



Dies ist eine Leseprobe des Tropen Verlags. Dieses Buch und unser gesamtes Programm finden Sie unter www.tropen.de

JAN
KÜVELER

THEATER HASSEN

EINE DRAMATISCHE BEZIEHUNG

TROPEN SACHBUCH

Tropen

www.tropen.de

© 2016 by J. G. Cotta'sche Buchhandlung

Nachfolger GmbH, gegr. 1659, Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Cover: Herburg Weiland, München

Gesetzt aus Chris Brands DTL Albertina

in den Tropen Studios, Leipzig

Gedruckt und gebunden von CPI – Clausen & Bosse, Leck

ISBN 978-3-608-50160-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische

Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

INHALT

Prolog in der Hölle 11

Vorspiel auf dem Theater 23

Theater hassen ...

... weil es einen Minderwertigkeitskomplex hat
und gleichzeitig an Größenwahn leidet 47

... weil es nervt 71

»Ganz großes Schauspiel ist stinklangweilig« 97

... weil es feige ist 113

... weil es ihm guttut 135

Schluss mit Hass 155

*Dies sei der Wetzstein deines Schwerts:
Dein Schmerz soll sich in Wut verwandeln!
Beruhig dein Herz nicht, hetz es auf!*

SHAKESPEARE, MACBETH

*Rimbaud sagt, was soll ich Flügel spielen,
wo die Pflastersteine so schön in der Hand liegen?*

FRANK CASTORF IM GESPRÄCH

PROLOG IN DER HÖLLE

Theater, könnte man denken, sind doch eigentlich überflüssig. Die Leute gehen nur noch aus Gewohnheit hin, weil die Kästen da eben rumstehen in unseren Städten, in der Nähe der Kaufhäuser. Man verläuft sich schon mal. Was kann ich denn bitte hier kaufen, was ich woanders nicht kriege?

An der Kasse steht Aristoteles und ruft: »Katharsis, jetzt zum halben Preis!« Ach, Katharsis, das ist doch dieser Ladenhüter, seit 2000 Jahren im Angebot, aber die Bedienungsanleitung völlig unverständlich aus dem Altgriechischen übersetzt. Wenn überhaupt, hole ich sie mir gleich bei Netflix, bei Amazon. Die Älteren gehen zum Discounter in die Vorstadt: CinemaxX.

Es soll sich um irgendwas mit Seelenreinigung handeln, sagt das Smartphone. Aber wer kann sich heute, immerhin 2016, noch eine Seele leisten? Allein das Theaterticket kostet 50 Euro.

Mitte des 18. Jahrhunderts war Gotthold Ephraim Lessing so maßlos wie seine Vornamen. Er forderte, jeder, der sich ein, zwei Stündchen ins Schauspielhaus verirre, müsse als besserer Mensch wieder herauskommen. Goethe sah das entspannter. Aber der hatte ja auch nur Hohn für die Deppen, die sich wegen »Werther« umbrachten. Vor nicht allzu langer Zeit meinte der Homer-Übersetzer Wolfgang Schadewaldt, Katharsis sei bloß ein kompliziertes Wort für Thrill. Durch den Eindruck von Phobos und Eleos, Furcht und Schrecken, empfinde man Lust,

nach durchlittenen Qualen hüpfte das Herz. Eine gute Beschreibung für David Finchers »Sieben« oder Christopher Nolans »The Dark Knight Rises«. »Wallenstein« kann da selten mithalten.

Zu Shakespeare gingen die Könige, um zu gucken, ob sie nicht zu arg verunglimpft wurden, und die Bürger, um die Könige verunglimpft zu sehen. Das war Maßarbeit, jedes Stück ein Drahtseilakt. Außerdem bedeuteten die Theaterbretter buchstäblich die Welt, ersetzten Zeitung, Radio, Fernsehen, Internet, die es noch nicht gab. Draußen auf den Weltmeeren wurde die Globalisierung erfunden, das »Globe Theatre« war ihr Social-Media-Hub. Alle Glasfaserkabel der frühen Neuzeit liefen dort zusammen. Das Theater im 18. und 19. Jahrhundert? Tempel des frischgebackenen Bürgertums, das sich seiner jungen Traditionen versicherte. Und wenn es über sie lachte, wie bei Molière, lachte es selbstbewusst, vergnügt über die eigenen Schrullen. Es fühlte sich sicher. Ihm gehörte die Zukunft. Im 20. Jahrhundert schließlich gab es ideologische Kämpfe, Links gegen Rechts, Strumpfhosen gegen Nacke-deis. Und hinter den Kulissen findet schon lange ein langweiliger Ringelpiez statt.

Am 14. Januar 1974 stand im »Spiegel« eine kurze Notiz, unter der Überschrift »Theater: Wieder Intendanten-Karussell«: »Keine zwei Jahre nach dem großen Intendanten-Revirement im deutschsprachigen Theater sehen bereits wieder drei renommierte Bühnen einer ungewissen Zukunft entgegen. Der Wiener Burgtheater-Direktor Gerhard Klingenberg will 1977 Chef des Züricher Schauspielhauses werden (Hamburgs Thalia-Prinzipal Boy Gobert sagte in Zürich ab und dementiert auch Aspirationen auf die Wiener Burg). In Düsseldorf hat Ulrich Brecht

auf eine Verlängerung seines Vertrags über die Spielzeit 1975/76 hinaus verzichtet. Und in Bochum will Peter Zadek nicht länger als bis zum 31. August 1975 Intendant sein. Anders als Brecht, der glücklos agierte, ist Zadek in einer starken Position: Er hat, Deutschlands derzeit erfolgreichster Intendant, der Bochumer Bühne 3000 neue Abonnenten hinzugewonnen. Seine Rücktritts-Absichten begründete Zadek mit Gesundheits-Rücksichten: Er könne nicht ›auf die Dauer im Ruhrgebiet leben, besonders in den klimatischen Verhältnissen dieser Stadt‹. Von Zeit zu Zeit aber doch? Er sei, so hat Zadek gleichzeitig versichert, ›sehr interessiert‹, als ›Teil eines künstlerischen Direktoriums‹ in Bochum weiterzuarbeiten.«

Man bräuchte nur ein paar Worte auszutauschen – künstlerisch gegen sportlich, Intendant gegen Trainer –, und man wähte sich statt im Kultur- im Sportteil. Wie bei den Fußballcoaches rotiert im Theater jährlich das Intendantenkarussell. Der Begriff ist schon älter, aber immer noch in regem Gebrauch. Es ist ja auch immer noch dasselbe. Oliver Reese kommt vom Deutschen Theater Berlin nach Frankfurt, von wo aus er nach ein paar Jahren zurück nach Berlin wechselt, als Nachfolger von Claus Peymann ans Berliner Ensemble. Johan Simons, der die Intendanz an den Münchner Kammerspielen jüngst an Matthias Lilienthal abgeben musste, wechselt demnächst nach Bochum, was ihn freut, weil es näher an seinen heimischen Niederlanden ist. Lilienthal wiederum kam aus dem Rheinland an die Isar. Er war dort Programm- direktor des Festivals »Theater der Welt« gewesen. Zuvor war er lange Jahre Castorfs Chefdramaturg und davor Dramaturg bei Frank Baumbauer in Basel, der wiederum Castorf aufgebaut hatte, bevor er selbst nach München

wechselse, an die – dreimal dürfen Sie raten – Kammer-
spiele.

Da kann einem schon mal der Kopf schwirren, aber wenn man sich ein bisschen auskennt, ist man eher gelangweilt. Der Rundlauf der Immergleichen wird dadurch nicht besser, dass die Lieblingsschauspieler der jeweiligen Chefs mit ihnen umziehen. Vielleicht rührt daher die Affinität des Theaters zu den Flüchtlingen; Migration und Familiennachzug sind hier traditionell an der Tagesordnung. Als Armin Petras – der unter dem Namen Fritz Kater Stücke schreibt, die er anschließend inszeniert – zur Spielzeit 2013/14 vom Berliner Gorki-Theater nach Stuttgart ging, sagte er, begeistert, wie viele seiner Schauspieler mitkommen würden: »Ich freue mich total, diese ganzen Verrückten nach dem Sommer an einem anderen Ort wiederzusehen und in diesem großen dunklen Theaterloch zu verschwinden.«

Damit sagte er unumwundener die Wahrheit, als ihm lieb sein kann: das Theater als großes, dunkles, ort- und zeitloses Loch. Löcher sind selten etwas Erstrebenswertes, weder in der Hose noch auf Straße oder im Garten. Bloß die Lochbewohner, Maden und Maulwürfe, fühlen sich in ihnen wohl und wollen möglichst nie wieder raus, in diese Welt da draußen, voller Unsicherheit und Gefahr. Denn das ist der große Unterschied gegenüber dem Fußball: Dort wechseln die Trainer, aber die Mannschaften bleiben. Vielleicht kaufen sie ein, zwei Leute dazu. Aber im Wesentlichen müssen sie mit den engagierten Spielern auskommen. Außerdem mit dem Clubmanagement. Die alle zusammen, plus die Geschichte und das Stadion, bilden das Identifikationspotential für die Fans. Man stelle sich vor, Guardiola wäre nicht allein zu den Bayern gekom-

men, sondern hätte als erste Amtshandlung Thomas Müller, Arjen Robben und Manuel Neuer rausgeworfen und dafür Gerard Piqué, Iniesta und Messi mitgebracht. Okay, das klingt jetzt nicht so schlimm. Aber bei jedem nicht ganz so erstklassigen Club wäre das eine Katastrophe. Und ein Management, mit dem man sich identifizieren könnte, gibt es ja auch nicht; der Intendant ist gleichzeitig künstlerischer Leiter und Geschäftsführer.

Mittlerweile ist das Theater ein Geisterhaus toter Avantgarden, die unmotiviert herumspuken wie das Gespenst von Canterville. Das malte völlig hirnrissig jede Nacht mit Ölfarben einen Blutfleck neu, den die amerikanische Familie, die längst in das englische Landhaus gezogen war, morgens mit Meister Proper auswusch. Das Theater revoltiert aus Gewohnheit gegen die ästhetischen Vorlieben eines Bürgertums, das es gar nicht mehr gibt. In Wahrheit ist es längst eine Wellness-Oase, in die die nivellierte Mittelschicht geht, wenn sie Heimweh hat nach dem 20. Jahrhundert.

Der Mai, heißt es, mache alles neu. Nur das Theatertreffen, das macht er regelmäßig alt. Jährlich grüßt das Tier, nach dem Herbert Fritsch, der seit einer Weile ein Abo auf die Einladung hat, eine Inszenierung benannt hat: »Murmel, Murmel«. Einerseits ist das Theatertreffen der Benchmark-Test der Branche, alle Intendanten schielen darauf, und andererseits ist es ein unglaublicher Proporzverein, alle dürfen mal. 2016 kamen aus Berlin Maxim Gorki, Deutsches Theater und Volksbühne, aus Hamburg das Schauspielhaus, aus München die Kammerspiele, dann das deutschsprachige Ausland, fair und paritätisch: Zürich, Basel, Wien. Das Ganze garniert mit ein bisschen Provinz, wie ein Lolli fürs Kind: Kassel und Karlsruhe.

Ein, zwei solcher Wildcards werden pro Theatertreffen unter Inszenierungen verlost, a) deren Regisseure jung und verwegend sind und/oder b) die vom Komplex Nazis und Juden oder dem jeweiligen Thema der Saison handeln (zurzeit: Flüchtlinge bzw. Islam). Aus den diesjährigen Jury-Begründungen der Auswahl: »Der Regisseur Hans-Werner Kroesinger und die Dramaturgin Regine Dura haben aus Personalakten des Staatstheaters Karlsruhe rekonstruiert, wie antisemitische Diskriminierung und die Entlassung linker und liberaler Theaterkünstler*innen nach 1933 im Detail funktioniert hat.« Ah ja. Und Kassel? »Im dunklen Wald ruft der Muezzin, der Vater kehrt mit der Axt nach Hause und geht in den Keller, ein sehr dickes Mädchen erschüttert das Haus mit trotzigem Aufstampfen.« Und ewig rauscht der Heimatfilm plus Muezzin, toll! Der Regisseur ist 28, türkischstämmig und sehr angesagt, seit er sein Regiestudium in München geschmissen hat. Er arbeitet zwischen freier Szene und Stadttheatern, entwickelt »Positionen« und nennt sich selbst einen »Performer«.

Auf der Webseite des Theatertreffens heißt es stolz: »Es wurden 394 Inszenierungen in 59 deutschsprachigen Städten besucht. 741 Voten gingen bei uns ein, und die einzelnen Juroren haben jeweils zwischen 78 und 131 Inszenierungen gesehen. Insgesamt wurden 38 Inszenierungen vorgeschlagen und diskutiert.«

Wozu der ganze Aufwand, wenn immer nur dieselben Sachen gewinnen? Ist es Zufall, dass unter den zehn besten Inszenierungen immer vier, fünf Klassiker (unbedingt Ibsen, ein, zwei Russen) und vier, fünf neue Sachen (»Projekte«, »Bearbeitungen«, »Experimente«, »Dokumentationen«) sind? Ist das Theatertreffen ein Kindergeburtstag, wo beim Topfschlagen alle das Gleiche kriegen?

Die Inszenierungen sind meistens okay. Nicht der Wahnsinn, ganz passabel. Reicht das? Sie repräsentieren immerhin die Spitze des Eisbergs von drei Milliarden Euro Subventionen im Jahr, was nicht sehr viel ist, bloß ein Promille des Bruttosozialprodukts. Die Bewältigung der Finanzkrise war teurer. Allein der Rettungsfonds SoFFin wurde Anfang dieses Jahres mit einem Fehlbetrag zwischen 20 und 50 Milliarden Euro geschlossen. Heißt, mit dem Geld, von dem man nicht weiß, ob man es ausgegeben hat oder nicht, könnte man das deutsche Theater inklusive Oper zehn Jahre finanzieren. Und da gibt es immerhin was zurück, zum Beispiel Inszenierungen des Bankenpleite-Dramas »John Gabriel Borkman« (von Ibsen, logisch), das jedes Jahr in einer neuen Inszenierung eingeladen ist, weil es so viel über unsere Zeit sagt. 2015 gab es einen »Borkman« aus Karin Beiers Schauspielhaus. Das ist das am meisten subventionierte deutsche Theater. Pro Karte schießt Hamburg 250 Euro zu, nebenan am Thalia sind es aus unerforschlichen Gründen nur 70. Dafür war die Inszenierung gut und Lina Beckmann als Ella jeden Cent wert. Der »Borkman« von 2016 kommt den deutschen Steuerzahler allerdings billiger, obwohl Martin Wuttke und Birgit Minichmayr mitspielen; der Abend ist eine Wien-Baseler Koproduktion.

Aber wir wollen nicht über Geld reden. Ob es fair ist, wenn überarbeitete Krankenschwestern pensionierten Notaren die Karten für den »Kaufmann von Venedig« bezahlen, sollen andere entscheiden. Auch bei Shakespeare war die Welt nicht gerecht. Der ehrbare Jude Shylock darf dem Christen ein Pfund Fleisch aus der Brust schneiden, gern auch das Herz. Bloß sollte er vermeiden, dabei Blut zu vergießen. Davon steht nämlich nichts im Vertrag. Die-

sen grausamen Witz könnte man mit Heiner Müller »Humor des Fleischers« nennen, auch wenn Müller etwas anderes im Sinn hatte; das Theater, fand er, sei ohne Tragik und Gewalt zum Scheitern verurteilt.

Es wäre ein Missverständnis, Fleischwunden zu erwarten. Aber ein bisschen jucken könnte es schon. Stattdessen verkündet der Kammerspiele-Intendant Matthias Lilienthal: »Gute Sozialarbeit auf der Bühne ist immer wichtiger als schlechtes Theater.« In der Fachzeitschrift »Die deutsche Bühne« erklären der Dramatiker Lothar Kittstein und der Regisseur Milo Rau im Frühling 2016, die Theater hätten Angst. Angst vor allem, was nicht messbar sei, was man in Förderanträgen nicht als »Innovation« verbuchen könne. Tatsächlich wirken die meisten Programmhefte wie Waschmaschinen, in denen Floskeln wie »neue Wege beschreiten« und »Sehgewohnheiten verändern« im Dauerwaschgang herumwirbeln. Die einzige Existenzberechtigung eines Theaters, dessen Mut »aus Angst besteht«, wie Kittstein schreibt, sei »sozialpädagogischer Reparaturbetrieb und outgesourcter Kunstunterricht«.

Auf dem Theatertreffen konnte man das toll beobachten. Kein einziger klassischer Theatertext schaffte es in die Auswahl, am nächsten kam ihm der in unsere digitale Gegenwart verlegte »Borkman«, in dem Birgit Minichmayr immer bei Amazon bestellen und Playstation spielen will. Statt dem typischen Tschechow hatte sich die Jury gerissen für Turgenjew entschieden, in dessen »Väter und Söhne« zwar auch jede Menge Erniedrigte und Beleidigte über allerlei russische Landgüter huschen, aber eben ursprünglich nicht als Drama, sondern als Roman.

Obwohl Festspielchef Thomas Oberender gar nichts für die Juryentscheidungen konnte, machte er am Premieren-

abend aus der Not eine Tugend. In seiner Eröffnungsrede pries er die »neuen Rituale der Begegnung, neuen Theaterformen« und den »Übergang zur nächsten Generation« auf eine Weise, die von Selbstparodie nicht zu unterscheiden war. In einem verzückten Stakkato der Inhaltsleere beschwor er unter anderem: »skulpturale Setzungen«, »Installationen«, »Community«, »Nähe der Zuschauer«, »Textmontagen«, »Gaming«, »hybrides Theater«, »eine Bewegung, die durch alles geht«, »immersive Kunstformen«, »ein Theater virtueller Realitäten«, »diese Art von Umstülpung, ein Ineinandergleiten von Innen und Außen«. Im 19. Jahrhundert habe sich alles um Ausstellungen gedreht, im 20. um Theater. »Jetzt um beides zusammen.« Zuletzt verwies er darauf, die deutsche Theaterlandschaft sei von der UNESCO geschützt. So wie das Dresdner Elbtal, dachte ich, entgeistert in Reihe sechs, Mitte, sitzend? Wären diese tollen immersiv-hybrid-virtuell-montierten Community-Umstülpungen womöglich die Waldschlösschenbrücke des deutschen Theaters, das die UNESCO zur entsetzten Aberkennung des Welterbetitels bewegen würde? Aber das ist bestimmt Quatsch, denn es handelt sich um eine Metapher. Und mit Metaphern hat man es in diesem chromblitzenden Hightech-Reich kühler Techno-Abstraktion nicht so. Berühren war gestern, Betatschen ist heute. Kann ja übrigens sein, dachte ich weiter, in Reihe sechs, Mitte, dass ein paar der Inszenierungen viel besser sind als ihre schreckliche Beschreibung. Vor allem gruselte es mich vor dem furchtbaren Stil. Böse Menschen haben keine Lieder, heißt es. Was für ein Theater soll bitte dabei herauskommen, wenn seine Ermöglicher reden wie Google-Ingenieure?

In Berlin kann man auch noch einen anderen, viel

schlimmeren, weil langfristigen Fall solcher Mutangst beobachten, wie einen tödlichen Unfall in Zeitlupe. Frank Castorf, der intelligenteste Berserker des deutschen Theaters (das ist ein Kompliment), wird von ahnungslosen und feigen Technokraten in der Stadtverwaltung aus der Volksbühne entfernt, der Gerichtsvollzieher kommt im Sommer 2017. Sie trauen ihm nicht. Sie verwechseln seine Vorliebe für kiekende Mädchen in Netzstrumpfhosen mit maßlosem Machismo. Sie halten die vielen Kameras, Leinwände und toten Winkel für eine abgetakelte Formensprache. Und sie finden, dass es nach 25 Jahren auch mal reicht. Stattdessen präsentieren sie stolz den Kurator Chris Dercon, der aussieht wie ein Senior-Model für Boss. Dafür kann er nicht viel, außer dass ihm offenbar an der Bartpflege liegt. Wofür er aber etwas kann, ist, Worthülsen abzusondern wie: »digitale Bühne«, »terminal plus«, »internationale Strahlkraft«, »aktive Rolle als Impulsgeber«, »die Bühne zur Stadt öffnen« – ein mit Oberenders Cyberpunk-Eloge verwandtes Managementsprech, bei dem sich Castorf eigens erschießen würde, nur um sich im Grab umdrehen zu können.

Im Schwarzbuch des Theaters gibt es kaum schwerwiegendere Delikte als Beihilfe zur Reflexionsverweigerung und emotionale Unterkomplexität. Und doch begegnet man beiden auf Schritt und Tritt. Nichts gegen eine Politisierung der Bühne. Aber so oft dienen Flüchtlingskrise, NSU-Prozess, Finanzkrise nur als Feigenblatt der eigenen Ignoranz. Die Regie begnügt sich damit, wohlfeile Klischees Richtung Publikum zu gießen. Das findet diese dann mangels echter Herausforderung an das Gefühl der eigenen moralischen Überlegenheit ersprießlich. Das ist ein Theater als geistiger Vorgarten, als Spießeridyll,

in dem mickrige Ideen herumstehen wie Gartenzwerge. Andererseits gibt es Regisseure, die die Kümmerlichkeit ihrer Stoffdurchdringung mit grandiosem Brimborium aufzuplustern versuchen. Gewaltige Bilder, Kunstnebelkaskaden, Musikdonner, Feuer, Regen, Schnee – alles per se okay, nur nicht, wenn es sich auf sich selbst beschränkt. Auch eine Kunstwelt muss über sich selbst hinausweisen oder in sich selbst hineinkriechen. Sonst ist sie dumm und faul, ein großspuriger Angeber auf der dramatischen Reeperbahn.

Dieses Buch wendet sich gegen ein ängstliches Theater, gegen ein feiges Theater, gegen ein Theater der Rührseligkeit, der Herzenskälte, gegen ein Theater der schwammigen Begriffe, der Flachheit, Verlogenheit, der Arroganz, Selbstgefällig- und Minderwertigkeit. Ich hasse solches Theater, weil ich das Theater liebe. Die Beziehung ist dramatisch, weil ihr Alltag selten perfekt ist, meistens sogar schrecklich, beschämend, peinlich, nervenzerrüttend. Das Theater hat es allerdings auch schwer, denn es wird von lebendigen Menschen im echten Raum und in der echten Zeit gemacht, nicht von ihren digital konservierten Abziehbildern, an denen man herumzubbeln kann, bis alles stimmt. Der Film ist ein Sonntagskind, das Theater die Arbeitswoche. Es entsteht in sozialen Zusammenhängen, im Wechselspiel mit gesellschaftlichen Ereignissen und der Politik. Es muss sie aufnehmen und sich gegen sie behaupten, beides gleichzeitig. Bei so vielen Fallstricken ist es beinahe ein Wunder, wenn es doch mal klappt. Tut es nämlich.

VORSPIEL AUF DEM THEATER

Es treten auf: SCHILLER, AISCHYLOS, ZOLA, JOACHIM LOTTMANN, RENÉ POLLESCH, FABIAN HINRICHS, FRANK CASTORF, JEAN BAUDRILLARD, ALAIN BADIOU, HERBERT FRITSCH, CLAUS PEYMANN

Darf man das Theater hassen? Darauf gibt es so viele Antworten wie Figuren in einem Gorki-Stück. Sie wuseln über die Bühne und irren durchs Foyer, am Brezelverkäufer und der Bar mit dem Weißwein vorbei: ja, nein, vielleicht, kommt drauf an, egal. Lange war es jedenfalls nicht besonders opportun. Statt sich abfällig übers Theater zu äußern, hätte man genauso gut in ein nahegelegenes Weihwasserbecken pinkeln können. Man wäre sofort vor die Tür gesetzt worden, zu den Asozialen, den Ungläubigen, den Punks. Mehr als die meisten anderen Künste hat eine bestimmte Schicht das Theater lange als ureigenes Vorrecht empfunden: das Bürgertum.

Kaum eine Kunst ist auf unmittelbarere Weise politisch. Auf den ersten Blick sind die Rede eines Politikers und der Monolog eines Schauspielers nicht auseinanderzuhalten. Viele Stücke spielen mit dieser Verwandtschaft, zum Beispiel Brechts »Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui«, in dem anhand eines Chicagoer Blumenkohl-gangsters die Machtergreifung Adolf Hitlers vorgeführt wird. In einer zentralen Szene engagiert der verklemmte Ui einen abgehalfterten Cäsaren-Darsteller, der ihm beibringt, wie man die Massen begeistert. Auf der anderen

Seite kann das Publikum, wenn ihm etwas nicht passt, jederzeit dazwischenrufen. Sogar unfreiwillig, etwa durch Handyklingeln, provoziert es die Schauspieler zu Reaktionen. Schließlich sind türenknallend Rausgehen, Beifall und Buhrufe das ultimative Feedback. All das geht nur bei Bühnenkünsten. Außerdem ist der Erfolg des Bürgertums seit jeher mit einer Vielfalt der Meinungen verknüpft. Im Theater prallen sie in Gestalt der handelnden Figuren prototypisch aufeinander. Oft wurden dort Probleme, die bisher nur schwelten, sogar zum ersten Mal angesprochen, wie der Kritiker Georg Hensel schrieb.

Diese Auffassung vom Theater als Ort politischer Praxis geriet im Lauf seiner langen Geschichte häufiger in Vergessenheit. Shakespeare brachte immer mal wieder Szenen und Dialoge unter, die man als Spitzen gegen die Regierung und ihre Entscheidungen verstehen konnte, aber hauptsächlich ging es um Unterhaltung. 1784 versprach sich Schiller einen Job als Sekretär in der kurpfälzischen Deutschen Gesellschaft, einem Verein für Sprachpflege, indem er in einem Vortrag die »Schaubühne als moralische Anstalt« betrachtete. Das war für die Zuhörer – Kinder eines stabilen Feudalismus; die Französische Revolution lag noch einige Jahre in der Zukunft – durchaus etwas Neues. Sie hatten sich daran gewöhnt, das Theater als Ort der Kurzweil und Unterhaltung zu sehen. Der junge Dramatiker Schiller wollte dem etwas entgegenzusetzen. Er wies auf das Potential der Bühne hin, einerseits mit einem altmodischen Wort Herzensbildung zu betreiben, also die Persönlichkeit zu festigen, großzügiger und menschlicher zu machen. Andererseits pries er das Theater als gesellschaftspolitische Anstalt. Er nannte es einen »gemeinschaftlichen Kanal, in welchen von dem

denkenden Teil des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt«. Indem es »das ganze Gebiet des menschlichen Lebens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunterleuchtet« und zudem »alle Stände und Klassen in sich vereinigt«, könne das Theater die Länder des Reiches zu einer (Kultur-)Nation vereinigen. Die Zuhörer waren offenbar nicht überzeugt. Vielleicht behagte ihnen die Vorstellung wenig, künftig ins Theater als eine Volkshochschule der edlen Gesinnung zu gehen. Jedenfalls bekam Schiller den Job nicht.

Er hatte bei allem hochfliegenden Idealismus auch darauf hinzuweisen vergessen, dass so ein ernst genommenes Theater mit der Kraft, den Menschen zu verändern, mitunter auch ziemlich gefährlich sein konnte. An seinem Anfang, um 358 v. Chr., als die Leute sehgewohnheitsmäßig noch nicht so abgebrüht waren wie heute, sahen in Aischylos' »Orestie« die Erinnyen, fleischgewordene Gewissensbisse in Form geflügelter Frauen, der Überlieferung nach so furchtbar und grausam aus, dass die anwesenden Frauen in den Monaten nach der Premiere viele missgebildete Babys zur Welt gebracht haben sollen. Früh zeigte sich das Talent des Theaters, kollektive Traumata nicht nur zu verarbeiten, sondern auch zu generieren.

Aischylos wurde übrigens vom Schicksal, das es ja damals noch gab, auf ziemlich ironische Weise bestraft: Ihm war geweissagt worden, er werde durch herabstürzende Gegenstände zu Tode kommen, weshalb er das Haus mied und lieber spazieren ging. Eines Tages verwechselte ein Adler, der eine Schildkröte im Schnabel hielt, Aischylos' kahlen Schädel mit einem Stein und ließ das Reptil fallen, in der Hoffnung, der Aufprall werde seinen Panzer kna-

cken. Das, so die Legende, soll für den Dichter nicht gut ausgegangen sein.

100 Jahre nach Schiller jedenfalls macht sich Emile Zola über das Theater vor allem lustig. Der große Proto-soziologe der Pariser Gesellschaft verlegte die Handlung seiner Romane gern ins Theatermilieu. Es war Hauptanlaufpunkt für das Bürgertum, das sich gerade in seiner Blüte befand. Der Roman »Nana« (1880) geht mit einer hollywoodreifen Szene los: »Um neun Uhr war der Saal des Variététheaters noch leer. Ein paar Leute saßen wartend in den Logen und im Parkett und verloren sich zwischen den rotsamtnen Sesseln. Im Halbdunkel sah der Vorhang wie ein großer roter Fleck aus; kein Geräusch drang von der Bühne herüber, die Rampenlichter waren noch nicht angezündet, die Plätze der Musiker noch leer.« Die idealtypische Situation in der großen repräsentativen Zeit der Bühne, dem späten 19. Jahrhundert. Einige solcher Klischeetheater, die architektonisch Barock spielen, haben überlebt, man kann sie jederzeit besichtigen: das Berliner Ensemble (1892 eröffnet) oder das Wiesbadener Staatstheater (1894).

Das Lustige von Zolas Anfang besteht darin, dass er solche Stereotype grandioser Repräsentanz gnadenlos gegen die Wand fährt. Das Stück, das aufgeführt wird, heißt »Die blonde Venus«. Es tritt die sagenhafte Nana auf, die außer dem Direktor Bordenave, der sie entdeckt hat, allerdings noch niemandem zu Gesicht gekommen ist. Zwei der Besucher, Fauchery und sein angereicherter Vetter Hector aus der Provinz, verwickeln den Direktor vor Beginn der Vorstellung in ein Gespräch. Hector ist schüchtern und glaubt, »ein paar verbindliche Worte sprechen zu sollen«. Er tut es auf eine Weise, die man im Theater auch heute

noch oft beobachten kann: durch geheuchelte Feierlichkeit und gestelzte Höflichkeit.

»Ihr Theater ...« begann er mit dünner Stimme.

»Bitte, sagen Sie: mein Bordell!«, unterbrach ihn Bordenave.«

Zola lässt Fauchery, einen alten Theaterfuchs, beifällig lächeln, während Hector um Fassung ringt. Der Direktor ist indessen eilig auf einen Kritiker zugetreten, »dessen Feuilleton großen Einfluss hatte«, um ihm die Hand zu schütteln. Hector will die Schmach nicht auf sich sitzen lassen und mischt sich ein, indem er Nanas Stimme lobt, von der er gehört hat, sie sei herrlich. »Die!?!« rief der Direktor achselzuckend. »Die reinste Krähe!«

Ihre Vorzüge werden auch in Folge nicht klarer. Der arme Hector stammelt sich, um Haltung bemüht, durch weitere Komplimente, die Bordenave brüsk zurückweist. Nana könne weder singen noch spielen, wisse nicht einmal, wo sie ihre Hände halten solle, »der reinste Klotz« – und verfüge doch über eine besondere Begabung, ein gewisses Etwas, »das, was ich meine«, sagt Bordenave bloß vage. Und fügt hinzu: »Nana braucht nur aufzutreten, und der ganze Saal lässt die Zunge lang aus dem Halse heraushängen.«

Heute, wo man, um hübsche, möglichst spärlich bekleidete Frauen zu sehen, nicht mehr aus dem Haus zu gehen braucht, kann man mit so was keinen mehr hinter dem Ofen hervorlocken. Auch in seinen unkünstlerischen Abgründen und niederen Beweggründen, die ja immer schon ziemlich wichtig, wenn nicht die Hauptsache waren – Sex, Gossip, Sehen und Gesehenwerden –, hat das Theater also nachgelassen. Es ist weder so schockierend noch so unterhaltsam wie früher.