf Autorität haben; denn ihr Lebenswerk steht in voller Grösse zur Beurteilung vor den Jungen, und es ist nicht so geheimnisvoll, dass es sich nicht beurteilen liesse. Häny schliesslich plädiert für die völlige Unverbindlichkeit. Zwar hin und wieder ein Witzchen, mal so im Spass ein ernstes Wort, das nimmt niemand übel. Man will ja Spass haben, deshalb ist man hergekommen. Und genau hier ist der Bruch. Genau hier hängt das Verständnis für das Theater, das junge Theaterleute heute entwickeln, aus. Denn heisst das nun nicht, das Theater zu einem Ort machen, an dem man sich vergnüglich und spassig unterhält, ohne Gefahr laufen zu müssen, nun etwa zum Opfer einer Untersuchung gemacht zu werden, die möglicherweise zu Entlarvungen führen könnte?

Mir fällt auf, dass ich zu viele Hilfsverben gebrauche. Ich überlege, warum das so ist und meine zu entdecken, dass ich mich in dieser Publikation auf unbekanntem Boden bewege und nicht zu unumgänglich werden möchte.

Ich sagte am Anfang, dass alles Gewordene zur Erstarrung neigt. Ich denke daran, dass beispielsweise in Solothurn (bekannt wurde das durch die Querelen im Zusammenhang mit der Interimsdirektion des Peter Blumer) ein Schauspieler seit vierzig Jahren zum gleichen Ensemble gehört. Ganz abgesehen davon, dass die kleinen Theater der Schweiz sich immer gern als «Sprungbretttheater» bezeichnen lassen: hier kann doch etwas nicht in Ordnung sein. Es ist nicht mehr als einleuchtend, dass junge Kräfte auf ungeheure Schwierigkeiten stossen müssen, wenn sie versuchen, neue Konzepte durchzusetzen. Bleiben wir einen Augenblick beim Beispiel Solothurn: Ein Theater, das jetzt darum kämpft, aus der Versenkung aufzutauchen und den Mindestanforderungen gerecht zu werden, die Theaterleute selber an sich stellen wollen und müssen, wenn sie sich nicht aufgeben. Da stossen aufeinander die erstarrten Vorstellungen des alteingesessenen Schauspielers, der längst zum eisernen Bestand einer Kleinstadt gehört, und die beweglichen, überallher Impulse beziehenden Gedanken junger Theaterleute, die den Stallgeruch noch längst nicht angenommen haben. Als Blumer meinte, die Schauspieler dieser kleinen Truppe möglicherweise auch anderweitig einsetzen zu können – es war die Rede von Inspizientenposten, Souffleurdiensten –, war ein Aufschrei der Empörung die Antwort. Die Schlussfolgerung ist die: Eine junge Truppe, der es gleichgültig ist, auf welche Weise sie das Theater heraufzieht, die Zusammenarbeit aller am Theater Beteiligten sucht, eine Truppe, die gerne das sein möchte, was man als «eingeschworen» bezeichnet, wird geradewegs sabotiert von jenen, die längst völlig erstarrt sind in ihren Schemata. Diese Alteingesessenen haben es fertiggebracht, sich im

Laufe langer Jahre zu völliger Deckung mit der Gesellschaft zu bringen, für die sie Theater spielen. Und was da von aussen einbricht, das sind Störenfriede, Aussenseiter, nur ein kleiner Schritt weiter, und sie werden als Linke, als Umstürzler bezeichnet, die die rechte Ordnung zerstören wollen, kurz, das Ganze läuft ab wie ein Uhrwerk, in dem sich jede mechanische Einzelheit bis ins letzte voraussagen lässt. Naturgemäss nimmt das Publikum, kurze Zeit später auch die Öffentlichkeit teil, nimmt Stellung und dekouvriert sich wie immer in solchen Fällen als Hemmschuh vor jeder Veränderung. Zwangsläufig finden sich auch die Anhänger der anderen Seite, die sich um so radikaler gebärden, je weniger Aussicht sie haben, gegen den riesigen Monolithen aufzukommen. Dann wird die Demokratie bemüht, die dazu herhalten muss, über die Entwicklung der Kunst – in diesem Fall der Bühnenkunst – zu Gericht zu sitzen.

Das Modell Solothurn – das sich in Biel in der genau gleichen Weise abspielte, als es darum ging, ob Claus Bremer das Theater übernehmen sollte – ist grosso modo immer dann gültig, wenn sich neue Ideen aus was für Gründen immer durchsetzen wollen. In Luzern war es kaum anders, als gerade die meistversprechenden jungen Leute vor kurzem das Theater verliessen, jene Leute, die in den letzten Monaten das Luzerner Theater überhaupt sehenswert gemacht hatten. Auch hier war es im Grunde genommen eine Autoritätskrise, anders geartet als in Solothurn, weil hier der Chef des Hauses auf der anderen Seite stand.

So kann man sagen – ohne zu übertreiben –, dass das Theater tatsächlich der Spiegel der Gesellschaft ist, wenn auch auf andere Art, als man das gemeinhin meint, wenn man das strapazierte Bild gebraucht. Man kann das weiter belegen am Beispiel Basel. Hier versuchte Friedrich Dürrenmatt sein Konzept – ein sehr kompromissloses Konzept – eines modernen Stadttheaters zu verwirklichen, das er vor Jahren einmal in einem ausführlichen Interview mit der «Weltwoche» entwickelt hatte. Möglicherweise hätte sich dieses Konzept auch verwirklichen lassen, wenn nicht Dürrenmatt seine Position und seinen Rang überschätzt hätte – was dazu führte, dass er sich sehr breit über alles und alle setzte, die selber mit handwerklichem Können im Hause arbeiteten. Immerhin liess sich dies ablesen: Die Jugend honorierte die Anstrengungen der Basler Theater und kam. Dafür blieben viele der angestammten Abonnenten aus, obwohl ihnen nun Theater geboten wurde, das sehr oft Weltklasse, oft überdurchschnittlich, manchmal provinziell, aber immer von irgendeiner Seite interessant war. Der Teil des Stammpublikums, der verärgert zu Hause blieb, schrieb nun Leserbriefe an das Theater und an die Zeitungen und schor alles über einen Kamm, was in den beiden Häusern geboten wurde. Jeder neue Erfolg «ihrer» Theater liess sie ärgerlich zusammenzucken, jeder Durchfall war ihnen echte Freude.

Ich sage dies nicht ohne Missmut; meine Vorstellung von Theater als

etwa jenem Ort, an dem sich Freunde in aller Härte streiten können, ohne deshalb ihre Freundschaft aufgeben zu müssen – weil hier Auseinandersetzung gefordert wird –, diese Vorstellung hat sich im Laufe der Jahre immer mehr verflüchtigt. Ich bin heute der Ansicht, dass das Theater von den wenigen, die es wirklich brauchen, schon fast um jeden Preis verteidigt werden muss gegen jene, die es vom Zuschauerraum her korrumpieren wollen, und genauso gegen jene, die es von der Bühne her korrumpieren. Fluchtmöglichkeiten bieten eigentlich nur die Kleintheater der Schweiz, die ohne Subventionen ein kärgliches Leben fristen und deshalb sicher sind davor, aus den falschen Gründen ihre Bühnen zu betreiben. Das Subventionstheater ist heute ein riesiger Industriebetrieb – gegen dreissig Millionen Franken kostet es jährlich allein in der deutschen Schweiz. Auch dieser Betrieb ist etwas Gewordenes, das sich gegen Veränderungen stemmt. Die Institution selber, die Veränderungen bewirken sollte – wenigstens im Bewusstsein seiner Konsumenten –, ist damit per definitionem veränderungsresistent. Eine Lösung gibt es nicht, es sei denn eine radikale: Völliger Entzug der Subventionen. Das würde die Auflösung der Institute zur Folge haben und zumindest beweisen, was längst zu vermuten ist, dass Theater in keiner Weise einem Bedürfnis der Öffentlichkeit entspricht. Genau aus dieser Erkenntnis handeln ja die vielen Institutionen, die sich zur Aufgabe gemacht haben, das Theater in der einen oder anderen Form zu unterstützen. Es ist nicht weniger als beschämend, wenn man zusieht, wie das für Theater wirbt, welche Argumente da an den Haaren herbeigezogen werden müssen, um einem Bruchteil der Bevölkerung die Sache überhaupt schmackhaft zu machen. Und wehe, wenn sie dann etwa nicht so schmackhaft ist, wie es versprochen wurde. Ganz abgesehen davon, dass solche Werbung sehr häufig in ihren Motivationen unredlich ist – der einzige Antrieb ist, die Leute um jeden Preis ins Theater zu bekommen –, sie ist ja tatsächlich auch des Theaters – wenn man es schon als Kulturinstitut betrachten will – unwürdig. Der Betrieb, der da aufgezogen wird, ist eigentlich die ununterbrochene Entlarvung dieses Betriebs. Zieht man alle weiteren Beteiligten am Theater hinzu, hat man kaum weniger Grund, freudig in die Zukunft zu blicken. Jeder vertritt irgendwo und mehr oder weniger offen sehr durchsichtige Interessen. Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen, Kritiker, Theatervereine – alle suchen pausenlos nach Selbstbestätigung und machen keineswegs den Eindruck, dass die Sache, die sie vertreten, ihr Selbst auch wirklich in dem Ausmass beeinflussen würde, wie das von ihnen selber immer wieder proklamiert wird. Der ganze Betrieb macht den verzweifelten Eindruck, dass zahllose Beteiligte bemüht sind, die Fassaden immer wieder neu zu streichen, Fassaden, die ein Potemkinsches Riesendorf des Kulturbetriebs darstellen.

Da bleibt zu fragen, wie es um die Autoren bestellt ist, die für diese Theater arbeiten. Ist ihren Stücken anzumerken, was für die Stellung des Thea-

ters im öffentlichen Bewusstsein symptomatisch zu sein scheint? Auf kurze Zeitstrecken hin überprüft wird sich das kaum feststellen lassen. Nimmt man allerdings die Jahrzehnte seit dem Zweiten Weltkrieg zusammen, dann ist deutlich zu spüren, dass die Öffentlichkeit und ihr Theater sich einer immer geringer werdenden Schätzung durch die Theaterautoren erfreuen kann. Offenbar besteht hier eine deutliche Wechselwirkung. Denn wenn sich Theaterbesucher auch darüber beschwerten, dass sie im Theater nur noch beschimpft werden (die vergrößernde Optik einer gesteigerten Empfindlichkeit gegen Kritik lässt dieses Wort «beschimpfen» angemessen erscheinen), dann fragt sich ja auch, wo die Ursachen dafür zu suchen sind. Ich meine, dass zwischen Autoren und Öffentlichkeit eine Wechselwirkung besteht, deren Folgen sich zuerst bei den Autoren zeigen. Sie reagieren seismographisch auf die Erscheinungen der Zeitgeschichte, die sie analytisch aufgesplittert auf die Bühne bringen, wo sie als Abbilder von sozusagen «öffentlichem Bewusstsein» oder auch «öffentlichem Gewissen» mehr oder weniger missmutig zur Kenntnis genommen werden.

Nach dem Krieg sah das anders aus. Da entwickelte sich zunächst aus der totalen europäischen Katastrophe die Hoffnung, dass wieder eine Lektion gelernt wurde. Der Glaube an das Menschliche im Menschen brachte Autoren wie Christopher Fry oder Wolfgang Borchert hervor, auch so human engagierte, heute ungeheuer harmlos wirkende Dramatiker wie Jean Anouilh oder Thornton Wilder. Dieses Theater wirkte wie milde Pädagogik, feuerte ungebrochen und naiv die guten Kräfte des Menschen an, der selber noch litt unter einem durchaus berechtigten Schuldgefühl und eine Art von Bussfertigkeit an den Tag legte. Aber lange konnte das nicht dauern; denn die einsetzende wirtschaftliche Konsolidierung, der ungeheure Boom einer hochgepeitschten Zivilisation, für die es nur noch «Konsum» gibt, diese Entwicklung musste die Qualität eines göttlichen Freispruchs annehmen. Das Theater verlor schnell wieder die Wirkung dort, wo es versucht hatte, einen neuen, gewissermassen sakralen Raum zu öffnen. Brecht musste sich nun durchsetzen und eröffnete dem Theater die Türen, das der Bürger heute ablehnt. Denn wo Brecht – mit List und Schläue und dem Glauben an das bewusstseinschaffende theatralische Vergnügen – heiter und hoffnungsvoll den Zeigefinger im Handschuh ästhetischen Genusses verbarg, da zeigten seine Nachfolger aus der Erfahrung ihrer Gegenwart heraus die Krallen. Das Theater als Mittelsmann zwischen dem zu bedienenden Publikum auf der einen Seite und den Dramatikern auf der anderen – den Lieferanten – wurde hin- und hergerissen zwischen Pflicht und Ansprüchen (wobei man die Sache drehen kann, wie man will, Pflicht ist auf beiden Seiten, die Ansprüche sind es ebenfalls). Es war eine Frage des persönlichen Engagements der betreffenden Theaterdirektoren, wie sie sich entschieden. Man lese die Äusserungen von Theaterdirektoren aller Schattierungen aus den letzten zwanzig Jahren.

Was nur überhaupt denkbar ist, wenn man von der Auffassung und den Aufgaben von Theater spricht, das ist da zu lesen. Die Verwirrung war deshalb eine so totale – und wird auch deshalb eine so totale bleiben –, weil die Öffentlichkeit dem Theater gegenüber rezeptiv bleibt und erst Forderungen erhebt, wenn sie abzulehnen beginnt. Mehr als eine negative, einschränkende Beurteilung des öffentlichen Kulturbewusstseins lässt sich aus der Beziehung zwischen Theater und Öffentlichkeit kaum gewinnen. Was die Komödianten im Fahrwasser wohl hauptsächlich Friedrich Dürrenmatts veranlasste, sich auf immer neue Weise über diese Öffentlichkeit lustig zu machen. Hingenommen wird das dankbar, solange die formalen Qualitäten solcher Stücke (sie sind selten von dieser Qualität) Gelächter quasi ohne Kopftöne provozierten. Widerspenstig wird diese Öffentlichkeit erst, wenn sie nicht mehr auf diese formalen Qualitäten umsteigen kann.

Nicht zu übersehen ist schliesslich, dass es Dramatiker gibt, die jedes Engagement überhaupt ablehnen. Für sie ist die Situation schlicht hoffnungslos, und das einzige, was sie daran interessiert, ist die Analyse dieser Situation. Beckett schlug das Thema besonders meisterhaft an. Der abgrundtiefe Pessimismus, gegen den jeder künstlerisch Schaffende – sofern er wirklich berührt und nicht nur Kunsthandwerker ist – bis zur Erschöpfung zu kämpfen hat – denn jede gewonnene Einsicht macht die Sicht auf die Dinge nur schlimmer –, dieser Pessimismus, dieser Ekel sogar wurde mit nie gekannter Bitterkeit unter der Larve der Clownerie vorgetragen. Natürlich musste das missverstanden werden. Die christlichen, die eschatologischen Ausdeutungen blieben nicht aus, und da Beckett mit logischer Konsequenz jede Erklärung zu seinem Werk schlicht verweigerte, entwickelte sich erst nach geraumer Zeit die Einsicht, dass diese auf die «letzten Dinge» hin interpretierten Stücke sehr konkrete und sehr gegenwartsnahe Bilder der völligen Hoffnungslosigkeit sind.

Unseren Theatern allerdings war die Frage nach dem «Warum» nicht so wichtig. In erster Linie mussten Novitäten her, da es nicht – oder noch nicht – darum ging, *wie* gespielt wurde (dann nämlich ist das Alter eines Stückes völlig belanglos), sondern nur darum, ob und ob Neues gespielt wurde. Die Spielpläne ähnelten dem Warenangebot eines Kaufhauses, und als die Jugend sich langsam und in ausgeprägterem Sinne auch politisch für das Theater zu interessieren begann, da wurde in diesem Kaufhaus auch schnell noch eine Twen-Boutique eingerichtet, um ja alle Bedürfnisse befriedigen zu können. Das hiess dann Werkstatt oder Studio, Atelier oder «workshop», je nachdem, wie der betreffende Dramaturg sich seelisch oder politisch orientierte. Der Erfolg war ziemlich genau das Gegenteil des gewünschten. Erst jetzt wurde die Belanglosigkeit vollends offensichtlich. Hier Operette und Schauspiel für das Abonnements- oder Stammpublikum, das ungestört sein wöchentliches oder monatliches Vergnügen geniessen wollte, dort bot das

gleiche Institut das ungeheuer engagierte und progressive Theater an, das den jungen Besuchern das ihre geben sollte. Befriedigung von Bedürfnissen – echten und vermeintlichen – auf der ganzen Linie. Grund: der gleiche, dem jeder Produktionsapparat unterliegt. Er ist vorhanden, also muss er genutzt, muss er rentabel gemacht werden. Dazu müssen die Wünsche der Konsumenten erkannt und auf breitem Feld möglichst vielseitig erfüllt werden. Im Hintergrund steht der Kassenrapport. Theater, die ihre Subventionsbegehren nicht erhöhen, die sogar höhere Einspielergebnisse nachweisen können als budgetiert wurde, diese Theater erfreuen sich der uneingeschränkten Beliebtheit der Geldgeber – der Behörden und der Öffentlichkeit. Da können nur Störenfriede fragen, wie diese Ergebnisse erzielt wurden.

Das ist das Dilemma: Unsere Theater sind keine Geschäftstheater, wie das beispielsweise in Amerika oder in London der Fall ist. Sie erhalten Geld und nehmen mit diesem Geld einen wie immer umschriebenen Auftrag entgegen, «Kultur» als Gegenleistung zu erbringen. Das muss, da ja der Blick auf die Kasse trotzdem zwingend bleibt, zu der Schizophrenie führen, die ich zu beschreiben versuchte. Ist ein Theater Privattheater, ist es nichts als Geschäft, dann kann und braucht es kein anderes Ziel zu haben, als das Haus zu füllen. Niemand wird ihm das verübeln, man wird nicht das Haus beurteilen, sondern das Publikum. Ist ein Theater subventioniert, dann beurteilt man das Haus – nicht das Publikum.

Selbstverständlich hören alle diese Sorgen da auf, wo die Qualität des Gebotenen auf der Bühne keinen Anlass zur Kritik mehr bietet. Erstklassige Aufführungen haben volle Häuser – das ist kein Geheimnis, das soll hier nicht verschwiegen werden. Nur: Es hiesse Blinde-Kuh spielen, wollten wir so tun, als sei diese Qualität jederzeit und überall beliebig herstellbar, wenn man sich nur entsprechende Mühe gäbe. Unser Problem ist nicht, wie man mit erstklassigen Theaterleuten dem Theater Resonanz verschafft. Unser Problem ist, wie man mit zweit- und drittklassigen Theaterleuten ein Maximum an Qualität und ein Maximum an Haltung produziert. Denn erstklassige Theaterleute sind äusserst dünn gesät. Die Schweizer Stadttheater können mit ihnen nur in Ausnahmefällen rechnen. Dazwischen haben sie Monat um Monat Programme zu realisieren, von denen Dramaturgen, Schauspieler und Kritiker in der Regel a priori wissen, dass sie mit den herrschenden Anschauungen von dem, was Theater ist, nicht zu realisieren sind. Die Folgen sind einsehbar und sie sind immer wieder kontrollierbar: Sie heissen Provinzialisierung, Selbstüberschätzung, erhöhte Empfindlichkeit. Sie heissen auch Abkapselung, Erstarrung, schlecht verborgene Enttäuschung. Unser Problem ist, dass wir den Stilvorstellungen von Theater, wie sie in der Öffentlichkeit vorherrschen – nicht entrinnen können. Die Entwicklung zu Neuem, die Berücksichtigung der bekannten und unübersehbaren Schwächen, ihre Benützung, ihre Verkehrung in Grundlagen zu neuen

Formen der theatralischen Darstellung ist uns verwehrt. Und solange sie uns verwehrt ist, werden wir keinen Ansatzpunkt zu wirklich neuem Theater finden. Diese Spannungen im System sind nicht zu überwinden, weil sie sachbedingt sind –, da hilft alles Diskutieren, da hilft alles Planen, da hilft alles Wollen nichts.

Klassikermord

GEORGES SCHLOCKER

Von einer Krise des Theaters spricht, wem man rechts und links nur immer Gehör schenken will. Es sei steuerlos geworden, wisse nicht mehr, was es wolle, sei deshalb in Routine verfallen oder in eine Betriebsamkeit ohne Ziel. An Vorwürfen fehlt es nicht, schon eher an Hilfsmitteln gegen die diagnostizierten Übel. Kunst welcher Art auch immer ist ein Nachtschattengewächs. Was sie zur Blüte bringt, strömt ihr fast immer im Beobachtungsdunkel zu. Erst wenn sie blüht, sehen es die ersten, und wenn sie verblüht ist, alle. Dann schwärmt man vom kaum Wahrgenommenen und erhöht es zum Masstab des Kommenden, vor dem man noch die Augen verschlossen hält.

Je uneiniger eine Gemeinschaft über sich selbst ist, um so mehr Krisenfälle sind der Kunst gegeben. Wenn man also vom Theater sagt, es befinde sich in einer Krise, soll man darin nicht nur die Theatererzeugenden, sondern auch die Theateraufnehmenden miteinbeziehen. Tatsächlich ist das Publikum viel krisenanfälliger, als man glaubt. Vielleicht fünfzig Prozent aller Theaterbesucher wünschen auf den Brettern, sei's nur in Spuren, etwas von dem zu sehen, was ihnen das Leben streng vorenthält: das Heile, Ungefährdete, durchs Ich zu Bestimmende. Aber was am Arbeitsplatz und beim Anhören der Nachrichten als selbstverständlich hingenommen wird: die Verbiegung des Menschen zum Zahnrad, das gefügig sich in die Funktionsmaschine einpasst, kommt es in der Kunst zur Sprache, wird es dort Bild, dann verstört und erbittert es. Und dies bemerkenswerterweise in der künstlerischen Veranstaltung am meisten, welche dank gemeinsamer Aufnahme Öffentlichkeit als Lebensraum erzeugt.

Hat man je gesehen, dass Gruppen aufgebrachter Leser den Autor eines Romans auf der Strasse ausbuhen, der das Unglück hatte, den Menschen als