

Auszug aus FORVM bei Context XXI

(<http://contextxxi.org/das-heutige-theater-und-sein.html>)

erstellt am: 29. März 2024

Datum dieses Beitrags: Dezember 1955

Das heutige Theater und sein Publikum

Der Autor des nachfolgenden Beitrags, Dr. Siegfried Melchinger, war lange Jahre als Theaterkritiker und Essayist in Wien tätig und wurde dann in der gleichen Funktion ans „Stuttgarter Tagblatt“ engagiert. Sein Beitrag ist das Einleitungskapitel zu einem Buch über die Probleme des modernen Theaters, das vom S. Fischer Verlag für das kommende Frühjahr zur Publikation vorbereitet wird. Die Motive und Absichten seines Buchs formuliert Dr. Melchinger wie folgt: „Um die Entwicklung zu ermessen, aus der das Gegenwärtige hervorgegangen ist, müssen wir die Schichten abfragen, eine nach der andern, die neue, die gestrige, die vorgestrige und so weiter. Das ist kein Historismus, und wir betreiben das nicht, weil uns interessiert, was gewesen ist, sondern weil wir verstehen wollen, was ist.“

■ SIEGFRIED MELCHINGER

Das Theater von heute ist eine Insel in der Stadt, ein Gebäude, das sich am Abend erhellt, während die anderen, die Waben der Geschäftigkeit, ins Dunkel sinken. Es ist aus dem Zentrum der Geschäftigkeit, der politischen wie der ökonomischen, verschwunden. Alle Versuche, es dort wieder aufzurichten, scheitern an der Verfassung des neuen Publikums. Dieses hat, wie man sich immer dazu stellen mag, genug von der Politik und ist müde von der Geschäftigkeit. Wenn es am Abend ein Theater aufsucht, ist es von anderen Erwartungen erfüllt. Danach richten sich

seine Ansprüche. Gewiß war das Publikum von gestern der großen Epoche des Theaters, die es erlebte, würdig. Aber ehe wir es zum Muster des Publikums überhaupt erheben, sollten wir uns das Klima von damals und das Interesse, dessen Veränderung uns so beklagenswert erscheint, genauer betrachten. Nichts verklärt (und verfälscht) mehr als die Erinnerung, zumal wenn sie in die Jugend zurückführt.

Stand das Theater damals wirklich im Zentrum der Zeit? Oder erhob es nur den Anspruch, dort zu stehen? Auf der Tribüne Piscators wurde der Kommunismus inszeniert und im Parkett raste Berlin W in Smoking und Abendkleid. Das „ideale Publikum“ stand links. Aber wo war es 1933? Sang- und klanglos verschwand die intellektuelle Linke in der äußeren und inneren Emigration oder an schrecklicheren Orten. Es stellte sich heraus, daß sie ein winziger Haufen war.

Man soll diese Dinge hart sagen, besonders wenn man sich selbst nicht unbeteiligt daran weiß. Wir hatten uns außerhalb des Zentrums manövriert, indem wir uns, intellektuell, in den Regionen des Hochmuts und der Menschenverachtung aufhielten. In den Theatern wurde mit der Peitsche geknallt, aber niemand fühlte sich getroffen. Es waren die *Erregungen* der Provokation, die den Applaus stimulierten, nicht ihre *Programme*. Zynismus war beliebt wie Kokain. Das „ideale Publikum“ war in Wahrheit eine dünne Schicht, die obenauf schwamm. Und wo war das große Publikum? Erinnert man sich wirklich nicht? Es war in den Amüsiertheatern, in der Operette, in der Revue, oder am Ende in Vorstellungen, in denen das

alles zusammengemixt wurde, in der „Schönen Helena“ von Max Reinhardt. Kein Theatererfolg von heute ist mit dem größten Erfolg der großen Epoche des deutschen Theaters, dem „Weißen Rössel“, vergleichbar. Wo ist heute die Revue? Wo ist die Operette? Wo ist das Amüsiertheater? (Bitte, keine Mißverständnisse: ich wage es zu bedauern, daß das Theater von heute keine Komödien mehr hervorbringt und kein Amusement mehr, das an Reinhardts „Schöne Helena“ heranreicht.) Im Jahre 1932 wurde das Theater selten mehr ohne das Wort Krise gebraucht. Die Pleiten waren an der Tagesordnung. Kein Theaterleiter von heute hat je solche Finanzsorgen gehabt wie der große Reinhardt. Kein Stadt- oder Landesparlament der westdeutschen Bundesrepublik hat je mit solcher Erbitterung um die Subventionen gerungen, wie es in der letzten Phase der Weimarer Republik die Regel war. Ich erinnere mich genau: in Frankfurt am Main wollte man die Oper abschaffen. Das besagt nichts für das Klima, aber einiges für das Interesse, welches dem Theater offiziell entgegengebracht wurde. Auch die Volksvertreter sind, genau genommen, Publikum. Sie haben sich beim Wiederaufbau nach 1945 großzügiger verhalten als in den Jahren vor 1933. Das tiefere Interesse jedoch, das durch die Verfügbarkeit von Maßstäben gekennzeichnet wird, beschränkte sich auf jene kleine Schicht, von der schon die Rede war. Diese repräsentierte die letzte Elite, über die das Bürgertum verfügte. Je antibürgerlicher sie sich gebärdete, desto unverkennbarer war ihre Herkunft. Es war weder der Volksbühnenbewegung noch der Revolution von 1918 gelungen, das Gesicht des Pub-

likums zu verändern. Das ist belegbar. Wenn heute mehr Menschen ins Theater gehen als je zuvor, so ist festzuhalten, daß die Organisationen, welche die neuen Schichten zum Teil zuführen, ihre soziale und politische Vorkriegsideologie nur noch in den Satzungen führen. Es gibt nicht den „Arbeiter“ als Publikum, es sei denn, wir nennen uns alle Arbeiter. Und gestern, als es ihn gegeben hat, hat er das Theater selten betreten.

Tatsächlich war das Publikum von gestern samt seiner Eliteschicht im wesentlichen das bürgerliche. Als solches stand es in einer Kontinuität der Übung und der Erfahrungen, die fast ein Jahrhundert zurückreichte. Das Qualitätsgefühl, das sich schließlich zu so hoher Subtilität ausgebildet hatte, war das Produkt einer Epoche, deren Grundaxiom durch keine ihrer literarisch-künstlerischen Revolutionen angetastet wurde. Man nannte es: „Natürlichkeit“. So hieß es schon in Goethes „Regeln für Schauspieler“ (obwohl es selbstredend da eine andere Färbung hatte) und so hieß es noch in Hofmannsthals Panegyricus auf Reinhardt. Die Revolution von 1918, die diesem Grundaxiom — wir haben es (Idealismus, Romantik, Realismus, Naturalismus, Impressionismus zusammenfassend) *Illusionismus* genannt — den Todesstoß versetzte, erreichte das Publikum nur mit Parolen und Provokationen, die mehr oder weniger gedankenlos aufgegriffen wurden. Erst allmählich begannen die Maßstäbe selbst, samt dem ihnen zugrunde liegenden Axiom, fragwürdig zu werden. Das Qualitätsgefühl blieb unberührt von diesen intellektuellen Vorgängen. Was also an Kenntnissen angewandt wurde und dieses Publikum in der Erinnerung vieler so bewundernswert macht, das war das schlechthin Gestrige, das nicht erst von den weltgeschichtlichen Ereignissen erschüttert zu werden brauchte, aber schließlich unter deren Ruinen definitiv verschüttet wurde.

Diese Überlegungen sind nicht angestellt worden, um das Publikum von gestern schlecht zu machen, sondern um dem Publikum von heute Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Es

gibt kein ideales Publikum. Calderon, Shakespeare, Moliere, Goldoni — nichts kennzeichnet ihr Publikum so präzis wie die Wandelbarkeit. Zur Zeit unserer Klassiker waren Aufführungen ernsthafter Dramen Ausnahmen von der Regel des Komödienspiels, das dem Publikum gab, was es verlangte: Kotzebue und den Hund von Aubry. Maßstäbe und Axiome — man lese in Goethes „Shakespeare und kein Ende“ nach, welche Irrtümer, welche schiefen Prophezeiungen sie selbst bei so hohen Geistern hervorrufen können ... Das Zeitalter des Antiillusionismus hat erst begonnen. Es besitzt bislang weder Maßstäbe noch ein Axiom. Zeitströmungen beginnen und enden nicht mit den Zäsuren, welche die Historiker ihnen setzen. Sie überschneiden sich. Noch sitzt der Illusionismus tief in den Köpfen der Älteren unter dem Publikum von heute. Die Gebildeten, die einsehen, daß etwas Neues an die Stelle des abgenützten, verbrauchten und nur noch künstlich am Leben erhaltenen Alten treten muß, haben es am schwersten. Denn ihnen stehen die Vorstellungen einer Weltgeschichte, einer Weltliteratur, eines Welttheaters zur Verfügung. Wonach sollen sich ihre Erwartungen richten? Soll das Neue sein, wie es Schiller haben wollte, oder wie es die Griechen hatten, oder wie es Strindberg zu verwirklichen unternahm? Es zeigt sich, daß, wenn ein Axiom fällt, zu viele Möglichkeiten axiomatischer Art sich anbieten. Warum wählt man nicht das, welches zu einem paßt? Ach, es ist nichts schwerer, als sich selbst zu kennen. Wüßten die Gebildeten, wohin der neue Weg der Kunst in Wahrheit, und nicht nur nach den Proklamationen der Cliques und den Prophezeiungen der Kritik-Päpste, führen wird, so hätte es auch die Kunst leichter. So aber ist nichts entschieden. Und da tadelt man ein Publikum, weil es keine Maßstäbe besitzt?

Wenn es richtig ist — was wir nicht bezweifeln —, daß die Gebildeten und Kenntnisreichen in die Minderheit gedrängt worden sind, so ist es auch richtig, daß sich die Vorurteile und damit die Verdrängungen vermindert haben. Die Erwartungen sind nicht mehr durch die literarische und viel-

fach snobistische Erregbarkeit bestimmt. Sie bilden sich an jedem einzelnen Abend des Theaters neu. Jeder Abend wird für die Mehrheit des Publikums der einzige. In der Garderobe wird mehr abgegeben als Mantel und Hut. Es wird *die Aktualität* abgegeben. Diese Aktualität, an der sich das Publikum von gestern erregt hatte, war die Fiktion einer Politik, literarische Politik, politisierte Literatur. Oder dasselbe in Ökonomie. Oder dasselbe in Sozialismus. Die Aktualität, in welcher die Mehrheit des heutigen Publikums, eben die maßstab- und kritiklose, die bildungsärmere und primitivere Mehrheit, ihren Tag verbringt, *ist zu ernst geworden, um in Literatur umgesetzt werden zu können.* Sie verträgt die Tribüne nicht, auf der Komödianten vormachen, wie die Welt zu verändern wäre. Sie hat ihre eigenen Termine, und der Mensch dieser Zeit hat mehr als genug damit zu tun, ihnen gerecht zu werden. Tagsüber.

Dreierlei kennzeichnet die Verfassung, in welcher dieser Mensch das Theater betritt (sofern er es betritt — aber dafür sprechen die Zahlen): *die Müdigkeit vom Existenzkampf, die Ohnmacht gegenüber den Apparaturen und die Angst vor der Politik.* Dies verstört auch sein Privatleben. Es gibt kaum mehr einen Vorhang, der so dicht ist, daß die aktuelle Welt ihn nicht durchdränge. So locken die Betäubungen: Sport, Motor, Kino, Radio. Gehört auch das Theater zu ihnen? Es sind nicht gerade Betäubungen, was das Theater von heute anbietet. Man hat nachgewiesen, daß die Spielpläne von heute erheblich weniger Amüsierstücke aufweisen als die der Zwanzigerjahre, also der großen Epoche. Die Funktion des Amusements ist mehr oder weniger an das Kino übergegangen. Dazu kommt ein zweites: auch die Formen, in denen sich ein Theaterabend abspielt, sind nicht die der modernen Betäubungsinstitute. Es sind im Gegenteil fast die gleichen wie zu Zeiten von Sophokles, Shakespeare und Goethe. Also dürfte hier ebensowenig Betäubung gesucht werden wie damals. Oder ebensoviel. Denn die großen Erhebungen, jene Abende, an denen das Theater seinen höchsten Rang erreicht, waren niemals die Regel. Immer, auch zu den Zeiten von Sophokles, Shakespeare und Goethe, ragten sie empor über eine Planie von Durchsch-

nitt. Ja, es ist der Sinn solcher Gipfelsstunden, daß sie alles unter sich, hinter sich lassen, was sich im gewohnten Niveau, ob dies nun hoch oder niedrig sei, ereignet.

So können wir nun unsere Frage genauer stellen: *ist das Publikum von heute den großen Abenden, sofern sie sich ereignen, gewachsen?* (Die Antwort wäre verneinend, wenn sich herausstellte, daß es keine großen Abende des Theaters mehr gibt. Denn was auch immer von der Bühne her dazu getan würde — ohne das Publikum sind sie nicht möglich.) Ich hoffe, daß niemand zögern wird, die so gestellte Frage mit Ja zu beantworten. Damit ist jedoch bewiesen, daß die Potenzialität großer Abende des Theaters nicht mit dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Maßstäben zusammenhängt. Ich gehe sogar so weit, zu behaupten, daß auch die wirklich großen Abende, die das Publikum von gestern erlebt und also mitzustandegerbracht hat, nur möglich geworden sind, nachdem zuvor die Anwendung von Maßstäben vergessen und damit das Axiom außer Kraft gesetzt worden war. Denn in der tiefsten und höchsten Erlebnisschicht verwandelt sich das Kollektiv „Publikum“ nicht, wie so oft behauptet wird, nach der Seite der Gemeinschaft hin, sondern nach der Seite des Menschen hin. Wo die Träne fällt, aber auch wo sich das Lachen ungetrübt von Hohn und Bosheit einstellt, fallen die Masken, die man im Kollektiv, in der Gesellschaft wie im Publikum, trägt. Diese tiefste und höchste Verwandelbarkeit kann dem neuen Publikum nicht abgesprochen werden. Das Menschliche in ihm ist in der Tiefe intakt. Was auch immer die Leute bewegen mag, ins Theater zu gehen — im Unbewußten sind ihre Erwartungen auf jene Erhebungen, Erschütterungen, Reinigungen und Freuden gerichtet, wie sie sich an den großen Abenden ereignen.

Das darf uns nicht hindern zuzugeben, daß der Mangel an Elan und das reduzierte Interesse auf das durchschnittliche Niveau drücken. Hier muß das gesucht werden, was nicht stimmt. Hier sind die Widerstände installiert, die, zunächst vom Publikum her, die Über-

windung des Spalts so sehr erschweren.

Auf der Oberfläche von Müdigkeit, Ohnmacht und Angst, mit denen, wie wir sagten, der Mensch von heute das Theater betritt, taumelt die *Leichtgläubigkeit*. Man läßt sich gern beeindrucken. Man ist weder wählerisch noch sehr kritisch. Man dürstet danach, lachen zu dürfen. Die oberste Schicht der Empfänglichkeit ist von einer primitiven Erregbarkeit. Sobald jedoch Dinge zur Sprache kommen, die unter die Haut dringen sollen, schalten sich die Widerstände ein. Seltsam — so sehr man im Unbewußten das tiefe Erlebnis erhofft, so sehr wehrt man sich gegen das mittlere, das durchschnittliche. Diese *Reserve*, die an die Stelle des Elans und der aktualisierten Erregbarkeit von gestern getreten ist, gehört nun freilich zur Symptomatik unserer Zeit, einer Zeit, die voller Mißtrauen, Unsicherheit und Skepsis ist. Man kann von einem automatischen Selbstschutz sprechen, der sich sowohl gegen die Problematik der Aktualität richtet wie gegen die Herausforderung von Gefühlen überhaupt. *Es gibt kein Publikum ohne Widerstand*. Die Widerständigkeit ist die Voraussetzung der Verwandelbarkeit. Ein bedeutender moderner Schauspieler hat das so (oder so ähnlich) formuliert: „Die da unten sind meine Feinde; und meine Aufgabe ist es, sie zu überwinden.“ Es gehört zu den Paradoxen, an denen die Menschenatur so reich ist, daß die Verwandelbarkeit desto tiefer greift, je tiefer der Widerstand sitzt. (Der Satz gilt ebenso vom Schauspieler wie vom Publikum.)

Sofern jedoch die zur Symptomatik der Zeit gehörende Reserve die Bühne selbst mit Kühle, Ausdruckslosigkeit und Kontakthemmungen erfüllt, sind die Aussichten für eine Durchbrechung des Widerstands gering. Dann verbreitet sich von beiden Seiten Lethargie. Ein Zustand, der heute, wie wir nicht leugnen können, für eine große Zahl von Theaterabenden charakteristisch ist. Ein trostloser Zustand. Dabei trägt er noch eine Gefahr in sich, die schlimmer ist als der Zustand selbst: er wird leicht zur Gewohnheit. Wenn er sich ausbreitet, beginnt die Agonie des Theaters, wie wir es verstehen. Als in jener Ge-

burtsstunde des Theaters Spieler und Chor als Schauspieler und Publikum auseinandertraten, um einander gegenüberzutreten, brach etwas Neues in die Menschheitsgeschichte des Spiels, das bis da, von Rhythmus und Ritus bewegt, nichts war als der unbewußte Widerspruch der Phantasie gegen die Realität. Dieses Neue war *die Spannung*. In ihr wurde der Widerspruch bewußt. Sie hüllte die Verwandelbarkeit in den Mantel der Widerständigkeit. Sie entflammte die Spielenden zur Beschwörung, zur Überredung, zur Überwältigung. Wo sich nur noch Lethargie und Lethargie einander gegenüberbefanden, wo Widerstand nicht mehr als Herausforderung empfunden wird, wo man nur ins Theater geht, weil „man“ eben ins Theater geht, und wo man nur Theater spielt, weil „man“ eben Theater spielt — dort ist an die Stelle der Spannung die Gewohnheit getreten. Dort ist das Theater gestorben. Was an seiner Stelle weiterbetrieben wird, ist ein Kultur- und Volksbildungsinstitut in der Art eines Bildungsmuseums.

Diese Gefahr, an der sich das neue Publikum durch seine Reserve mitschuldig macht, darf nicht bagatellisiert werden. Es ist allerdings sinnlos, das Publikum zur Resistance oder gar zur Rebellion aufzurufen. Dieses ist, wir sagten es, wie es ist. Zwar fällt die Entscheidung in der Brust der einzelnen, die das Kollektiv bilden. Aber der Angriff kann nur von der Bühne her erfolgen. Indem wir bestätigen, daß die Möglichkeit großer Abende nicht aus dem modernen Theater geschwunden ist, geben wir unserer Hoffnung Ausdruck.

Selten in der Geschichte des Theaters hat ein Publikum mit so tiefen, wenn auch unbewußten Erwartungen dem Ereignis des einzigen Abends entgegengesehen wie. das heutige. Denn selten in der Geschichte des Theaters war das Publikum so voller Widerspruch gegen die Zeit. Wenn das Theater mit dem, wodurch es das Publikum zu gewinnen, zu überzeugen, zu überwältigen hofft, in die Virulenz dieses Widerspruchs trifft (die sich freilich eben nicht an der Oberfläche der Aktualität befindet), wird sich der Spalt schließen, und neue Kontakte werden aus den gegenwärtigen Widerständen erschlossen werden.

Lizenz dieses Beitrags

Copyright
© Copyright liegt beim Autor / bei

der Autorin des Artikels