

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 49 (1969-1970)
Heft: 4: Schriftsteller und Politik

Artikel: Kann das Theater die Gesellschaft verändern?
Autor: Behrmann, Alfred / Kohlhase, Norbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162292>

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: 17.01.2026

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

lutionäre Rolle der Kultur und der Intellektuellen unweigerlich mit der Existenz wenig entwickelter, zurückgebliebener, innerlich sehr einfach strukturierter, undemokratischer oder gar antidemokratischer Gesellschaften verbunden ist und dass diese Rolle grundsätzlich in dem Augenblick verschwindet, da eine ökonomisch hochentwickelte, industrialisierte Gesellschaft, meinetwegen Konsumgesellschaft, antritt, eine Gesellschaft mit komplizierter innerer Struktur und demokratischem Mechanismus...? Ich weiss es nicht².»

Auch der radikale russische Kritiker *Tschernyshevskij* glaubte bereits diese Alternative zu sehen: er meinte schon vor mehr als hundert Jahren, dass die russischen Dichter, wenn das Land einst seine kulturelle und soziale Rückständigkeit überwunden habe, ihr Talent nicht mehr so unmittelbar in den Dienst der Nation würden stellen müssen; dass dann die reine Kunst wieder zu ihrem Recht kommen und die Literatur weniger nationale als allgemeine Züge annehmen werde. Die russischen Dichter freilich haben sich, in allem Protest gegen das befohlene und geforderte Engagement, immer wieder zugleich nach der menschenwürdigen Gesellschaft und nach dem Prophetenamte gesehnt.

¹ Vgl. Alexandre Soljenitsyne, *Les droits de l'écrivain*, Paris 1969. – ² Antonín Liehm, Gespräch an der Moldau, Wien 1968, S. 75.

Kann das Theater die Gesellschaft verändern?

ALFRED BEHRMANN UND NORBERT KOHLHASE

Ein grosses Wort läuft wieder um: Kunst ist Revolution – das Theater muss die Welt verändern! Welcher Stückeschreiber, der auf sich hält, welcher ehrgeizige Regisseur und politisch emanzipierte Schauspieler mag da noch anderes wünschen als aufklärend und umwälzend, bewusstseins-, gesellschafts- und weltverändernd zu wirken. Was ist davon zu halten und welche Ergebnisse sind bei solchem Vorsatz zu erwarten? Das Aktionstheater jüngster Prägung, als rührigstes politisches Theater, lädt dazu ein, diese Frage an seinen Vorläufern Piscator und Brecht und schliesslich an ihm selbst zu prüfen. Jeder Versuch, die politische Wirkungsmöglichkeit des Theaters abzuschätzen, muss ausgehen von der Besinnung darauf, was das Theater ist, was das Publikum ist und welche Absichten den bewegen, der in diesem Rah-

men wirken will. «Das Theater ist keine bewusst zu bestimmtem Zweck begründete Einrichtung¹.» Es ist immer, was die Gesellschaft einer Zeit daraus macht oder was sie duldet, dass daraus wird. Dabei hängt ihm vieles an – Überlieferung, Konventionen, Routine –, was schwer zu verändern ist. Das Massivste davon ist zweifellos das Publikum – ein schmaler, soziologisch unerheblicher Bestandteil jener Gesellschaft, die das Theater nun einmal entschlossen ist zu ändern.

Piscators Weg von der Kunst zur Politik

Piscators Absicht war es, die im Dramenschaffen, vor allem in der ›Plüschzeit‹ des Naturalismus, übliche Übereinstimmung des Theaters mit den gesellschaftlichen Zuständen zu durchbrechen, um die Bühne als politisches Werkzeug der proletarischen Bewegung dienstbar zu machen. Brecht, der diesen Versuch interessiert und wohlwollend, wenn auch nur als Beobachter verfolgt hat, ist eine der genauesten Beschreibungen dieser angestrebten Theaterrevolution zu verdanken. Piscators Experimente, so heisst es bei ihm (1939), verwandeln die Bühne in eine Maschinenhalle, den Zuschauerraum in einen Versammlungssaal. Für Piscator sei das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. «Die Bühne hatte den Ehrgeiz, ihr Parlament, das Publikum, instand zu setzen, aufgrund ihrer Abbildungen, Statistiken, Parolen, politische Entschlüsse zu fassen².» Dem Publikum sollte kein Kunsterlebnis vermittelt, sondern die Entscheidung abgerungen werden, in das Leben tätig einzugreifen.

Die Begrenzung des Piscatorschen Versuchs bestand darin, dass er nicht dem Drama selbst die Funktion der Umgestaltung sozialer Verhältnisse zuwies, sondern der Inszenierung. Sein ›ceterum censeo, societatem civium esse delendam‹, das Leitmotiv seiner «Revue Roter Rummel» (1924), war für ihn, den Bühnentechniker und Regisseur, nur realisierbar über einen neuen Stil der Reproduktion von Stücken, nicht über die Dichtung selbst. Er gestand, dass es ihm an Stücken gefehlt habe. Die blosser Politisierung jeder Lebensäußerung und die Verwendung aller einschlägigen Materialien zum Zweck der Bühnenmontage – der Ausgangspunkt des heutigen Dokumentarischen Theaters – mussten jedoch, wie Piscator selbst zugab, eine Verzerrung des Menschenbildes zur Folge haben. Dass er bei aller Bemühung am falschen Objekt zu der Ansicht zurückfand, die politische Wirkung könne nur «auf der Linie der stärksten künstlerischen Gestaltung» eintreten, spricht zwar für Piscators Vertrauen in die Wirkungsmöglichkeiten der Kunst; es hat aber nicht verhindern können, dass die von Friedrich Wolf übernommene Formel vom «Theater als Waffe» zum künstlerischen und politischen Konkurs Piscators führte.

Die Erklärung hierfür liegt im Ausbleiben der Wirkung seines Theaters

auf die Öffentlichkeit. Es ist bekannt, dass sich das bürgerliche Publikum in den besten Inszenierungen Piscators (etwa im «Schwejk» mit Max Pallenberg [1927]) auf ganz unerwünschte Weise, nämlich folgenlos amüsierte, während das Proletariat entweder der Bekehrung nicht bedurfte oder zu schwach war, um nicht ebenfalls vom Theater Unterhaltung zu wünschen. So schrieb Piscator voller Enttäuschung über die Anhänger seines 1919 gegründeten Proletarischen Theaters: «Man musste ihnen Theateraufführungen bieten, wenn man sie halten wollte³.» Unter diesen Umständen ging der «gesetzgeberische» Aktivierungseffekt, der von der Piscatorschen Bühne ausgelöst werden sollte, für die Politik verloren. Was geboten wurde, war eine Predigt vor ideologisch Andersgläubigen, die sich von den technischen und inszenatorischen Reizen des Theaters, nicht aber von der eindeutig demonstrierten Tendenz bewegen liessen; oder vor Bekehrten, deren Theatererlebnis Alfred Polgar in einer Besprechung der Piscator-Inszenierung von Friedrich Wolfs «Tai Yang erwacht» (1932) ironisch, aber wohl treffend glossierte: «Zuschauer, die der gleichen Meinung sind, wie das zu deren Propagierung gespielte Stück, werden für diese Meinung gewonnen und zu dem politischen Glauben, den sie in das Theater mitbrachten, bekehrt⁴.» Auf den Schlusseiten seiner Theaterbilanz (1929) resümiert denn auch Piscator selbst: «Das Theater ist nicht eindeutig, das muss zugegeben werden. Es kann nicht eindeutig sein [...] Es genügt nicht der blosse Leitartikel. Das Theater braucht, was des Theaters ist⁵.» Es brauchte vor allem andere Stücke.

An seine Erfahrungen während der zwanziger Jahre anknüpfend, hat Piscator nach seiner Rückkehr aus der Emigration noch einmal in Berlin seine Konzeption des Politischen Theaters durchzusetzen versucht. Dabei sind ihm einige vorzügliche Aufführungen gelungen (Brechtstücke befanden sich bemerkenswerterweise nicht darunter!); anderes, wie Shakespeare oder Gerhart Hauptmanns «Orestie», fielen seiner Selbstverpflichtung auf politische Eindeutigkeit zum Opfer. Genets «Balkon» und Sartres «Räderwerk» wurden sogar gegen die beabsichtigte Tendenz der Autoren in Richtung auf revolutionären Fortschritt umgedeutet und dem Interpretationswillen des Regisseurs gefügig gemacht. Im ganzen ist das Bild Piscators als eines erfolgreichen Bühnentechnikers und gescheiterten Theaterideologen auch durch die letzte Phase seiner Tätigkeit nicht mehr entscheidend verändert worden.

Das Problematischerwerden der gesellschaftlichen Beziehungen bei Brecht

Brechts Versuche beschränkten sich nicht auf eine blosse Strukturreform des Theaters mit Hilfe neuer Aufführungstechniken, die der Phantasie politisch engagierter Regisseure entspringen; sie richteten sich, viel weiter gehend als bei Piscator, auf die Inthronisierung des wissenschaftlichen Prinzips im

Theater, ein Verfahren, das auch auf die Stücke angewendet werden sollte. Während Piscator die Absolutheit der dramatischen Form durch Relativierung der aktuellen Szene zu sprengen suchte, führte Brecht, nach Szondi, «die Gegenständlichkeit [...] aus der Zufälligkeit der Thematik in das Institutionelle der Form über»⁶. Ging Brecht auch gedanklich wie in der Praxis über die Techniken der Sozialrevue Piscators hinaus, so bleibt doch wahr, dass Piscator mit der Historisierung des Aktuellen eine wichtige Voraussetzung für das Epische Theater geschaffen hat.

Nach der Dramaturgie Brechts soll die Bühne die Welt nicht mehr zeigen, wie sie ist, sondern wie sie wird, und aufweisen, was der Mensch tun muss, um sie zu ändern. Thema des Theaters sind die sozialen Konflikte einer ändernswerten Welt: «Das Brecht-Theater zeigt die Gesellschaft als beherrschbar, das heisst als von Menschen gemacht und von ihnen veränderbar⁷.» Die Erkenntnis von der Notwendigkeit dieser Änderung soll dem Zuschauer durch die Sprache, die Struktur des Stücks und die Art seiner Darbietung vermittelt werden.

Die weitläufige und intensive Diskussion über das Brecht-Theater und seine theoretische Begründung, die erst jetzt im Abklingen ist, hat zumindest soviel deutlich gemacht, dass die Bühne unter Umständen ein geeignetes Instrument sein kann, um politische Grundfragen einer allgemeinen Erörterung zu unterziehen. Sie hat freilich auch die Erfahrung bestätigt, dass solche Fragen weder auf der Bühne noch im Parkett entschieden werden, so angestrengt gerade darauf auch die Bemühungen gerichtet sein mögen. Der Wirkwille des Autors, so lehrt die literarische Rhetorik, ist eins, ein anderes die Vermittlung seiner Absicht an das Publikum. Brecht konnte jedenfalls diese Übermittlung von Ideen und Impulsen so wenig gelingen wie Piscator, trotz seiner eigenwilligen Theorie des nicht-aristotelischen Theaters. Noch zu seinen Lebzeiten war die Erfahrung zu machen, dass auch das Theater dem Stückeschreiber, wie die Dichtung dem Dichter, zu entgleiten und seine Absichten geradezu umzukehren vermag.

Auch wenn man einmal davon absieht, dass der Wert der Erkenntnisse, die Brecht in einigen seiner Theaterstücke vermitteln will, gelinde gesagt, fragwürdig ist (das gilt vor allem für die gesamte «mittlere» Periode der Lehrstücke [1929–1940]), so hat sich selbst an seinen besten Stücken gezeigt, dass die Erkenntnisse, auf die es der Autor abgesehen hatte, durchaus nicht die gleichen waren, zu denen Kritiker und Zuschauer kamen. Berühmtestes Beispiel: das Mitleid des Publikums mit der schachernden «Mutter Courage» (1948), die statt als unbelehrbar, als unverzagte Marketenderin missverstanden und entsprechend wohlwollend beurteilt wurde («die Tragödie des Muttertiers»). Auch hat sich gezeigt, dass die zu erweckenden Sympathien nicht immer die erweckten waren (sie galten zum Beispiel nicht dem Repräsentanten der Arbeiterklasse, dem faden Knecht Matti, sondern Puntila,

seinem Herrn, dem kapitalistischen Bonvivant [1948]) und dass die Entschlossenheit des Publikums, Theater kulinarisch zu konsumieren, unverwundlich ist («Die Dreigroschenoper» [1928]). Ganz allgemein ist die Beobachtung bedenkenswert, dass es mit der aufklärenden Wirkung des Brecht-Theaters seine paradoxe Bewandnis hat. Je präziser nämlich Brecht das Dialektische und Komplexe einer gesellschaftlichen Situation entwickelt, je subtiler und kunstvoller er die sozialen Probleme darstellt, um so stärker beschränken sich die politischen Wirkungsmöglichkeiten seines Theaters. Das, worauf es ihm zuvörderst ankommt, nämlich eindeutige Schlussfolgerungen zu evozieren, wird in Frage gestellt durch Überlegungen des Zuschauers, die Brecht zwar angeregt hat, die aber durchaus nicht im Sinne seiner Intentionen verlaufen. Wer differenziert genug ist, um diesen bisweilen recht vertrackten Intentionen zu folgen, ist gerade nicht der von Brecht erhoffte ideale Zuschauer; denn entweder kommt er zu anderen Denkergebnissen als Brecht, oder er braucht nicht dessen Theater, um Einsichten zu gewinnen, die das Theater erst vermitteln will. Handke schreibt deshalb mit Recht vom Brechtschen Theater und seinem Publikum: «Keinen Ruhigen hat er beunruhigt, Unzähligen freilich ein paar schöne Stunden geschenkt [...] Dass durch die [von Brecht geänderte] Haltung der Schauspieler sich wenigstens mittelbar die Haltung der Zuschauer geändert hat, ist geschichtlich falsch⁸.»

«Das Theater theatert alles ein.» Diese resignierte Beobachtung, die Brecht im Hinblick auf den Bühnenbetrieb gemacht hat, gilt mit noch größerer Berechtigung für den politischen Inhalt seines eigenen Theaters. Schuld daran ist offensichtlich die mangelnde Eindeutigkeit des Theaters, die schon Piscator beklagte. Sie hat dazu geführt, dass Brecht das prominenteste Opfer der «ideologischen Reprivatisierung der Bühnenkunst» (Guggenheimer) wurde. Seine Kritik an der Funktion der alten Oper – «eine Weltanschauung, die, zu sonst nichts mehr nütze, nur noch als Genussmittel verschleudert wird»⁹ – kehrte sich, je länger um so mehr, auch gegen seine eigene Theaterkonzeption. War es sein Fehler, dem Theater geben zu wollen, was des Theaters ist? Er hatte eingesehen, «dass das <Theater ohne Kunst> eine Fiktion ist, die das Theater zerstören muss»¹⁰. Mit dem Bekenntnis: «Widerrufen wir also unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren», und seiner Forderung, das Theater müsse durchaus auch etwas Überflüssiges bleiben dürfen¹¹, hat er – 1948 – eine Auffassung formuliert, die das neueste politische Theater mit Nachdruck zurückweist.

Der Solidaritätsappell auf dem Aktionstheater

Die neuesten Spielarten des politischen Theaters setzen sich ausdrücklich sowohl politisch wie in künstlerischer Hinsicht (sofern davon die Rede noch

sein kann) von ihren Vorläufern Piscator und Brecht ab. «Unsere Politik», sagt heute Judith Malina, die Schülerin Piscators aus der Zeit seines New Yorker Theatre Workshop und Co-Prinzipalin des Living Theatre, «unsere Politik ist eine andere als seine»¹². Piscator habe unter Theater immer Tribüne, Forum von Ideen verstanden und doch aus seinem eignen Theater keine echte Tribüne gemacht, «denn das Publikum blieb auf seine Sitze gebannt und war von der Bühne ausgeschlossen»¹³. Die Vollendung der Piscatorschen Idee vom Politischen Theater sei erst die Besetzung des Théâtre de l'Odéon im Mai 1968 durch die Studenten gewesen. Damals sei das Odéon eine echte Tribüne geworden, ohne noch Theater zu sein. Das Theater aber «muss nicht erst geschlossen werden, um zur Tribüne zu werden»¹³. Piscator habe letztlich wohl nie die Arbeit des Living Theatre ganz akzeptiert, meint Frau Malina, denn er habe nicht geglaubt, dass man wirklich die Zuschauer auffordern könne, auf die Bühne zu kommen. In «Paradise Now» geschieht das. «Da die Aktionen im Stück Bezug nehmen auf aktuelle Geschehen der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart, kann sich der Zuschauer zu aktuellen Problemen selbst äussern»¹⁴.» Er kann sich an der grossen Liebesszene beteiligen, die im Zentrum der Aufführung steht, aber es darf auch jemand mit faschistischen Ideen hervortreten. «Wichtig ist, dass innerhalb eines Theaterstückes die Möglichkeit besteht, sich zum Wort zu melden»¹⁵.»

Bürgerlich ist das sicherlich nicht, revolutionär im Sinne des Marxismus auch nicht. Es ist anarchistisch – in seinem Wesen wie in seiner Wirkung. Grundgedanken der Kabbala und eine Mischung von mystischen Spekulationen, magischen Riten und einer komplizierten Geheimsprache (entwickelt aus dem Mahayânâ-Buddhismus) sind die verwendeten Elemente dieser letzten Aufführung des Living Theatre. Zehn Stufen der Erleuchtung führen über Ritus, Vision und Aktion zu einer Revolution der Gewaltlosigkeit und zum Paradies hier und jetzt. Und die Wirkung dieses Theaters? Sie ist spektakulär – aber eben, wie bei Piscator, wie bei Brecht, als <Theater>-Wirkung. Über die gesellschaftliche Wirkung äussert sich ein Mitglied der Truppe so: «Es gibt auch einige kleine anarchistische Gruppen inzwischen, die unter ähnlichen Bedingungen wie wir leben [...] Sie sind alle nach unserem Vorbild entstanden»¹⁶.» Man muss vermuten, dass auch sie ihren Mystagogen haben, dass auch bei ihnen der weltanschaulich begründete Vegetarismus herrscht und das Haschisch als ein Mittel benutzt wird, um «Gewalt zu töten»¹⁷, die «Konstruktion der Welt zu erleben»¹⁸ und zu sich selbst zu kommen¹⁹.

Das Living Theatre hat insofern stilbildend gewirkt, als auch die Varianten dieser Theater-Spielart – sowohl in Richtung auf noch stärkere Ritualisierung als auch zum politischen Thesentheater hin – den Schock- und Überraschungseffekt bemühen, um die spontane Solidarisierung des Publi-

kums mit der Bühne herzustellen. Der Kommunegeist vereint bereits einige Bühnenensembles und soll demnächst auch über die Parkettreihen unserer Theater wehen. Was Piscator misslang, die Bühne als Helfershelfer der Revolution einzusetzen, wird jetzt, in einem neuen Anlauf, wieder zum Programm gemacht. Gefordert wird nicht mehr der ideale Zuschauer, wie ihn sich Brecht noch vorstellte, rauchend und entspannt zurückgelehnt, aus kritischer Distanz beobachtend, sondern der zur Kollektivekstase aufgerührte, nach Identifikation und Gefolgschaft strebende Theaterbesucher, der sich am Ende der Vorstellung in den Freiheitskampf der Gesellschaft, mindestens jedoch des versammelten Publikums, einreihet. Die unbestimmte Beschwörungsformel von der «Bewusstseinsweiterung» läuft um, von der missionarischen Umfunktionierung des Publikums notfalls auch gegen seinen Willen, notfalls auch ohne Stücke und ohne künstlerischen Anspruch: das Theater als Flucht in den Agit-Pop. «Hier wird soviel aufs Spiel gesetzt, dass kein Spiel, kein Theater mehr stattfindet²⁰.» Wer sich anschickt, die für das Theater konstitutive Differenz zwischen Zuschauen und Handeln in einer neu zu begründenden Einheit aufzuheben, der schafft mit dem Zuschauer zugleich das Theater ab. Es überrascht deshalb nicht, wenn kürzlich einige Bremer Bühnen-Kommunarden erklärten: «Das Theater wird [durch die Praxis des Kollektivs] zu etwas verwandelt, von dem wir noch nicht wissen, was es ist²¹.» Das Experiment scheiterte, und die Aufführung wurde durch eine Lesung des Stücks (mit gesellschaftskritischen Einschüben) ersetzt.

Die politische Konsensbildung mit Hilfe von Hypnose, Sex- oder Brüllorgien im Theater grenzt einerseits an den Bereich religiöser Pathologie (Seelentherapie und Selbstheiligung durch Flagellantentum, Exorzismus usw.), andererseits an den Charakter öffentlicher Manifestationen in Diktaturen. Für die «Inszenierung» der Parteitage Hitlers, mit Massenaufmärschen und Umzügen, wurde denn auch folgerichtig der Ausstattungschef des damaligen Berliner Metropol-Theaters, Schenk von Trapp, gewonnen. Jedenfalls drängt auch das heutige exhibitionistische Emotions- und Aktionstheater, in dem darauf verzichtet wird, die Handlung den Gesetzen von Sprache und Form zu unterwerfen, seiner ganzen Anlage nach auf die Strasse.

Die Erfahrungen mit dieser Form des Theaters und mit Aufführungen in Schulen, Sportarenen und Werkhallen sind nicht zahlreich und – sieht man von einigen vereinzelten Beispielen in Italien und England ab – nicht überzeugend genug für die These, dass hier die Zukunft der Bühne liege. Auch das eindrucksvolle Beispiel des Universitäts-Theaters in den Vereinigten Staaten gibt für das Argument der Demokratisierung des Theaters wenig her. Es handelt sich hier darum, dass geistig anspruchsvolle Stücke in künstlerisch hochwertigen Aufführungen dargeboten werden, um so die Versäumnisse des professionellen, vor allem des kommerziell orientierten Broadway-

Theaters einigermaßen auszugleichen. Dennoch wird man die Möglichkeit, dass sich das Theater um grössere Öffentlichkeit bemüht, statt wie bisher nur etwa zwei Prozent der Bevölkerung durch Abonnements oder Gewöhnung an sich zu binden, nicht ausschliessen dürfen. In diesem Falle freilich bleibt die Frage zu prüfen, ob dann noch an dem Charakter des Theaters festgehalten werden kann, wie er sich in langer und sehr kontinuierlicher Entwicklung herausgebildet hat. Eine ernstzunehmende Diskussion hierüber hat bisher noch nicht stattgefunden, und es ist irreführend, so zu tun, als ob die theoretischen und praktischen Voraussetzungen für ein sozialistisches Strassentheater bereits bestünden.

«Kunst ist Quatsch!» oder der Fortschritt auf dem Theater

Gemessen an ihrem Anspruch, das Bewusstsein, die Gesellschaft, die Welt verändern zu wollen, müssen die Versuche Piscators und Brechts als gescheitert betrachtet werden. Anders steht es mit dem Aktionstheater. Die Herausforderung zur Gemeinschaftsbildung zwischen Bühne und Publikum ist in zahlreichen Fällen angenommen worden. Unmittelbare, kollektive und handfeste Wirkungen sind eingetreten: die beabsichtigte Solidarisierung fand im Saale statt. Es ist auch gespendet worden, als nach der Aufführung des «Viet Nam Diskurses» (1969) zur Kollekte für die Waffen des Vietkong gerufen wurde. In England ist, damit die «Soldaten» von Hochhuth (1969) gespielt werden konnten, der Licenser of plays abgeschafft worden, ein Amt, das immerhin seit 1737 bestand. Und herausgefordert durch den «Stellvertreter» (1963), hat der Vatikan seine Archive geöffnet, die bis dahin für die Erforschung von zeitgeschichtlichen Problemen nicht zugänglich waren. Wirkungen der unterschiedlichsten Art hat es also durchaus gegeben.

Ob allerdings Auschwitz oder Vietnam stärker im Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit stehn, als es ohne den «Nachvollzug» von Auschwitz in den «Mysteries» (1964) des Living Theatre oder Peter Weissens «Viet Nam Diskurs» der Fall wäre; ob das Haager Kriegsrecht im Sinne der «Soldaten» geändert werden wird; ob der «Gesang vom Lusitanischen Popanz» (1968) den Prozess der Dekolonisierung irgend beschleunigt – diese Fragen wird man schon nicht mehr ohne weiteres bejahen können. Man wird es deshalb nicht können, weil der Theatererfolg der meisten dieser Produktionen vor allem ein Erfolg des «Spektakels» ist und nicht der Durchschlagskraft der politischen Botschaft verdankt wird. Was damit bewiesen wird, ist lediglich, dass der Öffentlichkeitscharakter des Theaters wirksamer ist als der einer anderen literarischen Plattform. Nicht weil das Theater tiefer ins Bewusstsein des Publikums eingreift, sondern weil es mehr Geräusch in der Öffentlichkeit hervorruft als jedes andere literarische Me-

dium, kann überhaupt von handfesten Wirkungen des Theaters gesprochen werden. Genau genommen sind es Wirkungen der Presse, nicht der Bühne.

Wo spontane, nicht nur abgeleitete Reaktionen im Theater eintreten, beruhen sie in erster Linie auf Hypnose, Intoxikation und kollektiver Aufpeitschung. Diese Form der Überwältigung des Publikums läuft aber dem, was die wirklichen politischen Absichten des Aktionstheaters sein sollten, zuwider. In der Masse nämlich, wie die angeprangerte Manipulation des Menschen im System gesellschaftlicher Zwänge ersetzt wird durch eine neue Manipulation, eben durch die ‹Zwangsbekehrungen› im Theater, tritt die Gefahr eines neuen doktrinären und indoktrinierenden Theaters offen zutage. (Brecht war da ehrlicher und konsequenter!) In einem solchen Theater, wo nur noch an Instinkte appelliert wird, wo der kritische Einwand Andersdenkender nichts mehr zu suchen hat, wird nicht nur schlechtes Theater, sondern auch schlechte Politik gemacht.

In den meisten Spielarten des Politischen Theaters, und das ist einer der Gründe für das Scheitern dieser Gattung, tritt die Frage nach der Qualität hinter der nach der Wirkung zurück. Mit Walter Benjamin scheint man überzeugt zu sein, dass ein Werk mit richtiger politischer Tendenz notwendig auch jede sonstige Qualität besitze²². Aus dem Weimar der Klassik ist uns der Stosseufzer überliefert: Wir gehen nur noch ins Theater, um uns zu bessern! Wir heute, nach dem Willen unserer Präzeptoren, gehn nur noch ins Theater, um uns verändern zu lassen. Wir werden hingezerrt vor die falsche Alternative des kommerziellen, geist- und verantwortungslosen, des verkommenen Theaters der Bourgeoisie einerseits und des aufklärerischen, bewusstseins- und gesellschaftsverändernden revolutionären Theaters andererseits. Für die Ernsthaften unter den Verfechtern des letzteren lautet aber die Frage: «Lässt sich ein eindeutig [...] ideologisch-politischer Effekt eines Kunstwerkes herstellen, ohne dass [die] Materialbewegung der Sprache und der Eigenlogik hinzukommt, die wiederum Vielsinnigkeit schafft²³?» Anders ausgedrückt: Kann es eine Kunst geben, deren Erkenntnisse ihrer Struktur ‹eingestaltet› sind und die zugleich noch reines Instrument ist? Ist es nicht vielmehr so, dass die Form sich ihrer Inhalte bemächtigt, so dass der Inhalt nicht etwas Selbständiges, getrennt Verwertbares bleibt, sondern allein in der Form des Ausdrucks das wird, was er ist? Jedenfalls müsste es zu denken geben, dass die bedeutendsten unter den Bühnenpraktikern am Theater als Kunst, als Stätte der Auseinandersetzung mit Formproblemen, festgehalten haben, darunter – ihrem eigenen Bekenntnis nach – so orthodoxe Marxisten wie Piscator, Brecht und heute Krejča, wie Strehler, Besson, Hacks und andere, und dass eben diese Theaterauffassung sie in den Augen der politischen Doktrinäre – im Osten wie im Westen – verdächtig macht.

Als wirksamste Form des Politischen Theaters hat sich noch immer die erwiesen, die nicht ändern, sondern ‹feststellen› will – in der Hoffnung, dass

das Festgestellte nicht ohne Folgen bleibt. Das setzt Wahrhaftigkeit und Sinn für das Erfordernis der Qualität voraus. Nicht die einzelnen Intentionen sind entscheidend, sondern die radikale Intentionalität des Autors. Die geistigen Grundlinien, auf die das Spiel zurückgeführt werden muss, die Strenge und Durchsichtigkeit seiner Form, machen das «Theater der Vernunft» aus, für das zum Beispiel Strehler plädiert. Nur ein solches Theater wirkt kathartisch, ob nun Goldoni oder Brecht gespielt wird – und selbst ein so dürftiges Stück wie der «Lusitanische Popanz» gewinnt unter solchem Zugriff noch Bedeutung.

Es zeigt sich, dass die Beziehungen zwischen Theater und Gesellschaft indirekt sind. Politische und gesellschaftliche Wirkungen ergeben sich bestenfalls mittelbar, auf dem Weg über das Medium der Sprache und die Erhellungskraft der Form. Wird dem Rechnung getragen, so werden Erlebnis- und Erkenntnisprozesse im Einzelnen ausgelöst, und zwar auf jene Art, wie allein die Kunst sie hervorbringen kann. Wird dem Theater dagegen die Aufgabe des sozialen Fortschritts aufgebürdet und ausschliesslich hieran seine Progressivität gemessen, so wird man sich mit platten Ergebnissen (wie denen des Sozialistischen Realismus) auch auf dem Theater begnügen oder sein Unvermögen konstatieren müssen, solchen Forderungen gerecht zu werden. Es steht in diesem Punkt mit dem Theater wie mit der Philosophie, von der der polnische Marxist Kolakowski sagt: Sie «als Werkzeug des politischen Handelns aufzufassen, erscheint mir ebenso lächerlich, wie sie als eine Lehre der Liebe zur Regierung zu behandeln»²⁴. Im übrigen wird man daran denken müssen, dass Kunst von können kommt, nicht von wollen, und dass der gute Wille ohne Können oft das Gegenteil dessen bewirkt, was er intendiert. Solange also dem Theater als Kunst noch keine überzeugende Alternative zur Seite steht, wird man auch im Theater, das sich seiner gesellschaftlichen Verantwortung bewusst ist, auf Kunst dringen müssen – guter Wille ist nicht genug.

¹ Hans Schalla in Theater heute, 1/1960, S. 43.

² Abgedruckt in Erwin Piscator, Das politische Theater (1929). Rowohlt, Hamburg, 1963, S. 10.

³ Piscator: Das politische Theater. Zitiert nach Theater heute, 6/1963, S. 28.

⁴ Abgedruckt in Hans Mayer (Hrsg.), Deutsche Literaturkritik im 20. Jahrhundert. Goverts, Stuttgart, 1965, S. 799.

⁵ Piscator, Das politische Theater, S. 231.

⁶ Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, 4. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1967, S. 115 (edition Suhrkamp 27).

⁷ Käthe Rülicke-Weiler, Die Dramaturgie Brechts. Henschel, (Ost-)Berlin, 1968, S. 8.

⁸ In: Theater heute, 4/1968, S. 7.

⁹ Zitiert nach Walter Maria Guggenheimer, Alles Theater. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1966, S. 61.

¹⁰ Siegfried Melchinger, Von Sophokles bis Brecht. Das politische Theater – Voraussetzungen seiner Gegenwart. In: Theater 1965, Jahressonderheft von Theater heute, S. 46.

¹¹ Bert Brecht, Kleines Organon für das Theater (1948). Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1960 S. 8 und 9 (Suhrkamptexte 4).

¹² Zitiert nach dem Bericht *The Living Theatre – Paradise Now*, Text von Erika Billeter. Benteli, Bern, 1968, S. 44.

¹³ *Living Theatre*, S. 15.

¹⁴ *Living Theatre*, S. 102.

¹⁵ *Living Theatre*, S. 18.

¹⁶ Steven Ben Israel, *Living Theatre*, S. 44.

¹⁷ *Living Theatre*, S. 56.

¹⁸ *Living Theatre*, S. 45.

¹⁹ *Living Theatre*, S. 52.

²⁰ Henning Rischbieter, *Theater und Politik. Möglichkeiten in der Gegenwart*. In: *Theater 1965*, Jahressonderheft von *Theater heute*, S. 49.

²¹ Alles soll allen gehören, in *Der Spiegel*, Jg. 23, Nr. 13/1969, S. 190.

²² Walter Benjamin in: *Der Autor als Produzent* (1934), abgedruckt in W. B., *Versuche über Brecht*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1966, S. 96 (edition suhrkamp, 172).

²³ Joachim Kaiser in: *Theater heute*, 12/1968, S. 28.

²⁴ Leszek Kolakowski in einem Interview in *Der Spiegel*, Die perfekte Gesellschaft ist gefährlich, Jg. 23, Nr. 22/1969, S. 176.

Georges Bernanos – politische oder literarische Berufung?

JOSEPH JURT

Politische Berufung

Bernanos verstand sein Leben nie als individuelle Künstlerexistenz ohne soziale Tragweite. Schon in den Briefen des Siebzehnjährigen, zu Beginn des Jahrhunderts, offenbart sich sein Engagement in den Fragen um seine Berufswahl. Im Laufe dieser Jahre wird er sich seiner Berufung bewusst. Seine Hauptsorge ist das übernatürliche Heil. Er glaubt aber, diesen Heilsgedanken nicht als Priester, sondern im öffentlichen Leben verwirklichen zu müssen. Darum lehnt er ein Privatleben als Geschäftsmann ab; als Jurist will er sich dem politischen Leben widmen. «Wenn ich nicht den Handel wähle», schreibt er in einem Brief im Jahre 1905, «so ist es, weil ich glaube, dies sei nicht mein Weg und weil ich in dieser Stellung schnell so weit wäre, den Tanz um das goldene Kalb mitzumachen. Wenn ich nicht die Absicht habe, Priester zu werden, so ist es, weil mir scheint, ich habe die Berufung dazu nicht und zudem kann ein Laie an vielen Stellen kämpfen, wo ein Geistlicher nicht viel vermag.» Der junge Bernanos versteht also seinen Einsatz im