Zeitschrift: Aarauer Neujahrsblätter

Herausgeber: Ortsbürgergemeinde Aarau

Band: 40 (1966)

Artikel: "Euer Sinn muss unsre Kön'ge schmücken" : über die Liebe zum Theater

Autor: Krättli, Anton

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-558985

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: 11.01.2026

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

«Euer Sinn muss unsre Kön'ge schmücken»

Über die Liebe zum Theater

Es soll Leute geben, die sich vom Theater abgewendet haben, weil sie es zu sehr lieben und ihre Liebe nicht verlieren möchten. Diese Begründung ist höchst merkwürdig und selbst verdächtig, weil Liebe weit eher die Gegenwart des Geliebten als seine Vollkommenheit fordert; ausserdem wird da ein Anspruch schroff als nicht erfüllt erklärt, den das Theaterpublikum in gleicher Strenge offenbar nicht erhebt, wenn es allabendlich die Reihen füllt. Darf man darum seine Kompetenz bezweifeln? Man muss natürlich das Theater nicht unbedingt lieben; man kann es zur Information und selbstverständlich zur Unterhaltung besuchen, ohne darum auch schon in eine intimere Beziehung zu ihm zu treten. Manche Besucher werden sich immer weigern, die Vorgänge auf der Bühne ernst zu nehmen, manche werden sich kaum ganz eines Misstrauens erwehren, das sie dem schönen Schein gegenüber empfinden. Ausserdem aber gibt es, jenseits und diesseits der Rampe, die Schar derer, die durch Liebe dazugehören.

Die Liebe zum Theater ist eine überaus strapaziöse Leidenschaft, weil sie uns innere Unruhe nicht erspart. Sie stürzt uns in Konflikte, rüttelt an dem Bilde, das eine grosse Dichtung in uns hinterlassen hat, lässt uns gar zweifeln an unseren Überzeugungen und stellt vertraute Konventionen in Frage. Auf einmal ertappen wir uns dabei, dass wir einen dichterisch belanglosen Anlass überwerten, weil er gutes Theater möglich machte. Niemand soll glauben, er sei gegen derartige Versuchungen gefeit, wenn ihn die Liebe zum Theater einmal erfasst hat. Vielleicht wird es Augenblicke geben, in denen er jene versteht, die fernbleiben, weil sie eine Enttäuschung nicht überwinden können und kein Vertrauen mehr haben. Aber selbst dann noch sind die Verführun-

gen des Theaters stärker. Die bildende Kunst und die Lyrik mögen die Scheidung des Publikums in wenige Eingeweihte und viele Ratlose vielleicht unvermeidlich machen; das Theater, auf Popularität sozusagen per definitionem gegründet, wäre nicht mehr, was es sein soll, wenn es nur ein Schauspiel für Eingeweihte wäre, ihnen allein zugänglich und verständlich, ihren verfeinerten und verwöhnten Sinnen schmeckend, ihrem Snobismus schmeichelnd. Eine lebendige Kraft und eine Quelle der Erneuerung ist es für alle, die bereit sind, ihre Vorstellungen und Überzeugungen in Frage stellen zu lassen. Sein Urmotiv ist die Verwandlung.

Aber da setzt auch für uns der Zwiespalt an. Nicht alles auf unsern Bühnen ist zum besten bestellt, und wenn besorgte Leute von einer Krise des Theaters sprechen, so haben sie ihre ernsten Gründe. Weit eher von den fliegenden Schauspielern und Stars, von den Regisseuren mehr als von den Dramaturgen wird der Spielplan heute bestimmt, was zur Folge hat, dass die mitgestaltende und mitdenkende Funktion des Publikums je länger je weniger zum Zuge kommt und endlich verkümmert. Das Ensemble ist dem Zerfall preisgegeben, da die grossen Rollen von den reisenden Darstellern der ersten Garnitur blockiert sind. Der Film hat, soviel man sieht, der Bühne nicht ernstlich das Wasser abgegraben; das Fernsehen jedoch, das bessere Bedingungen und breitere Wirkung anzubieten hat und darum zum wahren Schauspielermagnet geworden ist, erweist sich als ein gefährlicher Konkurrent. Denn es prägt die grossen Erfolge vor und wirkt im Sinne einer allmächtigen Instanz, auf die viele Theaterleiter gebannt blicken. Die Sucht nach dem internationalen Bühnenbestseller ist durch Fernseherfolge aufgestachelt; sie droht das Gesicht mancher kleineren Bühne völlig zu verwischen. Damit aber verliert das Theater eine wesentliche Dimension. Indem es Spitzenleistungen und Weltaktualitäten nachjagt, vernachlässigt es die Gemeinschaft, die es trägt und aus der heraus es überhaupt möglich wird. Die Festspiele und Festwochen verbergen hinter ihrem Glanz das Elend des Betriebs mit Namen und Marken.

Neben diesen aktuellen Ursachen der Krise gibt es andere, die im Theater selbst gegeben sind, in seiner Hinfälligkeit und Flüchtigkeit und in seinem merkwürdigen Verhältnis zur Wirklichkeit und zur Kunst. Novalis hat es als die tätige Reflexion des Menschen über sich selbst definiert. Als Kunstwerk ist es nicht fassbar, da es nie vollendet ist, sondern an jedem Abend aufs neue entsteht. Seine Wurzeln reichen hinab in einen vorkünstlerischen Bereich, und weil Liebe zum Theater offensichtlich auch diesen miteinschliesst, sind unsere Beklemmungen und Verlegenheiten unvermeidlich. Das Abenteuer der Verwandlung, die faszinierende Welt aus Lumpen und Sackleinwand, der Geruch von Schminke und Leim und die bunte, scheinwerferhelle Illusion üben ihre Macht auch jenseits der Schranke, die sie von künstlerischem Theater trennt. Der Laie, der den bösen Raubritter spielt, lässt sich durch Dilettantismus nicht die Freude an Kostüm und Schnurrbart verderben, und er hat sogar recht. Noch auf der ärmlichsten Schmiere weht Theaterluft.

Damit aber ist das Dilemma des Liebenden angedeutet. Er sollte – aus Gründen der Ästhetik und des Geschmacks – verdammen, was er – aus Zuneigung und Treue – nicht missen möchte. Sein Qualitätsempfinden und seine Vergleichsmöglichkeiten lassen keinen Zweifel darüber, wo die Grenze verläuft; die Liebe zum Theater möchte ihn verlocken, diese Grenze nicht mehr so genau zu nehmen. Missverständnisse bedrohen zudem den Begriff der Qualität. Der Perfektionismus moderner Inszenierungen hat dazu geführt, dass jeder Schritt gezählt ist, den der Schauspieler auf der Bühne macht. Der Intuition und der Improvisation trauen wir nicht mehr, obgleich sie durchaus nicht gleichzusetzen sind mit Pfuscherei und Schmiere, sondern dem Theater eigentlich unentbehrlich. Ein Komödiant ist nicht nur ein durch Sachverstand, handwerkliche Sicherheit und gründliche Ausbildung zur Theaterarbeit befähigter Mensch; ein Komödiant lebt aus der Verwandlung und spielt mit ihr auf gut Glück, mag auch die solide und seriöse Grundlage dieses Spiels noch so fest gegründet sein. Die Wirklichkeit des Theaters ist zwiespältig,

ernst und unernst zugleich, gut und böse, echt und unecht. Puritanische Zeiten und puritanische Naturen haben noch immer negativ darauf reagiert, nicht nur auf die Handlung gewisser Theaterstücke, sondern auf das Schauspiel an und für sich, das in jedem Fall die etablierte Wirklichkeit in Frage stellt und der Gesellschaft selbst da unheimlich werden kann, wo es gerade nichts anderes versucht, als sie darzustellen. Vermutlich ist das Misstrauen, das bürgerliche Kreise dem Schauspielerstande noch lange nach der Zeit entgegenbrachten, in der er verachtet war, nicht nur darauf zurückzuführen, dass sich in den fahrenden Truppen allerlei loses Volk zusammenfinden mochte. Wahrscheinlich haben die Komödianten dafür zu büssen, dass sie Königen, Krämern und Prokuristen den Spiegel vorhalten. Sie tun es zudem in spielerischer Weise, geschminkt und kostümiert, und wenn es ernst zu nehmen ist, was sie spielen, so ist es dennoch Verstellung und Imitation.

Was ist daran Kunst, was ist Theater ohne höheren Anspruch? Möglicherweise meinen die verletzten Liebhaber, die sich abwenden, dass sie das Theater lieben, wo sie doch allein das lieben, was sie als dramatische Dichtung anerkennen. Ihre Bewunderung gilt dem fixierten Kanon, ihr Abscheu der unberechenbaren und beunruhigenden Realität der Szene. Der elementare Impuls, der die Menschen aller Zeiten veranlasst hat, sich selber darzustellen und der alltäglichen Wirklichkeit eine gespielte, gemimte Wirlichkeit entgegenzusetzen, ist ihnen offenbar unheimlich. Was uns indessen am Theater fasziniert, ist weder die schöne Sentenz noch das literarische Meisterwerk, die beide ohne szenische Verwirklichung bestehen; es ist die Verwandlung, die Mauer und Mond, Pyramus, Thisbe und den Löwen erscheinen lässt.

Im Spiel der Kinder bereitet sich vor, was im Spiel der Komödianten zu mächtiger Wirkung kommt. Laienspiel und Volkstheater leben aus dem gleichen Impuls. Wer sich zum Theater bekennt, wird in seine Liebe auch die unteren oder vorkünstlerischen Stufen einbeziehen. Es gibt Habitués, die selbst den Theaterkitsch noch als besonderen Reiz empfinden, vielleicht gerade dar-

um, weil in ihm das Zufällige und Abenteuerliche, der Glanz und vor allem auch das Elend des Theaters sozusagen in durchsichtiger Mischung gegeben sind. Mit naiver Bewunderung hat das alles nichts zu tun. Wir bewegen uns da in Bereichen, in denen von Perfektion, von schauspielerischer Meisterschaft, von klarer, inspirierter Regiearbeit, von Theater als Kunst noch nicht die Rede sein kann. Aber eben in diesen Bereichen mag vielleicht unsere intimste Beziehung zum Theater wurzeln: im Kontakt selbst mit der kleinen Provinzbühne. So merkwürdig und befremdlich das klingen mag, es ist wohl nicht anders. Der Theaterbesucher, der nie etwas anderes als die vollkommene, durch Starbesetzung und reiche Ausstattung blendende Inszenierung erlebt hat, ist um den entscheidenden Einblick in die Hinfälligkeit und die Gefährdung des darstellenden Spiels betrogen.

Nun sind freilich die Zeiten der Theatertruppen endgültig vorbei, die mit schwachen Mitteln schlecht und recht ein gängiges Repertoire mit Klassikern und Unterhaltungskonfektion bestritten. Viele von uns haben noch letzte Vertreter jener romantischen Misere gekannt, und manchmal hat es ja den Anschein, sie könnten trotz allem nie ganz aussterben. Christian Ludwig Liscow, ein Zeitgenosse Lessings, hat einmal eine ironische Abhandlung über die Notwendigkeit der elenden Skribenten verfasst, in der er einen Vertreter dieser Zunft in bewegten Worten die Gründe darlegen lässt, die für die Existenz der schlechten Schriftsteller sprechen. Wie könnte man denn, so meint er etwa, die guten überhaupt unterscheiden, wenn es keine schlechten gäbe? Dass man die guten gut finde, sei überhaupt nur dem entsagungsvollen Dasein der schlechten zu danken. Natürlich kann es uns nicht darum gehen, diese ironische Argumentation zu übernehmen und damit gar für die Schmiere zu plädieren. Sie hat dennoch ihre Verdienste, die aufs engste mit dem merkwürdigen Phänomen zusammenhängen, dass gutes Theater niemals festgelegt ist, sondern entsteht; dass es nichts Abgeschlossenes ist, sondern Werden und Wandel. Es braucht darum ein Haus, in das es einkehren kann, und zwar nicht in erster Linie ein Haus aus Stein und

Holz, sondern eines aus Menschen. Der beste Baugrund ist ein Publikum, die beste Architektur die tragende Gemeinschaft derer, die sich zum Theaterabend einfinden. Festspiele mit internationaler Besetzung hinterlassen manchmal bei aller hohen Qualität der darstellerischen Leistung den Eindruck, dass sie unbehaust seien: zu gross ist die Zahl der Besucher, die einfach dabeigewesen sind, aber durch ihre Teilnahme nicht mitbauten am Haus des Theaters.

Darum möchten wir jene tapferen Schauspielertruppen nicht geringachten, die früher in kleineren Orten auftauchten, als es ausserhalb der grossen Zentren noch keine renommierten Tourneen und Gastspiele gab. Die Zuschauer, die sich zu ihrem Spiel einfanden, kannten wohl die behelfsmässigen Mittel, mit denen hier Theater gespielt werden musste, und sie wussten, wie sehr der Triumph, sofern er sich einstellte, in der Adelung des Unzulänglichen bestand. Wir lächeln über Anekdoten, die von den Eskapaden eines schlecht vorbereiteten Hauptdarstellers oder vom Einsturz der Kulissen mitten in der spannendsten und rührendsten Szene berichten. Wer dergleichen je erlebt hat, weiss aus Anschauung, dass Zufälle und Pannen jede Aufführung gefährden und dass kein Abend je gleich sein wird wie der andere. Und es mag wohl sein, dass die aufrichtige Freude über das, was bei prekären künstlerischen und materiellen Voraussetzungen dennoch gelingt, am Ende nicht geringer ist als der höfliche Beifall, den ein verwöhntes Publikum grossen Namen spendet.

Der Schlamperei und der Pfuscherei will hier niemand das Wort reden, so wenig wie jenen Schauspielern, die ihrer Schlagfertigkeit und Improvisationsgabe mehr vertrauen als ihrem Gedächtnis. Und schon gar nicht möchten wir jeden vernünftigen Ansatz zur Kritik unterlaufen. Selbstverständlich ist an ihrer Pflicht und an ihrem Recht, das Schlechte schlecht und das Gute gut zu nennen, nicht zu rütteln. Aber wahr ist es dennoch, dass uns das Theater selbst in dem undurchdringlichen und unreinen Element der komödiantischen Misere faszinieren kann. Vielleicht wirkt sich da die urtümliche Lust an Verwandlung und Verkleidung

aus, der unkontrollierte und unreflektierte Umgang mit dem Schein, der die Realitäten vergessen lässt und durchaus Züge des Lasterhaften und Verbotenen annehmen kann. Im strengen Blick auf das ästhetische Richtmass wird man diese Niederungen ausschliessen. Sie kommen nicht in Betracht. Aber sie sind hier nicht nur in dem Sinne erwähnt, in dem Liscow von den schlechten Skribenten geschrieben hat. Sie lassen sich vom Theater als einem gewaltigen und nie abgeschlossenen Prozess nicht ausschliessen, und sie können jederzeit, durch die Gunst des Augenblicks und durch die Genialität des Schauspielers, geadelt werden.

Meist wird man immer verklärt sehen, was einem einst als zauberhafte Erhöhung des Daseins erschien, obgleich einem vielleicht schon beim ersten Theatererlebnis die Unzulänglichkeiten nicht verborgen bleiben konnten, die es beeinträchtigten. Würden wir heute mit der gleichen Inszenierung konfrontiert, so könnte unser Urteil kaum günstig lauten. Aber ebenso gewiss bleibt, dass gerade die in Einzelheiten und vielleicht sogar im Ganzen anfechtbaren Darbietungen es waren, die uns einen ersten und tiefen Begriff von der Würde und den wunderbaren Möglichkeiten des Theaters einpflanzten: indem wir nämlich erlebten, dass sie – für glückliche Augenblicke – überwunden wurden. War nicht gerade der frühe Einblick in das Leben und in die Arbeit einer Schauspieltruppe, auch der Einblick in ihre Schwindeleien und Improvisationen, mit denen fehlendes Können und fehlende technische Mittel vorgetäuscht und ersetzt wurden, für dieses Erlebnis entscheidend?

Die Truppe jener schon in ihrer äusserlichen Erscheinung imposanten und in ihrer Herrschergebärde geradezu furchtgebietenden Frau Direktor, die in unserer Schulzeit regelmässig für mehrere Wochen unsere Stadt besuchte, hatte den Ehrgeiz, dem Publikum die grossen Werke der Klassik und die Boulevardstücke jener Jahre zu vermitteln. Selbst Operetten wurden gewagt, obgleich das Orchester durch einen Klavierspieler und zwei oder drei Instrumentalisten dürftig genug markiert werden musste und die Mitglieder des Ensembles nicht durchaus auch Sänger waren.

Einmal gedachte die tapfere Tragödin und Theaterleiterin Hofmannsthals «Jedermann» aufzuführen, und dazu brauchte sie – nicht nur für die Hauptrollen, sondern auch für die Statisterie – Zuzüger. Ich zählte, damals eben die Querflöte blasend, zu der Gruppe der Spielleute, die an der Tafel des reichen Mannes aufspielen mussten. Wir hatten zu lernen, wie man sich malerisch zur rechten und zur linken Seite des reichgedeckten Tisches lagert, sich lebhaft unterhält und in Bewegung und Gemurmel auf das reagiert, was die Protagonisten unter sich und ans fröhliche Volk gewendet sprechen. Das, worauf wir Anfänger und Schüler uns begreiflicherweise am meisten konzentrierten, nämlich die Musik, die wir aufzuführen hatten, war der Frau Direktor gar nicht wichtig. Sie befahl uns zu spielen; aber dass es dünn und kläglich tönte, störte sie nicht, und ich habe später der Presse entnommen, dass es auch den gestrengen Kritiker nicht gestört hat. Wir hatten samtene Gewänder an, eine Art von Scholarentracht, und wir konnten uns an den zerbeulten und schadhaften Papiermaché-Imitationen von gebratenem Geflügel, Schinken, Brot, Gemüse und Früchten nicht sattsehen, mit denen der Requisiteur die weiss gedeckte Tafel beladen hatte. Dass diese Gegenstände als geniessbare Herrlichkeiten gelten könnten, hatte ich nicht vermutet. Aber es schien überhaupt im Bereich der Bühne auf ganz andere Dinge anzukommen, als wir uns vorgestellt hatten. Da erschien einmal zur Probe, kurz vor der Premiere, der berühmte Gast, der den Jedermann spielen sollte. Die andern Schauspieler waren nicht aufgeboten, wohl aber wir Spielleute, die mit ihm festlichen und feierlichen Einzug in den Saal halten mussten. Die Frau Direktor beschränkte sich darauf, dem Gast zu zeigen, wo er zu stehen und wohin er zu gehen habe. Er sprach, markierend nur, einige Stellen aus der Dichtung, wobei mir schien, dass er sich im Text nicht besonders gründlich auskannte. Und tatsächlich brauchte er am Abend der Premiere die höchst persönlichen Souffleurdienste der Frau Direktor, die sich mit dem Buch in den Kulissen aufgestellt hatte und ihm mit beschwörenden Grimassen den Wortlaut vorsprach, dieweil er in ungemein

wirkungsvoller Gebärde das Haupt zur Seite neigte, damit er besser sehe, was sie sage.

Von dieser Art waren meine ersten Begegnungen mit dem Berufstheater. Hinter den Kulissen gab es manches zu sehen, was wohl kaum nur mit der ohnehin merkwürdigen und geheimnisvollen Bühnenwelt zu tun hatte. Was wir da erlebten, war nicht nur der wunderbare Prozess der Verwandlung, der aus Papiermaché-Früchten offenbar strotzende Wirklichkeit herausholte und den biederen alten Mann, der mit uns allerlei Spässe trieb, zur tragischen Figur erhöhte.

Ein Abend, der mir besonders deutlich in Erinnerung geblieben ist, galt Schillers Jugendwerk «Kabale und Liebe». Ich hatte ein Freibillett für einen Platz in der ersten Reihe, als Gage für meine Mitwirkung im «Jedermann». Kein Zucken des Augenlids der schönen Luise, keiner der niederträchtigen Blicke Wurms, kein Seufzer der Lady und kein Räuspern der Mutter Millerin konnten mir von diesem Platz aus entgehen. Die Hofpersonen trugen wunderbare Perücken, weiss gepudert und kunstvoll gelockt. Die Sprache strömte, Ferdinand bestand die Szene mit der Milford im grossen Stil und versagte alsbald vor den trüben Machenschaften des Sekretärs. Aber man nehme diese späten Lobsprüche auf eine Inszenierung, die gut dreissig Jahre zurückliegt, nicht etwa nur als Urteile eines überrumpelten Neulings und unzuständigen Enthusiasten. Nun kannte ich das Theater ja auch von hinten, war dort schon lange vor den «Jedermann»-Proben herumgestrichen, hatte Besorgungen angenommen und war dabeigewesen, als man Kostüme sortierte. Dass die Darstellerin der Lady Milford, die da in allem Glanze der Schönheit prangte, wahrscheinlich doch eine Fehlbesetzung, dass das Palais des Präsidenten Walter eher schäbig zu nennen war und endlich auch, dass die Souffleuse, deren Verliess mit Stühlchen und Lämpchen ich genau kannte, auch an diesem Abend einige Male in Aktion treten musste, entging mir auf meinem Platz in der ersten Reihe nicht. Es waren Unzulänglichkeiten und Mängel, mit denen man unter den gegebenen Umständen unbedingt zu rechnen

hatte. Ich will sie auch nicht entschuldigen. Für mich indessen blieb über all das triumphierend die Welt Schillers, die herrliche Höhe über den Gebrechen des Daseins, und ihre Freiheit überstrahlte auch die Widrigkeiten, mit denen unsere Schauspieler zu kämpfen hatten. Zweifellos mangelte es an klar durchgearbeiteter Charakterzeichnung, an Kraft und Präzision. Sie taten am Ende, was sie konnten, und verwöhnte Theaterbesucher mochten sich daran stossen, dass sie zu wenig konnten.

Ich meine nicht, dass dergleichen Mängel je vertuscht und verschwiegen werden sollten, wo immer sie auftreten. Nur soll man sich dabei der Tatsache bewusst sein, dass auch das Publikum versagen kann. Die Darstellung auf der Bühne ist nie von der Art, dass sie nicht mitschaffender Einbildungskraft im Parkett bedürftig wäre, und wenn heute das durch Fernsehen und Festwochen gesteigerte Angebot an perfektionistischem Theater die überbrükkende und ergänzende Phantasie der Zuschauer eher abweisen als fördern sollte, so wäre das mindestens so sehr zu beklagen wie die Misere der kleinen Truppe von damals. Der Chorus in Shakespeares «Heinrich V.» sagt es deutlich genug:

> «Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel,
> Zerlegt in tausend Teile einen Mann
> Und schaffet eingebildete Heereskraft.
> Denkt, wenn wir Pferde nennen, dass ihr sie
> Den stolzen Huf seht in die Erde prägen:
> Denn euer Sinn muss unsre Kön'ge schmücken.»

Was mich betrifft, so tat ich es damals in der ersten Reihe im kleinen Saal: ich erhöhte die Lady, die auf der Bühne nur Putz und Glanz herauskehrte, und idealisierte den jungen Ferdinand. Der Grad, in dem die Interpretation auf dem Theater von dem Bild abweicht, das wir von der Dichtung haben, kann sehr verschieden sein. Je tiefer wir als Leser in die Dichtung eingedrungen sind, desto bedenklicher wird uns die Differenz erscheinen. Aber der Konflikt, der sich daraus ergibt, kann nicht kurzerhand einfach gegen das Theater entschieden werden.

Zwischen Theater und Dichtung ist das Verhältnis gespannt. Dem Theater ist keine Dauer gegeben, es verwirklicht sich in flüchtigen Augenblicken, es ist Stimmungen und zufälligen Konstellationen unterworfen. Die Dichtung aber ist klar und fest gefügt, das Werk eines einzigen Künstlers, der aus dem Gewühl des Daseins ein Dauerndes herausgehoben hat. Auf der einen Seite steht die wache Bereitschaft, auf Wirkung zu spielen und den Text nach Möglichkeiten abzuhorchen, die das Gesprochene sichtbar machen. Der Schauspieler möchte sich entfalten, er bringt sein Talent und seine Individualität mit, und die sind ebenso gegeben wie der dichterische Text. Überdies ist es ein kompliziertes Kollektiv, das die Darstellung auf der Bühne ermöglicht, das heisst aber eine Vielfalt von Talenten und Individualitäten. Die Regie wird danach streben, diese Vielfalt zur Einheit zusammenzuschliessen; aber der Drill ist gefährlich, weil er die ursprünglichste Kraft eines Darstellers brechen kann. Darum müssen wir gerade in den besten Inszenierungen Freiheit und Eigenleben der Figuren hinnehmen, ja wir müssen sie als hohe Qualitäten der Theaterarbeit würdigen. Auf der andern Seite aber steht der dramatische Text, fest gefügt, geistig konzentriert und durch die Niederschrift fixiert. Die Historiker beschreiben die Umstände, unter denen die klassische Tragödie oder das elisabethanische Drama zu ihrer Zeit aufgeführt wurden. Die Stilkritiker interpretieren dieses Drama, indem sie vom festen Buchstaben ausgehen und ein Bild nachzeichnen, das unverlierbar in der Form der Dichtung beschlossen ist. Es bilden sich kanonartige Lehren darüber, wie ein Werk zu spielen sei, wobei diese Lehren nichts weiter sind als die konsequente Anwendung historisch-literarischer Kenntnis. Der Konflikt ist nicht zu vermeiden. Denn nicht allein sind die auf dem Theater schaffenden Künstler keine Historiker und Stilkritiker, sondern Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner, Tänzer und Mimen, Zeitgenossen, die ihre Zeitgenossenschaft auch dann nicht verleugnen können, wenn sie Sophokles spielen; sie haben überdies auch nicht ein wissenschaftliches Auditorium, sondern das Publikum vor sich. Theater

ist Auseinandersetzung und Spiel vor Zuschauern, ist Herausforderung ans Publikum, das Spiel mitzuspielen und mitzudenken. Bei allen Vorbehalten, die man im Namen der Kunst und im Namen des Geistes anmelden mag, wird man das Theater niemals seiner gesellschaftlichen Funktionen entledigen. Die Wirkungen sind wechselseitig, und noch jede Gesellschaft formte ihr eigenes Theater. Vielleicht, dass die Bühnen in früheren Epochen ausschliesslicher als in unseren historistischen Tagen nur aus der Zeit selbst stammende oder für diese Zeit bearbeitete Stücke spielten, während wir uns immerhin bemühen, den Stilen und Epochen gerecht zu werden. Aber das Theater ist keinesfalls ein Museum, und darum wird es selbst unter dieser Voraussetzung immer nach einer zeitgemässen Form streben.

Schon indem ich das Wort hinsetze, meldet sich wahrscheinlich lauter Protest. Nichts ist so sicher wie der erklärte Widerstand gegen das Zeitgemässe, sobald Fragen der Kultur zur Debatte stehen, so dass man leicht den Eindruck gewinnen könnte, der Kunst sei die Zeit unbedingt schädlich. Wir untersuchen das nicht mit Bezug auf die andern Künste; mit Bezug auf das Theater ist es ein Vorurteil. Selbst Robert Musil scheint ihm erlegen zu sein, wenn er «das Zuschneidern geistiger Stoffe zu konfektionsmässiger Absatzfähigkeit» geisselt. Das ist eine Art, die Dinge zu sehen, die zweifellos den Beifall aller strengen Hüter und Bewahrer unantastbarer Kunstschätze finden wird. Das Theater kann jedoch nichts anderes tun, als den Kontakt mit seinem Publikum zu suchen. Es wäre vielleicht eine literarische Versuchsanstalt, aber beileibe kein Theater, wenn es nicht mit wachem Bewusstsein mitten im Strom der Zeit stände und von Zeit und Zeitgenossenschaft Zeugnis ablegte. Wer behauptet, so etwas sei ohne bedenkliche künstlerische Einbusse nicht möglich, der sagt zugleich, Theater sei ohne diese nicht zu machen. Man kann natürlich das Theater als den Sündenfall der Dichtkunst betrachten. Nur muss man nicht meinen, dieser Sündenfall sei nicht so alt wie das Theater selbst oder gar ein Ereignis der neusten Zeit.

Die Gefahr besteht darin, dass sich das Theater selbstherrlich zu gebärden beginnt. Es fallen dann die verführerischen Worte vom «entfesselten Theater» und die schnöden von der «Zwangsjacke der Dichtung». Die Kunst des Mimen, die des Textes überhaupt nicht mehr bedarf, könnte als äusserste Konsequenz dieser Tendenzen gedeutet werden, und tatsächlich hat sie in den letzten Jahrzehnten eine eigentliche Renaissance erfahren. Doch ist sie eben eine selbständige Kunst, während das Theater als Schauspiel Dichtung zum Anlass hat und Dichtung vermitteln soll. Das Spannungsverhältnis zwischen dem Werk in seiner durch den Druck fixierten Form und seiner szenischen Realisation wird immer bestehen, es ist legitim und notwendig. Dienendes Zurücktreten hinter das Werk des Dichters indessen müsste jede Theaterarbeit auszeichnen.

Es kommt heute etwas hinzu, was diese Aufgabe erschwert und ihre glückliche Lösung in Frage stellt. Gespräch und Auseinandersetzung, die nicht abreissen und die tief unter die Oberfläche des Foyergeplauders reichen, sind dem Theater unentbehrlich. Aber es weiss sich längst nicht mehr getragen von der Gemeinsamkeit des Mythos oder von der Zustimmung einer geschlossenen Gesellschaft. Das Publikum ist zur grossen Unbekannten geworden, der Vorstoss des Theaters zur Begegnung mit ihm allzu oft ein Stoss ins Leere. Man darf sich eigentlich nicht wundern, wenn die Provokationen von der Bühne herab häufiger geworden sind. Sie sind ein Mittel, die Zuschauer aufzurütteln und herauszufordern, was zu allen Zeiten die Aufgabe des lebendigen Theaters war, wenn es sie auch mit weniger massiven Mitteln zu lösen vermochte. Man weiss, wie schwer das geworden ist. Theaterskandale sind äusserst selten. Manchmal nimmt der Versuch zur Herausforderung alle Zeichen einer verzweifelten Affekthandlung an, manchmal auch die Allüre provozierender Nüchternheit. Es mag vielleicht bezweifelt werden, ob die Mittel und die Methoden in jedem Fall künstlerisch zu rechtfertigen seien; dass sie dem Theater innewohnen, kann nicht übersehen werden.

Dienende Vermittlung dichterischer Werke gerät dabei oft in Widerstreit mit dem legitimen Anspruch, den Zuschauer ins Gespräch zu ziehen und ihn zum Mitspieler und Mitdenker, zum Parteigänger und Opponenten zu machen. Auf dem Theater muss sich Dichtung verwandeln. Nicht Erbauung und ästhetischer Genuss für den Gebildeten, wofür viele Menschen sie nun einmal halten, sondern Herausforderung, die uns alle betrifft, Spiegelbild der Welt und des Lebens, in dem wir uns selber erkennen, unmittelbar, unausweichlich und beunruhigend: das ist es, was durch das Medium des Theaters aus ihr hervorbricht. Der Schauspieler Ernst Schröder hat vor einiger Zeit in einer Diskussion gesagt, die Frage sei, ob ein verunglückter «Lear» in Hildesheim nicht wichtiger sei als gar keiner. Es ging um die Möglichkeit, die Qualität der Inszenierungen und der schauspielerischen Arbeit an deutschen Bühnen zu heben. Das Wort gibt zu denken. Vielleicht ist in der Tat ein verunglückter «Lear» auf irgendeinem kleineren Theater nicht nur besser als gar keiner, sondern auch besser als ein perfekter und mit allem Raffinement der Bühnentechnik inszenierter «Lear», dem mitschaffende Teilnahme des Publikums versagt ist. Denn Qualität hat eine Inszenierung nicht allein durch die Spitzenbesetzung und durch die Klarheit und Konsequenz, mit der eine gute Regiekonzeption durchgeführt ist. Qualität bemisst sich auch nach der Ausstrahlungskraft, nach der Intensität der Auseinandersetzung, die durchaus an einer Provinzbühne nicht geringer zu sein braucht als im grossen Zentrum.

Ich weiss wohl, dass Theatertruppen wie die, die in unserer Schulzeit noch unsere Stadt besuchten, keine Chance mehr haben, und ich weiss auch, dass es auf jenen morschen Brettern Versündigungen gegen die Kunst gab, die auf den hochtechnisierten Spielflächen der grossen Stadttheater einfach nicht mehr denkbar sind. Aber wenn ich das, was mir aus jener Zeit noch in Erinnerung ist, mit den Theatererfahrungen der letzten Jahre vergleiche, dann neige ich zu der Meinung: Bei aller Fragwürdigkeit dessen, was damals – von glücklichen Ausnahmen abgesehen – im allgemeinen erreicht wurde, bestand zwischen

dem Theater und seinem Publikum eine Unmittelbarkeit, die dem Theaterwesen unserer Tage leider so oft fehlt. Man sollte alles tun, um sie wiederzugewinnen, und ein möglicher Weg dazu ist ganz sicher das Studio, das Werkraum- und Kellertheater. Vielleicht müsste man auch wünschen, dass die Theater ganz allgemein wieder mehr darauf ausgingen, ihr Publikum gut zu unterhalten, und etwas weniger darauf, es zu bilden oder vor den Kopf zu stossen. Denn das echte, das gute Theaterklima ist die erste Voraussetzung für alles Gelingen. *Anton Krättli*