

»Theater-Politik heute?«

Furcht und Elend der Mediokratie

Diplomarbeit
im Fach Angewandte Theaterwissenschaft
an der Justus-Liebig-Universität

vorgelegt von **Ralf Kockel**

Gießen, Dezember 1994



»THEATER-POLITIK HEUTE?«

»Theater-Politik heute?«

Diplomarbeit

Justus-Liebig-Universität

Gießen

Furcht und Elend der
Mediokratie
im Fach Angewandte
Theaterwissenschaft
an der

vorgelegt von
Ralf Kockel

Dezember 1994

VORWORT



Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit politischen und kulturellen Erscheinungsformen der Gegenwart und versucht, einen Blick in die Zukunft zu werfen. Die zitierten Quellen stammen daher meistens aus Zeitungen und Zeitschriften und basieren teilweise auf persönlichen Erfahrungen. An einigen Stellen ist aus diesem Grunde die erforderliche Distanz der neutralen »Forschung« nicht möglich. Damit aber wenigstens der Leser die Möglichkeit der Distanzierung erhält, wird mehrfach von der ersten Person im Singular Gebrauch gemacht – auch wenn diese stilistische Form in »wissenschaftlichen Arbeiten« verpönt ist. Doch sind WIR der Meinung, daß UNS der *pluralis majestatis* (noch) nicht zukommt, und wir besitzen leider nicht die Bescheidenheit oder aber die nötige Schizophrenie, die den Gebrauch des *pluralis modestiae* zulassen würde. An einigen Stellen will MAN auch nicht den Leser durch eine verallgemeinernde Betrachtungsweise irritieren, »so ist es anzunehmen«, daß ICH mich mit meinen Ansichten, Meinungen, Forderungen und Irrtümern voll und ganz hinter die meinige Person stellen muß. Ich bin (meistens) kein episch-dramatisch-poetisches Ich! Doch vom Egoismus wird noch an anderer Stelle die Rede sein... – zuvor gilt mein ausdrücklicher Dank: Karin, Stephan, Christian und Ulrich für ihre freundschaftliche Unterstützung, Anregungen und Diskussionen; dem THEATER HAGEN (in der repräsentativen Person des Intendanten Peter Pietzsch) für die technische Unterstützung und für die mir in den letzten Jahren zahlreich gewährten Möglichkeiten, praktische und künstlerische Erfahrungen zu sammeln, vor allem aber auch meiner Freundin und Dramaturgie-Kollegin Astrid Rech-Richey, die mir seit meinen ersten Schritten auf dem glatten Dramaturgieparkett immer hilfreich zur Seite gestanden hat und mich des öfteren auf den festen Boden der theoriefernen Tatsachen bringen mußte – *and last but not least*: meinen Eltern, die mich in allen Dingen liebevoll unterstützt haben.

Ralf Kockel
Hagen, im Dezember 1994

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	5
2. THEATER IN DEN NEUNZIGERN.....	11
2.1 Werner Schwab	12
2.1.1 Ein Dichter fällt vom Himmel	12
2.1.2 Die unaufhaltsame Aufstieg des Werner S.	13
2.1.3 Hochschwabisch	20
2.1.4 Live fast, die young – Das »Projekt Schwab«	21
2.2 Auf der Suche nach den Zeitstücken – Politisches Theater?	26
2.2.1 Vom Zeitstück zum Gegenwartstheater	26
2.2.2 Eine kleine Stichprobe zur Gegenwartsdramatik	32
3. DIE GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM ZEITGEIST	37
3.1 Theater als Spiegel der Gesellschaft	38
3.2 Erlebnisgesellschaft und Mittelmaß	40
3.3 Die Entpolitisierung der Politik	45
3.4 Mediokratie	48
3.5 Computerrealitäten	53
3.6 Generation X	55
3.7 Ein knisterndes Sich-Fügen	57
4. LEGITIMATION DES STADTTHEATERS	61
4.1 Gesellschaftliche Funktionen des Theaters	62
4.2 Das kulturpolitische Handlungsfeld	67
4.3 Der Auftrag: Die Quadratur des Kreises	71
4.3.1 Konservatismus und Innovation	73
4.3.2 Integration und Kompensation	75
4.4 Der Rentabilitätswahn	76

Prolog

«Buh! Buh!» - nein, das habe ich nicht gerufen, so sehr mir auch danach war. Geärgert habe ich mich. Darstellungsbeamte! Pseudoregisseur! Schlafdramaturg! Lieblosausstatter! UND ÜBERHAUPT... Der Abend ist daneben gegangen. Ich behaupte sowieso immer, daß nur ein einziger Theaterabend aus einem Duzend wirklich gelingt, der Rest: naja, und dann diese regelmäßigen Tiefpunkte. Mindestens einmal pro Monat komme ich in den zweifelhaften Genuß, dem vermeintlichen Tiefpunkt des deutschen Stadttheaters beizuwohnen. Es scheint fast so, als müsse man sich ständig durch einen Berg von Hirsebrei fressen. Nur dann und wann gelingt ein kurzer Blick ins Schlaraffenland - doch sofort wird er wieder durch eine Wagenladung Brei zugeschüttet. Was soll's. Ich sitze zu Hause in einem bequemen Sessel, höre Tom Waits - das stimmt versöhnlich... - und versuche das Ereignis zu vergessen.

Zu früh gefreut. Auf einmal richtet sich ein greller Lichtkegel auf mich. Vor mir ein kleiner Tisch mit Büchern und Zeitungen. Lautes Gemurmel. Ich denke an meine kaum vorhandenen Bühnenerfahrungen: NICHT IN DAS LICHT GUCKEN. Es hilft. Meine Augen gewöhnen sich an die Situation. Langsam nehme ich die neue Umgebung wahr. Ein scheinbar endlos großer Raum. Dunkel. Wenige Meter vor mir

ein langlänglichlängster Tisch. Hinter hunderten von kleinen Lampen sitzen sie. SIE. Es hat mich erwischt. Irgendwann mußte es so kommen. Ich muß mich vor dem Tribunal der Kulturgötter rechtfertigen. Das muß jeder, der nicht die große Kunst erkennen will. Der sich weigert. Der sich ihr nicht hingibt. Renitente Zuschauer. Ich gebe mir doch immer Mühe. Und doch. Versagt. Ich, der ich das Theater liebe, wirklich liebe, und vielleicht wegen dieser Liebe zu häufig enttäuscht werde. Da sitzen sie nun mit ihren verfließenden Wandelgesichtern: Intendeure, Regissanten, Politspieler, Darstäre und Funktioniker - alle ohne Gesicht, ohne Alter und doch respekteinflößend. Der Präsident des Tribunals sitzt in der Mitte - wo auch sonst. Ein alter Fernseher, in seinem Gesicht schneit es, aus seinem Mund rauscht es. Widerlich. Ruhe. Konzentration. Schweigen. Mit aller Strenge erklingt nun ein wuchtiger Chor mit der unvermeidbaren Frage, der Fragen aller Fragen, die letzte Frage, die nach einer Antwort sucht. Eine Frage, die nur hinter vorgehaltener Hand gestellt wird und nur vor dem Tribunal der Kulturgötter beantwortet werden darf: WAS SOLL DAS THEATER? Jetzt nur nichts falsch machen. Keine Gefühle verletzen. Es darf zitiert werden. Zeugen können herangezogen werden. Trotzdem wird eine eigene Antwort erwartet. Ich stehe auf, trinke einen Schluck schales Wasser und beginne mit einer Rede:

«Sehr geehrter Präsident, hohes Tribunal!

Warum brauchen wir das Theater? ...»

Inhaltsverzeichnis

5.	REFORMANSÄTZE – BLINDER IDEALISMUS?	79
5.1	Wider die künstlerische Arroganz	80
5.2	Das Ensembletheater	82
5.3	Künstlerisch-inhaltliche Perspektiven	84
5.4	Das Theater als gesellschaftliches Zentrum einer Stadt	86
6.	ANHANG	89
6.1	Anmerkungen	90
6.2	Literaturverzeichnis	93
6.3	Abkürzungsverzeichnis	100
6.4	Abbildungsnachweis	100
6.5	Personenregister	101

1. EINLEITUNG

6 Theater-Politik heute?

Warum brauchen wir das Theater? Angesichts von 2.000.000.000.000 DM Staatsschulden zum Ende des Jahres 1994 ist diese Frage in letzter Zeit immer häufiger zu hören. Nach den letzten verfügbaren Zahlen (1992) kosteten die deutschen Theater den Steuerzahler 3.700.000.000 DM an Subventionen – diese Zahl entspricht 0,2 Prozent der jährlichen Gesamtausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden. Bei einem Gesamtetat von ca. 4,2 Milliarden Mark wurden knapp 500 Millionen Mark eingespielt. Hinzu kam erstmals seit Jahren ein deutlicher Besucherzuwachs – doch: traue keiner Statistik, die du nicht selbst gefälscht hast! – die zahlreichen Musical-Theater der privaten Stella AG sind hier mitgerechnet.¹ Aber Kultur sollte nicht anhand von (fehlendem) Geld gemessen werden, obwohl derzeit die kleineren Stadttheater gerade aus ökonomischen Gründen um ihr Überleben kämpfen, denn »Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei« (Art. 5 [3] GG). Also, was soll das Theater? »Eine Gesellschaft, der immer aufs neue und immer vergeblicher dargelegt werden muß, warum sie Theater ›brauche‹, eine solche ›Gesellschaft‹ braucht kein Theater mehr. [...] Dem Theater sind seine kulturellen und spirituellen Lebensgrundlagen entzogen, und keine noch so beredte und engagierte Beschwörung seiner geistigen Aufgabe, sinnlichen Beschaffenheiten, transzendierenden Energien vermag dieses wachsende Defizit auszugleichen. Das ist die Krise. Sie ist endgültig.«² Frank-Patrick Steckel hat da gut reden. Er wird als Intendant des Bochumer Schauspielhauses in wenigen Monaten von Leander Haußmann abgelöst, geht in den »Ruhestand« und muß sich um die Lösung seiner festgestellten endgültigen Krise nicht mehr kümmern.

Ohne wesentliches vorwegzunehmen, sei an dieser Stelle die polemische Frage gestellt, was wir denn machen würden, wenn die Kultur, die Kunst und besonders das Theater sich nicht in einer ständigen Krise befinden würde. Seit September 1960 erscheint die Zeitschrift »Theater heute«. Dieses geliebte und zugleich gehaßte Blatt stellt seitdem die immerwährende Krise des Theaters fest – um sie in einer der nächsten Nummern für beendet zu erklären und um daraufhin wieder von vorne mit der Krisenbeschwörung anzufangen. Das gleiche gilt für das sogenannte »Groß-Feuilleton« und natürlich auch für die im Dienste der Geistes- und Gesellschaftswissenschaften schreibende Zunft. Die Misere kann allein aus Gründen der Arbeitserhaltung kein Ende finden, ebenso wie Claus Peymann in Wien abdanken müßte, wenn sich die Wiener nicht mehr über ihr Burgtheater aufregen dürften. Peter von Becker stellt zur aktuellen

Krisen-debatte zum Saisonbeginn der Spielzeit 1994/95 im Septemberheft von »Theater heute« übrigens fest: »Nein, eine spezielle, eine ganz besondere Theaterkrise, die gibt es nicht. Keine, außer den Krisen, die es allgemein im Leben auch gibt, in der Politik, in der Malerei, in der Wirtschaft, im Journalismus (auch dort!). Unter Menschen. Wir haben doch längst Abschied nehmen müssen von der technokratischen, politischen oder ästhetisch-philosophischen Utopie eines ewig Neuen, Besseren, einer Dauer-Moderne, so, als gelte das immer Schneller-Höher-Weiter für alle Lebensbereiche.«³ Ein Friedensangebot aus Überzeugung oder Resignation?

Die Gretchenfrage der Kultur hat vor 200 Jahren Friedrich Schiller in seinen Briefen »Über die menschliche Erziehung des Menschen« (1795) gestellt: »Das Zeitalter ist aufgeklärt, das heißt, die Kenntnisse sind gefunden und öffentlich preisgegeben [...] – woran liegt es, das wir immer noch Barbaren sind?«⁴ Zehn Jahre davor hat Schiller mit seinem Aufsatz »Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet« (1784) eine Grundsatz-erklärung für deutsche Theater geschrieben, die seither immer wieder zitiert wird, und aus der die Legitimation des Stadttheaters abgeleitet wird. »Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze endet. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und der Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Waage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl.«⁵ Also entfernen wir uns vorerst von den lästigen Fragen der Finanzierung und lesen, was ein 25-jähriger schrieb, als das Theater und seine Autoren noch Utopien hatten: »Die Schaubühne ist ein gemeinschaftlicher Kanal, in welchen von dem denkenden bessern Teil des Volks das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderer Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigerer Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volks.«⁶ – Leider müssen wir heute feststellen, daß sich diese Gedanken (noch immer) nicht verwirklicht haben. Zwar sagt man Beaumarchais nach, daß die Französische Revolution nicht mit dem Sturm auf die Bastille begonnen hätte, sondern mit seinem Stück »Le mariage de Figaro«, doch wahrscheinlich ist auch dies nur eine Höflichkeit gegenüber der Kunst. Die großen Katastrophen der Geschichte sind durch die Menschen (aus dem »denkenden bessern Teil des Volks«) trotzdem verursacht worden, obwohl der handelnde Mensch seit zwei Jahr-

tausenden vor den Folgen seines Tuns Bühnenwirksam gewarnt wird. Nein, wir sind Barbaren.⁸ Aus reiner Verzweiflung haben wir sogar schon die Geschichte für beendet erklärt, hat aber nichts geholfen... Kriege und Grausamkeit gingen trotzdem weiter. Jahrelang wurde der »Abonnenten-Spiegel« in der Nullgasse der Stadt- und Staatstheater eingehängt, doch das Publikum ließ sich nicht belehren. Alles wurde nur noch schlimmer, sie gingen weg und kamen nur widerstrebend wieder. Also, was soll das Theater? »Ich kenne nur ein Geheimnis, den Menschen vor Verschlimmerung zu bewahren, und dieses ist – sein Herz gegen Schwächen zu schützen.«

Für Schiller hatte das Theater noch eine klar zu definierende Aufgabe. Es war als »Schule der praktischen Weisheit« für das Bürgertum bestimmt. Heute können wir den Begriff des Bürgertums nicht mehr uneingeschränkt benutzen. Wir müssen versuchen, das Theater für die heutige Gesellschaft zu bestimmen. Ich werde im 3. Teil auf ein aktuelles Gesellschaftsbild eingehen und versuchen, den sogenannten »Zeitgeist« abzutasten. In erster Linie soll es hier um die jüngere Generation gehen. Utopieverlust, Werteverfall und Politikverdrossenheit sind einige der Modewürfe an den von Bundeskanzler Helmut Kohl betitelten »kollektiven Freizeitpark«.

Theater macht Lärm

[...] Das Oberverwaltungsgericht in Münster (Az.: 21 A 3204/93) hat ein Urteil gefällt, das der Ehrenrettung des Theaters insgesamt gleichkommt, obwohl es nur um ein paar Dezibel geht. Das Gericht nahm das Theater in Lippstadt gegen die Bürger und Theatergänger in Lippstadt ausdrücklich in Schutz. Sie hatten geklagt, daß ihr Stadttheater, in dem allerdings nur Tourneebühnen einkehren und gleich wieder verschwinden, zu viel Lärm mache. Sie fühlten sich durch herunterkrachende Eisenträger, Gelächter, Gepolter, an- und abfahrende Lastwagen, Türenschnallen, Fußbescharen in

Das Jahr 1989 stand für den östlichen Teil Deutschlands unter einem Ideal der Aufklärung: »Freiheit«. Der eiserne Vorhang, der die ganze Welt geteilt hat, ist gefallen. Nicht nur die deutsche Wiedervereinigung war möglich, der Weltfrieden erschien greifbar nahe. Doch mit dem abrupten Wegfall der alten Feindbilder entstanden sofort die neuen. Die UNO war in den letzten fünf Jahren auf erschreckend vielen Kriegsschauplätzen präsent. Tod und Elend. Auch innenpolitisch ist der Frieden gefährdet: der »Sozialfrieden« war ein Wahlkampfthema, eine ungelöste Wirtschaftskrise, Ossi gegen Wessi. Geschichte ist – auch dank der modernen Massenmedien – live und fast hautnah zu erleben. Doch stimmt der Eindruck, daß am Theater, dem angeblichen Spiegel der Gesellschaft, alles spurlos vorübergeht? Wenn hier von Theater die Rede ist, sind damit die öffentlich subventionierten Institutionen der Stadt-, Landes- und Staatstheater gemeint, die sich bis jetzt über einen »Kulturauftrag« legitimieren; auf dieses Stadttheaterwesen wird im 4. Teil dieser Arbeit einzugehen sein.

»Das Problem ist, daß wir kein Problem haben« – zumindest vordergründig ist das der Eindruck, der sich bei vielen Theaterarbeiten der Gegenwart aufdrängt; aber nicht nur im Theater, sondern auch in allen anderen Bereichen des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens. Mittelmaß, Scheinliberalität und Verantwortungslosigkeit: die Insignien des neuen Deutschlands? Wo steht das Theater? Wo steht die Politik? Theater und Politik – zwei Bereiche, die sich angenähert haben, nicht im Sinne eines politischen Theaters, wie es Bertolt Brecht gemacht hat, sondern in einer überraschenden Wendung: Die Politik bedient sich theatraler Mittel, hat sich entpolitisiert; das Theater wird immer politischer im Sinne der Kulturpolitik. Der Freiraum der »absoluten Kunst« scheint verspielt, die Dramaturgien werden zu Marketing-Abteilungen umfunktioniert, die Intendanten werden zu Geldbeschaffern, putzen die Klinken bei Sponsoren, haben in Erwartung von Etatkürzungen in Millionenhöhe ein rotes Telefon zu ihrem Kulturdezernenten installiert. Die Kulturpolitiker auf der anderen Seite haben einen neuen, »höheren« Stellenwert, weil sie nicht mehr nur über einen kulturellen Grundbedarf reden, sondern im Heiligsten, in der Finanz- und Wirtschaftspolitik, mitsprechen.

»Theater-Politik heute?« – ein Feld der Paradoxien. Die Kunst, die freie, die kommerzielle und die öffentliche, unterwirft sich den Spielregeln der Gesellschaft, der »freien Marktwirtschaft«. Alle machen mit: Künstler, Institutionen, Politiker und – was immer so gern vergessen wird – das Publikum. Und eine bombastische Medienindustrie beschleunigt den freien Fall der Künste. Nachwuchs-/Jung-/Star-/Saison-Dramatiker, -Regisseure, -Intendanten, -Dramaturgen, -Schauspieler werden aus der Zauberliste genommen, angepriesen und wie McDonald's-Verpackungen weggeworfen – recycling-fähig, in drei Jahren kommt die neue Chance! Nur Shakespeare steht wie ein Fels in der Brandung, jede Saison neu verpackt, aber immerhin. Alles Neue hat es schwerer, oder doch nicht?

1992 beantwortet Günther Rühle die Titelfrage seines Buches »Was soll das Theater?« unter anderem mit den Worten: »Das Theater ist in Deutschland, weil es Volk und Nation mit bilden half, eine politische Anstalt. Der Bürger hat das bürgerliche Theater als eines ausgebildet, das sein Selbstbewußtsein bildet, prägt und auch darstellt, das sich kritisch mit den Zuständen auseinandersetzt, die es zu seiner Zeit vorfindet. [...] Das Theater ist ein Zeit- und Problembarometer. Es nimmt auf, was aus der Zeit in die Gehirne und Phantasie der Dichter steigt und stellt es

ihrer Nachtruhe gestört. Ruhe erschien ihnen als die erste Theaterpflicht.

Das Oberverwaltungsgericht hat nun entschieden, daß »die sogenannte technische Anleitung ›Lärm‹ mit ihrem Grenzwert nicht ohne weiteres« auf den Theaterlärm anwendbar sei. Dieser sei »seiner Art nach sozialadäquat«. Das Theater müsse »zur Erfüllung seiner städtebaulichen Funktion als ein zentraler Ort für kulturelle Angebote an die Bevölkerung« mit anderen Maßstäben gemessen werden als andere Lärmquellen. »Die Aufrechterhaltung eines vielfältigen öffentlichen Theaterangebotes ist so ein für die genannte Aufgabe der Beklagten wesentliches und tragendes Merkmal, das zudem bestimmt und geeignet ist, den Wohnwert der Stadt für die Bevölkerung und ihr Bild in der Öffentlichkeit nachhaltig zu prägen.« Das Gericht macht sich eine wunderbare Vorstellung.

Daß das Theater einer Stadt mit innerem und äußerem Lärm auf die Nerven gehen darf, weil es ihr zentraler, sie mitgestaltender Ort ist – daran hatten zuletzt nicht einmal die Theaterleute selbst geglaubt. Ihre Mattglanzprospekte künden im großen und ganzen vom Motto »Überstehen ist alles«. [...]

Gerhard Stadelmaier (FAZ, 8.9.94)

10 Theater-Politik heute?

dar. Es gibt Spiegelungen und mehr: die Bilder der Schrecknisse.«⁹ Dieser nur allzuschönen Vorstellung werde ich nun im folgenden Teil nachgehen. Das Theater und seine Autoren in den neunziger Jahren: Ist Werner Schwab ein typischer Gegenwartsautor?

2. THEATER IN DEN NEUNZIGERN

2.1 WERNER SCHWAB

2.1.1 Ein Dichter fällt vom Himmel

Er brach wie ein Naturereignis über das deutsche Theater herein, als »Barbar und Terminator«¹ oder wie es Helmut Schödel in der »Zeit« ausdrückt: »Wie Geisterschiffe landen Schwabs Stücke in unseren Theatern. Noch weiß niemand genau, woher sie eigentlich kommen, und auch ihr Autor scheint vom Himmel gefallen, ist in unsere befriedete Theaterlandschaft eingeschlagen wie ein Meteor.«² Werner Schwab eine kosmische Katastrophe?



Werner Schwab

Nüchtern klingt die offizielle, vorerst legendenlose Biographie: Am 4. Februar 1958 wurde Werner Schwab in Graz geboren, besuchte dort die Grundschule und absolvierte den kunstgewerblichen Zweig einer Höheren Technischen Lehranstalt; er erhielt ein Stipendium und studierte von 1978 bis 1982 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Danach Gelegenheitsjobs in Graz bis 1989. 1981 Heirat mit Ingeborg Orthofer, Geburt des Sohnes Vincent. 1990 Scheidung. Er schrieb Theaterstücke und Prosa, schuf Skulpturen aus verderblichem Material. Auszeichnungen und Preise. Gestorben ist er am 1. Januar 1994.

»Wenn es Werner Schwab nicht gäbe, der deutschsprachige Theaterbetrieb hätte ihn erfinden müssen«,³ so schallte es aus den Feuilletons. Etwas direkter drückt es Klaus Dermutz in der konservativen Wiener »Presse«, also nicht etwa in der BILD-Zeitung, aus: »Seine Texte sind so hart wie ein erigierter Penis oder so naß wie eine lustfeuchte Möse.«⁴ Er war der unangefochtene »Shooting-Star« des Theaters der neunziger Jahre. Wer nicht wenigstens einmal mit dem Grazkünstler in einer Grazwirtschaft bei »Kaffee, Tee und Rotwein. Gleichzeitig« (Spiegel) bzw. »Mocca, Weinbrand und ein Viertel Veltliner« (Stern) zusammensaß, war einfach nicht auf der Höhe der Zeit. So konnte man auch nicht erfahren, daß sich der Vater des Zwei-Meter-Hünen mit germanisch-blondem Vierkant-schädel »beim NS-Arierzuchtbetrieb Lebensborn als Samenspender verdingt und Geschmack an der Promiskuität gefunden«⁵ hat; dieser »schöne Mann« verführt eine einfache gläubige Hausmeisterin, Putzfrau und »Wallfahrerin« aus Graz. Sie wird schwanger, muß heiraten – und wird alsbald wieder verlassen. Der Vater hat insgesamt vier Frauen geheiratet und sich von ihnen aushalten lassen. Schwab wächst in der christlich-ländlichen Steiermark »als das vaterlose Kind einer vaterlosen Gesell-

schaft⁶ auf. Unterschicht plus SS-Aura: das macht sich gut im rechten Gewalklima der neunziger Jahre.

Bis zu seinem großen Durchbruch als Theaterautor schreibt er für sich Prosatexte und verdient, nachdem sein Stipendium nicht verlängert wurde, sein Geld durch Schachspielen, als Bauarbeiter und Holzhacker (»Akkord«). Als er 1989 anfing, Stücke zu schreiben, war er angeblich erst zweimal im Theater. »Ich wollte das schreiben, was mir am fernsten ist, so eine Art Volksstück. Wobei mich die soziale Dimension dieser Gattung gar nicht interessiert⁷, verlautbarte er im März 1991 in einem Autorenportrait des Bistumsblatt der Theaterbranche, »Theater heute«. Die Aufmerksamkeit ist geweckt, es sollte eine beispiellose Blitzkarriere folgen.

2.1.2 Die unaufhaltsame Aufstieg des Werner S.

Als sein erstes Theaterstück, »Die Präsidentinnen«, am 13.2.1990 im Künstlerhaus am Wiener Karlsplatz uraufgeführt wurden, geschah erst 'mal – nichts. Dabei enthält Schwabs Erstling bereits alles, was die 1991 als Tetralogie der »Fäkaliendramen« (»Die Präsidentinnen«, »ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM«, »Volksvernichtung«, »Mein Hundemund«) erschienenen Stücke ausmacht: Ausscheidungen, Blut, Schweiß und Sperma, Inzest, Mord – in Wort und Tat. Noch findet es keine Beachtung. Auch als ein knappes Jahr später, am 12.1.1991, unter der Regie von Hans Gratzner »ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM« am Schauspielhaus Wien uraufgeführt wird, ist noch kein Beben in der deutschsprachigen Theater- und Presselandschaft zu verspüren. Immerhin werden Kritiker aufmerksam. Im März 1991 druckt »Theater heute« das Stück neben dem schon erwähnten Autorenportrait ab: Schwab wird zwangsläufig in der Branche bekannt. Die Inszenierung wird auch zu den Mühlheimer Theater Tagen eingeladen, der Dramatikerpreis wird allerdings an Georg Seidel für das Stück »Villa Jugend« und (noch) nicht an Schwab vergeben. Als auffallendstes Merkmal der Schwab-Texte wird eine völlig neue Sprache festgestellt. Über Inhalte werden wenig Worte verloren: »Schwabs neue niedere Bühnenstände sind vollgestopft mit ohnmächtigen Wörtern. Ganz anders als die gebildeten Bürgerlichen Traversspiele(r) mit ihren weltverbessernden Begriffen. Oder die sozialdramatischen Moralisten mit ihren dauererigierten Zeigefingern.«⁸ Wie bei allen neu entdeckten Autoren müssen auch bei Schwab die literarisch prägenden Wurzeln ausgegraben werden; Schwab führe die Tradition des Volksstückes weiter. Als

»Die Präsidentinnen«

In einer kleinen »kleinstbürgerlichen« Wohnküche sitzen Erna, eine Mindestpensionistin mit einer grotesken Pelzhaube, Grete, eine geschmacklos gekleidete fette Pensionistin, sowie Mariedl, am ärmlichsten gekleidet, um einiges jünger als ihre Mit-Präsidentinnen und »etwas idiotisch«. Dieses Trio infernal räsontiert über Gott und die Welt, angeregt durch eine im Fernsehen übertragende Papstmesse. Erna, gottgläubig und verklemmt, träumt von Enkelkindern, doch ihr alkoholsüchtiger, bösartiger Sohn tut ihr den Gefallen nicht, schreibt stattdessen Postkarten. Die scheinbar so lebenslustige Grete plagt sich mit ihrer Vergangenheit herum, daß ihre Tochter vom Vater sexuell mißbraucht worden ist, nach Australien ausgewandert ist und sich seitdem nicht mehr gemeldet hat. Die einzige Zuneigung erhält sie von ihrem Hund »Lydie«. Mariedl prahlt, daß sie durch ihre Bereitschaft, verstopfte Kloschlüssel ohne Handschuhe zu entsorgen, auch in besseren Kreisen begehrt sei. In der zweiten Szene lassen die Präsidentinnen ihrer Phantasie nun freien Lauf. Sie malen sich ein Fest aus: Grete findet den Mann ihres Lebens, »ein fescher Spitzbub, der so stark ist, daß er die Tuba blasen kann«; Erna findet endlich zu ihrem Fleischermeister Wottila. Mariedl, die immerzu ihren Abortgeschichten nachgehen will, entlarvt die Heirats-Phantastereien als solche und spinnt dagegen die brutale, schmutzige Wahrheit der Geschehnisse weiter aus. Nachdem die beiden Alten vor ihren verratenen Lebenslügen stehen, schneiden sie der Jüngeren kurzerhand die Kehle durch. In der dritten Szene wird schließlich Wiederauferstehung gefeiert. Traut vereint sitzen die drei in einem kleinen Theatersaal, die Original Hinterlader Seelenröster spielen und drei junge hübsche Frauen spielen das Stück »Die Präsidentinnen«.

»ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM«

Das Gastzimmer einer Wirtin. Die Figuren: Jürgen, der ewige Lehrer, mit dem für seinen Berufsstand typischen Hang, alles besserwisserisch erklären zu müssen, geht manchmal mit der Wirtin ins Bett. Das kleinbürgerliche Ehepaar Schweindi und Hasi, kinderlos, der Mann interessiert sich für Knaben. Karli und Herta, Zuhälter und Hure. Fotzi, eine Exhibitionistin, die sich für einen Schilling entblößt, um die Music-box zuzufüttern, die dann in einer immer wiederkehrenden Ritual von der Wirtin nach kurzer Zeit ausgetreten wird. Außerdem sitzt im Raum ein zunächst stummes »schönes Paar«. Man redet im ersten Akt über die »Menschheit, die ja aus lauter Menschen besteht«, über das »Würstel als Metapher für eine kulturelle Solidarität«, beschimpft und schlägt sich – bis sich schließlich alle Aggressionen in einem kannibalischen Akt gegen das »schöne Paar« entladen. Im zweiten Akt herrscht zunächst Katerstimmung, aber man erfährt, daß sich die bestialischen Ereignisse wohl wöchentlich wiederholen. Aber jeder ist schuldlos. Es sind die Umstände. »Unwichtig. Ein Übergewicht, unwichtig, euer ganzes Land ist eine Unform.« Aber wie schon in »Die Präsidentinnen« ist im dritten Akt wieder alles gut. Das »schöne Paar« taucht unbeschadet wieder auf, heuchelt Interesse vor, ein ethnologisches Abenteuer, es genießt die Atmosphäre der niederen Schicht. Und es passiert ihnen – nichts: »Zahlen bitte... ein spaßiges Essen, aber eine mittlerweile doch zu traurige Gesellschaft.«

seine Vorgänger werden immer wieder die Namen Ödön von Horváth, Marieluise Fleißer, Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz und Wolfgang Bauer genannt. Doch am Aufsehenerregendsten bleibt – da ist man sich einig – die unerhörte Sprache. Die Figuren von »ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM« hören auf solche Namen wie Schweindi, Hasi und Fotzi. Außerdem werden innerhalb eines Dramas alle immer noch gängigen Tabus auf die Bühne gebracht: Alkoholismus, Völlerei, Prostitution, Homosexualität, Päderastie, Gewalt, Blasphemie, Faschismus und Kannibalismus. Das Stück trägt den Untertitel »Ein europäisches Abendmahl«. Interesse?

Im Herbst 1991 ist der Durchbruch greifbar nahe: Im Jahrbuch von »Theater heute« wird Schwab von den Insidern mit beachtlichen neun (von 34) Stimmen für das Stück »ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM« zum Nachwuchsautor der Saison gekürt. Selbst das Wiener Schauspielhaus profitiert vom neuen Ruhm Schwabs. Es erhält »mit seinem Versuch, unkonventionelles Autorentheater durchzusetzen« gleich drei Stimmen. Peter von Becker lobpreist den wohl am meisten zitierten Schwab-Satz, »Wir sind in die Welt gevögelt worden und können nicht fliegen«⁹, als »eine Sentenz, so poetisch wahr, die könnte in einem »Woyzeck« von heute stehen«, und zum Stück stellt er fest: »Natürlich steckt in Schwabs Stück kein gänzlich neuer Gedanke. Doch kein jüngerer Dramatiker hat in den letzten Jahren so viele ungesagte, unerhörte Wörter und Sätze erfunden – und mit ihnen eine Kleinbürgerhölle wieder zu einer eigenen Welthölle gemacht.«¹⁰ Angekündigt werden in diesem Jahrbuch auch zwei weitere Uraufführungen: »Mein Hundemund« in Wien und »Volksvernichtung« in München.

Am 25. November 1991 hat das »Projekt Schwab« mit der Uraufführung von »Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos« im Werkraum der Münchener Kammerspiele seinen ersten Höhepunkt erreicht. Die »Radikalkomödie« ist »Mir selber zugewidmet, dem Autor, dem großräumigen Lügner.«¹¹ Christian Stückl, Assistent an den »Kammerspielen«, – er machte zuvor als Entrümpelungs-Regisseur der Oberammergauer Festspiele von sich hören – gelang eine Inszenierung, die Publikum und Presse begeisterte: »Schwab [...] ist ein neues Genie aus Graz« (FAZ); »ein bitterböses, schrecklich gutes Stück« (NZZ); »Werner Schwab legt seinen Monstern Gold in die häßlichen Münder« (taz); »die größte Hoffnung der jungen österreichischen Dramatik« (ZEIT); »eine Scheusals-Farce von ganz

eigenem Zuschnitt« (SZ); »Das mit Profis durchsetzte Publikum erkannte offenbar den Durchbruch eines neuen Idioms« (Welt). Es folgte der Stückabdruck in »Theater heute« (1/1992). Ein »Wunder« war geschehen: »Schwab und Stückl haben sich gefunden: zwei finstere Entertainer. Doppelter Lichtblick: ein noch fast ungespielter Dramatiker wird von noch einem unverbrauchten Regisseur wie selbstverständlich und unverkrampft inszeniert – mit bekannten Schauspielern, die scheint's, keine Angst vorm unerprobten Stück haben, sondern Entdeckerlust in sich entdecken – oder zumindest einfachen lassen. Das sollte selbstverständlich sein – und ist doch viel zu selten. Wer seine Subventionen furchtsam und schläfrig verbrät, den bestraft bald das Leben. Die Kunst sowieso.«¹²

Im Januar 1992 hat Schwab bereits zehn Stücke in der Schublade – die braucht er allerdings auch: Die Nachfrage nach Schwab-Uraufführungen ist kaum noch zu befriedigen. Als zweiter Band mit Theaterstücken erscheinen die »Königskomödien« (»Offene Gruben Offene Fenster«, »Hochschwab«, »Mesalliance aber wir ficken uns prächtig«, »Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute« und »Endlich tot endlich keine Luft mehr«). Außerdem ist der erfreuliche Trend zu beobachten, daß die Stücke »nachgespielt« werden. Eine häufig bemängelte Tatsache in der deutschen Theaterlandschaft war (und ist), daß die Theater zwar gelegentlich eine Uraufführung wagen, ihr positives oder auch negatives überregionales Presseecho haben, aber die neuen Stücke zu keiner weiteren Inszenierung gelangen, vielleicht vom einem einzelnen »Modestück der Saison« abgesehen. Diese Erfahrung mußte Werner Schwab nicht machen. Zumindest das Jahr 1992 wird als Schwab-Jahr in die Theatergeschichte eingehen. Nicht weniger als vier Uraufführungen und die deutschen Erstaufführungen von Schwabs Erstlingen stehen auf dem Programm.

»Was Turrini [...] vergeblich versucht, seinen sozialen Randgestalten shakespearische Größe zu verleihen, um sie vor dem abschätzigen Mitleid der Theaterbesucher zu bewahren, gelingt Schwab, weil er sich nicht mit sozialem Engagement für seine Figuren im Weg steht.«¹³ – Die »Neue Züricher Zeitung« überschlug sich vor Bewunderung anlässlich der Uraufführung von »Mein Hundemund« im Wiener Schauspielhaus (11. Januar 1992). Doch nicht nur Shakespeare mußte für Vergleiche herhalten: »Schwab entwickelt seine Version des Beckettschen »Endspiels« aus einer Gleichung von Innerlichkeit und Innereien.«¹⁴ Die »Frankfurter Allgemeine Zeitung« steht solchen Superlativen kritisch ungläubig gegenüber:

»Volkvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos«

Ein Mietshaus. Unten wohnen Frau Wurm, eine ausgemergelte Pensionistin und ihr klumpfüßiger, malender Sohn. Der Sohn träumt vom Künstlerdasein, haßt den Papst, die ganze Welt und seine Mutter, der er mit einem Korkenzieher ein Loch in den Kopf bohren will, damit er »seinen einsamen Lulu seiner Mutti in das frisch gebohrte Kopfloch hineinstecken« kann. Dieser inzestuös-gewaltsame Akt wird durch die herbeieilenden Nachbarn vereitelt. Der zweite Akt spielt in der an kleinbürgerlichem Mief erstickenden Wohnung der Familie Kovacic. Herr Kovacic tötet in seiner Wut auf die Hausbewohner und die Frauen im allgemeinen (»das ganze Weltall ist ja nur ausgestopft mit lauter dreckigen Weibern«) den Goldhamster der Tochter Desiree, begrabscht Bianca (»Komme einmal auf meine Väterlichkeit und lasse deinen Körpermenschen anschauen«). Man trinkt und schimpft über Hausbewohner und die fehlende Solidarität in der Gesellschaft. Der dritte Akt spielt bei Frau Grollfeuer, »eine wirklich vornehme Dame [...] extrem arrogant wegen ihres ausgeprägten Distanzbedürfnisses«. Sie hat ebenfalls das Gezeter ihrer Mitwohner leid, lädt sie alle zu einer Geburtstagsfeier ein – und vergiftet sie, denn »alles Personelle um einen herum ist freilich noch grausiger als die abgefemtteste Phantasievorlage. Visionen... Utopien... nichts als Vorform von Alkoholismus... oder noch schlimmer... von Religion.« Da das Furchtbarste was es geben kann, das Volk sei, trinkt sie sich »hinein in ein Verständnis. Meine Leber war um-

sonst. Meine Leber ist sinnlos.« Doch dieser »radikale« Schluß wird im vierten Akt wieder aufgehoben: Auferstehung der Geburtstagsfeier im Zeichen der Spießigkeit. Friede, Freude, Eierkuchen. Schluß.

»Offene Gruben Offene Fenster«

Eine x-beliebige Wohnung (1.-4. Sz.), auf dem sogenannten Land (5./6. Sz.) und eine Schrotthalde (7./8. Sz.). ER und SIE sind urban hergerichtete Personen. Das VEHIKEL agiert pantomimisch, es vollzieht die geheimen Assoziationen und Varianten von Gedachtem. ER und SIE haben sich scheinbar am Rande einer Party kennengelernt, fühlen sich zueinander hingezogen. Sie reden aufeinander ein, ohne sich darauf fixieren zu können, ob sie per Du oder Sie verkehren. Sie reden über diffuse Selbsterkenntnisse und Fremderfahrungen. Existenz- und Beziehungsohnmacht. Sie machen gemeinsam eine Reise aufs Land, woher sie stammen. Das Ende auf der Schrotthalde. Selbstmord.

»Schwab ist ohne Zweifel ein Phänomen an Produktivität, die jedes Kaninchen vor Neid erblassen lassen dürfte: Dramen wirft er zyklweise.«¹⁵ Allgemein bemängelt wird nur, daß die Inszenierung der Grazer Regisseure Ernst M. Binder und Christian Pölzl dem Stück nicht gerecht wurde. Sie haben versucht, das »Schauspiel« realistisch und psychologisch auf die Bühne zu stellen, dabei schreibt Schwab vor: »Die Sprache ist der jeweilige Körper der agierenden Personen. Die Sprache zerrt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man an einen Hundeschwanz angebunden hat. Man kann eben nichts als die Sprache.«¹⁶ Die Kritiker melden Interesse an einer weiteren Inszenierung an, die dem Autor mehr gerecht werden soll. – Aber um Werner Schwab müsse »man sich keine Sorgen machen. Die nächste Uraufführung kommt bestimmt.«¹⁷

Juni 1992. Ein Zirkuszelt im Kremser Stadtpark beim Donaufestival. Die Uraufführung von »Offene Gruben Offene Fenster«, Untertitel: »Ein Fall von Ersprechen. Eine Komödie«. Eine Aufführung ohne größeres Echo. Keiner kann etwas mit diesem geschwätzigen Dreipersonenstück (ER, SIE und DAS VEHIKEL) anfangen. Unschwer sind die gewollten Assoziationen zu »Einfall« und »Erbrechen« herauszuhören. Will Schwab sich über die Zuschauer, Kritiker, Leser lustig machen, wenn ER sagt: »Wir befinden uns in einem Theaterstück, und diese Tatsache festzumachen ist eine ganz alte Sauerei. Es ist die bekannte Weißwäscherei mit dem Zertrampeln von Ebenen und Metaebenen. Aber es ist nichts anzufangen mit uns, und nur ein in alles eingebundener Gedanke ist noch einmal ein guter Gedanke. Es gibt eben abermals: noch einmal: nur das Theater.«¹⁸ Dieter Bandhauer stellt dazu fest: »Offen bleibt, woher die mit Er und Sie bezeichneten Figuren kommen, wie sie zueinander stehen, unklar bleibt auch, wohin sie gehen. Klar aber ist, daß Beziehungen verletzen, Kommunikation weh tut.«¹⁹ Die »Süddeutsche« spricht von »Sprachmüll« und »Kauderwelsch«. Aber diese Ratlosigkeit bedeutet keinen Karriere-Einbruch. Diese Uraufführung stand ohnehin abgelegen im Schatten des Berliner Theatertreffens, wo »Volksvernichtung« gezeigt wurde. Und Schwab erhält kurz darauf für dieses Erfolgsstück den 17. Mühlheimer Dramatikerpreis zuerkannt.

In der Begründung der achtköpfigen Jury heißt es: »Seine Radikal-komödie durchschlägt die Konvention und setzt die Grotteske einer Gesellschaft frei, die ihre Vernichtung probt. Schwab verrückt die Sprache und damit die Wahrnehmung der Welt.« Die Juroren entschieden einstimmig

mig zugunsten Schwabs, die Publikumsstimme ging an Taboris »Goldberg-Variationen«. Der Preis ist mit 20.000 DM dotiert. Am 10. November nimmt Schwab außerdem die mit 15.000 DM ausgestattete Fördergabe zum Schillerpreis des Landes Baden-Württemberg entgegen. Konsequenter wird er im »Theater-heute-Jahrbuch 1992« für das Stück »Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos« zum Dramatiker des Jahres ernannt (Stimmengleich mit Georg Tabori für dessen »Goldberg-Variationen«).

Am 3. Oktober 1992 findet in den Kammerspielen des Frankfurter Schauspiels die deutsche Erstaufführung des Schwab-Erstlings »Die Präsidentinnen« unter der Regie von Anselm Weber statt. Der Autor stellt dem Stück folgende Bemerkung voran: »Das Stück handelt davon, daß die Erde eine Scheibe ist, daß die Sonne auf und unter geht, weil sie sich um die Erde dreht; es handelt davon, daß nichts Funktion sein will, nur Zerstreuung.«²⁰ Zerstreuung und Spaß findet auch das Publikum, die »Provokation hält sich in Grenzen, keiner verläßt den Saal. Schwab ist, um es in seiner Wörtlichkeit zu sagen, unser »zeitgenossenschaftlicher Jungmensch des Jahres.«²¹ »Die Präsidentinnen« gelangen in der Folgezeit zu ungezählten Neuinszenierungen. Da das Stück mit wenig Aufwand gespielt werden kann, läuft es der »Volksvernichtung« den Rang ab. Das Feuilleton jubelt nicht mehr ganz so laut, der Vorwurf, daß hinter den »Radikal-komödien« eine Masche steckt, ist nicht mehr zu überhören – egal: Schwab ist zum Publikumsmagneten und zum Kassenrenner geworden.

Und weiter geht's: Werner Schwab hat für seine Heimatstadt und das dort alljährlich stattfindende Kulturfestival »Steirischer Herbst« ein Auftragswerk mit dem Titel »Mesalliance aber wir ficken uns prächtig« geschrieben, das am 4. Oktober 1992 im Grazer Schauspielhaus in der Inszenierung von Marc Günther uraufgeführt wurde. Was ein Jahr zuvor noch als gewalttätiger, vertrackter Umgang mit der Sprache beeindruckte, wobei neue Wege der Kritik an kleinbürgerlicher Dumpfheit erschlossen schienen, erweist sich nun als reine Spekulation mit verkommenen Schockeffekten. Der Skandal in der biedereren Heimatstadt bleibt aus. »Die Einfallslosigkeit, mit der Schwab an der immer gleichen Masche weiterstrickt, so früh zu seinem eigenen Abziehbild geronnen, ist bestürzend. Spätpubertäre Wutanfälle sind nicht abendfüllend«, schrieb »Die Presse« und schließt: »Ein Fehlstart eines Senkrechtstarters.«²² Dabei sind in dem Stück sogar politische Ansätze enthalten, die aber nur als Anspie-

»Mesalliance aber wir ficken uns prächtig«

Ein Garten mit Familienhaus der Familie Pestalozzi in der Nähe von Graz. Das Ehepaar Pestalozzi bereitet den Geburtstag ihrer Zwillinge Johanna und Johannes vor (»Morgen feiert die Doppelhyänenhaftigkeit die Tageseinheit ihrer Erscheinung«). Freunde der jüngeren Tochter Anna, Hans Jägerstätter und Erik Brauser finden sich ein. Pseudo-bildungsbürgerliche Konversation. Im II. Akt kommen die Nachbarn, die Haiders und die Tortis. Die tyrannischen Zwillinge decken vor den versammelten Anwesenden die sexuellen Verhältnisse auf: jeder ist mit jedem bereits ins Bett oder zumindest in den Müllcontainer gestiegen. III. Akt: Die Zwillinge huldigen im Badezimmer ihrer Zweieinigkeit, eine intime

Szene. Sie werden von den Eltern entdeckt. Inzest! IV. Akt - Varianten: (A) Die Zwillinge stürzen »im Stile einer Kommandoaktion« in den Garten und heizen die skandalträchtige Stimmung noch weiter an, eine Gartenschlacht. (B) Sie mischen sich anpasserisch unters Fest und erkennen, daß ihr Übermenschentum vorbei ist. (C) Die Zwillinge werden entmachtet, Anna kürt Haider zum Anführer. Das Opferpaar wird nackt an einen Baum gefesselt. Die Gesellschaft bewegt sich mit einem Schlachtmesser auf sie zu.

»Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute«

Die schäbige Wohnküche (bekannt aus »Volkvernichtung«), die von Hermann Wurm als Atelier benutzt wird. Wurm ist mittlerweile zu einem begehrten Grazer Kunstwunder avanciert. Der Galerist Axel Dingo verkauft seine »Schleimfiguren abwaschbar und unbemannt« zu hohen Preisen. Hermann hat eine Geliebte, Anna Rottweiler und drei Malgehilfen (99, 100, 101); er kommt mit dem Auftreten der Kunstmäzenin Cosima Grollfeuer ins Strudeln: er, der Krüppel, verliebt sich in die schöne Frau. II. Akt: Wurm malt, er stellt Spitzwegs »Armen Poeten« nach, schneidet sich als van Goghs »Selbstportrait« ein Ohr ab und spielt mit Cosima die »Pietà« von Michelangelo Buonarroti nach – seine neue Geliebte verschmäht ihn dennoch. III. Akt: Niedergang eines Künstlers. Der Galerist wendet

lungen auf die Bühne gebracht werden und keine weiteren Konsequenzen haben. Lebende und tote Personen der Zeitgeschichte werden angeführt: Neben dem Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi wird auf den von den Nazis hingerichteten katholischen Kriegsdienstverweigerer Hans Jägerstätter angespielt, außerdem auf den Liedermacher Arik Brauer (Erik Brauser), den völkischen FPÖ-Politiker und bekennenden Nationalsozialisten Haider und den »Musikanten-Stadl«-Entertainer Moik (im Stück als Briefträger auftretend). Eine Satire auf wichtigtuersche Humanisten und inhumane Vertreter des »gesunden Menschenverstands« oder – wie es die »FAZ« zum Ausdruck bringt – ein »postmodernes Menschengulasch«²³? Typisch scheint wieder der Schluß dieser »Variationskomödie«. Dieses Mal nicht nur eine einfache Wiederauferstehung, sondern gleich das Angebot von drei Final-Möglichkeiten. Außerdem ist Schwabs Hang zum Kannibalismus wieder feststellbar.

Was bei Erfolgsfilmen üblich ist, muß auch im Theater funktionieren: Die Fortsetzung, die Serie. »Volkvernichtung – Teil II« wird am 6. November 1992 unter dem Titel »Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute« uraufgeführt. Prophezeit Schwab, der auf der Höhe seiner Schaffenskraft und seines Erfolges ist, sein nahes Ende? Hermann Wurm, eine Figur, die schon bei »Volkvernichtung« als *alter ego* ihres Autors entlarvt wurde, führt den Zuschauern die nahe Zukunft vor. Und für den beliebten Skandal sorgt dieses Mal nicht der Grazer Modeautor, sondern Schauspielregisseur Jürgen Bosse, der den Premierenapplaus nutzt, um vor versammelter Premierenprominenz den anwesenden Generalintendanten der Württembergischen Staatstheater, Wolfgang Gönnerwein, zum Rücktritt aufzufordern. Die Regie lag wieder einmal in den Händen einer Nachwuchsregisseurin, Katharina Kreuzhage – und auch sie inszeniert eine Klamotte. Ein häufig kritisierendes Kuriosum: Schwabs Texte enthalten in Sprache und Regieanweisungen alles was eine schrille, laute und skandalträchtige Theateraufführung benötigt; allerdings gibt es auch die leisen, lyrischen und traurigen Momente, die, ernst genommen, als Konsequenz nur noch Depressionen oder Selbstmord zulassen würden. Doch in der Aufführungspraxis siegt das Farcenhafte, das Grotteske. Damit sind auch alle Schwab-Stücke irgendwie gleich – man kennt's. Die »Süddeutsche Zeitung« schließt ihre Kritik mit einem Vorschlag: »Den Martin Schwab« – gemeint ist trotzdem Werner, ein Fehler, der in dieser Zeitung häufiger vorkommt: Kritiken beginnen mit Werner und enden bei Martin... – also

den Werner Schwab »sollte man nun eine Weile mit seiner Graz-Kunst in Ruhe lassen, damit er sich als Künstler entwickeln kann.«²⁴

Im Herbst des Jahres 1992 erscheint auch der Prosaband »Abfall, Bergland, Cäsar. Eine Menschensammlung«. Hubert Winkels schreibt dazu in der »Zeit«: »Sicher, es finden sich einige glänzende Stücke, überraschende Introspektionen, zugespitzte Bosheiten. Vor allem an Anfang des Buchs. Doch bald schon verliert die Prosa ihre Konsistenz. Lustlosigkeit resultiert aus der intellektuellen Selbstüberforderung.«²⁵ Kein großer Erfolg, das Buch wird auch wahrscheinlich nur besprochen, weil es vom »Shooting-Star« Werner Schwab ist.

Schwab wird mittlerweile in allen größeren Städten gespielt. 1992 zählt man 35 europäische Premieren; ein Jahr später sind es 45. Seine Stücke werden in Frankreich, Slowenien, Holland, Dänemark und Schweden gespielt, weiter liegen Übersetzungen ins Englische, Italienische, Polnische, Ungarische und sogar ins Finnische vor – wobei man sich fragen muß, wie sich Schwabs artifizielle Sprache überhaupt übersetzen läßt. Und der Skandal-Autor tingelt durchs Land. Er sieht sich seine Premieren an, veranstaltet Lesungen, gibt zahllose Interviews, scheint an allen Orten präsent.

Aus den Interviews erhält man verstörende Aussagen zu den landläufig üblichen Interpretations-Versuchen. So erfährt man: »Kleinbürger, die interessieren mich überhaupt nicht. Das Milieu in meinen Stücken ist nur der Kitt, der die Sache zusammenhält. Es geht um den Schrottwert, um die existierenden Reste in den Köpfen.«²⁶ Der Trash-Autor stellt fest: »Theater ist für direkte Gesellschaftskritik nicht zuständig.«²⁷ Theater »muß eine tolle Show sein.«²⁸ Am Theater habe er eigentlich kein Interesse, außer sich selber zu sanieren. Er bezeichnet seinen Siegeszug als »Projekt Schwab« und erzählt jedem, der es hören möchte: »Ich muß jetzt ordentlich Geld verdienen, weil mit 40 möchte ich genug haben. Ich bin doch nicht blöd und schreibe bis an mein Lebensende Theaterstücke.«²⁹

Steirischer Herbst 1993: Wieder eine Uraufführung. »Porno-geographie« ist (nach »Volkvernichtung« an einer Linzer Off-Bühne) Werner Schwabs zweite eigene Inszenierung. Auch das Bühnenbild hat er gemacht. Er holt sich Verstärkung durch einen Freund, FM Einheit, einem Mitglied der »Einstürzenden Neubauten«, der mit ohrenbetäubenden Rückkopplungsgeräuschen einer Bohrmaschine dem bestellten »Schock« etwas nachhilft. Die »Frankfurter Rundschau« sieht in dem Stück »Szenen,

sich ab (»Das Ursprüngliche an Ihnen ist aus dem Fenster gesprungen«), nimmt die Mäzenin küssend mit, die ursprüngliche Braut hat auch kein Interesse mehr, die Gehilfen können nicht mehr bezahlt werden. Hermann ist mit seiner Mutter allein: »Müssen wir wirklich alle an den anderen Menschen sterben wie an einem Krebs? Sterben die Menschen denn wirklich an den Menschen?« »Ja, ganz sicher Herrmann.«

»PornoGeographie«

»PornoGeographie« geht von der These einer total durchsexualisierten Gesellschaft aus. Die pornographisch-kommerzielle und die kleinbürgerlich-wohl-anständige Sphäre fließen inein-

ander über, sind ununterscheidbar geworden. Das Porno-Atelier, das »Körperverwertungsstudio«, koexistiert problemlos mit dem bürgerlichen Blumenladen. Der Pornofilmers kann das Atelier für seine Schmuddelvideos, in denen schon mal ein Schäferhund als dritter Hauptdarsteller mitwirkt (und zu Tode kommt), durchaus bei einem Kleinbürgerpaar mieten und als Ersatz für die schuldig gewordene Mietezahlung in Naturalien anbieten: Sex mit seinen Hauptdarstellern. Der Hausbesitzer und seine Gattin zeigen sich nicht abgeneigt. Das Porno-Atelier erweist sich als großes Gefühlsaggregat für allerlei Monster – Akteure, Nutznießer, Voyeure. Hier bündeln sich Haß- und Liebesgefühle, Verachtung, Geilheit, Ekel, Sehnsucht nach dem Tod, Seinsgier und Seinsstumpfsinn. Hier werden alle sexuellen Deformationen in schamloser Scham zu Markte getragen. Der Aufschrei des jungen Pornodarstellers könnte als Motto über dem ganzen Stück stehen: »Impotent, alles impotent. Die Geschlechts-teile irren über die Welt-oberfläche und verstecken sich voreinander, weil sie sich in der allgemeinen Kümmerlichkeit nicht montieren können.«

Sigrid Löffler (SZ, 5.10.1993)

mit sprachlichen und visuellen Attacken auf jenes gesunde Volksempfinden, das der Gerichtsbarkeit das Kriterium für die Unterscheidung von Kunst und Pornographie liefert.«³⁰ – Die »FAZ« resigniert: »Dem Stück Geschmacklosigkeit zu unterstellen wäre sinnlos.«³¹ Abrundend sei noch Sigrid Löfflers Meinung aus der »Süddeutschen Zeitung« genannt: »»PornoGeographie« ist wohl Werner Schwabs bisher bestes Stück. Das macht die Begegnung mit ihm nicht weniger widerwärtig. Es macht aber die Auseinandersetzung mit ihm als politisch-ästhetisches Phänomen nur desto dringlicher.«³²

2.1.3 Hochschwabisch

Wir halten inne. Noch keine Nachrufe. Und doch ist es an der Zeit, kurz auf die literarische Technik Schwabs einzugehen. Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, eventuelle Bezüge zur Dramengeschichte nachzuweisen. Natürlich kann man bei Schwab Zusammenhänge zum »Volksstück« finden und ihn in eine Tradition einreihen. Ähnlichkeiten zwischen »Volksvernichtung« und Canettis »Hochzeit« drängen sich zwangsläufig auf. Aber man kann das typisch »Schwabische«, dieser Begriff wird vom Feuilleton von Anfang an benutzt, auf zwei Charakteristika eingrenzen.

Erstens: Der eigentliche Schlußakt wird widerrufen, so in »Die Präsidentinnen«, »ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNFORM«, »Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos« oder in »Mesalliance aber wir ficken uns prächtig«, wo gleich drei Varianten angeboten werden. Opfer werden ermordet und stehen nach kurzer Zeit wieder auf, als wäre nichts gewesen und leben anschließend in aller Spießigkeit weiter. Dazu bemerkt Schwab: »Es geht im Grunde um eine Art mathematische Formel, die man von vorne und hinten gleich gut lesen können muß und bei der letztlich Plus-Minus-Null herauskommt; es darf möglichst kein Resultat dabei herauskommen. [...] Der Inhalt ist sekundär. Das Mittel ist der Zweck. Zuerst kommt die Sprache, dann kommt der Mensch.«³³

Zweitens also die Sprache: Was einst als umwerfend neuer Ton gefeiert wurde, verlor zunehmend an Wirkung. Das »Schwabische« läßt sich als kraftmeierndes Spezialidiom beschreiben, das Kraft- und Fäkal-sprüche benutzt und sich im Heimathaß und Weltschmerz auswütet. Eine grobschlächtige, sich umständlich verlautbarende Kunstsprache, voller falscher Präpositionen und zusätzlich aufgepfropften unbestimmten Artikeln. Hinzu kommen abenteuerlichste Wortzusammenstellungen und waghalsige Metaphern. Schwab erweist sich als Meister in der Bildung von Kom-

posita-Neologismen (»Menschensachwerte«, »Familienbetriebsgemeinschaft« oder »Weltlernzielfernrohrhaftigkeit«). Die Personen reden über sich nur indirekt, zu anderen unpersönlich. Aus »Ich« wird »die meinige Person« aus »Du« z.B. »deine Körperlichkeit«. Einfache Leute reden kompliziert; der Abschiedsgruß des Briefträgers Moik (»Mesalliance«) heißt in »Schwabisch«: »Ich erwähne am Schluß ein kräftiges Auf Wiedersehen, aber nicht aus nackter Freundlichkeit, sondern unter der Gewißheit, daß es mit todesförmiger Sicherheit eintreffen wird. Auf Wiedersehen.«³⁴ Frau Wurm entschuldigt sich in »Volksvernichtung« mit den Worten: »Das tut mir aber bis zu einer Entschuldigung hinauf leid, Herr Kovacic. Es ist der schlechte Wetterdruck, der so eine große Aufregung in die Herzen der Menschen hineinverwaltet.«³⁵

Doch gerade die Sprache macht die große Bühnenwirkung der Stücke aus. »Die hohe Künstlichkeit der Sprache schlägt um in merkwürdigen Realismus, sobald sie nicht nur auf dem Papier steht, sondern laut gesprochen wird«³⁶, bemerkt Michael Merschmeier.

2.1.4 Live fast, die young – Das »Projekt Schwab«

Als Schwab am 1. Januar 1994 im Alter von 35 Jahren starb, hinterließ er einen zwölfjährigen Sohn, zwei Kisten voll Literatur und eine abgeschlossene Legende. Alle möglichen Todesursachen wurden kolportiert. Der Obduktionsbericht gibt als Todesursache eine Atemlähmung an. Die inneren Organe waren durch sein exzessives Leben angegriffen, er hatte Magengeschwüre. Ein junger Dramatiker, ein Vielschreiber, ein Skandalautor stirbt in der Neujahrsnacht und beendet abrupt sein unvollendetes hoffnungsvolles Schaffen – kein Selbstmord, keine harten Drogen. Trotzdem. Die »taz« beendet ihren Nachruf mit den Sätzen: »Werner Schwab ist tot. Wir fleddern ihn dankbar, mit diesem Abschied hat er uns ein letztes Mal bedient.«³⁷ Alle trauern um den Verlust einer originellen Farbe in der sonst so eintönigen Theaterlandschaft. Fast alle. Peter Iden schließt in der »Frankfurter Rundschau« das Kapitel »Schwab« endgültig mit einem Generalangriff auf die deutschsprachigen Bühnen: »Man wird seine Stücke einmal werten als Zeugnisse für die tiefe Krise der Theater, die sie gespielt haben. Viele der besonders orientierungslosen deutschsprachigen Bühnen, die beinahe allesamt ohne politisches oder ästhetisches Programm sind, benutzten Werner Schwab, um noch einmal öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. [...] Wer wird noch etwas wissen von ihm, wenn erst drei Jahre vergangen sind?«³⁸ Die Antwort auf seine

Die ultimative Todeslegende

1991 traf Werner Schwab in Berlin, vermutlich in einem Lokal, eine Zigeunerin, die ihm die Zukunft voraussagte. Er sei ziemlich deprimiert zurückgekommen, erzählt Bernd Höfer, obwohl Schwab nicht abergläubisch gewesen sei. Die Zigeunerin hatte ihm prophezeit, er werde noch ein, zwei Jahre leben. Er habe das sehr ernst genommen. [...]

Kurz vor Weihnachten erschien Werner Schwab bei Ingeborg Orthofer mit einem Metallkoffer. Die Ehe war zwei Jahre zuvor geschieden worden, aber man hatte sich nicht aus den Augen verloren. Er hatte alles, was er bis dahin geschrieben und noch nicht veröffentlicht hatte, aussortiert und übergab den Rest seiner Ex-Frau.

Dann kam die Silvesternacht 93/94. Schwab hatte schon viel getrunken, und um Mitternacht kehrte man in Elisabeth Krenns Grazer Wohnung zurück. Im Erdgeschoß des Hauses befindet sich ein Laden. Gegen drei Uhr morgens stürzte ein Betrunkenener durch die Schau-fensterscheibe. Elisabeth Krenn verließ die Wohnung, um die Folgen des Unfalls zu regeln. Was inzwischen in Werner Schwab vorgegangen sei, wisse sie nicht. Jedenfalls habe er sich überreichlich an ihrer Bar bedient. Sie fand ihn schlafend vor und dachte sich nichts dabei. Es sei nicht zum ersten Mal so gewesen. Ein paar Stunden später war Schwab tot.

Helmut Schödel (*»Ich bin der Dreck dieser Erde«, Die Zeit, 4.11.1994*)

»Mein Hundemund«

Eine verkommene Bauernwirtschaft in Verkleinerungsform. Das Schauspiel in vier Szenen ist eigentlich ein großer Monolog des kriegsverletzten Bauern namens Hundsmaulsepp, ein »überempfindlicher Selbstvernichter«, der nur von kurzen Szenen mit Frau und Sohn unterbrochen wird. Der Analphabet formuliert in trunken-düsteren Metaphern seinen Weltpessimismus. Er verkörpert die Gegenwelt zu seiner Frau, die auf bürgerliche Ordnung ausgerichtet ist, und seinen Sohn, der mit neuen hochtechnisierten Zeit gehen möchte. Der Hundsmaulsepp ist zum Außenseiter und zum Ballast für seine Ange-

Frage würde uns in die Zukunft versetzen. Aber auch für mich drängen sich anhand des »Phänomens Schwab« viele Fragen zum Thema des zeitgenössischen Theaters auf.

Schwabs Stücke sind teilweise unlesbar. Ich werde wütend, ich unterstelle Schwab eine unglaublich billige Machart. Ein Wiederholungstäter. Einmal Erfolg, immer Erfolg. Mit mir nicht. Und dann sehe ich die Stücke auf der Bühne, und es funktioniert. Alles Überkünstliche wird auf unerklärliche Weise natürlich, wird zu spannendem Theater. Es macht Spaß. Es macht vor allem Spaß, eine Aufführung mit Schwabunerfahrenden zu sehen. Bei einer Aufführung der »Präsidentinnen« in Dortmund hat sich eine Frau neben mir vor Lachen weggeschrien. Kein Lachen aufgrund einer Szenenkomik oder eines besonders gelungenen Witzes, nein, ein Kompensierungslachen, um einen unerhörten Tabubruch auszugleichen. Sie hat – auch noch nach einer Stunde der Fäkaliensprachenberieselung – völlig überreagiert; jedenfalls nach dem ungeschriebenen Verhaltenskodex für ein Premierenpublikum. Ich bin davon überzeugt, daß diese Zuschauerin von diesem Ereignis noch Tage gezehrt hat. Den anderen war diese Reaktion auf das Stück übrigens viel peinlicher als die im Text ausgebreiteten Themen oder die eigentliche Inszenierung.

Ein zweites Beispiel. »Mein Hundemund« in Frankfurt. Im Gegensatz zu »Die Präsidentinnen« ist das Stück überhaupt nicht lustig und erschien mir nach der Lektüre sehr aufgesetzt und sperrig: ein Milieu, das ich nicht kenne, das mich auch nicht interessiert – österreichischer Bauer, kriegsverletzt, einsam, verbittert. Der Darsteller des Hundsmaulsepp, Peter Lerchbaumer, sprach seine Rolle im Dialekt. Bis dato hatte ich nur bühhochdeutsche Schwabsprache genießen können. Die Inszenierungen bezogen allein aus diesem Umstand schon ein außerordentliches Vergnügen. Nun im Dialekt. Abgründe taten sich auf, hinterbäuerlichste Atmosphäre, natürlich ohne jeden Naturalismus. Ich haben an diesem Abend erstmalig Schwab von billiger Effekthascherei freisprechen müssen. Zumindest für dieses Stück. Obwohl er immer eine politisch-gesellschaftskritische Motivation für sein Schreiben ausgeschlossen hat, öffneten sich neue Horizonte. Er zeigt mir mit diesem Stück ein tief empfundenes Gefühl für die Krankheit der Gesellschaft, der Menschen: die ständige Ich-Sucht, die latente oder offen ausgestellte Feindseligkeit der Individuen, die dahinter steckende Einsamkeit und Verlorenheit.

Ein drittes Beispiel. »Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute« – bisher habe ich mit dieser Fortsetzung der »Volkvernichtung« nur lesend Bekanntschaft machen können. Radau, Gewalt, das Übliche. Herrmann Wurm ist nach zwischenzeitlichem Erfolg untergegangen. Als Künstler. Als Marktlücke. Als Liebhaber. Er wird am Ende von seiner Mutter wieder aufgerichtet: »Herrmann, seien wir uns wieder lieb«. ³⁹ Obwohl der Sohn der Mutter in der Vorgeschichte manches verbal und tötlich an den Kopf geworfen hat, kommt es zu einer großen Versöhnung; auch wenn die Wortwahl nicht ganz gebräuchlich erscheint (»Du bis halt meines liebes gute alte Drecksau, gell, Mama?«), vermittelt diese Szene doch auch viel über ihren Schöpfer. Natürlich soll nicht der Fehler gemacht werden, die Figuren eines Autors mit ihm selber zu verwechseln; aber die autobiographischen Bezüge sind in diesem Stück unübersehbar. Das alter ego Schwabs drückt die verzweifelte Suche nach dem Ich aus, das sich endlich wahrnehmen will, – und sei es in der Zerstörung oder Selbstvernichtung. Nach diesem Schluß will ich der gekonnten Promotiontour Schwabs nicht mehr glauben. Ich habe zwar mit eigenen Augen gesehen, wie er eine Lesung im Bochumer Schauspielhaus besoffen abgebrochen hat, aber ich glaube nicht mehr, daß ihm alles egal gewesen ist, was er für sich und das Theater gemacht hat. Schwarze Lederjacke + Sonnenbrille = böser Bube. So einfach geht es dann doch nicht.

Werner Schwab gibt Anlaß, über die Mechanismen des heutigen Theater-Kultur-Betriebs nachzudenken und Fragen zu stellen. Eine erste Zusammenfassung für diesen Themenkomplex:

Schwab war von Anfang an konsequent im Provozieren und lud schon seinen Erstling so blasphemisch auf, daß Theater und Großkritik in liberalsten Kulturzeiten gar nicht anders konnten, als reihum Mut und Offenheit zu beweisen. Über keinen Theaterautoren ist wahrscheinlich in so kurzer Zeit so viel publiziert worden wie über Werner Schwab. Alle »seriösen« Feuilletons haben sich bedenkenlos dem postpubertären Zwangsvulgarismus angeschlossen und nach Herzenslust mit den Wörtern »Scheiße« und » ficken« hantiert. Endlich darf die sprichwörtliche Sau herausgelassen werden, natürlich mit dem Zusatz des kokett erhobenen moralischen Zeigefingers. Schwab nutzte den Theaterbetrieb, indem er ihn verhöhnte. Das Theater rächte sich, indem es in ihm nur einen Skandalbringer sah. Böser Boulevard für nimmersatte Bildungsbürger?

hörigen geworden, ihm sitzt eine Fäkalienwelt statt einer unbefleckten Natur im Kopf, die Schicksalsschläge einer freudlosen Kindheit, Kriegsverletzung, Arbeitsunfähigkeit. Am Ende läßt er sich von seinem Hund auffressen – und steht nicht wie nach dem Modell der vorangegangenen Stücke wieder auf.

Meinungen

»Was man Schwab als Lebens-ekel vorhält, ist ein neurotisch geschärfter Realitätssinn. Wo die anderen wegschauen, schaut Schwab hin. Was man nicht sagt, spricht er aus.«

(*Helmut Schödel, Die Zeit, 6.12.1991*)

»Eine Zeitlang dachte man, die Wirklichkeit hätte die Phantasie der Autoren schließlich überflügelt, sei schärfer als die Satire, absurder als die Grotteske, lächerlicher als die Klamotte. Mit Werner Schwab sind wir jetzt auf die unfeinste Art aus dem Schneider.«

(*Helmut Schödel, Die Zeit, 31.1.1992*)

»Kommt hinzu, daß Schwab es versteht, in seiner Literatur frauenverächtliches dröhnendes Machotum, menschenverachtende und sogar antisemitische Anwandlungen als kühne Tabubrüche zu vermarkten«

(Sigrid Löffler, SZ, 5.10.1993)

»Es ist ihm gelungen, daß sich so bürgerliche Institute einen Sprengmeister ins Haus bestellen, einen, der ihnen ihre Figuren in die Luft jagte.«

(Helmut Schödel, Die Zeit, 14.1.1994)

Man zerriß sich das Maul, lobte, verdamnte – endlich ein Streitfall. Schwab brachte Unruhe in die verschlafene Theaterlandschaft – ob sie heilsam war, ist zu bezweifeln. Er war ein Provokateur, dem es gelang, sich zu etablieren – ein Antibürger, den die »bürgerliche« Welt, die ja in den Stücken permanent angegriffen wird, preist. Und dann ist da noch Schwabs immer wieder ausgesprochene Politikverweigerung: eine Koketterie mit der linksliberalen Presse, weil jede Haltung diskutiert werden kann, aber keine Haltung, also die Verweigerung, verantwortungslos ist?

Der Bürgerschreck Schwab hat schon zu Lebzeiten systematisch an seiner Legende gearbeitet. Er baute um sich herum einen Popstarkult auf, und alle machten mit. Für das Publikum ist die Auseinandersetzung mit den tabubrechenden Fäkalien Dramen ein intellektuelles Bungee-Springen; man läßt sich mit dem größtmöglichen Adrenalinstoß in die Tiefen des Verbotenen stürzen, ist aber durch das Gummiseil des Kunstkonsums abgesichert. Das Feuilleton eignet sich das »skandalöse Vokabular« an und benutzt es als dankbare Projektionsfläche, um sich im aseptischen Schlamm der Hochkultur-Szene zu wälzen. Das Verfallsdatum für das »Projekt Schwab« ist unbekannt, aber in die Berichterstattung ist jetzt schon Ruhe eingeleitet. Die letzten Uraufführungen im Herbst 1994 erregen schon kaum noch Aufsehen. Der Grazer »Shooting-Star« ist auf das Normalmaß eines Gegenwartsautoren zurückgestuft.

»Endlich tot endlich keine Luft mehr«

Die Szene ist die Probestühne eines Theaters; Autor, Regisseur, Bühnenbildner und Schauspieler ringen vergeblich um ein Stück über den »Untergang des Sexuallandes«. Der Autor wird vertrieben (und geköpft), die Schauspieler ziehen sich zurück: »Alle Herzeugungsmenschen werden abgelöst. Das Innentheater wird überspielt werden von einem Außentheater«, verkündet der Regisseur und holt sich Altersheimbewohner auf die Bühne. Das Theater hat sich den totalen Krieg erklärt, bringt die »absurdische Normalität« auf

Am 23. September wurde im Saarländischen Staatstheater unter der Regie von Michael Wallner das »Theaterzernichtungslustspiel« »Endlich tot endlich keine Luft mehr« uraufgeführt. Es erschien als letztes Stück der »Königskomödien«. Das Publikum amüsierte sich prächtig, doch die Kritik ist enttäuscht. »Die lächerlich leeren Theaterfiguren um eine psychologische Realität ringen zu lassen, zeigt nur, wie tot dieses Theater in seinen Kunstbemühungen wirklich ist«, schrieb Thomas Thieringer in der »FAZ« und schließt: »Mit Werner Schwab, der sich in seiner Theaterzernichtungslust selbst vernichtete, versucht ein Theater Aufmerksamkeit zu erringen: Das Uraufführungsgespenst geht um.«⁴⁰ Der Verdacht, daß die Schwab-Stücke nur mit ihrem lebendigen Autor funktionieren, erhärtet sich bei der vorerst letzten Uraufführung. Die »Faust-Paraphrase« von Werner Schwab, »Faust :: Mein Brustkorb :: Mein Helm« war seit langen Jahren angekündigt. Bernhard Minetti sollte den alten Faust spielen. So kam es nicht. Aufsehen erregen konnte dieses am 29. Oktober 1994 in Potsdam uraufgeführte Stück nur noch im Musik- und Video-

sender MTV, weil der Sänger der »Einstürzenden Neubauten«, Blixa Bargeld, als Mephisto agierte. In Schwabs Faust-Variante sind Texte dieser Kult-Band eingearbeitet. Der Sohn Bernhard Minettis, Hans-Peter, spielte schließlich den Faust, und Jennifer Minetti, die zuvor in einigen Schwab-Uraufführungen mitspielte, übernahm die Partie der Margarethe. Die Aufführung war wohl vor allem eine Veranstaltung der *Einstürzenden Neubauten* – ohrenbetäubende Musik und: »Am Ende nicht mehr als Achtungsbeifall«. ⁴¹

Werner Schwab war das Produkt einer Gegenwart, deren Exzesse er nicht erfunden hatte: Eskalation der Gewalt, Ausschlachtung dieser in den Privatkanälen des Fernsehens, hemmungslose Reportagen in den Nachrichten. Hat Werner Schwab Zeitstücke geschrieben? Zumindest ist er dem Gesetz von Angebot und Nachfrage gefolgt wie kein anderer. Das Publikum wurde bedient, und er gab vor zu wissen, was das Publikum wollte: »Das Publikum will eigentlich nicht von kuscheligen Watte- stäbchen saubergebohrt werden und auch nicht von kleinen Massage- stäbchen gekitzelt werden, ES will einen hell leuchtend glühenden Later- nenpfahl als Theater in die deutschen Eingeweide gerammt bekommen. Dies ist eine Behauptung, und alle Behauptungen sind richtig. Eine alte Dame in Wien, die sonst in Zigeunerbaronpausen oder Fledermauspausen ein kulturelles Gläschen zu trinken pflegt, meinte bei der Pause von »Über- gewicht unwichtig Unform«: »Es ist das Grauensvollste, was ich jemals zu Gemüte bekam, aber es war einfach wundervoll.« ⁴²

Schwab, die Journalisten und die Theatermacher haben einen aus den Massenmedien bekannten Mechanismus für das Theater hoffähig gemacht: Man nehme eine »Zumutung«, eine »Provokation«, führe sie in einem kleineren Rahmen (d.h. im »Kleinen Haus«) auf, möglichst mit einem Debüt-Regisseur und bereite die Brüskierung des Publikums geschmack- voll auf. Aufgrund der allgegenwärtigen Scheinliberalität gibt es noch nicht einmal einen Skandal. Vielleicht sind Tabus gebrochen worden. Nichts ist passiert. Wir haben nichts gemerkt. Ich habe nichts gemerkt. Kann das alles sein?

Theater, das nur noch wie eine Sensationsmeldung Gesprächsstoff liefert nach der Funktionsweise von Massenmedien oder der Politik? Ich halte vorerst ein und versuche eine kleine Umschau, eine Suche nach den modernen Zeitstücken der Neunziger.

die Bühne. Eine Putzfrau na- mens Haider setzt sich die Kro- ne Richard III. auf, übernimmt das Kommando über die Alten und läßt den Regisseur Saft- mann erschlagen.

FAZ, 26.9.1994

Der geniale Wahn

Der geniale Wahn hat ausgelit- ten; er wird nur noch gespielt und als Amoklauf des Outsiders für die Medien inszeniert. So entstehen Monster auf Bestel- lung, zahme Wilde, Nibelungen aus Pappmaché, Schocks aus zweiter und dritter Hand. Das Mittelmaß nimmt Rache an sei- nem Gegenspieler. Es hat die kulturelle Opposition eingemein- det, das Außenseitertum ver- schluckt.

Hans Magnus Enzensberger
(»Mittelmaß und Wahn«, S. 271 f.)

2.2 AUF DER SUCHE NACH DEN ZEITSTÜCKEN – POLITISCHES THEATER?

2.2.1 Vom Zeitstück zum Gegenwartstheater

Der Begriff des »Zeitstücks« oder des »Zeittheaters« wurde nach dem ersten Weltkrieg geprägt. Das Zeitstück grenzte sich deutlich vom naturalistischen Drama ab, die Autoren wollten sich nach den schrecklichen Kriegserfahrungen ihrer gesellschaftlichen Verantwortung stellen. Nicht Not und Verzweiflung standen am Ende einer Aufführung, sondern die Aufforderung sich zu entscheiden. In unmittelbarer Auseinandersetzung mit Problemen der Gegenwart wollte das Zeitstück aufklärerisch und pädagogisch wirken, in die Zeit und deren Realität eingreifen. Es spiegelte den gesellschaftlichen Kampf der jungen Weimarer Republik in allen Wandlungen. An den traditionellen Bühnenwerken wurden die zeitlos-überzeitlichen Problemstellungen kritisiert. Analog zum entstandenen Enthüllungsjournalismus eines Egon Erwin Kisch wurden an den Bühnen der Weimarer Republik konkrete gesellschaftliche Mißstände aufgedeckt und öffentlich zur Diskussion gestellt: Abtreibung, Kriegsgefahr, Probleme der Jugend und Erziehung, Todesstrafe und Justizwillkür.⁴³

Einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung des Zeitstücks hatte auch der Regisseur Erwin Piscator. Wie Bertolt Brecht ging er vom Entwurf einer soziologischen Dramaturgie aus, die die gesellschaftlichen Verhältnisse kritisiert und zur Veränderung beiträgt. »Das Theater ist zur politischen Anstalt geworden«, schrieb Piscator 1927. »Wir kennen im Grunde nur eine Tendenz: nämlich *die Wahrheit zu sagen*, jede andere Tendenz erübrigt sich. Deshalb ist es eine Verkennung, die Leistungen unseres Theaters rein nach künstlerischen Gesichtspunkten beurteilen zu wollen.«⁴⁴ Die Stücke wurden aus aktuellem Anlaß geschrieben und waren zum sofortigen Gebrauch bestimmt. Die Autoren waren in den gesamten Produktionsprozeß eingebunden. Während aber Brecht seine Erkenntnisse der gesellschaftlichen Vorgänge in milieufremde Parabeln übertrug, um sie in der Distanzierung leichter durchschaubar zu machen, mobilisierte Piscator alle technischen Hilfsmittel, um die Gegenwart direkt und ohne »Verfremdung« abzubilden. War das politische Ziel erreicht, verlor das Stück seine Daseinberechtigung. Man sprach daher von »Gebrauchskunst«. Mit dem Nationalsozialismus verschwand auch das Zeittheater, das als Diskussionsinstrument eine freie, antagonistisch leben-

de Gesellschaft braucht. Gefragt war während des »Dritten Reichs« Weltanschauungstheater und nicht die Kritik an Einzelphänomenen.

Auch nach dem Krieg waren mehr das Unterhaltungstheater und unverfängliche Klassiker gefragt. Die Auseinandersetzung mit der Brecht-Dramaturgie fand in den fünfziger Jahren bereits statt, wenn auch aus einer kritischen Position. Die Verbindung zu Piscators Theater wurde erst ein Jahrzehnt später wieder hergestellt. Mit dem Einsetzen des Wirtschaftswunders begann die »große Zeit« des bundesrepublikanischen Theaters. Die Autoren brachten in den frühen sechziger Jahren die brennenden Themen unter die Leute. Rolf Hochhuth, Heiner Kipphardt und Peter Weiss stellten mit ihren Stücken die Frage nach der deutschen Schuld. Sie wollten einer selbstgefälligen Gesellschaft ihre moralischen Probleme vor Augen führen und das politische Bewußtsein beleben. Dabei wurde nicht mehr mit poetischen Bildern argumentiert, sondern mit Nachrichten, Dokumenten und historischen Fakten. Dokumentar-Theater, doch als wichtige und lebendige Zeitstücke.

Im Aufnehmen eines Gegenwartsstoffs macht sich das Theater zum Forum des öffentlichen Disputs, und wenn sich die gesellschaftlichen Konflikte schärfen, wird die Bühne zur Tribüne, zum Tribunal. Aus der Sicht von 1978 stellt Werner Schulze-Reimpell in seinem Aufsatz »Sind die Theater am zeitgenössischen Autor desinteressiert?« rückwirkend fest: »Diese jungen Autoren schrieben fast durchweg sehr politische zeit- und gesellschaftskritische Stücke, die konservative Gemüter freilich verschreckten. Denn sie artikulierten ein Lebensgefühl der geistigen Unruhe und ein Leiden an dem So-sein einer saturierten Gesellschaft, das niemandem zuvor so bewußt geworden war. Im nachhinein wurde erst klar, daß da wieder einmal die Literatur gesellschaftspolitische Entwicklungen antizipiert hatte, die nach 1968 in einem emanzipatorischen Aufbruch der Studenten kulminierten.«⁴⁵

Den letzten großen politischen Skandal mit einem Theaterstück konnte Rainer Werner Fassbinder provozieren. Mit dem 1976 erstmals veröffentlichten – und vom Suhrkamp-Verlag wieder eingestampften – Stück, »Der Müll, die Stadt und der Tod« wurde eine breite öffentliche Diskussion entfacht, obwohl das Stück nie aufgeführt wurde. Fassbinder prangert eine neudeutsche Kungelei und Verstrickung an, die durch alle Fronten läuft. Der Vorwurf des Antisemitismus verhinderte mehrere Versuche, das Stück zu seinen Lebzeiten und später posthum aufzuführen. Die zuletzt für

1985 geplante Uraufführung am Frankfurter Schauspiel unter der Regie von Dietrich Hilsdorf wurde durch Mitglieder der Jüdischen Gemeinde verhindert, die die Bühne besetzten.

Der Begriff des »Zeitstücks« muß spätestens ab den siebziger Jahren aus dem ursprünglichen Definitionsrahmen genommen werden. Wenn »Zeitstück« zu Piscators Zeiten hieß, daß aktuelle Themen kurzfristig dramatisch aufbereitet und damit rasch in einer größeren Öffentlichkeit zur Diskussion gestellt wurden, ist diese Funktion durch die weite Verbreitung des Fernsehens für das Theater heute nicht mehr relevant. Ich werde daher den inhaltlich ähnlichen Begriff des »Gegenwartsdramas« benutzen, der aber nicht mit einer speziellen theatergeschichtlichen Epoche verbunden ist.

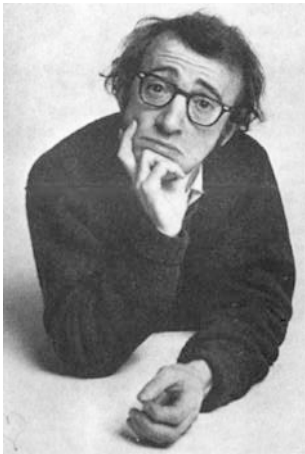
Politische Zeitstücke sind zwar immer noch denkbar, aber aufgrund der veränderten gesellschaftlichen Funktion des Theaters wirkungslos. Da die politische Meinungsbildung und Beeinflussung ausschließlich über die Massenmedien läuft, muß von zeitgenössischen Autoren mehr gefordert werden, als die Dramatisierung einer Zeitungsmeldung oder einer Fernsehsendung. Das Theater kann mit der Schnellebigkeit der Tagesinformationen nicht mehr Schritt halten. Es muß seine eigenen und in der Sache immer die ersten Worte finden, eine bisher ungehörte Sprache sprechen. Eine natürlich unmögliche Forderung.

Für das Theater der späten sechziger und siebziger Jahre läßt sich rückwirkend eine entscheidende Variante zur zeitgenössischen Dramatik feststellen. Das *gesamte* Theater politisierte sich. Es schien einen Generalangriff auf die altherwürdigen Einrichtungen stattzufinden. Traditionelle Spielformen des Klassikertheaters wurden aufgelöst, es zerbrachen szenische Tabus in bezug auf die Darstellung von Religion und Sexualität, der freie, subjektive wie assoziative Umgang mit den kanonisierten überlieferten Texten wurde möglich. Interpretationen wurden geprägt durch Freud und Marx, die Soziologie relativierte kritisch die alten Überlieferungen. Dem Publikum wurden keine Figuren mehr für seine Identifikation vor Augen geführt, Personen und Situationen wurden kritisch dargestellt. Keine affirmative, sondern eine kritische Kultur war die Maxime dieser Jahre. Das »Regietheater« war geboren. Für den Umgang mit den Themen der Zeit brauchte es keine neuen Autoren, keine neuen Stücke: alles, was man sagen wollte, konnte man mit einem x-beliebigen Klassiker ebenso gut über die Rampe bringen. Auf Umwegen und in der Überschätzung,

Theater?

»Theater ist zur Unterhaltung da. Es gibt ein altes Sprichwort: Wenn ihr eine Botschaft übermitteln wollt, wendet euch an die Post!«

Woody Allen



auch selber »Autoren« zu sein, haben sie versucht (und probieren es noch immer!), ältere Stücke rein äußerlich zu aktualisieren, ihnen mit Kostümen, Requisiten, Textverschnitten und Musiken eine heutige Geschichte einzu blasen. Die Regisseure von Peter Stein und Peter Zadek über Hansgünther Heyme, Jürgen Flimm, Hans Neuenfels zu Claus Peymann haben diese Epoche des deutschen Theaters mehr geprägt als jeder zeitgenössische Autor dieser Zeit. Ihr übermächtiger Einfluß wirkt bis in die heutigen Tage nach: die Erneuerer und Stürmer einer eingerosteten Institution von gestern sitzen heute auf Intendantensesseln. Die Stoßrichtung ihres Handelns hat sich jedoch verändert. Suche, Bestimmung und Erhaltung eines Marktwertes ist die Sinnggebung ihrer Theaterarbeit – sie geben sich damit mehr und mehr der Gefahr hin, selbst anzurosten.

Neben den übermächtigen Regiegöttern, die die Stellung der Autoren für die jeweiligen Inszenierungen sehr weit zurückdrängten, blieb sehr wenig Raum für die Gegenwartsdramatiker in den siebziger und achtziger Jahren. Hier soll kurz auf drei Tendenzen der Dramatik eingegangen werden, die durch Botho Strauß, Franz Xaver Kroetz und Heiner Müller in diesen Jahren geprägt wurden. Diese Autoren wurden durch die Auswahljury des Mühlheimer Stückemarktes in den Jahren 1972 bis 1990 am häufigsten nominiert.⁴⁶ Es sind auch die Autoren, deren Stücke am häufigsten aufgeführt wurden.

Mit seinem ersten Theaterstück »Die Hypochonder« ließ Botho Strauß 1972 als erster auf der Bühne etwas von dem ahnen, was man später »neue Sensibilität« genannt hat: das Eindringen von Gefühlen ins politische Agitations- und Belehrungstheater der sechziger Jahre. Seine eigene Mythologie, die in seinem Erstling noch sehr vom Privaten genährt wird, hat sich mehr und mehr auf Gesellschaftsbilder ausgeweitet. Es entstanden Seelenportraits für die moderne Gesellschaft, ein in hohem Maße ästhetisch-entrückter Mythos-Boulevard, der in keiner Weise versuchte »einzugreifen«. Als weiterer wichtiger Repräsentant dieser Jahre muß Franz Xaver Kroetz genannt werden. Er knüpfte an die Tradition des Volksstücks in der Nachfolge von Ödön von Horváth und Marieluise Fleißer an. Aber während diese Vorgänger noch eher Totalgemälde einer Gesellschaft entwarfen, dramatisiert Kroetz Miniaturbilder, Ausschnitte aus verschiedenen sozialen Bereichen. Er spürt den Extremsituationen und Ausweglosigkeiten von Menschen in Randschichten der Gesellschaft nach. Ernst Wendt bemerkt: »Kroetzens Realismus beweist sich darin, daß er

zeigt, wie die von Verzweiflung heraufgerufene Gewaltsamkeit der Unterdrückten sich nicht einmal mehr gegen ihre Unterdrücker, sondern nur noch gegeneinander [...] richten kann. Kroetzens Stücke machen klar: die zugespitzten menschlichen Beziehungslosigkeiten, deren schreckliche Folgen die Polizeiberichte registrieren und die Bildzeitungen genußreich ausmalen, sind die Ergebnisse herrschender, unbefragter Realität.«⁴⁷ Heiner Müller ist der herausragende Repräsentant der DDR-Gegenwartsdramatik gewesen. Er steht in der Nachfolge Brechts und ist einem moralischen Theater, das zunehmend mit Schreckensbildern besetzt wird, verpflichtet. Er bezieht sich auf das gesellschaftliche System der DDR, konfrontierte jedoch dessen Vorstellungen, Forderungen und Ziele rigoros mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Für »Germania Tod in Berlin« erhielt er 1979 den Mühlheimer Dramatikerpreis zuerkannt; in der Begründung zur Preisvergabe heißt es: »In einer schrillen und widersprüchlichen Form stellt sich das Stück grundlegenden Konflikten und Ereignissen deutscher Geschichte. Die radikale persönliche Haltung des Autors, dessen Betroffenheit in jeder Szene unübersehbar formuliert ist, zwingt das Publikum seinerseits Stellung zu beziehen und scheinbar feststehende Vorstellungen von deutscher Geschichte zu überprüfen. [...] Gleichzeitig werden die Theatermacher durch Heiner Müller provoziert, ihre Phantasie und ihre Theatermittel über abgesicherte Grenzen und vertraute Kriterien hinauszuführen.«⁴⁸

Zusammenfassend für das deutsche Theater der achtziger Jahre muß gesagt werden, daß, wie schon im vorangegangenen Jahrzehnt, die Hauptakteure die Regisseure waren. Es wurde zwar Gegenwartsdramatik produziert, aber Klassiker-Aufführungen eindeutig favorisiert. Immer neuere und ausgefallene Lesarten von Altbekanntem wurden produziert. Die Autoren verdienten ihr Geld hingegen bei Fernsehen, Funk und Film. Neue Stücke kamen meistens nur zu einer Inszenierung, nur Erfolgsdramatiker wie Botho Strauß, Franz Xaver Kroetz, Heiner Müller oder Thomas Bernhard avancierten zu modernen »Klassikern« und wurden auch in kleineren Theatern nachgespielt. Eine breite öffentliche Diskussion wurde durch die sehr einseitig auf das Etablierte setzende Spielplangestaltung verhindert. Gesucht wurde eine Theaterästhetik, die innerhalb des Stadttheaters – das sich aber immer noch als Institution des »Literaturtheaters« definiert – auf die literarische Auseinandersetzung mit der Gegenwart verzichtete. Innovativ war der Bereich des Bilder- und Tanztheaters: *die* vorherrschenden Ereignisse der letzten Jahre. Man beschäftigte sich den Auswirkungen der Massenkultur auf den Menschen. Durch die neuen Massenmedi-

en Film, Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte/CD hatte sich die alltägliche Wahrnehmung des einzelnen verändert. Auge und Ohr wurden ununterbrochen mit neuen Eindrücken überschüttet, und diese Situation wurde im Alltag als »normal« empfunden. »In dieser Situation erhob das Theater den Anspruch, den einzelnen von den Folgen dieser Massenkultur, von einerseits Isolation und Anonymität, andererseits totaler Vermassung, zu ›heilen‹ und ihm ›authentische Erfahrungen‹ zu ermöglichen.«⁴⁹ Das Problem an dieser Haltung war (und ist) jedoch, daß die Medien einfach bessere Bilder produzierten, neuere Klänge erzeugten und daß das Theater in inhaltsloser Bedeutungslosigkeit zu verschwinden drohte. Langeweile und dumpfe Belehrung im Theater gegen Action und Spaß im Film/Fernsehen. Das Theater siegt nicht. »Die zunehmenden Müdigkeitserscheinungen seines Publikums sind unübersehbar«, stellt Richard Weber in seinem Buch zum deutschen Drama der achtziger Jahre fest, »Und das schon seit einem Jahrzehnt. Schenkt man den Theatermachern, aber auch einer Reihe von Kritikern Glauben, ist die Ursache hierfür das Fehlen von interessanten und provokanten Gegenwartsstücken.«⁵⁰ Eine lebendige Gegenwartsdramatik ist das Salz in der Spielplansuppe, das beweist zumindest die euphorische Aufnahme der provokanten Werke Werner Schwabs.

Diese hier selektiv zusammengefaßte Entwicklung des zeitgenössischen Theaters ist noch nicht abgeschlossen. Die gesellschaftlichen Probleme der Gegenwart haben sich aber seit 1989 verschoben. Die Geistesströmung der achtziger Jahre findet sich in dem Begriff der »Erlebnisgesellschaft« wieder, auf den ich im 3. Kapitel eingehen werde. Bemerkenswertes ist im Bereich des Tanztheaters als »Sparte« des Stadttheaters entstanden. Was der neuen Theaterliteratur nicht glücken wollte, haben Johann Kresnik in Heidelberg/Bremen und Pina Bausch in Wuppertal geschafft. Ohne viele Worte haben sie wahrscheinlich am deutlichsten den Umgang der Menschen mit- und gegeneinander beschrieben. Erwähnt werden soll in diesem Zusammenhang noch der Name Robert Wilson, der in diesen Jahren mit seinem »Bildertheater« innerhalb der öffentlichen Staatsbetriebe große Erfolge feiern konnte: Avantgarde für die Massen. Jedes zahlungsfähige große Haus durfte am fröhlichen Konsum der »Post-Moderne« teilhaben. Für mich ein Ausdruck der absoluten bedeutungslosen Hoffnungslosigkeit. Wir haben nichts zu sagen, aber das machen wir schön. Wilsons Erfolg ist für mich nur durch die absolute technische und handwerkliche Perfektion zu erklären. Worte werden nur

noch als Lautäußerungen benötigt, inhaltlich gibt es nichts zu sagen. Bilder, Bewegungen entstehen, faszinieren. Das Abonnenten-Publikum hat *live* Anteil an der Vollkommenheit, die es sonst nur im Fernsehen gibt. Zwei Stunden *l'art pour l'art*, man geht nach Hause, danke, schön war's. Mittlerweile sollte etwas Schwung in die saturierte Wohlstandsgesellschaft gekommen sein. Die fetten Jahre scheinen vorerst vorbei zu sein. Ein neuer Anlauf?

2.2.2 Eine kleine Stichprobe zur Gegenwartsdramatik

Aber was soll denn Interessantes im Theater der neunziger Jahre erzählt werden? Eigentlich ist in der Dramenliteratur ja schon »einmal« alles breit getreten worden, was es über den Menschen zu sagen gibt. Die Geschichten von Aischylos bis Shakespeare handeln bereits von Liebe, Eifersucht und Haß, von Macht, Erfolg und Ohnmacht, von Träumen, Angst und Hoffnung und immer wieder vom Tod.

Der Fall der Berliner Mauer hat viele Hoffnungen hervorgerufen. »Freiheit«: ein kurzfristiges nationales Hochgefühl, »Freude schöner Götterfunken« an jeder Straßenecke. Nach der Wiedervereinigung sind jedoch neue gesellschaftliche Probleme aufgetreten, alte Probleme haben sich verschärft. Alte Feindbilder sind weggefallen, neue wurden umgehend eingeführt. Profit-Wessi gegen Anspruchs-Ossi. Steuererhöhungen, Massenarbeitslosigkeit, neue Armut, Vereinsamung, Rechtsradikalismus, Aids und weltweite Krisen-Kriegs-Herde sind die Themen, mit denen sich jeder konfrontiert fühlt, wenn nicht persönlich, dann über eine Medienpräsenz. Themen, die die öffentliche Diskussion beherrschen. Und im Theater geht alles seinen gewohnten Weg? Werden wichtige Entwicklungen einfach verschlafen? Auf die neue Generation von Regisseuren, die es mittlerweile sogar gibt und auf der viele Hoffnungen liegen, wird erst im 4. Kapitel eingegangen. Welcher Dramatiker erzählt eine neue Geschichte für unsere Zeit und hat damit Erfolg?

Mit dem Zusammenbruch des Kommunismus ist für die Gegenwartsdramatik eine paradoxe Situation eingetreten. Trotz der oben aufgeführten Einzel-Probleme ist in globalen Anschauungen ein Vakuum entstanden. Nach fast einem halben Jahrhundert freiheitlich-friedlicher bundesdeutscher Vergangenheit und nach Jahrzehnten einer immer zunehmenden Liberalisierung ist durch die Wiedervereinigung der demokratische Super-GAU geschehen. Mit dem sang- und klanglosem Ende des Kommunismus hat sich auch noch die letzte Utopie verflüchtigt, obwohl jeder

wußte, daß sie unerreichbar ist – oder als »real-existierende« in ihr Gegenteil umschlägt. Diese Unerreichbarkeit ist zwar das Wesen jeder Utopie, die Gewißheit darüber hat allerdings den schönen Nebeneffekt, daß man sich ihr um so hemmungsloser hingeben kann. Ein besseres Modell als der dezent sozialstaatlich abgefederte kapitalistisch-sozialpartnerschaftliche Verfassungsstaat mit allgemeinem Wahlrecht und Gewaltenteilung will nicht in Sicht kommen. Man könnte an der Fassade dieses Staatsgebäudes laborieren, aber keinen Neubau planen. Heiner Müller muß das erkannt haben und schweigt sich seitdem aus, zumindest was sein dramatischen Schaffen angeht. Er verdient als Intendant des Berliner Ensembles und Bayreuth-Regisseur ohnehin genug Geld. Warum sollte er auch konstruktiv ein intellektuelles Vakuum füllen. Es war nie die Sache des Theater, geheime Ausschuß-Politik zu machen, sondern immer mit einer – wenn auch meistens unausgesprochenen – großen gesellschaftlichen Utopie in der Hinterhand zu argumentieren. Und nun ist alles dahin. Mancherorts spricht man schon vom Theater der »Geschwätzigkeit«, und nimmt man einzelne Stichproben, will sich dieser Verdacht erhärten. Es wird viel geredet, aber keiner hat 'was zu sagen. Botho Strauß hat in den letzten Jahren keine Anregungen mehr auf der Bühne gegeben – sein letztes Stück, »Das Gleichgewicht«, würde ich der Kategorie der »selbstmitleidigen Geschwätzigkeit« zuordnen –, sondern einen Sturm der Entrüstung durch seinen »Bocksgesang« im »Spiegel«. Auf Botho Strauß wird weiter unten eingegangen.

Weitere Stichproben bestätigen die müde Kampflosigkeit. Der »Roznjogd«-Autor Peter Turrini hat sich mit seinem »Alpenglücken« von der Sozialkritik in den trotzigem Gefühlsextremismus großer Geschichten verabschiedet. Auch das beliebte Zeitthema »Feminismus« wird von den relativ erfolgreichen Autorinnen Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz in hohem Maße illusionslos behandelt. In »Krankheit oder moderne Frauen« und in »New York. New York« werden die Frauen unterwürfiger, unsympathischer und dümmer dargestellt, als es ein männlicher Autor jemals wagen würde. Am konsequentesten ist da noch Peter Handke. Er schweigt sich gekonnt in über 300 Kürzest-Szenen aus und scheint damit mehr über den derzeitigen Zustand der Gesellschaft zu sagen, als jedes andere wortschwere Drama: »Die Stunde da wir nichts voneinander wußten«. Doch ist Schweigen die Antwort auf die Probleme der Welt, der Gesellschaft, des Einzelnen? Seit Watzlawick wissen wir, daß man »nicht nicht kommunizieren« kann...

Mit Themen der Zeit setzen sich auch die Autoren der »ausländischen Modestücke« der letzten beiden Jahre auseinander. Toni Kushner gelang mit »Angels in America« das ultimative AIDS-Stück und David Mamet schrieb mit »Oleanna« ein viel gespieltes Zwei-Personen-Drama über »political correctness«. Im Gegensatz zur orientierungslosen deutschen Gegenwartsdramatik fassen diese Amerikaner wichtige Zeitthemen in ihren *well-made-plays* konkret an. Tony Kushner ist für seine »schwulen Variationen über gesellschaftliche Themen« mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet worden, »Theater heute« kürte das Werk zum »besten ausländischen Stück 1993«. Es spielt 1985 in New York und handelt von einem korrupten Erfolgsanwalt, von einem Mormonen-Ehepaar in der lasterhaften Großstadt und von einem Schwulenpaar, dessen Liebe zerbricht, als der eine von ihnen an AIDS dahinsiecht. Was geht uns das an? Michael Merschmeier findet eine Antwort: »«Angels in Amerika» ist ein berührendes und komisches politisches Stück, eine Rarität mithin. Es setzt den dramatischen Schlußpunkt der Reagan-Ära. [...] Es verhandelt ein Thema, dem unsere »moralischen Anstalten« bislang meist geflissentlich ausweichen, das schwierige Alltagsleben in den Zeiten von AIDS. Damit hat es sein universelles Thema, denn der Virus kennt bekanntlich keine Grenze und keine Moral.«⁵¹ Die Was-geht-uns-das-an-Frage stellt sich noch dringlicher bei dem »besten ausländischen Stück 1994«. In »Oleanna« wird die amerikanische Obsession des politisch Korrekten attackiert. Eine Studentin setzt die ideologische Waffe »PC« strategisch gegen ihren Professor ein, dem sie mit der Anschuldigung der sexuellen Belästigung Karriere und Existenz ruiniert. An der Wahrheit dieser Anschuldigung scheiden sich nun die Geister des Publikums. Während aus Amerika heftige Diskussionen, Ehekräche und Handgreiflichkeiten nach den Aufführungen berichtet werden, reagiert das deutsche Publikum sehr gelassen. Das Stück erzählt eine packende Geschichte, es ist gut gemacht, aber letztendlich läßt es sich nicht übertragen. Die deutschen Frauen haben ihre »Gleichstellungsbeauftragte«, das Verhältnis von Studenten und Professoren ist ohnehin liberaler, wie überhaupt alles so liberal ist, daß man sich schon gar nicht mehr über die Frage, was denn politisch korrekt sei, streiten würde. Alles ist denkbar und möglich, es gibt ohnehin keine Lösung für irgendwas. Immerhin ist es schon gut zu wissen, daß sich die Gemüter jenseits des großen Teiches noch bewegen. – Also wieder zurück zur deutschen Gegenwartsdramatik.

Political Correct(ness)

Der Ausdruck »Political Correctness« wurde Anfang der neunziger Jahre an den Universitäten der USA geprägt. »PC« soll vor allem die Diskriminierung von Frauen, nationalen, ethnischen und religiösen Minderheiten, Behinderten und Homosexuellen verhindern. Damit wurde ein Schlagwort gefunden, das für die Tabuisierung von Wörtern, Gesten, Bildern und Taten, die eine Person oder Personengruppe beleidigen könnte geschaffen. Dabei ist aus kritischer Distanz »political correct« nicht anderes als Zensur und damit eine Gefährdung der Meinungsfreiheit, denn diese Hysterie macht noch nicht einmal vor der Kunst halt.

Für die aktuelle Saison gibt es Erfreuliches zu melden: Mindestens zwei neue Stücke beschäftigen sich mit dem Thema Rechtsradikalismus in Deutschland. Franz Xaver Kroetz hat sich mit seinen am 24. September 1994 in Wuppertal uraufgeführten »volkstümlichen Szenen aus dem neuen Deutschland« als prominenter Autor zu Wort gemeldet: »Ich bin das Volk« ist eine aus 24 Szenen bestehende Sketchfolge, meist monologisch angelegt, selten dringt die Dramaturgie zum theatralen Diskurs von Ensembles vor. Fast ein bißchen Polit-Kabarett, dafür aber nicht bissig genug. Mit der gleichen Technik von knappen Monologen und Duoszenen gestaltete Kroetz bereits sein 1984 uraufgeführtes Stück »Furcht und Hoffnung der BRD«, in dem er sich mit den Opfern der damals schon realen Massenarbeitslosigkeit auseinandersetzte. Kroetz stellte Menschen dar, die durch das erzwungene Nichtstun an sich selbst verzweifeln, die brutal und böseartig gegeneinander werden. Nun also ein Stück gegen die zunehmende Faschisierung der gesamtdeutschen Gesellschaft. »Als es im vorigen Jahr zu brennen begann, habe ich mich nicht hingesezt und beschlossen: ›Darüber mußt du jetzt als politischer Autor unbedingt schreiben.‹ Das hätte mir trotz allem egal sein können. Aber das gesamte Klima, die Politiker, die Gerichte, die Berichterstattung in der Presse, dieser hilflos feige Staat – all das hat mich so wütend gemacht, daß ich diese Szenen hingefetzt habe.«⁵² Die Inszenierung der Wuppertaler Bühnen (Holk Freytag/Hans Christian Seeger) ist in der Tat bemerkenswert. Das Stück fesselt nicht wirklich, alles scheint irgendwie schon bekannt zu sein, natürlich ist man betroffen – aber es sind auch wieder die Falschen im Zuschauerraum (überhaupt recht wenige, wie ich in der vierten oder fünften Vorstellung feststellen mußte...). Aber der wunderbare Zauber des Theaters findet an diesem Abend nicht auf der Bühne statt, sondern ausgerechnet in der Pause, auf einer kleinen Bühne im Foyer. Man holt sich ein Getränk, beginnt den üblichen Small-talk, ist ein bißchen hilflos in seiner eigenen Betroffenheit, und dann hört man auf einmal (*live!*) Kletzmermusik. Dann singt das Ensemble »Freude schöner Götterfunken« – die Massen strömen zur kleinen Bühne und hören gerührt zu, das Ensemble verschwindet, und eine Türkin singt ein Lied aus ihrer Heimat. Nach Beethoven ein Kulturschock. Ungewohnte arabische Klänge. Aber irgendwie ist es jetzt jedem peinlich, sich von diesem Ort wieder zu entfernen. Man heuchelt Verständnis und hört zu. Setzt sich mit der Musik der »Fremden« auseinander. Eine knappe halbe Stunde wird man konfrontiert. Einige setzen sich völkerverständigend mit auf die Bühne. Un-

»JADGZEIT«

Endlich ein Stück zur Zeit. Zwei Jahre nach Rostock und Hoyerswerda, ein Jahr nach Mölln und Solingen, einige Monate, nachdem in Magdeburg unter den Augen der Polizei rechtsradikale Jugendliche Ausländer krankenhaushausreif geschlagen haben, eröffnet das Münchener Residenztheater die Spielzeit mit Gundi Ellerts »Jagdzeit«. Es geht um Väter und Söhne, den Mief einer Kleinstadt mit hoher Arbeitslosigkeit nahe der Grenze (zu Polen?), es geht um Honoratioren und ihre mißratenen Kinder, die rechten Parolen folgen, Menschen jagen und dabei den rechtschaffenden Eltern zum Verwechseln ähnlich sind. »Jagdzeit« handelt von alltäglichen Gewaltverhältnissen, die sich unter dem Mantel bürgerlicher Anständigkeit von einer Generation auf die nächste fortsetzen, um ein Stück auch über den Faschismus im Lodenmantel. Das Bayrische Staatsschauspiel präsentiert das auf großer Bühne, in aufwendiger Inszenierung, wenige Wochen vor der Landtagswahl. Hehre Absichten, wohin das Auge reicht.«

Franz Wille, »Theater heute« 10/1994, S. 9

glaubliches ist geschehen. Nach einiger Zeit gewöhnt sich das Ohr an die »barbarischen« Klänge, man findet Gefallen. 30 Minuten wirkliche Auseinandersetzung mit einer anderen Kultur. Das Theater ist als Institution rehabilitiert.

Eine Woche vor dem prominenten Kroetz durfte eine »neue« Autorin ihr Stück zum gleichen Thema vorstellen. Gundi Ellerts »Jagdzeit«, ein Schauspiel in acht Bildern, wurde im Münchener Residenztheater unter der Regie von Matthias Hartmann uraufgeführt. Zu der Aktualität von Theaterstücken bemerkt Gundi Ellert im Gespräch mit der Produktionsdramaturgin Anke Roeder: »Ich lebe in der Jetztzeit, und deshalb schreibe ich auch diese Dinge, die mit meiner Zeit zu tun haben. Weil ich die Augen offen habe und sehe, was in der Welt passiert, interessiert es mich, in Menschen einzudringen, schreibend zu verstehen, warum ein Junge mit 18 den Schläger in die Hand nimmt und einem anderen nachjagt. Ich will kein Zeigefingerdrama, sondern selbst dieses Potential an Gewalttätigkeit erfahren, das, glaube ich, in jedem Menschen steckt.«⁵³ Gundi Ellert hat wahrscheinlich, wie Kroetz, kein »großes« Drama geschrieben, aber ein zeitgenössisches Stück muß auch nicht immer Shakespeare Konkurrenz machen. Wichtig ist vor allem, wie die Theater mit diesen wichtigen Gegenwartsstoffen umgehen. »Jagdzeit« habe ich (noch) nicht gesehen, das Stück ist aber – und das ist erfreulich zu bemerken – schon von einigen anderen Bühnen für weitere Inszenierungen vorgesehen; »Ich bin das Volk« übrigens auch.

Eine kurze Zusammenfassung für den Themenkomplex »Zeitstück/ Gegenwartsdrama«: Für die Theater sollte vieles anders geworden sein, seitdem Geschichte wieder hautnah erleben läßt. Das scheinbar naturgesetzlich zusammenwachsende West-Europa treibt orientierungslos dahin, »bedroht« vom plötzlich wilden Mafia-Osten und vom Auftauchen lang unterdrückter nationalistisch-faschistischer Tendenzen. Das adäquate Stück scheint derzeit aber nicht mehr das engagierte (linke) Zeitstück zu sein, sondern das Verwirrspiel mit der alp-traumhaften Alltagsvernunft. Die Probleme der Wiedervereinigung und der Krieg auf dem Balkan werden lieber mit Shakespeares Königsdramen erzählt, und nicht in aktuellen Texten ausgedrückt. Zeitthemen werden zwar (vereinzelt) auf die Bühne gebracht, überraschende Lösungsansätze fehlen. Der Erlösungsengel aus Kushners Stück fehlt in der deutschen Dramatik. Doch wenn das Theater ein Spiegel der Gesellschaft ist, wie soll es dann Probleme lösen, die gar nicht als solche empfunden werden? Die nächste Frage ist: Für welche Gesellschaft wird das Theater gemacht?

3. DIE GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM ZEITGEIST

3.1 THEATER ALS SPIEGEL DER GESELLSCHAFT

»Die Schaustellungen des Theaters sind Konzentrationsvorgänge gegenwärtigen Denkens und Empfindens, Lotungen in die Tiefen und Untiefen der Gesellschaft und Vorzeigen des Entdeckten.«¹ Mit diesem Satz bestätigt Günther Rühle im Vorwort seines Buches »Was soll das Theater?« auf ein neues den scheinbar kleinsten gemeinsamen Subventionstheater-Nenner. Dieses Kapitel will versuchen, dem gegenwärtigen Denken und Empfinden auf die Spur zu kommen. Hilfreich wird dabei ein Einblick in die Kultursoziologie sein. »Lösungen« resultieren daraus zwar nicht, aber die Ergebnisse von Gerhard Schulze in seiner Analyse der »Erlebnisgesellschaft« lassen für einen Moment die idealistischen Fragestellungen verstummen und nach einem pragmatischen Umgang mit dem »Zeitgeist« suchen.

1989 war die Welt Zeuge einer »Revolution«. Niemand wird sich finden, der nicht die geschichtliche Bedeutung des Mauerfalls bestätigen wird, auch wenn die Kommentatoren der Nachrichtensendungen in den letzten Jahren beinahe wöchentlich Ereignisse als »historisch« apostrophierten. Doch das eigentlich umstürzende Ereignis fand, wenn man Neil Postman glauben will, heimlich statt. Will man den Wald mal wieder vor lauter Bäumen nicht sehen? »Man bringe einer Kultur das Alphabet, und man verändert ihre Wahrnehmungsgewohnheiten, ihre sozialen Beziehungen, ihre Vorstellung von Gemeinschaft, Geschichte und Religion. Man führe den Buchdruck mit beweglichen Lettern ein, und man bewirkt das gleiche. Man führe die Übermittlung von Bildern mit Lichtgeschwindigkeit ein, und man löst eine Kulturrevolution aus.«² Postmans These lautet, daß die menschliche Urteilskraft im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie radikal abnehme, weil das Fernsehen bestimme, welche Erfahrungen der Mensch kennenlernt, welches Wissen er ausbildet und was er empfinden soll. Statt der Welt selber werden ausschließlich Bilder von ihr wahrgenommen. Das Zerstreungsgeschäft mache unmündig oder halte an einer Unmündigkeit fest, was wiederum das Fundament der Demokratie antaste: »Wir amüsieren uns zu Tode«. Unter diesem Titel hat Postman dieses Buch 1985 veröffentlicht, er bezog sich darin auf die Vereinigten Staaten. Deutschland steckte zu dieser Zeit erst in den Anfängen des Privatfernsehens und nur wenigen (aus dem »Massenpublikum«) war so recht bewußt, welche Inflation auf dem Medienmarkt eintreten würde, und was für ein Wandel die Ware »Information« erhalten würde.

Bereits 1978 stellte Jean Baudrillard in seiner »Präzision der Simulakra« fest, daß die Simulation als Gegenkraft zur Repräsentation fungiert. »Disneyland wird als Imaginäres hingestellt, um den Anschein zu erwecken, alles Übrige sei real. Los Angeles und ganz Amerika, die es umgeben, sind bereits nicht mehr real, sondern gehören der Ordnung des Hyperrealen und der Simulation an. Es geht nicht mehr um die falsche Repräsentation der Realität (Ideologie), sondern darum, zu kaschieren, daß das Reale nicht mehr das Reale ist, um auf diese Weise das Realitätsprinzip zu retten.«³ Baudrillard gibt das »Reale« vielleicht ein bißchen zu früh verloren, doch neueste technische Entwicklungen lassen vermuten, daß der französische Soziologe den Kern des Problems gefunden hat, obwohl man diesen Gedanken unter Berufung auf die menschliche Selbsterhaltung zunächst abstreiten muß.

Der Mensch in den Industrieländern ist live-Zuschauer der Geschichte geworden, alle politisch-gesellschaftlich-kulturellen Großereignisse können zeitgleich verfolgt und fast »miterlebt« werden. Gefahrlos kann an Kriegen teilgenommen werden: CNN macht's möglich. Ein paar Minuten später kann man die fiktiv-realen Ereignisse noch einmal auf einem anderen Kanal mit berühmten Stars aus den Traumfabriken anschauen.

Vielleicht noch wichtiger für das menschliche Denken ist die Erfindung und Verbreitung des Computers. Das Wissen der Welt verdoppelt sich zur Zeit alle fünf Jahre und für den einzelnen ist es unmöglich geworden, auch nur ansatzweise mit den wissenschaftlichen Entwicklungen Schritt zu halten. Die Zeit beschleunigt sich auf Lichtgeschwindigkeit; natürlich dauert der Tag immer noch 24 Stunden, doch der Lebensrhythmus scheint ein anderer geworden zu sein. Die Entwicklung der Computer-Technologien, die Wissenschaftsfortschritte sind eine stille Revolution, die die Arbeitswelt und das Angesicht der Kultur verändert. Die neue Gen-Technologie läßt uns die Grenze überschreiten, die die Natur den Arten und Individuen gesetzt hat. Sieht die Zukunft wie Aldous Huxleys »Schöne neue Welt« aus? Der Ruf nach einer neuen Ethik erschallt, wenn auch kaum vernehmbar. Die Lage hat sich umgekehrt. War bisher alle ethische Erziehung auf die Sittigung und Durchdringung des Vorhandenen und Bestehenden gerichtet, so zeigt sich in dem Ruf nach einer neuen Ethik die Angst des Menschen, daß die Entwicklungen davonlaufen könnten. Eine Ethik für eine immer schneller werdende Zeit? Muß der Mensch die Verantwortbarkeit zurückgewinnen, um weiterhin das Maß aller Dinge zu

bleiben und sich eine lebensnahe Welt erhalten kann? Kämpft er in einem anderen Sinne als bisher um seine Existenz? Und wenn schon das Theater - wie oben behauptet - an diesen Prozessen nicht teilnimmt, wer entfacht dann die überlebenswichtige Diskussion über die Zukunftsethik. Ist diese Diskussion überhaupt wichtig? Wo kein Problembewußtsein ist, ist auch kein Problem. Die täglich über die Medien kolportierten Katastrophen tangieren niemanden, solange sie nicht am eigenen Leibe erfahren werden müssen. Verhungerte Kinder, erschossene Soldaten, vergewaltigte Frauen, niedergemetzelte Dörfer, Überschwemmungskatastrophen, Ozonlöcher – als kleine Auswahl aus dem Nachrichten-Repertoire – sind zu gewöhnliche Meldungen, über die man sich weniger aufregt, als über eine kurzfristige Störung des Empfangs. Persönliche Konsequenzen können daraus nicht folgen, weil schon im nächsten Moment die Konfrontation mit einem neuen »Abstraktum« beginnt. In ausgesuchten Fällen kann die erzwungene Passivität durch das Abschreiben einer Spendenkontonummer kurzfristig unterbrochen werden. Ein Computer »hängt sich auf«, wenn die zu verarbeitenden Informationen seine Kapazität überschreiten; den heutigen Zeitgenossen würde man bei gleichem Verhalten ein affektiertes Fin-de-siècle-Existenzialistentum nachsagen müssen. Angenommen, die Philosophen, die für Ethik-Fragen ja besonders prädestiniert sind, würden Lösungsansätze finden. Wer würde sie zu Kenntnis nehmen, wenn es heute noch nicht mal Politikern gelingt, Wahlprogramme sachlich zu erläutern? Politiker beklagen, daß die wichtigen Informationen nicht mehr das Volk erreichen. »Die ich rief, die Geister / Werd ich nun nicht los« oder: »Die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube« – hämisch möchte man ihnen diese Goethe-Zitate hinterher rufen; doch was würde es nützen? Hätten alle klugen Gedanken, die seit der Aufklärung von Philosophen und Dichtern formuliert wurden, in die Tat umgesetzt werden können, dann wäre weltweiter Friede und wir könnten das Buch der Geschichte gelangweilt zuschlagen. Wer will dem Theater noch vorwerfen, daß es den gesellschaftlichen Entwicklungen wie der Hase dem Igel hinterherläuft, anstatt große Zukunftsvisionen (Utopien) auszumalen. Theater – eine anachronistische Institution, die nur noch wehmütig zurückblicken kann?

3.2 ERLEBNISGESELLSCHAFT UND MITTELMASS

Am 30. Mai 1994 titelte DER SPIEGEL nicht mit dem »Herzklappen-Skandal«, in dessen Zusammenhang Chirurgen verdächtigt wurden,

Schmiergelder von der Industrie erhalten zu haben, sondern mit einem allgemeinen gesellschaftlichen Thema: »Die Ego-Gesellschaft. Jeder für sich und gegen alle.« Immer häufiger wird in aktuellen Veröffentlichungen die »Solidargemeinschaft« in Frage gestellt. Das Funktionieren des Sozialstaates ist von der Solidarität der Gesellschaftsmitglieder abhängig: Kranken-, Renten- und Arbeitslosenversicherungen und die Einführung einer Pflegeversicherung basieren auf einem allgemein akzeptierten Generationenvertrag. Der Spiegel bringt das Motto einer »wachsenden Zahl von Deutschen, die mit Begriffen wie ›Bürgersinn‹ oder ›Gemeinwohl‹ nichts mehr anfangen können« auf die Formel: »Erst komme ich und dann lange nichts«. ⁴ Egoismus hat es immer gegeben – und wird es immer geben. Ein existentielles Problem für eine Gesellschaft könnte aus einer egoistischen Massenbewegung entstehen. Und die Selbstbedienung, das Leben auf Kosten anderer, wird durch die Großen der Republik medienwirksam einstudiert. Idole wie Boris Becker flüchteten in Steuerparadiese (der Tennisstar kam somit auch um seine Wehrpflicht herum), der freundliche Freistaat Bayern erläßt besonders Vermögenden Erbschaftssteuern in zweistelliger Millionenhöhe, höchste Staatsrepräsentanten sprechen ungestraft Steuerlügen aus, ein Minister läßt seine Hausangestellte staatlich alimentieren, der Baulöwe Jürgen Schneider erschwindelt Milliarden-Kredite und setzt sich damit ins Ausland ab. Warum also nicht auch der gewöhnliche Steuerzahler (»1000 ganz legale Steuertricks«) oder der schwarzarbeitende Sozialhilfeempfänger? Nachdem Tradition, soziale Rituale, Utopien und Religionen als gesellschaftliche Bindemittel entwertet sind, geht nun die Auflösung tradierter Lebensformen einher mit der Etablierung neuer Kulturen und Werte. Die neue Gesellschaftsstruktur beschreibt der Bamberger Soziologe Gerhard Schulze in seiner umfangreichen Analyse der »Erlebnisgesellschaft«.

Schulze kommt aufgrund empirischer Daten zu grundsätzlich neuen Ergebnissen im sozialwissenschaftlichen Diskurs. Er trennt sich von der Vorstellung des Vorhandenseins einer gesamtgesellschaftlichen Basisvariable der sozialen Schichten, die noch den Untersuchungen von Nowak/Becker und Gluchowski Mitte der achtziger Jahre zugrunde lagen. Der Zugang zu den neuen Milieus und Szenen ergibt sich aufgrund von Alter, Bildung und Stil. Früher waren die Kriterien für die Einordnung in soziale Schichten (also von der Oberschicht über differenzierte Mittelschichten zur Unterschicht) abhängig von Berufen, Familienstand, Lebensstandard oder Ortsansässigkeit. Schulzes Gesellschaftsmodell teilt sich

Das Ende der Illusionen

Schwabs Agentin Eva Feitzinger erzählt von einer Zugfahrt mit Schwab von Graz nach Wien. Er saß ungünstig, die Sonne im Gesicht, gerade er, der nichts so sehr haßte wie Sonne und Licht. Frau Feitzinger schlug Schwab vor, die Sonnenblende herunterzuziehen, was ihn sehr überraschte. Schwab sagte, das Bürgertum wisse es sich immer zu richten. Er aber sei sicher, daß es darum gehe, es auszuhalten. Dies erst sei das Ende der Illusion.

Wolfgang Schödel (Die Zeit, 4.11.1994)

zunächst in zwei Altersgruppen; die Grenze liegt hier bei einem Alter von ca. 40 Jahren. Bei den Älteren ist das frühere Schichtenmodell noch am leichtesten wiederzuerkennen. Das »Harmoniemilieu« umfaßt alle niedrigen Bildungsgrade bis zum Hauptschulabschluß einschließlich Berufsschulabschluß. Das »Integrationsmilieu« konstituiert sich aus verschiedenen Abstufungen der mittleren Reife; das »Niveaumilieu« hat die Bildungsgrade vom Fachabitur aufwärts. Die Jüngeren teilen sich in nur zwei Milieus. Das »Unterhaltungsmilieu« umfaßt alle niedrigen Bildungsgrade bis zur mittleren Reife mit Lehre. Zum »Selbstverwirklichungsmilieu« gehört schließlich der verbleibende Rest, also von mittlerer Reife mit berufsbildender Schule bis zum Abitur mit Hochschulstudium. Diese Milieus pflegen jeweils einen besonderen Stil, der sich als »Gesamtheit der Wiederholungstendenzen in den alltagsästhetischen Episoden eines Menschen definiert.«⁵ Zugrunde liegt hier eine Beschreibung über den Wandel der Alltagsästhetik. Die Menschen in der Wohlstandsgesellschaft müssen nicht mehr außenorientiert handeln, also um ihre tägliche Existenz kämpfen, sondern haben den Luxus, sich innenorientiert entscheiden zu können – aber auch zu müssen! »Wir spüren die Folgen unserer Entscheidungen nicht mehr auf der Ebene des primären Nutzens, denn dieser ist selbstverständlich. Fehlentscheidungen tun nicht weh; oft kann man sie sofort revidieren. Unsere objektive Lebenssituation, soweit sie in Verfügungschancen über Gegenstände und Dienstleistungen besteht, zwingt uns dazu, ständig Unterscheidungen nach ästhetischen Kriterien vorzunehmen. Erleben wird vom Nebeneffekt zur Lebensaufgabe.«⁶ Und die Erlebnisorientierung richtet sich auf das »Schöne«, was in diesem Zusammenhang ein Sammelbegriff für alle positiv bewerteten Erlebnisse ist. »Das Schöne kommt nicht von außen auf das Subjekt zu, sondern wird vom Subjekt in Gegenstände und Situationen hineingelegt.«⁷ Damit können gewöhnlichste Tätigkeiten zum Erlebnis werden. Das Einkaufen von Lebensmitteln – eine Überlebenspflichtaufgabe – kann zu einem schönen Erlebnis werden, weil dem Käufer durch Werbung und Präsentation der Waren und deren Vielfalt ein hoher Erlebniswert suggeriert wird.

Schulze bildet drei alltagsästhetische Erlebnis-Schemata, die von den fünf sozialen Milieus unterschiedlich besetzt werden. Hochkulturelle Alltagsästhetik (z.B. klassische Musik, Oper, Museum, »gute Literatur«) ist durch die Zurücknahme des Körpers geprägt. Das kunstgenießende Publikum hat das Genußmuster der »Kontemplation«. Somatisch gesehen ist Kontemplation ein Zustand der Ruhe, psychisch ein Vergnügen des

Dekodierens. Die Lebensphilosophie ist die der »Perfektion«, die allerdings selten sein muß: »Wird sie normal, ist sie uninteressant«⁸ – die Exklusivität droht durch die Popularisierung der Hochkultur ohnehin verloren zu gehen. Nicht nach Perfektion, sondern nach »Harmonie« streben die Sympathisanten des »Trivialschemas« (z.B. deutscher Schlager, Fernsehquiz, Arztroman). Gemütlichkeit ist das Maß aller Dinge. »Trivialkultur ist die Kultur der schönen Illusion. Das Positive ist dem Hochkulturschema abhanden gekommen. Allen metaphysischen Adels entkleidet, finden wir es als Prinzip irdischer Gemütlichkeit im Trivialschema wieder. [...] Kehrseite dieser Lebensphilosophie der Harmonie ist eine Angst vor allem Neuen, Unbekannten, Konflikthaften«.⁹ Und gerade hier liegt der Reiz des »Spannungsschemas« (z.B. Rockmusik, Thriller, Ausgehen – Kneipen, Discos, Kinos etc.). »Die Philosophie der Perfektion mißt das Ich an Ansprüchen, die Philosophie der Harmonie gliedert es in eine Ordnung ein. In beiden Fällen hat es das Ich mit etwas zu tun, das unabhängig von ihm selbst existiert. Nur mit sich selbst konfrontiert ist das Ich dagegen in der Philosophie des Spannungsschemas. [...] Es ist ein Narzißmus von eigenen Gnaden, aber ohne besonderes Privileg.«¹⁰ Action an allen Orten und zu jeder Zeit: der Körper spielt im schönen Erlebnis des Spannungsschemas eine entscheidende Rolle. Dynamische Musikstile, Tempoerhöhung, Enthemmung – irgendetwas muß immer passieren oder zumindest eingeschaltet sein. Spannung ist kein zyklischer Prozeß mehr, wie in den klassischen Dramaturgien des Theaters oder der Literatur, sondern ein konstanter Zustand. Die milieuspezifischen Varianten der Erlebnisorientierung stellt die folgende Übersicht dar.

Milieuspezifische Varianten der Erlebnisorientierung	Übersetzung in den neutralen Raum alltagsästhetischer Schemata »+« bedeutet Nähe, »-« bedeutet Distanz		
	Hochkulturschema	Trivialschema	Spannungsschema
Streben nach Rang (Niveaumilieu)	+	-	-
Streben nach Konformität (Integrationsmilieu)	+	+	-
Streben nach Geborgenheit (Harmoniemilieu)	-	+	-
Streben nach Selbstverwirklichung (Selbstverwirklichungsmilieu)	+	-	+
Streben nach Stimulation (Unterhaltungsmilieu)	-	-	+

Milieuspezifische Varianten der Erlebnisorientierung (Schulze, 1993, S. 165)

Für diese Arbeit sind die beiden Milieus von Interesse, die die Erlebnisorientierung des Hochkulturschemas besetzen. Sowohl das Niveaumilieu als auch das Selbstverwirklichungsmilieu sind Teilnehmer der Hochkulturszene, worunter die hier betrachteten Stadt- und Staatstheater zu subsumieren sind. Es ist die »Szene«, die die weitreichendste Tradition hat, aber »trotzdem kann von ungebrochener Kontinuität keine Rede sein. Auf dem immer rascher pulsierenden Erlebnismarkt, umgeben von anderen Szenen, eingebettet in eine von Grund auf geänderte Sozialstruktur, wirkt die Hochkulturszene heute wie ein restauriertes historisches Gebäude, das ursprünglich alleine stand, nach einigen Jahrhunderten aber zwischen all den Gebäuden der City [...] nur noch mit dem Stadtführer zu finden ist.«¹¹ Die Signifikanz der Teilnahme an der Hochkulturszene hat sich vermindert und damit auch die Möglichkeit des Niveaumilieus, sich selbst zu inszenieren. Das Publikum ist gemischt, der früher übliche Verhaltenskodex hat sich gewandelt. Das liegt in erster Linie an den Mitgliedern des Selbstverwirklichungsmilieus, die ja neben dem Hochkulturschema auch noch das Spannungsschema verfolgen. Schulze stellt eine grundsätzliche Dominanz des Selbstverwirklichungsmilieus fest, durch das in den letzten Jahrzehnten ein neues gesellschaftliches Kräftefeld entstanden ist. »Konstruktive Idee dieses Milieus war von Anfang an, das Subjekt in den Mittelpunkt zu stellen, sowohl in der normalen existentiellen Problemdefinition der Selbstverwirklichung als auch in den sozialen Bindungen und Abgrenzungen des Alltagslebens.«¹² Der Kern dieser immer weiter expandierenden Gruppe liegt im Studentenmilieu, das seit Ende der sechziger Jahre zum Ausgangspunkt zahlreicher sozialer Bewegungen wurde (Studenten-, Frauen-, Alternativ-, Ökologiebewegung). Das allgemeine Bedürfnis nach Originalität macht sie empfänglich für neue Zeichen: Moden, Sportarten, Redensarten und Ansichten. Es schließt Alternative wie Yuppies ein, Auf- und Aussteiger, Konsumsüchtige wie Abstinente. Das Verbindende dieser sich selbstverwirklichenden Individualisten ist die Ausprägung des ganz persönlichen Stils. Und genau hier liegt auch das größte Problem dieser Gesellschaftsgruppe: da sich Millionen von Einzelstilen am Ende doch wieder gleichen (z.B. beim kollektiven Individual-Tourismus) werden Distinktionen notwendig. Den 68er Studenten kam es zum Beispiel darauf an, nicht zum Establishment gezählt zu werden, heute sind die »Feindbilder« vielfältiger geworden aber damit nicht mehr eindeutig und kraß. Außerdem scheint die Altersgrenze des Selbstverwirklichungsmilieus mit den 68ern nach oben zu gleiten, das

Über die endlose Variabilität

Was dabei zum Vorschein kommt, könnte man als durchschnittliche Exotik des Alltags bezeichnen. Sie äußert sich am deutlichsten in der Provinz. Niederbayrische Marktflecken, Dörfer in der Eifel, Kleinstädte in Holstein bevölkern sich mit Figuren, von denen noch vor dreißig Jahren niemand sich etwas träumen ließ. Also golfspielende Metzger, aus Thailand importierte Ehefrauen, V-Männer mit Schrebergärten, türkische Mullahs, Apothekerinnen in Nicaragua-Komitées, mercedes-fahrende Landstreicher, Autonomie mit Bio-Gärten, waffensammelnde Finanzbeamte,

Spannungsschema breitet sich aus, gradlinige (»klassische«) Biographien werden immer seltener, da der kategorische Imperativ unserer Zeit, »Erlebe dein Leben!«, ein neues Verhältnis von Individuum und Gesellschaft hervorbringt.

Schulze kommt zu dem Schluß, daß die Bundesrepublik trotz aller Vielfalt und Individualität am Ende der achtziger Jahre »nicht als unendlich zerklüftetes Gebilde kleiner und kleinster Lebensstilgrüppchen, sondern als eine Gesellschaft mit einer ausgeprägten überregionalen Einfachstruktur sozialer Milieus« dasteht. Indiz dafür ist der Erlebnismarkt, der sich zum beherrschenden Bereich des täglichen Lebens entwickelt hat. Die vergnügungssüchtigen Erlebniskonsumenten brauchen ihre tägliche Ration an psychophysischer Stimulation. »Je weiter das Kumulationsprinzip auf die Spitze getrieben wird, desto mehr schlägt das Motiv der Sehnsucht nach dem Schönen in das Motiv der Vermeidung von Langeweile um.«¹³ Inhalte sind weniger wichtig als die Darstellung. Nebenattribute und Oberflächenreize überlagern inhaltliche Tiefenstrukturen. Es geht bei den Erlebnissen »meist nicht darum, das Leben, die Gesellschaft, die Welt zu erkennen, sondern an Gefühle heranzukommen.«¹⁴

Auf Gerhard Schulzes Studie werde ich im 4. Kapitel, das auf die Kulturpolitik eingehen wird, zurückkommen. Inwieweit unsere Gesellschaft das Spannungsschema verinnerlicht hat, den Hunger nach immer neuen Reizen – doch was ist schon neu, wenn alles »neu« ist? – läßt sich im Bereich der Politik und ihrer Präsentation darstellen.

3.3 DIE ENTPOLITISIERUNG DER POLITIK

Die Ästhetisierung des Alltagslebens zieht sich als markante Zeitgeistspur durch alle sozialen Daseinsfelder. Gefallen ist die Grenze zwischen Kultur und Warenwelt. Die Politik ist davon gleichsam betroffen. Es wird nur noch verwaltet und nicht mehr gestaltet. Neben der postmodernen Feststellung des Geschichtsendes wird auch die Zukunft der (positiven) politischen Utopie immer häufiger in Frage gestellt. »Die Möglichkeit einer positiven Utopie steht und fällt«, nach Richard Saage, »mit dem Aufweis einer Synthese, in der die individuelle Vernunft der einzelnen ihr notwendiges Korrektiv in der kollektiven Vernunft einer solidarischen Gesellschaft und ihrer Institutionen hat und umgekehrt.«¹⁵ Saage bezieht sich hier auf eine 450-jährige Utopie-Tradition seit Thomas Morus. Er beschließt seinen Aufsatz über »Das Ende der politischen Utopie« mit einer Hoff-

pfauenzüchtende Kleinbauern, militante Lesbierinnen, tamilische Eisverkäufer, Altphilologen im Warenermingeschäft, Söldner auf Heimaturlaub, extremistische Tierzüchter, Kokaindealer mit Bräunungsstudios, Dominas mit Kunden aus dem höheren Management, Computer-Freaks, die zwischen kalifornischen Datenbanken und hessischen Naturparks pendeln, Schreiner, die goldene Türen nach Saudi-Arabien liefern, Kunstfälscher, Karl-May-Forscher, Bodyguards, Jazz-Experten, Sterbehelfer und Pornoproduzenten.

An die Stelle der Eigenbrötler und der Dorfidioten, der Käuze und der Sonderlinge ist der durchschnittliche Abweichter getreten, der unter seinesgleichen gar nicht mehr auffällt.

Hans Magnus Enzensberger
(»Mittelmaß und Wahn«, S. 264 f.)

nung: »Solange es Menschen gibt, die dem schrankenlosen Individualismus des ›Kriegs aller gegen alle‹ (Hobbes) das Leitbild einer solidarischen Gemeinschaft gegenüberstellen, wird die politische Utopie auch eine Zukunft haben.«¹⁶

Die modernen Staatskonstruktionen basieren auf Immanuel Kants kategorischem Imperativ: »Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.«¹⁷ Kant bindet Politik an ein allgemeines Vernunftkonzept, wobei die »allgemeine« Vernunft in Politik umgesetzt werden soll; sie ist nicht von vornherein gegeben, sondern ist erst durch freie und ungehinderte Diskussion in der Öffentlichkeit zu ermitteln. In diesem Zusammenhang gibt es nur eine Autorität, nämlich die des besseren Arguments. Spätestens hier wird man von ernsthaften Zweifeln an den gegenwärtigen politischen Sitten befallen. Überall dort, wo die Politik nicht das leisten kann, was von ihr erwartet wird, stoßen wir auf einen neuen politischen Aktivitätstypus: die demonstrative politische Ersatzhandlung. Das hat nichts mit besseren Argumenten – eigentlich spielen hierbei Argumente überhaupt keine Rolle – zu tun, sondern mit den Mechanismen des Medienzeitalters. Am jüngst ausgefochtenen Bundestagswahlkampf ließ sich feststellen, daß die Grenze zwischen Partei- und Produktwerbung lange gefallen ist. Die Ästhetik des schönen Scheins duldet keine störenden Bilder. Programme und konstruktive Stellungnahmen weichen Imagedesignern und Persönlichkeitsstylisten. Das Idealbild des Politikers, dessen Haltung, Werte und Überzeugungen sich aus authentischen und konkreten Erfahrungen, aus Ängsten und Sehnsüchten zu politischen Programmansätzen verdichten lassen, ist nur noch Nostalgikern vorbehalten. Immer wieder beklagen einzelne Politiker nach einem verlorenen Wahlkampf, daß es offensichtlich nicht gelungen sei, dem Wähler das Programm bzw. das bestimmte Profil zu vermitteln. Darauf ist zu erwidern, daß bei den etablierten Parteien wesentliche Profilunterschiede ohnehin nicht mehr auszumachen sind. Der hohe Anteil von Wechselwählern bestätigt dies. Die berühmten »Sachfragen« sind auch im wiedervereinigten Deutschland nicht annähernd so wichtig (wie bei Koalitionsverhandlungen immer behauptet) wie die Personalentscheidungen. Die »Pöstchenschieberei« ist wesentlich spannender als jede Entscheidung über Steuererhöhungen und Gesetzesveränderungen, die ohnehin kommen würden und kaum abhängig von einem Namen sind. Wer geht – wer bleibt? Von Politikverdrossenheit dürfte daher eigentlich gar nicht die Rede sein. Solange

die Politik und die dazu gehörende Berichterstattung die Form einer mittelmäßigen soap-opera hat, dürfte für ausreichendes öffentliches Interesse gesorgt sein. Die Hauptakteure wandeln nicht in einer Separatwelt jenseits des gesellschaftlichen Alltags, sondern sind – im Guten wie im Bösen – Bestandteil der Erlebniswelt. Sie sind genau so mittelmäßig wie alles, denn das häufig eingeklagte (fehlende) Niveau bedient nur die offensichtlich vorhandene Nachfrage. Wen wundert es dabei ernsthaft, wenn das Kanzlerplakat sich an einer Zigarettenreklame orientiert. »Camel« hat seit Jahren eine erfolgreiche Kampagne, weil sie statt für ihr Produkt nur für ihr Image werben. Abgebildet wird nur noch das Motiv der Schachtel, ein Kamel, und nicht mehr das Produkt als solches; die Reklame kommt ohne jeden Text und ohne Abbildung des eigentlichen Produkts aus. Helmut Kohl hing in ganz Deutschland ohne Slogan. Der Wahlerfolg zeigt, daß ein solcher auch unnötig gewesen wäre. Kohl, da weiß man was man hat, guten Abend. Nichts ist so wichtig wie die Suggestion des Erfolgs. Das Medium erschafft die Wirklichkeit, die abzubilden es vorgibt.

Die Politik funktioniert nicht mehr durch die Herausstellung eines jeweils eigenen Programms bzw. Stils, sondern in den Vordergrund geraten die Distinktionen. Der Pluralismus der modernen Demokratie kann sich nicht mehr auf einen Konsens berufen, sondern verweist vielmehr auf den Dissens von Überzeugungen, Ansprüchen und Rechten. Demokratie als Konglomerat individueller Dissense, birgt die Gefahr des Abhandenkommens von Kompromiß- und Konsensfähigkeit. Gesucht wird also nicht mehr der »common sense« – das wäre aussichtslos –, sondern eine deutliche Abgrenzung zum Gegner. Als Beispiel sei die höchst erfolgreiche »Rote-Socken-Kampagne« der CDU genannt. Die SED-Nachfolge-Partei wurde aus dem politischen Diskurs einfach ausgegrenzt; das hat nichts mit besseren Argumenten zu tun, auch nichts mit Logik, sondern nur mit öffentlicher Wirkung. Warum sollen eigentlich gewählte PDS-Mitglieder schlechter sein, als die alten DDR-Blockparteien, die nach der Wende mit offenen Armen von den Westchristen und Westliberalen aufgenommen wurden? Erfolg bringt nur die Emotionalisierung der Diskussion. Ängste müssen geschürt werden und von Lügen darf hemmungslos Gebrauch gemacht werden. Hauptsache die Show stimmt.

»Diese Gesellschaft ist mittelmäßig. Mittelmäßig sind ihre Machthaber und ihre Kunstwerke, ihre Repräsentanten und ihr Geschmack, ihre

Ästhetisierung der Politik

»Fiat ars – pereat mundus« sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des *l'art pour l'art*. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schaubjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.

Walter Benjamin (*»Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«*, S. 44)

Freuden, ihre Meinungen, ihre Architektur, ihre Medien, ihre Ängste, Laster, Leiden und Gebräuche... Diese Einsicht hat etwas Erlösendes.«¹⁸ Hans Magnus Enzensberger setzt sich in seinem Essay fast schon resignierend mit den Phänomenen »Mittelmaß und Wahn« auseinander, wobei er feststellt, daß in der Bundesrepublik das Mittelmaß auf breitem und hohem Niveau, zumindest in materieller Hinsicht gepflegt wird. Diesen Reichtum erkennt er als Voraussetzung für die Demokratisierung aller Lebensverhältnisse. »Was als Entpolitisierung getadelt wird, ist eine direkte Auswirkung dieses Prozesses.«¹⁹ Politik wird demnach nicht mehr als Bedürfnis erfahren, Geschichte zu machen – denn dieses Bedürfnis endete in Deutschland zu häufig mit einem negativen Ruf –, sondern in der Organisation der komfortablen Lebensumstände. Daher sind auch Eliten nicht mehr notwendig; Wirtschaftskrisen werden als unangenehme, aber unabänderliche Naturereignisse hingenommen, unkonventionelle Eingriffe werden als nicht nötig erachtet. »Denn das Mittlere ist nicht nur ein Freizeit-Postulat, sondern das Maß aller Dinge und der Schlüssel zum Erfolg. [...] Wir haben es mit einem hochqualifizierten Mittelmaß zu tun, das sich auf dem Weltmarkt zu behaupten hat; deshalb muß es ebenso konkurrenzfähig sein wie seine Produkte, seine Dienstleistungen, seine Infrastruktur.«²⁰ Enzensberger bescheinigt ebenso wie Schulze der Gesellschaft des Mittelmaßes »ein Maximum an Variation und Differenzierung«²¹. Aber jede besondere, außergewöhnliche Idee oder Handlung wird sogleich liberal (oder sollte ich sagen gleichmacherisch?) als Denkanstoß, Bereicherung oder als Herausforderung in allen Facetten diskutiert und in den Medien banalisiert. Noch einmal Enzensberger: »Der geniale Wahn hat ausgelitten; er wird nur noch gespielt und als Amoklauf des Outsiders für die Medien inszeniert.«²²

3.4 MEDIOKRATIE

Die Medien werden häufig als »Vierte Gewalt« im Staat bezeichnet. Dahinter steckt der Gedanke, daß die unabhängigen Journalisten Mißstände innerhalb des Staatswesens aufdecken und an die Öffentlichkeit bringen; die Pressefreiheit genießt damit quasi Verfassungsrang. Diese Aufgabe ist seit der Einführung der privaten Fernsehsender immer schwieriger zu erfüllen, zumal der Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt ebenfalls boomt, man spricht hier vom »Blätterwald«, die Übersicht ist dem einzelnen Konsumenten nicht mehr möglich. Die Veränderung des heutigen Politikstils wurde augenscheinlich durch die Revolution auf dem Medienmarkt aus-

gelöst. Die Weichen dazu haben Politiker aus dem »rechten« Spektrum in den achtziger Jahren gestellt. Die offizielle Begründung dafür war die Förderung der journalistischen Vielfalt in bezug auf die Beschäftigung mit öffentlichen Angelegenheiten, die das Wesen und Leben der res publica in der Republik ausmachen. Ein tief demokratischer Vorsatz, sollte man meinen. 1993 setzte sich in Deutschland erstmals ein privater Fernsehsender, RTL, im Wettbewerb mit den öffentlich-rechtlichen Sendern in der Publikumsgunst durch.

Für die Medienforscher gibt es eine neue Erscheinung, der Zuschauer »zappt« sich täglich durch ca. 20 Programme, 286 Minuten flimmert der durchschnittliche Bundesfernseher täglich.²³ Die Vielfalt ist erreicht, und doch gibt es einige Zeitgenossen, die gerade dadurch die Demokratie in Gefahr sehen. Jobst Plog, der ARD-Vorsitzende und Intendant des NDR, stellt Wettbewerbsverzerrungen fest: Die Politiker »haben mit einer Gelassenheit, ja Ignoranz, ein Duopol im Lande entstehen lassen, das auch dem größten Pessimisten unvorstellbar erschien (ich spreche von dem euphemistisch »Senderfamilien« genannten Konzernmultis Bertelsmann/CLT/RTL auf der einen und Springer/Kirch Sat 1 auf der anderen Seite). Cross ownership funktioniert perfekt, wenn die eigenen Zeitungen riesige Werbeflächen für den eigenen Sender bieten.«²⁴ Und damit schränkt sich die journalistische Vielfalt schon sehr ein. »Medienkonzentration« ist das bedrohliche Stichwort, gegen das kein Kartellamt etwas auszurichten vermag. So liegt die Pressefreiheit in bezug auf die auflagen- und quotenstärksten Medien in den Händen von zwei privaten Branchenriesen. Von unabhängigen Geistern wird den Medien zunehmend »Hofberichterstattung« vorgeworfen. Politiker gewinnen Einfluß auf die Auswahl ihrer Interviewer, Fragen müssen vorher eingereicht und genehmigt werden: die Vielfalt macht's möglich – und wahrscheinlich auch eine enge Verbindung zu den einflußreichen Medienkönigen...

Die zahllosen Programmacher überbieten sich mit breitgetretenen Skandalgeschichten, die letzten journalistischen Hemmungen fallen. An Katastrophenorten werden die Helfer durch Reporter behindert, Betroffenen und Hinterbliebenen werden ungefragt Mikrophone unter die Nase gehalten, Kameras werden nah auf schreckenverzerrte Gesichter gezoomt und alles möglichst live gesendet: »Sie haben gerade erfahren, daß ihr Mann gestorben ist – wie fühlen Sie sich denn jetzt?«. Wo liegt hier das öffentliche Interesse, wo bleibt der Schutz der Persönlichkeit, der Intim-

sphäre? Neben einer sachlichen Berichterstattung scheint auch ein im besten Sinne »kritischer Journalismus« nicht mehr möglich zu sein. Es wird nicht mehr sauber zuende recherchiert; zum einen, weil es jetzt immer mehr Sendeplätze zu füllen gibt, zum anderen, weil die Mitanbieter die Geschichte sonst schneller senden oder drucken würden. Die Folge davon sind offensichtlich fehlerhafte Berichte. Sender und Redaktionen werden häufiger und immer konsequenter verklagt, die Medien verlieren an Glaubwürdigkeit. Gesellschaftlich relevante Themen können nicht mehr in allen Konsequenzen und Alternativen diskutiert werden, weil die verschiedenen Programmanbieter jeweils andere Akzente setzen; ein Thema hält sich – von Ausnahmen abgesehen – höchstens eine Woche. Bazon Brock nimmt in seinem Essay »Die Freiheit und die Regel« die Politiker in die Pflicht: »Gewollt war die Zerschlagung der öffentlichen Diskussion, die nicht zuletzt alle Gemüter erfaßte, weil mehr oder weniger alle Deutschen die gleichen Programme sahen – schon deshalb weil es nur wenige Programme gab. Die Leute diskutierten über das, was sie gemeinsam gesehen hatten. Diese gemeinsame Orientierung auf journalistisch erarbeitete Themen sorgte auch für soziale Bindung zwischen den Menschen, die sonst wenig gemeinsam hatten.«²⁵

Die »Vierte Gewalt« hat ihre demokratische Macht verloren und ist zum Alleinherrscher geworden. Leider kein Paradox. Wenn früher Der Spiegel einen politischen Skandal enthüllte, gerieten Politiker unter Druck, die Öffentlichkeit war informiert, die darauf folgende Diskussion führte manches Mal zu Konsequenzen. Die Monopolstellung dieses politischen Magazins, die einst durch einen ausgezeichneten investigativen Journalismus entstanden ist, hat sich in einer Masse ähnlich orientierter Anbieter aufgelöst. Die Oberflächlichkeit siegt, kein Politiker fürchtet sich mehr vor dem SPIEGEL. Die politischen Magazine der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten teilen dieses Schicksal. Ein Bundeskanzler genießt das Recht, sich einen Tag vor einer Bundestagwahl beim privaten Marktführer zu präsentieren, ohne sich kritische Fragen gefallen lassen zu müssen. Er wird geradezu liebevoll behandelt, im Gegensatz zu seinen Konkurrenten, die ein paar Tage zuvor befragt wurden. Wer fragt von den Bertelsmann-abhängigen Moderatoren schon gern nach den alten Wahlversprechen, wer wagt da, von Lügen zu reden und hört nicht lieber befriedigende Geschichten über eine gesunde Wirtschaftslage, wenn man doch schon eine Woche später problemlos das Gegenteil berichten kann? Die Kassandrarufer werden dankend an anderer Stelle als Kuriosität auf-

geführt, die Hauptsendezeit gehört der jubelnden Hofberichterstattung. Das erhöht die Einschaltquoten und damit die Werbeeinnahmen.

Karl R. Popper hat noch kurz vor seinem Tode – unter dem Einfluß von Berlusconi's Medienputsch – einen Essay über »Die Macht des Fernsehens« geschrieben. Er setzt sich mit den Gefahren für die Demokratie auseinander, die durch die unbegrenzte Freiheit des Fernsehens erwachsen. So sei es keine Rechtfertigung nach den Prinzipien der Demokratie, daß Programmanbieter das Qualitätsniveau senken, weil »die Leute es so wollen«. Der ursprüngliche demokratisch verankerte Grundsatz sei die Erhöhung des allgemeinen Bildungsniveaus und damit die Schaffung einer besseren Chancengleichheit für alle. »Statt dessen hat das populistische Prinzip zur Folge, daß man dem Publikum immer schlechtere Sendungen anbietet, die dann nur deshalb akzeptiert werden, weil man die mit Pfeffer, Gewürzen und Geschmacksverstärkern, sprich Gewalt, Sex und Sensationen anreichert.«²⁶ Popper fordert die Vergabe von Lizenzen an alle Mitarbeiter einer Fernsehanstalt, die dann gegebenenfalls auf Lebzeiten entzogen werden können. Die Fernsehmacher müssen die mentalen Vorgänge, in denen Wirklichkeit und Fiktion entweder unterschieden oder überblendet werden, kennen und mit ihrem Medium verantwortungsbewußt umzugehen lernen. Der derzeitige Mißbrauch sei, laut Popper, offensichtlich. Die Demokratie besteht in der Kontrolle der politischen Macht, aber das »Fernsehen ist für die Demokratie eine zu starke Macht geworden. [...] Die Demokratie] kann nicht lange existieren, wenn nicht die Macht des Fernsehens vollständig offengelegt wird. Dies sage ich, weil sich auch die Feinde der Demokratie noch nicht voll und ganz der Macht des Fernsehens bewußt sind. Wenn sie sich dessen aber einmal richtig bewußt geworden sind, werden sie es benutzen, auch in den gefährlichsten Situationen. Dann aber wird es zu spät sein.«²⁷

Poppers Warnung in allen Ehren – doch ähnliches hört man gelegentlich auch in amüsanten Talk-Runden und in den Magazinen des angeprangerten Mediums. Jeder, der etwas über die Gefahren des Fernsehens – die Auswirkung von Gewaltdarstellungen auf Kinder, die Effekthascherei bei eigentlich nüchternen Nachrichten etc. – wissen will, wird von denselben, und noch besser über die zahllos erhältlichen Print-Medien, bestens versorgt. Wo liegt nun schon wieder das Problem?

Es wird sich nichts ändern! Die Ästhetisierung des Alltagslebens ist so weit vorangeschritten, daß sich *alle* Medienanbieter, die sich auf dem

Verschwätzte Zeiten

Sie treten den Gedanken breit, den wir nur eben vorbeihuschen ließen, sie machen zum Schema und füllen die Sendezeit mit Fragen, die sie sich niemals selber stellen, die Kommentatoren, die Debatanten, die Infotainer. Sie nehmen sogar Rätsel und Hieroglyphe auf in ihre seichte, nach allen Seiten hin durchschaubare Sprache, die Vermittler, die Weltmoderierer, die Schande der modernen Welt ist nicht die Fülle ihrer Tragödien, darin unterscheidet sie sich kaum von früheren Welten, sondern allein das unerhörte Moderieren, das unmenschliche Abmäßigen der Tragödie in der Vermittlung. Aber die Sinne lassen sich nur betäuben, nicht abtöten. Irgendwann wird es zu einem gewaltigen Ausbruch gegen den Sinnenbetrug kommen. *Botho Strauß* (»Anschwellender Bocksgesang«, S. 17)

umkämpften Markt halten wollen, also auch die öffentlich-rechtlichen, den Zwängen der Mehrheit beugen müssen. Es gibt kein zurück mehr. Eine nüchterne, solide und sachliche Berichterstattung findet kein größeres Publikum mehr, hier werden die Gesetze der freien Marktwirtschaft verfolgt. Die öffentlichen Fernsehanstalten geraten – wie die Theater – zunehmend unter Legitimationszwänge, die sie am besten durch hohe Einschaltquoten – wie die Theater (hier: Platzausnutzung) – abwiegeln können. Das Erreichen der hohen Einschaltquote hängt jedoch von einer »zeitgemäßen Aufmachung« ab. Die Tagesnachrichten müssen einen ähnlichen Erlebniswert wie Spielfilme bekommen. Die tägliche Katastrophen-Berichterstattung hat sich zu einem Horror-Briefing entwickelt, Grenzsituationen werden zur täglichen Routine, reduziert auf sekundenkurze, hintereinandergeschaltete Episoden. Identifizierung und Realisierung des Abgebildeten wird unmöglich. Dazu eine distanzierte Kommentirstimme, die der einzige Anhaltspunkt ist, das Geschehen nicht für einen Katastrophenspielfilm oder eine fiktive Verfolgungsjagd zu halten. »Kein Mord ist so brutal, kein Erdbeben so verheerend, kein politischer Fehler so kostspielig [...], daß sie vom Nachrichtensprecher mit seinem ›Und jetzt...‹ nicht aus unserem Bewußtsein gelöscht werden könnten« – daraus folgert Neil Postman schließlich: »Nachrichten als bare Unterhaltung.«²⁸ Das ›Und jetzt...‹ würde man für den wichtigsten deutschen Nachrichtenredakteur, Ulrich Wickert, durch die Worte ›Das Wetter...‹ ersetzen müssen. Neben der Ästhetisierung ist auch eine Marginalisierung festzustellen. Offensichtliche Probleme, wie die fortschreitende Zerstörung der Umwelt und die Ausbreitung von Armut, erhalten in der Berichterstattung einen geringeren Stellenrang. Meistens wird eine aktuelle Statistik verlesen, die Interpretation, wenn überhaupt interpretiert wird, ist in der Regel beschönigend und abwiegelnd. Der große und reiche Mittelstand (die Mehrheit der Bundesbürger) will diese Gefahren nicht zur Kenntnis nehmen und sich dadurch nicht die Laune verderben lassen. Eine Nilpferdgeburt im Zoo, anschließend: »Das Wetter!«

Armut: Eine Million obdachlos

LEIPZIG, 9. November (dpa). In Deutschland gibt es derzeit eine Million Wohnungs- und Obdachlose, die in Ersatzunterkünften, Heimen oder Billigpensionen untergebracht sind. Mehr als 40000 Menschen lebten auf der Straße, berichtete das Diakonische Werk der Evangelischen Kirche in Deutschland anlässlich einer Tagung der Evangelischen Obdachlosenhilfe in Leipzig. Darüberhinaus würden etwa 1,5 Millionen Menschen in unzumutbaren Verhältnissen wohnen.

Allein in Ostdeutschland sind nach Angaben der Evangelischen Obdachlosenhilfe mindestens 60000 bis 70000 Menschen von Wohnungs- und Obdachlosigkeit betroffen. Dabei sei in Großstädten die Dunkelziffer sehr hoch. [...]

FR, 10.11.1994

Das Fernsehen ist in den letzten Jahren ein Ort der Dekonzentration geworden: abwechslungsreiche Unterhaltung, kurze und bunte Beiträge, Werbung und das »zappen« zwischen den zahlreichen Sendern sorgen für pausenlose Abwechslung, darin liegt der Erlebniswert dieses Mediums. Für das Massenpublikum muß der Alltag zum Thriller werden, Reality-TV macht's möglich. Quantität ist der Garant für die Quoten. Hohe Quo-

ten sind nur durch die Emotionalisierung zu erreichen: Unsere tägliche Katastrophe gib uns heute, morgen und auch übermorgen.

3.5 COMPUTERREALITÄTEN

Die Dekonzentration geht immer weiter. Man muß kein Science-Fiction-Autor sein, um sich die Medienentwicklung des nächsten Jahrzehnts vorzustellen. Digitale Netze ermöglichen die zehnfache Belegung eines Fernsehkanals, womit bereits jetzt schon die Technik für den Empfang von ca. 200 Fernsehprogrammen bereitsteht. Damit steht der Einführung von sogenannten Spartenprogrammen nichts mehr im Wege. Die Vervielfachung der Übertragungskapazität senkt die Verbreitungskosten für die Sender, außerdem werden Spartenprogramme als besondere Form des Pay-TV angeboten. Bei erhöhter Zahl der Sender können dann einzelne Sendungen angeboten werden, die der Zuschauer abrufen, dieser zahlt dann nur noch für seinen bestellten Beitrag (»Pay per view«). Die Digitaltechnik ermöglicht auch die Auflösung des fernsehtypischen Einbahnstraßensystem. Kommunikation zwischen Zuschauer und Sender wird möglich. Damit können Zuschauer, z.B. bei Sportübertragungen, Einfluß auf die Kameraperspektive nehmen, das Ende eines Filmes kann ausgewählt werden (der Held siegt oder verliert), schließlich kann nach den Werbesendungen auch direkt über das Fernsehkabel das dargebotene Produkt bestellt werden: »Interaktives Fernsehen« wird den Zuschauer weiter unabhängig von seiner sozialen Umgebung machen, er wird irgendwann in die Lage versetzt, überhaupt nicht mehr »persönlich« an seiner (Um-)Welt teilzunehmen.

Das »Mega-Medium« wird jedoch der Home-Computer. Bereits jetzt sind Geräte auf dem Markt, die die Zusammenfassung, die Verknüpfung aller traditionellen Unterhaltungsmedien zusammenfassen: Fernsehen, Video, Hörfunk, HiFi-Geräte. Der Computer, der über einen Telefonanschluß an öffentlichen Netzen hängt, wird das beherrschende Medium der Zukunft. Über Mailboxen kann der Benutzer alle erdenklichen Informationen und Bilder abrufen, theoretisch kann man sich seine eigenen »Tagesnachrichten« zusammenstellen, selber entscheiden, wie das persönliche öffentliche Interesse gewichtet wird. Die unendlichen Informationen könnten Experten schaffen, die sich zwar nicht mehr mit ihrem Nachbarn unterhalten können, sich aber über die Mailbox einen Diskussionspartner suchen können.

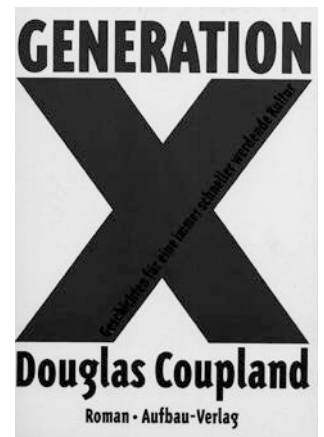
Die Computer der neuen Generation können immer besser menschliche Fähigkeiten wie das Verstehen von natürlicher Sprache, Entscheiden, Sehen, Sprechen und Lernen nachahmen. Die Dateneingabe vereinfacht sich durch berührungsempfindliche Bildschirme, sogenannten Datenhandschuhen mit elektronischen Meßfühlern, Sensoren können sogar die Gehirnströme des Benutzers zur Computersteuerung benutzen.²⁹ Es entstehen virtuelle Welten durch dreidimensionale Computersimulationen, bekannt unter dem Stichwort »Cyberspace«. Der Benutzer kann durch künstliche Welten wandeln, fiktive Begegnungen mit realen Menschen werden ermöglicht, der letzte Schrei heißt »Cyber-Sex«. Zur Zeit ist das Cyber-Sex-Zubehör noch eine ebenso groteske wie untaugliche Befriedigungsapparatur: Masturbation per Stromstoß, gesteuert vom Computer. Wenn sich zwei Menschen anschließen, ist Fernsex von New York nach Frankfurt möglich. Die Bewegungen werden einfach als Binärcode über die Telefonleitung übertragen und führen zu einer »Berührung« am anderen Ende und retour; absolut HIV-frei.

Das derzeitige Problem ist die »künstliche Intelligenz«. Computer sind für die Wissenschaft unentbehrlich für die Verarbeitung großer Datenmengen. Computerunterstützte Entwicklungen gehen schneller, vieles wäre unmöglich. Noch können Computer keine innovativen Entscheidungen fällen, weil nicht jede Problemlösung auf dem Wege der größten Wahrscheinlichkeit funktioniert. Noch sind es Menschen, die kreativ und intuitiv bisherige Forschungsergebnisse verknüpfen und daraus neue Wege entwickeln. Computer können nicht nach Gefühlen entscheiden, sie können nur simulieren. Selbst unlogische Entscheidungen könnten sie nur nachahmen – und das macht sie letztendlich wieder zu dem, was sie sind: leblose Blechkisten. Falls auf diesem Gebiet in nächster Zeit ein wesentlicher Durchbruch geschehen sollte, wird das erhebliche Legitimationsprobleme für die menschlichen Wesen selber hervorrufen. Der Mensch wird sich die Möglichkeit, sich selbst zu zerstören, nicht nehmen lassen! In diesem Jahrhundert wurden Methoden zur plumpen Massenselbstvernichtung geschaffen. Zur Zeit spielt die Angst vor einer globalatomaren Zerstörung keine große Rolle mehr; stattdessen wird an einer Möglichkeit gearbeitet, die Menschheit an sich überflüssig zu machen. Böse Absichten möchte ich niemanden unterstellen; vielleicht zu viel Zukunftsmusik. Die Gegenwart ist spannender. Ein Blick auf die Jugend verspricht genauere gesellschaftliche Entwicklungsvisionen.

3.6 GENERATION X

Wir sind wieder beim Selbstverwirklichungs- und Unterhaltungsmilieu. Der Spiegel hat das Emnid-Institut beauftragt, das Lebensgefühl der jungen Deutschen von 14 bis 29 Jahren zu erforschen. Die Meinungs- und Trendforscher befragten daraufhin 2034 repräsentativ ausgewählte Jugendliche. Die Ergebnisse wurden am 19. September im SPIEGEL und im November in einem SPIEGEL special veröffentlicht. Die Redakteure Thomas Huetlin und Cordt Schnibben nennen diese Generation »Die Eigensinnigen«. Festgestellt wurde das, was Gerhard Schulze in seiner Studie schon zur Erlebnisgesellschaft festgestellt hat: Individualität ist das Ziel allen Handelns, damit wehren sie sich auch, als »Generation« abgestempelt zu werden. Desillusionierung macht sich angesichts der Medienüberschwemmung breit, denn hier handelt es sich um die erste Generation in Deutschland, die wirklich von Anfang an mit dem Fernseher und den vollen Segnungen der Konsumgesellschaft aufgewachsen ist. 200.000 Werbespots hat ein 18-jähriger gesehen, und er weiß, daß die Werbung allgegenwärtig ist – und flüchtet davor. Mittlerweile sehen nämlich die Eltern und Großeltern viel mehr fern als ihre Kinder. Die junge Generation hat die Flucht vor dem Mainstream perfektioniert: durch das immer schnellere Erfinden von Trends und Minitrends sind sie ständig auf der Flucht und auf der Suche nach ihrer höchst eigenen Identität. »Sie träumen nicht von einer anderen Gesellschaft, schon gar nicht von einer jenseits der Konsumgesellschaft, und weil das so ist, haben sie gelernt, sich gegen Werbung zu wehren und mit deren Zeichen zu spielen.«³⁰ Keine deutsche Nachkriegsgeneration war so gut informiert über den sie umgebenden Unrat und politische Vorgänge. Aber genau diese Tatsache bewegt sie nicht zum Handeln – es würde nichts nützen... »Diese jungen Deutschen wissen mehr über den Zustand der Welt als die unsterblichen 68er«, bemerkt Cordt Schnibben, »und dennoch tun sie scheinbar weniger als diese, um sie zu retten. Weil sie der Meinung sind, für die Welt sei die Uno zuständig oder die Nato oder Bill Clinton, auf keinen Fall aber sie. Sie sind nicht unkritischer als die kritischen Veteranen, aber sie sind müde, zu kritisieren, und sie sind nicht unpolitischer, aber sie sind zu müde, zu politisieren.«³¹

Douglas Coupland hat dieser neuen Generation einen Namen gegeben, obwohl sich die »Generation X« ja eigentlich nicht unter einem Namen zusammenfassen läßt. Daher die schon in Schulzeit immer beliebte Variable »X«. »X« ist die große Unbekannte, aber auch eine gren-





zenlose Vielfalt. Couplands Roman erzählt von drei jungen Menschen, die im Altenparadies Palm Springs ihre »McJobs« herunterreißen. In ihrer reichlich vorhandenen Freizeit erzählen sie sich selbst erfundene Geschichten. Die Tage der Autoritäten sind gezählt, die große Liebe ist eine Erzählung, Freundschaften sind wichtig zur Selbstverwirklichung: die »Tage der elterlichen Offenbarungen sind vorbei. Geblieben sind mir zwei nette Leute, und das ist immerhin mehr als die meisten Leute von sich sagen können. Aber es ist Zeit weiterzugehen. Ich glaube, das ist am besten für uns alle.«³² Die einsamen Protagonisten des Romans sind auf der Suche nach verlorenen Idealen und versuchen Werte wiederzuentdecken. Erschreckend muß für den Autor Douglas Coupland das große Echo auf den Roman und die damit verbundene Vereinnahmung des Titels durch die Werbewirtschaft sein: Marketingabteilungen sind eigentlich der erklärte Feind des Literaten. Coupland hat die Postmoderne – wie auch der Filmemacher Richard Linklater – als schmerzhafteste Versteigerungsaktion erlebt, in der alles von der Familie bis zum Rock'n'Roll zur Disposition stand. Von Madonna bis MTV – alles hat seinen Preis, aber keinen Wert. Daraus folgt die Karriereverweigerung, der Ausstieg aus der Konsumgesellschaft.

Vom Roman zur Wirklichkeit, die sich ja immer differenzierter darstellen läßt, wobei sich auch in der Emnid-Umfrage Stimmungen des Romans wiederfinden lassen: Das Wichtigste im Leben der Jugendlichen sind Gesundheit und Liebe, gefolgt von Freundschaft und Familie. Nur 9 Prozent streben noch nach einer Karriere, Sex ist nur 10 Prozent der Befragten wichtig.³³ In diesen Zahlen dokumentiert sich ein deutlicher Stimmungsumschwung, wenn man zum Vergleich an die achtziger und siebziger Jahre denkt. 80 % bekennen sich zur herrschenden Gesellschaftsordnung, wobei nur 54 % die Zukunft dieser Gesellschaft eher zuversichtlich sehen. Vertrauen besteht nicht zu Politikern und Journalisten (2% bzw. 4%); Unternehmer, Parteien und Minister werden für unglaubwürdig gehalten.³⁴ Die meisten haben Respekt vor Richard von Weizsäcker. Eine Hoffnung? Werte haben Zukunft, die Gefahren für die Gesellschaft und Umwelt werden vom größten Teil der Jugend erkannt, die Mechanismen der »Mediokratie« scheinen fast alle zu durchschauen. Und doch wird sich kaum etwas ändern, weil nur wenige einen Sinn darin sehen würden. Das unangenehme Beispiel sind die »alten 68er«, die einmal große Sprüche gegen das »Establishment« ausgesprochen haben und sich nun bequem in den Führungsetagen breit gemacht haben – ohne daß sich

etwas geändert hätte. Cordt Schnibben: »Die Weltanschauung der jungen Deutschen ist gesampelt aus den Erfahrungen ihrer Jugendgenossen vergangener Jahrzehnte. Den Skeptizismus haben sie aus den Sechzigern, den Mangel an Illusionen aus den Fünfzigern, den Radikalismus aus den Siebzigern, den Hedonismus aus den Achtzigern – aber die Visionen dieser Jahrzehnte sind erledigt.«³⁵

3.7 EIN KNISTERNDES SICH-FÜGEN

Keine Generationskonflikte mehr – Ernüchterung macht sich breit. Wir leben in einer »freien« Welt mit industrieller Ordnung. Unser Gesellschaftssystem basiert nicht auf einem »Vertrag«, der das Leben der Menschen regeln würde. Das Gesellschaftssystem ist ausdifferenziert und hat eine höhere Komplexität. Die einzige Frage ist jedoch, ob sich diese Komplexität weiter steigern läßt, oder ob irgendwann die Grenze erreicht ist und alles zusammenfällt. Dieses System läßt sich nur noch schwer steuern, weil viele gesellschaftliche Subsysteme an der Lösung eines Einzelproblems beteiligt sind – und sich hier verschiedene Interessen gegenüberstehen. Ein Beispiel sei der Umweltschutz. Jede Privatperson ist selbstverständlich für den Schutz der Umwelt. Die Industrie, die aus Privatpersonen besteht, ist aus finanziellen Gründen dagegen, falls Politiker den Umweltschutz zum verfassungsgeschützten Staatsziel erklären würden, würde es wirtschaftliche Zusammenbrüche geben, die Industrie würde im Welthandel nicht mehr konkurrenzfähig sein, der Lebensstandard der einzelnen Privatpersonen würde sinken. Ein kompliziertes System der Güterabwägung. Erst wenn Umweltschäden auch finanziell unerträglich werden, zu einer existentiellen Bedrohung werden, kann sich innerhalb des komplexen Systems etwas ändern, weil dann wiederum die Subsysteme wieder um ihr Überleben kämpfen. Jeder einzelne ist die Gesellschaft und niemand hat den totalen Überblick.

Das gute und luxuriöse Leben in der Bundesrepublik basiert auf einem funktionsfähigem, innovativem und expandierendem Wirtschaftssystem. Die »Erlebnisgesellschaft« muß ihren täglichen Genuß auch bezahlen können, und jeder weiß auch um diesen Zusammenhang. Der Berliner Zukunftsforscher Rolf Kreibitz gab unserer Gesellschaft 1986 daher auch einen erlebnisfernen Namen: »Da die Produktion und Verwertung von wissenschaftlichem Wissen und wissenschaftlicher Technologie heute und in der Zukunft die Grundlagen aller hochentwickelten Gesellschaf-

ten bestimmen, handelt es sich nicht primär um eine Industrie-, Dienstleistungs- oder Informationsgesellschaft, sondern um eine Wissenschaftsgesellschaft.«³⁶ Kreibig postuliert die relative Bedeutungslosigkeit der Produktivkräfte Arbeit und Kapital in der Gegenwart, die westliche Welt wird von der Produktivkraft Wissen dominiert. Das heißt, daß die Produktion und Verwertung von wissenschaftlichem Wissen heute sowohl der entscheidende ökonomische Produktivfaktor ist, als auch der soziale Innovativfaktor.³⁷ Wie läßt sich das nun mit der allgemeinen Volksverdummung der Mediokratie vereinbaren?

Die Erlebnisgesellschaft ist nur durch die Wissenschaftsgesellschaft möglich, die Wissenschaftsgesellschaft schafft die Erlebnisgesellschaft. Mit Moral hat das nichts zu tun. Die Systeme müssen nur in einer verantwortungsbewußten Balance gehalten werden. Also doch Moral?

Es gibt keine Generationskonflikte mehr. Nur noch Scheingefechte. Bereits die berühmten 68er waren im Genuß eines gestiegenen wirtschaftlichen Niveaus. Klassenkämpferisches Vokabular wurde von Privilegierten geführt, damit basierte die Thematik des Konflikts nur noch verbal auf Problemen der Lebenssituation. Es ging einfach nur um unterschiedliche Lebensauffassungen, die Selbstverwirklichung war geboren. »Es verdingt sich nicht mehr, unter Berufung auf die Autorität überpersönlicher Maßstäbe (Absolutheitsprinzip der Ästhetik, Wahrheitsprinzip der Erkenntnis, Verantwortungsprinzip der Politik, Leistungsprinzip der Arbeit) persönliche Autorität abzusichern. Dieser normative Gegensatz ist kein Diskussionsgegenstand mehr. Die ehemals im Konflikt stehenden Kollektive verharren in einem sozialen Frieden gegenseitigen Nichtverstehens«,³⁸ so Gerhard Schulze. Aus dem Nichtverstehen ist die Konsequenz nicht eine kollektive Auseinandersetzung sondern die Distinktion.

»Ein Zurück scheint es kaum noch zu geben«, schreibt Botho Strauß in seinem Essay »Anschwellender Bocksgesang«, »Zurück wohin? Nach dem, was bereits geschehen ist, wird es in uns und um uns nie wieder, wie es war... Der Durst des Angerichteten nach weiterer Zerstörung wächst schnell. Verhängnisvoll ist es, keinen Sinn für Verhängnis zu besitzen, unfähig zu sein, Formen des Tragischen zu verstehen und nur noch zwischen verschiedenen Gesellschaftsbewegungen unterscheiden zu können.«³⁹ In diesem umstrittenen Essay erinnert Strauß an vergangene Kulturleistungen und macht sich stark für die Wiedereinsetzung von Wertmustern, die längere Zeit als überholt galten. Er rechtfertigt die Bildung



Botho Strauß

auserwählter Eliten und hält die »liberal-libertäre Selbstbezogenheit für falsch und verwerflich«. Strauß fordert den intellektuellen mainstream heraus, indem er den Begriff der Rechten restituiert: »Es handelt sich um einen anderen Akt der Auflehnung: gegen die Totalherrschaft der Gegenwart, die dem Individuum jede *Anwesenheit* von unaufgeklärter Vergangenheit, von geschichtlichem Gewordensein, von mythischer Zeit rauben will.«⁴⁰ Dagegen stehe die »satte Konvention des intellektuellen Protestantismus«. Strauß beklagt den Verlust von Autoritäten und Meistertum und wendet sich gegen »jede Form der zu frühen und leichtgemachten Emanzipation«. Keine Illusionen mehr: »Die Modernität wird nicht mit ihren sanften postmodernen Ausläufern beendet, sondern abbrechen mit dem Kulturschock«.

Botho Strauß hat mit diesem im Februar 1993 im SPIEGEL veröffentlichtem Text in ein Wespennest gestochen. Er hat die Grenzen der Massenindividualisierung erkannt, deren Folge nicht unbedingt eine bessere Demokratie ist. »Das Regime der telekratischen Öffentlichkeit ist die unblutigste Gewaltherrschaft und zugleich der umfassendste Totalitarismus der Geschichte. Es braucht keine Köpfe rollen zu lassen, es macht sie überflüssig.«⁴¹ Das muß Widersprüche herausfordern, Strauß wird sie dankbar entgegengenommen haben.

4. LEGITIMATION DES STADTHEATERS

Eigen-Sinn

So sehr auch vor Überschätzungen zu warnen ist, so wichtig ist doch die Wiederentdeckung der Kultur mit ihrem spezifischen »Eigen-Sinn« gegenüber dem universellen Anspruch der Politik: Sie ist nicht länger Dekoration, mit der sich Politiker gern schmücken, um mit geborgtem Glanz die eigene Mittelmäßigkeit zu überdecken. Solange intellektuell gemeinter Gestus das Allgemeine umfaßt, muß er politisch unverbindlich bleiben. Die Künste wollen nicht als Zitatenschatz gewürdigt werden, sondern als wirksamer Faktor und als Ferment der Gesellschaft. Kultur als organisierende Komponente sozial-kultureller Lebensprozesse will auch von der Politik endlich anerkannt werden. Im Ensemble gesellschaftlicher Entwicklungen sind Künste und Kultur unabdingbare Größen. Doch bei dem freudlosen Verhältnis zwischen Politik und Kultur muß die Autonomie der Kultur auch materiell abgestützt werden, weil anders ihre Freiheit nicht zu garantieren ist. Durch Mittelzuweisung, durch deren Verweigerung oder Entzug, wird Kultur abhängig und funktionalisierbar.

Hilmar Hoffmann (»Kultur für morgen« [1985], S. 9 f.)

Lange Zeit war in den deutschsprachigen Ländern die Existenzberechtigung des Theaters unangefochten. Das enge und flächendeckende Netz an öffentlich subventionierten Theatern in Deutschland ist weltweit einmalig. Doch spätestens nach der deutschen Wiedervereinigung und den damit verbundenen Kosten weht den »Flaggschiffen« der deutschen Kulturein ein eisiger Wind entgegen. Größere Etatkürzungen wurden zwar schon während der achtziger Jahre verordnet; diese konnten jedoch zu meist durch eine Umorganisation innerhalb des Theaters aufgefangen werden, »unnötige« Ausgaben und »Verschwendungssucht« wurden (berechtigterweise) eingestellt. Die Einsparungen gehen bei wachsender Inflationsrate immer weiter, fast jedes Theater muß Etatkürzungen hinnehmen, Sparten werden verkleinert oder geschlossen – sogar ganze Häuser sind in Gefahr. Die Zahl der Vorstellungen läßt in einigen Städten rapide nach – das prominenteste Beispiel ist hier wohl die Frankfurter Oper. Ein Aufschrei geht durchs Land (in erster Linie von den Theatermachern): die Kürzungen gingen an die Substanz! Daß in der wiedervereinigten Hauptstadt das Schillertheater an den Musical-Macher Peter Schwenkow ausgeliefert wurde, sehe ich angesichts der immer noch sehr reichhaltigen (öffentlichen) Theaterszene Berlins nicht als kritisch an. Der Legitimationsdruck ist jedoch allerorten zu verspüren; die Dominanz der elektronischen Massenmedien, die als funktionale Äquivalente ähnliche Leistungen wie die Bühne bringen, ist erdrückend. Das viel beschworene einmalige, kollektive Live-Erlebnis des Theaters wird das interaktive Fernsehen der Zukunft ebenfalls simulieren können. Günther Rühle schrieb 1992: Das Theater »soll Bilder aus unserem Leben zeigen, die uns berühren und nachdenklich machen, die in uns arbeiten. Denkbilder nenne ich das. Darum wird es so hoch subventioniert. Es ist seine öffentliche Funktion.«¹ »Denkbilder« könnte auch das Fernsehen erzeugen, wenn es nicht den Massengeschmack bedienen müßte... Die Frage nach der öffentlichen Funktion des Theaters schwebt im Raum. Doch leider wird sie meist nur auf der ökonomischen Ebene diskutiert. »Theater muß sein«, heißt eine neue Initiative des Deutschen Bühnenvereins. Es bleibt die Frage: Warum?

4.1 GESELLSCHAFTLICHE FUNKTIONEN DES THEATERS

Die Kunst ist frei. Die Freiheit der Kunst ist die einzige verfassungsgebende Vorgabe; Kultur ist damit ein Auftrag. Wie dieser

Auftrag zu erfüllen ist, ist nirgendwo näher definiert; die Theaterszene legitimiert sich vor allem durch ihre lange Tradition. Was erwarten die Träger von ihren Kulturinstitutionen? Was für Lehre und Wissenschaft noch festgelegt werden kann, überfordert die Gesetzgeber im Bereich des Theaters. Zum Glück. Ein Stadttheater ist für eine Kommune keine Pflichtaufgabe, wie Schulen, Krankenhäuser oder die Auszahlung von Sozialhilfe. Das Überleben eines Theaters ist damit vom Willen der Kulturpolitiker, die wiederum von Wählern beauftragt werden, und vor allem von der Zahlungsfähigkeit der jeweiligen Stadt abhängig. Das Theater ist nach der Untersuchung von Hans Joachim Fuchs ein »öffentlichen Dienstleistungsbetrieb«, der nach dem Prinzip der »organisierten Anarchie« funktioniert. Es habe kein rationales Handlungssystem, weil konkrete Zielvorgaben des Rechtsträgers und klare Erwartungen seines Publikums fehlen, damit sei »das Theater bei der Lösung seiner Legitimationsprobleme auf sich selbst zurückgeworfen«.² Die Definition der Aufgaben des Theaters liege damit bei den Theaterschaffenden. – Sie selbst müssen also begründen, warum ihre Institution erhaltenswert ist, sie müssen erklären, warum Millionen von Steuergeldern einem relativ kleinen Publikum zugute kommen. An potentiellen Funktionen des Theaters besteht aber kaum Mangel. Zu prüfen ist hier, ob diese Aufgaben noch zeitgemäß sind und innerhalb einer sich wandelnden Gesellschaftsstruktur nicht überholt werden müssen.

Also wieder zurück zu den Anfängen mit Lessings Nationaltheater und der »moralischen Anstalt« Schillers. Die *kritische Funktion* des Theaters kann auf eine lange Tradition verweisen; diese Funktion relativiert sich heute schon deshalb, weil das Theater im gesamtgesellschaftlichen System nur noch ein kleines Element innerhalb der Medien ist; Theaterbesucher sind eine kleine Minderheit gegenüber den Fernsehzuschauern. Die kritische Funktion impliziert eine gesellschaftsverändernde Funktion; kein Theatermacher würde heute noch behaupten, mit Theater die Gesellschaft verändern zu können. Im Zeitalter der Massenmedien ist eine inhaltliche Diskussion zwischen Politik und Kultur nicht mehr möglich – und auch nicht mehr gewollt. Spitzenpolitiker lassen sich lieber zur Fußballweltmeisterschaft fliegen, haben dort einen publikumswirksamen Auftritt vor dem Wahlvolk. Bei diesen Ereignissen stimmt wenigstens das Zeitaufwand/Zuschauer-Verhältnis. Selbst wenn politisch-kritisches Theater gemacht wird, findet es nicht mehr in einem für gesellschaftliche Veränderungen relevanten Rahmen statt. Selbst Kommunalpolitiker zeigen wenig

Umkleidung

Wenn man, aus wie immer gearteten Gründen, aus dem Willen zur Umwälzung oder infolge von Umwälzungen, einer Bevölkerung Opfer, Zumutungen, Entbehrungen auferlegt, muß man darauf sehen, daß die Welt und Zeitgeschichte, die die Medien, die Künste, die Lehranstalten vermitteln, jenen Halt bieten, dessen die Wirklichkeit ermangelt. Das Problem stellt sich unter den verschiedensten Formen politischer Willensbildung und Machtausübung. Wenn die Zuwachsraten florieren, die Reallöhne steigen, die Wirtschaft zulegt, die Märkte expandieren, kann man sich kritischen Sinn, eine »negative Ästhetik« leisten; das kulturelle Surplus fungiert dann gleichsam als Gewissensstachel, den man sich zufügt, um nicht finden zu müssen, daß es einem zu gut gehe. Werden Einschnitte und Verzicht absehbar, so kommt die Neigung auf, das kritische Moment zu dämpfen und zu perhorreszieren; was die Krise bezeichnet, wird leicht als krisenerzeugend hingestellt.

Friedrich Dieckmann, »Der duale Code« (»Theater heute« 10/1994, S. 18)

Präsenz in den Theatern; aktuelle gesellschaftliche Themen, wie zum Beispiel der Rechtsradikalismus, treffen auf ein Publikum, das nicht gerade für seine handgreifliche Brutalität bekannt ist. Die potentiellen Gegner fehlen dem Theater, die zweifelhafte Suche nach den letzten Tabus wird immer erfolgloser. Dazu stellt Gerhard Schulze fest: »Das provokative, kritische, tabuverletzende Theater der Gegenwart bezieht sein oppositionelles Stigma aus der bloßen Einbildung, daß die gesellschaftliche Majorität etwas dagegen haben könnte. Richtig ist aber, daß dieses Theater vielen gleichgültig ist, während sich die daran Interessierten durch gegenseitige Versicherung ihrer ästhetischen Radikalität das Gefühl der Freiheit erst durch eine Vorspiegelung verschaffen.«³ Liberale Betroffenheit – das war's. Nur die vereinigten Massenmedien hätten noch die Chance, eine ganze Gesellschaft aufzurütteln. Dennoch muß ausdrücklich gesagt werden – auch wenn es an Sisyphos-Arbeit grenzt –, daß Theaterabende natürlich erschüttern und wachrütteln können, und wenigstens bei einem kleinen Teil des Publikums so etwas wie die »Zivilcourage« bestärken kann. Eventuell setzten sich Theaterbesucher in der nächsten »kritischen Alltagssituation« entschiedener für Minderheiten ein und durchbrechen ihre Passivität. Wenn man für einen Moment vom beherrschenden Kosten/Nutzen-Denken abschweifen würde, wäre dies – so idealistisch es klingt – ein beachtlicher Erfolg: die Stärkung der antibarbarischen Distinktion!

Nebennutzen der Künste

Oft wird Kunst legitimiert mit Begründungen, die sie fremden Zwecken unterordnet: [...] Die Ausstattung einer Stadt, eines Quartiers mit Kunst (oder mit entsprechenden Veranstaltungen, soll dazu dienen, Identifikation mit diesen Gebieten herzustellen und Integration und die Beheimatung erleichtern. Auch dann wird Kunst nur als Hilfsmittel eingesetzt.

Zynisch ist die Behauptung, Künste seien in erster Linie dazu da, Kompensation zu bieten. Kunst wird dann als Ablenkungsmittel zu sozialhygienischen Zwecken mißbraucht, frei nach dem Kraft-

Kritisches Theater, auch wenn es von den Trägern so nicht gewollt war, konnte man zuletzt in der DDR betrachten. Die Theater wurden zu Versammlungsstätten im Zeichen des Wunsches nach Freiheit. Die Zuschauer applaudierten an »unüblichen« Stellen, sahen ihr Verlangen zwischen den Zeilen formuliert. Das Theater lieferte Assoziationen und Identifikationen. »Wilhelm Tell« und Christoph Heins »Ritter der Tafelrunde« wurden zu den offen bejubelten Stücken des Umbruchs. Theater als Ort des Kritik und des leisen Widerstandes – lange ist es noch nicht her. Kurz nach der Wiedervereinigung hatte das Theater in Ostdeutschland dann einen erdrutschartigen Einbruch in den Besucherstatistiken. Die Mediokratie ist mittlerweile auch dort eingezogen.

Natürlich stellen die Theater nach wie vor Öffentlichkeit her. Vom Publikum abgesehen wird in der Presse reichhaltig über Theater berichtet. Neben der publizistischen Öffentlichkeit sollte jedoch nicht die »private Öffentlichkeit« vergessen werden, das heißt, daß allabendlich eine Ge-

meinschaft entsteht, bei der Formen des sozialen Handelns im Vordergrund stehen. Damit hat das Theater sowohl eine *integrative* wie auch *kompensatorische Funktion*. Dieser Aspekt wird von Hans Joachim Fuchs unter Einbeziehung der Ergebnisse des Soziologen Peter Ulrich Hein besonders herausgestellt: »Der zunehmende Verlust an erfahrbarer Sozialität in den traditionellen Mikrobereichen der Gesellschaft wie Familie oder Gemeinde und die wachsende Anonymität der Gesellschaft schlagen sich im Bedürfnis nach kollektiven Erlebnissen und in der Forderung nach mehr Kommunikation nieder.«⁴ Auf diesen wichtigen Aspekt wird im nächsten Kapitel noch einzugehen sein, da sich hierfür die bisherige Struktur des Theaterbetriebes in bezug auf die veränderten Bedingungen innerhalb der Erlebnisgesellschaft verändern müßte.

»Theater ist Wandel«, schrieb Günther Rühle 1982, »und es hat immer dort die meiste Kraft, wo es entweder antizipatorisch das Komende (Themen, Haltung, Seh-, Empfindungs-, Formbedürfnisse) vernehmbar macht oder wo es auf die Urbilder zurückgreift.«⁵ Hiermit sind zwei weitere Funktionen genannt: die der *Indikation* und die der *Konservation*. Ob die Bühne angesichts der immer schnelleren gesellschaftlichen Entwicklungen noch als Seismograph dienen kann, und gesellschaftliche Entwicklungen anzuzeigen vermag, kann nicht beantwortet werden. Theater scheint eher zu reagieren – aber selbst wenn es indikativ wäre, würde dies erst in nachträglichen kulturgeschichtlichen Betrachtungen festgestellt. »Theater als gesellschaftlicher Seismograph setzt den urteilsfähigen, politisch bewußten Zuschauer voraus, der selber denkt und nicht das Theater denken läßt.«⁶ (Hilmar Hoffmann) Unbestritten ist hingegen die konservierende Funktion, ein Blick auf die Spielpläne genügt. Schulen und Universitäten beschäftigen sich mit den Klassikern als Teil des »kulturellen Erbes« und der Tradition. Die »Klassikerpflege« drückt einen Teil der nationalen Identität aus und ist gerade in Zeiten des geschichtlichen Wandels von hoher Bedeutung (»Nathan der Weise«, »Faust« und »Wilhelm Tell« sind in diesem Zusammenhang nahezu unverwüßlich!)

Claus Peymann, Direktor des Wiener Burgtheaters, hat in verschiedenen Interviews eine mögliche *konstruktive Funktion* des Theaters herausgestellt: »Theater ist Utopie!« Diese Perspektiven müßten in erster Linie von Dramatikern ausgehen. Der konstruktive Aspekt von Theater ist zwar interessant, doch kaum steuerbar. Doch grundsätzlich bleibt die Möglichkeit, daß vor dem Hintergrund der gegenwärtigen sozialen und politi-

durch-Freude-Motto: »Wer hart arbeitet, soll sich auch entspannen können.« Solche Rechtfertigungen sind tödlich für die Kunst: Sobald es ein Mittel gibt, das diese Zwecke besser erfüllt, sei es psychedelische Unterhaltung oder eine Pille, wird man es an die Stelle der Kunst setzen.

Hilmar Hoffmann (»Kultur für alle«, S. 33)

Das Repertoire

Das Repertoire der Kulturgeschichte spielt eine größere Rolle als das Neue. [...] Im Theater und in Ausstellungen kommt das Zeitgenössische eher zum Zuge, immer freilich mit dem Anspruch, Kunstgeschichte zu werden [...]. Dieser Konservatismus im mehrfachen Sinne – als Liebe zum Vergangenen, [...] als Bereitschaft, das Neue nur ernst zu nehmen, wenn man sich seiner Zeitlosigkeit versichern kann – ist das Fluidum der Hochkulturszene. [...] Der Unvergänglichkeitserwartung an die Produkte entspricht die Perfektionserwartung an die Produzenten.

Gerhard Schulze, »Die Erlebnisgesellschaft« (S. 476)

schen Zustände alternative Perspektiven oder sogar konkrete Utopien entworfen werden. Diese Aufgabe lag aber nie primär in den Händen des Theaters.

Unbeabsichtigte Folgen

Selbst der ökonomische Ansatz der Kulturpolitik ist gegen Paradoxien nicht gefeit. Der Gedanke ist nicht abwegig, daß eine ausschließlich an Beschäftigungseffekten, Standorteffekten und Nachfrageeffekten ausgerichtete Kulturpolitik wirtschaftlich weniger einbringen könnte als die jetzige Kulturpolitik, gemessen an eben diesen Kriterien. Für die einzelne Gemeinde in der doppelten Konkurrenz mit anderen Kommunen und mit den Profis des kommerziellen Erlebnisangebots könnte es sich ökonomisch lohnen, eine Kulturpolitik zu verfolgen, die ihre Attraktivität gerade der Abkoppelung von der Rationalität der Ökonomie verdankt. Unwirtschaftliche Kulturpolitik kann wirtschaftlich sinnvoll sein, ökonomisch orientierte Kulturpolitik relative Verluste verursachen.

Gerhard Schulze (*»Die Erlebnisgesellschaft«*, S. 527 f.)

Zuletzt sei noch auf die *ökonomische Funktion* des Theaters hingewiesen. In der Spielzeit 1993/94 waren in der Bundesrepublik Deutschland allein 27.513 künstlerische Mitglieder beschäftigt. Darin ist die viel größere Zahl der Beschäftigten im Bereich der Technik, Verwaltung/Hauspersonal noch nicht enthalten; die Gesamtzahl der Theaterbeschäftigten beträgt etwa 60.000 Menschen. Die Theater sind damit ein bedeutender Arbeitgeber innerhalb ihrer Stadt. Da ca. 85 Prozent des Etats aus Personalkosten bestehen, entsteht durch die Theatermitglieder eine große Kaufkraft, wobei auch gesagt werden muß, daß das Gros der Beschäftigten, vor allem die Künstler, eher unterdurchschnittliche Gehälter beziehen; die Mindestgage liegt derzeit bei 2.500 DM brutto.⁷ Theater sind außerdem Absatzmärkte für Zulieferer, sie beleben das kulturelle Angebot ihrer Region und erhöhen damit das Prestige einer Stadt, was wiederum für Industrieansiedlungen ein günstiger Faktor sein kann. »Auch das ortsansässige Dienstleistungsgewerbe profitiert von den privaten Aufwendungen der Besucher weitaus mehr, als man bisher annahm. Addiert man alle wirtschaftlichen Folgen der Theatersubventionen im Rahmen einer Inzidenz-Analyse, dann kommt man beispielsweise für das Land Bremen auf 37,2 Millionen Mark an durch das Theater induzierten Zahlungsströmen, denen lediglich 32,5 Millionen an Theatersubventionen gegenüberstehen.«⁸ Hier handelt es sich allerdings um volkswirtschaftliche Rechenispiele, die in der Tagespolitik kaum eine Rolle spielen dürften. Wenn die im Beispiel genannten 32,5 Millionen Mark Theatersubvention in einer Stadt für die Sozialhilfe ausgegeben werden müssen, wird kaum mit dem nur theoretisch vorhandenen Umsatzverlust von 5 Millionen Mark argumentiert werden können, da diese in keiner öffentlichen Bilanz nachweisbar sind. Vielleicht würde es sich auch lohnen, einmal über »positive Kulturbilanzen« statt ständig über »negative Ökonomiebilanzen« nachzudenken...

Im folgenden gilt es abzuwägen, welche Funktionen des Theaters für die Entwicklung einer Legitimationsstrategie verwendbar sind. Hierfür ist ein Blick auf das kulturpolitische Handlungsfeld der gegenwärtigen (und zukünftigen) Erlebnisgesellschaft erforderlich.

4.2 DAS KULTURPOLITISCHE HANDLUNGSFELD

Das moderne Erleben ist innenorientiert (vgl. 3.2). Der Erlebnismachfrager will etwas an sich selbst erreichen, und behandelt sich damit als Objekt, dessen Zustand manipuliert werden soll. Die erlebnisanbietenden Korporationen ziehen die innenorientierte »Zweckrationalität« der Erlebnismachfrager zwar in ihr Kalkül, sie selber handeln aber außenorientiert, d.h., sie haben ökonomische, organisatorische oder politische Ziele im Auge. Diese beiden Orientierungen treffen sich im gemeinsamen Ziel der Publikumswirksamkeit; sie ist der Dreh- und Angelpunkt für den gesamten Erlebnismarkt; hier verbinden sich die verschiedensten angestrebten Ziele: Gewinn, kreative Selbstverwirklichung, langfristiges Überleben von Korporationen und auch die kulturpolitischen Ambitionen. Der (Publikums-)Erfolg geht vor künstlerischer Ambition, diese wird nur zugelassen, wenn sie zugleich erfolgreich ist. Auch das Theater gehört zu den Angeboten, die ausschließlich aus innenorientierter Motivation nachgefragt werden. Öffentliche Erlebnisanbieter verfolgen die gleichen Ziele, wie die privaten. Sie unterscheiden sich lediglich darin, daß sie sich den Luxus der Mißwirtschaft leisten dürfen. Doch auch hier muß der Publikumserfolg nachgewiesen werden. Öffentliche Anerkennung ist eine Grundbedingung für die institutionelle Festigung.⁹ »Wer auf dem Erlebnismarkt als Anbieter überleben möchte, kann sich nicht mit der Frage aufhalten, ob ihm die [...] Strategien der Anbieterationalität gefallen oder nicht. Der Markt zwingt dazu; wer sie ignoriert, geht unter. Dies gilt auch, mit einem durch das Subventionswesen gemilderten Härtegrad, für das Erlebnisangebot der Kulturpolitik.«¹⁰

An dieser Stelle setzt nun die Problematik der »Hochkulturszene« ein. Theater, Museen etc. waren bisher institutionell gefestigt und mußten sich am wenigsten mit der Beschaffung ihrer Legitimität aufhalten. Der wirtschaftliche Erfolg war unbedeutend, obwohl es immer schon Sparauflagen gegeben hat. Die Theater haben jedoch in den letzten Jahren rasant an gesellschaftlicher Bedeutung verloren – obwohl mittlerweile wieder mehr Besucher gezählt werden. Die Gesamtstruktur des Erlebnismarktes hat sich verändert und auch die Zusammensetzung des Publikums, das an der Hochkulturszene teilnimmt. Dieses Publikum entstammte früher ausschließlich dem Niveaumilieu, das bei den Veranstaltungen überlieferte Verhaltensformen zelebrierte und sich selbst inszenierte. Mittlerweile ist die Exklusivität dieser Szene verlorengegangen. Es sind zahlreiche neue konkurrierende Veranstaltungen hinzugekommen, so daß der Theaterbe-

sich nicht mehr das gesellschaftliche Ereignis des jeweiligen Tages sein kann. Der Exklusivitätsverlust ist die eigentliche Schwierigkeit bei der Beschaffung der Legitimität! Theaterbesucher gehörten früher zur wirtschaftlich bedeutenden und einflußreichen Schicht, d.h., die Theater waren nicht zuletzt auch unantastbar durch eine politisch starke Lobby. Im Prinzip ist das auch heute noch so, aber der Kreis der potentiellen Theaterbesucher hat sich erweitert. Hilmar Hoffmanns Ruf nach einer »Kultur für alle« in den siebziger Jahren hatte also Erfolg. Dieser Punkt soll nicht als Polemik mißverstanden werden, denn natürlich muß in einer Demokratie unter dem Gebot der Chancengleichheit auch die sogenannte Hochkultur für alle zugänglich sein. Nur – seitdem besitzen diese Kulturinstitutionen keine selbstverständliche Legitimität mehr. Es rückt also der wirtschaftliche Erfolg in den Vordergrund. Theater werden auf einmal an Einspielergebnissen gemessen. Eine gute Platzausnutzung ist das beste Argument, das Intendanten gegenüber ihrem Kulturausschuß in der Hand haben. Das Publikum muß massenhaft das Theaterangebot annehmen. Quantitäts- statt Qualitätsargumente. »Eingelagert in einen umfassenden Erlebnismarkt, versuchen die anbietenden Akteure des Handlungsfeldes – Kulturpolitik, Korporationen und Künstler – sich als ästhetische Opposition zu definieren; ob sie aber auch so agieren können, hängt vom Publikum als viertem Mitspieler ab.«¹¹ Der Nachweis von Publikumswirksamkeit hat sich zum schlagenden Argument gegen jeden Legitimationszweifel entwickelt. Da die Besucher aber mittlerweile zwischen vielen Angeboten innerhalb des vergrößerten Erlebnismarktes wählen können, muß das Theaterangebot, als nur ein Teil dieses Angebotes, die gleichen Mechanismen wie die kommerziellen Konkurrenten bedienen. »Das Außergewöhnliche alltäglich zu machen – diese paradoxe Intention des habituellen Erlebniskonsumenten führt zu einer Erhöhung der Erlebnisgeschwindigkeit auf Kosten der Erlebnistiefe.«¹² Welche Auswirkungen die zwanghafte Jagd nach hohen Quoten im Bereich des Fernsehens hatte, habe ich bereits im letzten Kapitel dargestellt. Der rasante Niveauverlust macht auch vor den öffentlich-rechtlichen Sendern nicht halt. Sendungen, die den Verstand der Zuschauer herausfordern, die das Vermögen zu Denken voraussetzen, sind auf einen späten, unattraktiven Sendeplatz gerutscht.

Die Theater können sich also immer weniger das (subventionierte) Risiko leisten. Sie müssen Produktionen im Angebot haben, die Abend für Abend die Häuser füllen. Für das »besondere Erlebnis« gibt es mittlerweile einen riesigen privaten und auch öffentlichen Festivalmarkt. Festivals

bedienen die Erlebnisanfrage sehr viel besser, als eine kontinuierlich arbeitende Kulturinstitution, die jahrelang ihr Qualitätsniveau halten muß und eventuell verbessern will. Festivals suggerieren Exklusivität, ihr Besuch ist nicht alltäglich möglich. Außerdem sind sie wirtschaftlich entschieden erfolgreicher; sie erzeugen grundsätzlich eine überregionale publizistische Öffentlichkeit und heben damit das Prestige einer Stadt. Dies geht auf Kosten der traditionellen Anbieter und erhöht deren Legitimationszwang. Nebenbei sei aber bemerkt, daß mit dem derzeitigen Festivalboom auch dort wieder ein Exklusivitätsverlust eintritt.

Die Stadttheater müssen außerdem mit privaten Anbietern konkurrieren. Die Stella AG bietet in Städten mit hohem Einzugsbereich Musicalproduktionen an, die jahrelang *en suite* laufen und hohe Gewinne abwerfen. Für »Cats«, »Phantom der Oper«, »Starlight-Express« etc. wurden eigens – von den Städten – Theater bzw. Hallen gebaut, die nun so lang wie möglich bespielt werden. Es werden komplette Reisen z.B. nach Hamburg angeboten; Musicalbesuch mit Übernachtung – hier sind auch die ökonomischen Nebeneffekte für eine Stadt deutlich sichtbar. Die Stella AG hat die Exklusivrechte an diesen Musicals für Deutschland, das heißt, daß z.B. Andrew Lloyd Webbers »Cats« nur in Hamburg zu sehen ist; wer dieses Musical also sehen möchte, muß nach Hamburg oder ins Ausland fahren (Wien, London).

Das kommerzielle Theater ist ein Teil des Erlebnismarktes und fördert die Vielfalt der Angebote. Bedenklich ist nur, daß in der Subventionsdiskussion hier immer wieder Vergleiche mit den Stadttheatern gezogen werden. Die Stadttheater haben aufgrund ihrer Organisationsstruktur nicht die geringste Chance, auch nur annähernd schwarze Zahlen in den Bilanzen zu schreiben. Falls weiterhin aufgrund von Quoten und wirtschaftlichem Erfolg versucht wird, die öffentlichen Theater zu legitimieren, ist in letzter Konsequenz nur ein einziger Schluß möglich: Die Schließung. Warum?

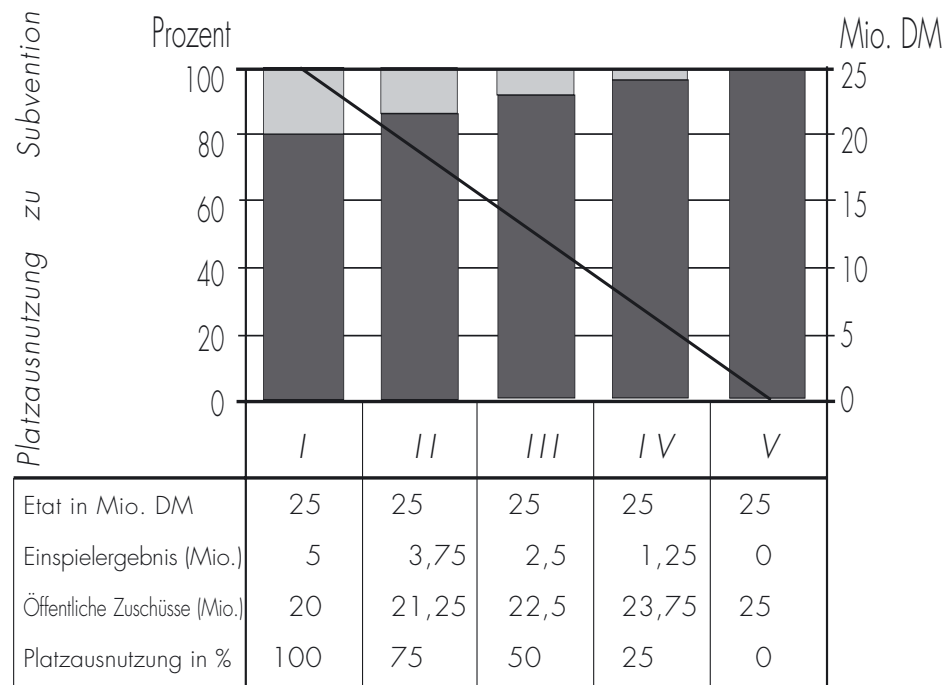
Die Stadttheater bieten ein reichhaltiges Repertoire an; jeden Monat eine neue Produktion. Mit dieser Vielfalt innerhalb einer Korporation können sie im Gegensatz zu Festivals und den kommerziellen Unterhaltungsanbietern gleich mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllen. Dieses Repertoireangebot ist äußerst personalintensiv, es erfordert die ständige Präsenz eines Ensembles, hauseigene Werkstätten arbeiten ganzjährig, die Bühnentechnik muß täglich andere Bühnenbilder auf- und abbauen. Hier sind

Nivellierungstendenzen

Daß man ihr [der Kunst] vielerorts ans Leder, an die finanzielle Substanz will, paßt in die Nivellierungstendenzen einer von Einschaltquoten regierten Welt, in der die »linke« Egalisierung von gespenstisch aufgeblähten Rechts-Gewalten vorangetrieben wird [...]. In einer Zeit der Staatsverschuldung ist auch der Kultur, und erst recht dem hochsubventionierten Theater, zu sparen auferlegt, aber sie kann nicht für sich allein sparen. Die Revision von Praktiken, Bräuchen, Dienstverhältnissen, Tarifverträgen, um die es hier geht, ist ein gesamtgesellschaftlicher Vorgang von reformatorischen Ausmaßen; alle spüren seine Notwendigkeit, keine politische Kraft wagt ihn programmatisch zu fassen.

Friedrich Dieckmann, »Der duple Code« (»Theater heute« 10/1994, S.20)

zwar an einigen Stellen Einsparungen möglich – diese wurden in den letzten Jahren auch allorts durchgeführt –, es bleibt aber festzustellen, daß die Personalkosten des Theaters bei ca. 85 Prozent des Gesamtbudgets liegen. Die Stadttheater benötigen also aus diesem Grunde die hohen Zuschüsse, da die Theaterkarten sonst mindestens 100 DM mehr kosten müßten. Wer ein Theater will, muß hohe Subventionen akzeptieren. Die Einspielergebnisse ändern kaum etwas am Subventionsbedarf. Wenn bei einer hohen Platzausnutzungsquote immer noch ein Subventionsbedarf von 80 Prozent des Gesamtbudgets erforderlich ist, wirkt sich auch eine niedrige Quote kaum in der Gesamtbilanz aus. Dies veranschaulicht das folgende Rechenbeispiel.



Das Einspielergebnis hat also wirtschaftlich eine unbedeutende Stellung. Ich möchte an dieser Stelle behaupten, daß Quoten im 85 bis 100 Prozentbereich nur durch reines Unterhaltungstheater möglich sind. Ausnahmen sind immer da möglich, wo sich »Unterhaltung« und »hohe künstlerische Ambition« in kongenialer Weise treffen. Diese Platzausnutzungsquoten beziehen sich grundsätzlich auf eine gesamte Spielzeit, d.h., daß alle Produktionen sehr gut besucht werden müssen, schon ein einziges völlig fehlgeschlagenes »Experiment« oder einige »Durchschnittsproduktionen« können die Jahresbilanz zerstören. Überdurchschnittlicher Erfolg ist nur durch die einseitige Bedienung des Massengeschmacks im Rahmen der gängigen Konventionen möglich. Bedenklich stimmt der Trend

von zahlreichen Schauspielhäusern, vermehrt Operetten und reine Boulevardstücke aufzuführen. Wobei ich nichts gegen diese Kunstform sagen will, sie gehört ebenso zum Repertoire wie Shakespeare (der auch meist mit Publikumserfolg verbunden ist) oder ein moderner Autor (für den ein überdurchschnittlicher Erfolg eher selten ist). Kritisch für jede logisch durchdachte Legitimationsstrategie ist jedoch ein Spielplan, der einzig und allein auf risikolose Kassenrenner setzt und in dem Innovationen bewußt vermieden werden. Der gewünschte Massenerfolg ist traditionell nicht mit der Aufführung neuer Werke zu erreichen. Wenn die Theater nun – mit dem starren Blick auf ihre Platzausnutzung – die Spielpläne einseitig zugunsten bewährter Autoren/Komponisten ausrichten und damit das Spielplanniveau insgesamt senken, sollten auch die (ökonomischen) Maßstäbe der privaten Anbieter angewandt werden. Unterhaltungstheater kann schließlich kostendeckend arbeiten, eine Subvention ist hier angesichts des großen Unterhaltungsmarktes nicht erforderlich.

Hier muß klargestellt werden, daß »Publikumswirksamkeit« nach wie vor das Ziel des Theaters sein muß. Theater ohne Zuschauer ist kein Theater. Und Theater mit wenigen Zuschauern ist sowohl für die Zuschauer unbefriedigend als auch für die Schauspieler. Es fehlt einfach die berühmte Atmosphäre, wenn das Parkett nur halb besetzt ist. Die Frage ist jedoch, wie die Publikumswirksamkeit erzeugt wird. Wenn sich die Theatermacher der Mechanismen der Mediokratie bedienen, müssen sie auch an deren Kosten/Nutzen-Rechnung gemessen werden. Wenn die Theater zeigen können, daß sie eine besondere gesellschaftliche Verantwortung oder Aufgabe übernehmen können, die die kommerziellen Anbieter nicht erfüllen, dann ist eine Legitimationsstrategie gefunden, die von den ökonomischen Kriterien weitgehend unabhängig ist. Der derzeitige Kampf um Quoten erinnert jedoch stark an das sensationslüstige Fernsehmilieu...

4.3 DER AUFTRAG: DIE QUADRATUR DES KREISES

Die Kunst ist Gedächtnis und Gewissen unserer Kultur. Das Theater kann hier eine bedeutende Stellung einnehmen, da es alle Kunstformen in sich vereinigt. Das Theater kann innerhalb der derzeitigen gesamtgesellschaftlichen Entwicklung zur reinen »Erlebnisgesellschaft« einen deutlichen Gegenpol zur »Alltagsästhetik« bilden. Dazu muß es von wirtschaftlichen Zwängen frei sein, da es sich sonst nicht von den Nivellierungstendenzen der übrigen »Erlebnisanbieter« absetzen kann. Hier stellt sich

Das Schälen der Zwiebel

Wenn jemand, wie es Peer Gynt mit der Zwiebel tat, das Theater nähme und versuchte, seine Hinzufügungen eine nach der anderen abzuschälen, um an den eigentlichen Kern zu gelangen, so würde ihm das am Anfang nicht schwerfallen. Man wird zweifellos feststellen, daß die Szenerie die jüngste Hinzufügung ist. [...] Danach wird das Abschälen immer schwieriger. Wahrscheinlich müßte der Zuschauerraum als nächstes verschwinden; das Theater befindet sich dann im Freien. Darauf könnte die Bühne als erhöhte Plattform, auf der man spielt, folgen; nimmt man sie weg, steht der Schauspieler auf dem Boden. Wenn man unbarmherzig weiter macht, müßte dem Schauspieler Kostüm und Maske genommen werden. Entfernt man diese, fallen vermutlich zwei einzelne Stücke auseinander, in deren Innerem sich nichts befindet; diese beiden Stücke wären der Schauspieler und der Zuschauer. Nimmt man diese auseinander, dann gibt es kein Theater mehr.

Richard Southern (»Die sieben Zeitalter der Theaters«, S. 13)

Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.

Faulheit und Feigheit sind die Ursachen, warum ein so großer Teil der Menschen, nachdem sie die Natur längst von fremder Leitung freigesprochen (naturaliter majorenes), dennoch gerne zeitlebens unmündig bleiben; und warum es anderen so leicht wird, sich zu deren Vormündern aufzuwerfen. Es ist so bequem, unmündig zu sein. [...]

Immanuel Kant

nun die Frage, warum das Theater eine Nischenfunktion innerhalb der Kultur wahrnehmen soll und für welches Publikum das interessant ist.

Die Erlebnisgesellschaft ist nicht verordnet, sondern ein Zustand, der sich aus einer *Kulturevolution* entwickelt hat. Diese Evolution ist durch den Fortschritt im Bereich der Wirtschaft und Wissenschaft möglich geworden. Allgemeiner Wohlstand – allgemeine Kultur. Die Folgen der Massenkultur sind im 3. Kapitel dargestellt worden. Der allgemeine Wohlstand ist jedoch in dem Moment in Gefahr, wenn eine größere Anzahl von Menschen die Fähigkeit zum eigenständigen Denken und zur Entwicklung eigener Phantasie verliert. Kreativität, (geistige) Unabhängigkeit, spielerischer Umgang mit Fakten, eine kritische Auffassungsgabe, der geistige Austausch mit anderen sind wichtige menschliche Eigenschaften, die für das Erwerben von Wissen unbedingt nötig sind. Eine Gesellschaft, die schon ihre Kinder mit den vorgekauften Angeboten der Unterhaltungsindustrie überschüttet, die Erwachsenen die kollektive Selbstverwirklichung vorgaukelt, die ihre Medien zur kritiklosen Massenverdummung mißbraucht, die zwar um Zukunftsprobleme weiß, sich derer aber nicht bewußt ist, die systematisch auf Kosten der folgenden Generationen lebt – und das zudem auch noch ständig ausspricht, ohne ihr Verhalten zu ändern –, eine solche Gesellschaft muß um ihre viel beschworene Freiheit bangen. Eine solche Demokratie schwebt in höchster Gefahr, von einer kleinen, wissenden, wirtschaftlich mächtigen Minderheit beherrscht zu werden. Das System der Herrschaftsaneignung ist viel raffinierter als jeder diktatorische Putsch. Die Massen sind unkritisch, glücklich, bequem und zufrieden. Brot für das Volk oder pausenlose Erlebnisse und Sensationen für die Gesellschaft. Die Theater (und auch andere Kulturinstitutionen) können – und müssen – einen Gegenpol zum gängigen Mainstream bilden. Das heißt nicht, daß ganze Bevölkerungsschichten ausgeschlossen werden, sondern daß ein Erlebnisraum angeboten wird, der freies und eigenständiges DENKEN fördert und nicht durch einseitig vorgedachte Unterhaltungsspektakel die reine Vergnügungssucht befriedigt.

Für eine wirkungsvolle Legitimationsstrategie müssen sich die Theater-schaffenden ihrer gesellschaftlichen Verantwortung stellen und versuchen, Mangelerscheinungen bewußt zu machen und Alternativen anzubieten. Hier führen natürlich viele Wege zum Ziel. Zu beachten ist, daß das Klischeebild des verstaubten bildungsbürgerlichen Theaters hier nicht anwendbar ist. Natürlich lebt Theater von Zeitströmungen, und es wäre ein

großer Fehler, sich diesen zu verschließen; schließlich hat sich die Erwartungshaltung und auch das Verhalten des Publikums geändert. Hier ist nicht die Rede von einem Theater, daß seine Zuschauer mit dem erhobenen moralischen Zeigefinger »belehren« will. Theater wird nicht gegen, sondern für das Publikum gemacht, wobei es hier eine Grenze geben muß, die ich vorläufig deutlich über dem meinungsmacherischen Niveau der privaten Massenmedienkonzerne à la Bertelsmann und Springer ansiedeln möchte. Also: Was soll und was kann das Theater?

4.3.1 Konservation und Innovation

Das Theater konserviert Kulturgüter: Unverwüstliche »Klassiker« werden immer wieder aufgeführt und bleiben somit im Bewußtsein der Zuschauer. Die überlieferte Dramenliteratur ist ein kommentierendes Geschichtsbuch und nicht wegzudenken aus den Spielplänen. Diese Funktion des Theaters ist unumstritten. »Unsere gesamte lineare und akkumulative Kultur bricht zusammen, wenn sich die Vergangenheit nicht für alle sichtbar speichern läßt. [...] Wir benötigen eine sichtbare Vergangenheit, ein sichtbares Kontinuum, einen sichtbaren Ursprungsmythos, der uns über unser Ende beruhigt.«¹³ (Baudrillard) Die »Klassiker« werden in den Inszenierungen (hoffentlich) zeitgemäß interpretiert, das heißt, daß die Regisseure und Ensembles auf der Grundlage der historischen Überlieferung die Stücke auf ihre heutige Aussagekraft abklopfen. Die Konservation ist ein wichtiger Bestandteil, kann aber nicht das alleinige Ziel einer Spielplangestaltung sein. Wichtig ist es, auch zukünftigen Generationen Dramenliteratur zu hinterlassen, die aussagefähig für die jetzige Gegenwart bzw. die zukünftige Geschichte ist. Modernisierende Klassikerinszenierungen machen zwar eine Aussage zu ihrer Zeit; Inszenierungen lassen sich jedoch nicht innerhalb des Mediums Theater konservieren (wohl in Fernsehaufzeichnungen, doch diese geben bekanntlich nur sehr eingeschränkt eine Aufführung wieder). Das Repertoire der Stadttheater besteht weiterhin zu mindestens zwei Drittel aus »festen Autoren«. Für das verbleibende Drittel besteht aus ökonomischen Gründen nur ein enges spielplanpolitisches Handlungsfeld. Mangel an neuen Texten besteht nicht, wobei auch hier wieder ein großer Unterschied zwischen Qualität und Quantität besteht. Durch die massiv gestiegenen kulturpolitischen Legitimationszwänge werden die Stadttheater zu harten Kalkulationen gezwungen: Inszenierungen zeitgenössischer Dramatik, die nicht eine bestimmte Platzausnutzung erzielen, überdauern selten eine Spielzeit und

Die Aura des Schauspielers

Die Aura, die auf der Bühne um Macbeth ist, kann von der nicht abgelöst werden, die für das lebendige Publikum um den Schauspieler ist, welcher ihn spielt. Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier aber besteht darin, daß sie an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt. So muß die Aura, die um den Darstellern ist, fortfallen – und damit zugleich die um den Dargestellten.

Walter Benjamin (»Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 25)

Die entleerte Erlebnisdroge

Längst haben alle Verantwortlichen die gesellschaftliche Folgenlosigkeit einer Kultur begriffen, die nur der Abwechslung und des Erlebnisreizes halber goutiert wird. Auch wilde Stilbrüche und kompromißlose Attacken haben keine Chance gegenüber einem Publikum, das in der frohen Erwartung wilder Stilbrüche und kompromißlose Attacken Eintrittskarten löst. Politiker brauchen sich vor Kultur nicht zu fürchten, sondern können sie, wie auch immer sie im Einzelfall aussehen mag, in den Dienst nehmen, vorausgesetzt, ihr Aufmerksamkeitswert ist groß genug. Angriffe auf das System werden beifällig zur Kenntnis genommen, wenn sie nur gut gemacht sind. Die Kritisierten selbst sind Mäzene ihrer Kritik. Theater der Hoffnungslosigkeit wird vom Publikum gefeiert, wenn dem Regisseur etwas sensationell Neues eingefallen ist. Ihres identitätsbildenden Charakters entledigt, diesseits der Katharsis, bleibt die hochkulturelle Episode als entleerte Erlebnisdroge zurück, die keine bleibenden Wirkungen hinterläßt.

Gerhard Schulze (*»Die Erlebnisgesellschaft«*, S. 517)

werden häufig von vornherein auf Studio- oder Werkstattbühnen plaziert. Hier können dann, wegen des insgesamt geringen Fassungsvermögens dieser Räume, auch wenige Besucher noch zu einer günstigen hausinternen Statistik führen! Hinzu kommt, daß diesen Räumen meist auch ein bestimmtes, besonders aufgeschlossenes Publikum zugeordnet wird. Diese Situation aus ökonomischen und institutionellen Zwängen führt zu einem Pokerspiel zwischen Theatern und den Verlagen, die die neuen Texte lancieren. Dabei werden zum Teil nur schwer kalkulierbare Variablen ins Rennen geworfen: der Text, der Status des Autors (unbekannt/bereits durchgesetzt), der inszenierende Regisseur. Bei soviel Kalkül kann kaum eine Tradition der Moderne entstehen. In der Kulturgeschichte ist mit Sicherheit viel Ausschuß produziert worden, den wir heute nicht mehr kennen. Aber auch viele »Klassiker« sind bei ihrer Premiere durchgefallen und haben sich erst mit den Jahren durchsetzen können. Dies erfordert eine Aufführungspraxis, die auch in bezug auf die neue Dramenliteratur auf Innovationen setzt, die dem Publikum die Möglichkeit gibt, sich über zeitgenössische Stücke sein eigenes Urteil zu bilden. Nur wenn die regelmäßige Aufführung von neuen Stücken zur Gewohnheit geworden ist, wird das breitere Publikum eine »Abwehrhaltung« aufgeben, weil jeder einzelne nun die Stücke einordnen kann und nicht mehr auf das Urteil des Groß-Feuilletons angewiesen ist. Neue Autoren haben auch dann eine Chance, wenn sie – im Gegensatz Werner Schwab – ihre Stoffe nicht in der Rumpelkammer der Pseudotabus und Scheinskandale suchen. Die Tradition der Moderne muß eine Möglichkeit bekommen, sich zu entwickeln und zu etablieren. Im Schauspiel darf es nicht zu einer Entwicklung kommen, die im Musiktheater seit Jahren festgeschrieben ist. Die Oper überaltert, das gängige Repertoire scheint nur ca. zehn Komponisten zu kennen, die die Spielpläne bis ans Ende aller Zeiten bestimmen werden. Zugegeben: Ein Opernabend mit einer Mozart-Oper scheint auch mir »bekömmlicher« als die Aufführung einer Oper von Einojuhani Rautavaara. Doch was soll's: Mozarts »Le nozze di Figaro« war zunächst in Wien erfolglos und wurde erst in der zweiten Aufführungsserie in Prag zum Renner der Saison – dieser Erfolg setzte sich dann allerdings bis in die heutige Zeit fort. Nur seit einigen Jahrzehnten überleben die meisten uraufgeführten Opern ihre erste Aufführungsserie nicht. Kaum ein Opernhaus geht das Risiko ein, eine neue Oper nachzuspielen, wenn nicht wenigstens die europäische oder deutsche Erstaufführung auf dem Programmzettel festgestellt werden kann (das bringt zwar keine Zuschauer,

aber wenigstens die Presse ins Haus... – siehe oben). Konservierung und Innovation gehören zusammen und befruchten einander. Über die Klassizität unserer Innovationen wird die Geschichte entscheiden, wir müssen nur den Grundstein dazu legen. Das ist die Aufgabe der Theatermacher und des teilhabenden und kritisch mitwirkenden Publikums.

4.3.2 Integration und Kompensation

Die wichtigste Aufgabe des Theaters könnte die der Integration und Kompensation werden. Angesichts von 3,8 Millionen arbeitslosen Menschen in allen Beschäftigungsbereichen, einer sich immer vergrößernden Sockelarbeitslosigkeit und Trendforschungen, die besagen, daß Arbeitsplätze auf Lebenszeit der Vergangenheit angehören werden, rückt die Aufgabe der gesellschaftlichen Integration in den Vordergrund. Ein weiterer Aspekt ist die zunehmende Vereinsamung, u.a. bedingt durch den Drang zu totaler Individualisierung. Seit 1950 hat sich die Zahl der Ein-Personen-Haushalte in Westdeutschland nahezu verdoppelt, in jeder dritten Wohnung lebt heute ein Single. Es kommt immer seltener zu Eheschließungen, zudem wird ohnehin jede dritte Ehe in der Bundesrepublik geschieden.¹⁴ Hier treffen nun verschiedene Faktoren zusammen, die ein gesellschaftliches Miteinander, eine Grundlage des Demokratie, zunehmend gefährden. Immer weniger Menschen nehmen – aus unterschiedlichen Motivationen – soziale Kontakte wahr: Volles Ausleben der Individualität, Arbeitslosigkeit, Erlebnisangebote, die in erster Linie allein rezipiert bzw. konsumiert werden. Menschen werden zu Fremden in ihrer ureigensten Umgebung. Es existieren immer weniger Gemeinsamkeiten. »Die Geselligkeit zwischen Menschen geht in dem Maße zurück, wie die Intimität gesteigert wird, weil die Interaktion brisanter wird.«¹⁵ (Fuchs) Das öffentliche Leben benötigt Verhaltensstandards für die Interaktion in neuen, unbekanntenen Situationen. Hier kann Theater in doppelter Hinsicht integrierend wirken. Erstens durch das Zeigen von Handlungen auf der Bühne, zweitens durch die (zwangsläufige) Zusammenkunft vieler Menschen im Zuschauerraum, es muß wieder zu einem Ort des öffentlichen Erlebens werden und versuchen, die Intimität des sich abschottenden Individuums zu durchbrechen. Zu einem Theaterabend muß mehr gehören als das Absitzen einer Vorstellung. Die zufällige Zusammenkunft vieler Menschen muß auch die Möglichkeit zum »sozialen Kontakt« und »öffentlichem Handeln« in sich bergen, zumindest als Angebot. Eine Theateraufführung hat ein Vor, Während, Zwischen und Nach. Ich werde versu-



chen, im nächsten Kapitel konkrete Beispiele zu diesen allgemeinen Betrachtungen aufzuführen.

Die Kompensationsaufgabe zielt in eine ähnliche Richtung. Durch die Unterhaltungsindustrie entsteht ein Defizit an erfahrbarer Sinnlichkeit, Authentizität und Kommunikation. Im Theater kann nicht zwischen verschiedenen Programmen umgeschaltet werden, es ist ein Ort der Konzentration auf ein Ding und kann damit die Dekonzentration, die mit dem Konsum der allgegenwärtigen Massenmedien verbunden ist, kompensieren. Der Zuschauer verfolgt zwei, drei Stunden eine Geschichte und ist vor ablenkenden Werbeblöcken sicher. Ein Paradox: Theater, das die Wirklichkeit vorspielt, wird auf einmal »echter« als die durch Massenmedien wahrgenommene »Realität«. Theater wird durch körperlich präsente Schauspieler, für jeden sichtbar *live* aufgeführt. Die Darstellungskunst schafft eine Kunstwelt, behauptet von sich aber nicht, die Realität abzubilden; das macht sie ehrlich und authentisch. Das Ereignis ist einmalig und nicht wiederholbar. Hier liegt zum Beispiel der Unterschied zum Kino, das immerhin auch die Funktion der Integration wahrnehmen kann.

Zuschauerkunst

Daß zum Betrachten von Bildern Kunstverständnis nötig, daß im Theater auch Zuschauerkunst gefragt ist und daß Literatur eine Kunst des Lesens braucht, wird heute immer mehr außer acht gelassen. Im Zeitalter des zunehmenden Analphabetismus ist es angebracht, nicht länger über Bildung, die auch Herzensbildung einschließt, zulächeln: Sie ist die einzige Waffe des Einzelmenschen gegen die Auslöschung seiner Eigenart und eines Glücksanspruchs, der mehr als die Befriedigung von Masseninstinkten beinhaltet. Kultur rechnet sich nicht mehr, man muß sie also nicht mehr haben. Sie wird veranstaltet. Wer bezahlt, darf Analphabet sein.

Klaus Völker (»Muß auch Kultur sich rechnen?«, FR, 15.10.1984)

4.4 DER RENTABILITÄTSWAHN

Wenn sich auch in Zukunft die hohe Subvention der öffentlichen Bühnen in Deutschland rechtfertigen lassen soll, ist im Bereich der Kulturpolitik unbedingt eine Akzentverlagerung der üblichen Argumente notwendig. In Zeiten der Rezession muß in allen gesellschaftlichen Bereichen gespart werden; die damit verbundene Quotendiskussion halte ich jedoch für völlig unfruchtbar. Theater machen Kunst, und für Kunst ist ein kontinuierliches Arbeiten erforderlich. Die Orientierung an kulturellen Fast-Food-Lösungen der Billiganbieter ist über kurz oder lang der Tod des Theaters. Natürlich darf kein Geld sinnlos zum Fenster herausgeworfen werden; die Theater laufen derzeit Gefahr, sich über die verschiedenen Tarifverträge ihrer Angestellten selber bewegungsunfähig zu machen. Dieses seit langem erkannte Problem ist aber aufgrund der entgegengesetzten Gruppeninteressen scheinbar nicht lösbar. Hier liegt der einzige ökonomische Ansatzpunkt, der aber an dem grundsätzlich hohen Subventionsbedarf kaum etwas ändert. Die Theater müssen wieder ein besonderes Profil innerhalb des Erlebnismarktes bekommen und sich davon deutlich absetzen. Sie müssen zu neuen Ufern aufbrechen und versuchen, neue ästhetische Dimensionen zu eröffnen, und sie müssen ihr Pu-

blikum daran, an ihrer Kunst, teilhaben lassen. Die Kunst des Zuschauens können die Theater fördern (oder erhalten), doch hierzu müssen sie auch ihr Publikum fordern. Die seichte Kost ist mittlerweile überall erhältlich, das Theater braucht den mündigen und kritikfähigen Zuschauer. Keine Macht den toten Quoten – statt toten Quoten den lebendigen Zuschauer!

5. REFORMANSÄTZE - BLINDER IDEALISMUS?

Wie hat nun eine Theaterarbeit auszusehen, die sich nicht mehr dem Quotendiktat unterwirft, sondern ihre gesellschaftliche Relevanz in den Vordergrund stellt? Hier kann es natürlich keine allgemein gültige Antwort geben, da die Arbeitsmethoden und die Probleme des Umfeldes der rund 160 öffentlichen Theater jeweils zu unterschiedlich sind. Es kann auch nicht um die Entwicklung eines Einheitstheatermodells gehen, denn es ist ja gerade die Vielfältigkeit des deutschen Stadttheaterwesens, die mir so erhaltenswürdig scheint. Bei den im folgendem aufgeführten Punkten handelt es sich also um einzelne Aspekte, die teilweise so schon verwirklicht wurden, die vielleicht Nachahmer finden, die wiederum eigene Akzente setzen, Modelle und Anregungen modifizieren und weiterentwickeln. Wichtig scheint mir der ständige Austausch von Erfahrungen und Ideen zu sein, der nicht nur auf der Ebene der Intendanten geschehen sollte. Auch die Theatermitglieder leben nicht in dem berühmten Elfenbeinturm, sondern im sozialen Umfeld ihrer Stadt, zwischen den politischen Ereignissen ihres Landes und in der Nachbarschaft zahlreicher künstlerischer »Konkurrenten«.

5.1 WIDER DIE KÜNSTLERISCHE ARROGANZ

Die Gegner der subventionierten Theater werfen den Institutionen »Vergeudung von Steuermitteln«, »Filz« und »bürokratische Erstarrung« vor. Diese Polemik trifft sowohl die als allgemein erforderlich anerkannten Verwaltungseinrichtungen des Staates als auch natürlich die Kulturinstitutionen. Diese Vorwürfe sind in Einzelfällen wahrscheinlich sogar gerechtfertigt. Ob mit dem vom Deutschen Bühnenverein verkündeten Slogan »Theater muß sein« hier Abhilfe geschafft werden kann, darf bezweifelt werden. Diese schöne aber einfache Feststellung wird die übergroße Zahl der Nicht-Theatergänger in Deutschland kaum davon überzeugen können, daß in Theatern keine Steuergelder verschleudert würden. Wichtig erscheint mir, daß die einzelnen Theatermitglieder öffentlich die gesellschaftliche Bedeutung der Stadttheater artikulieren, hier ist die persönliche Überzeugungsarbeit gefragt – und nicht die Abschottung hinter ein erhabenes, verkanntes und arrogantes Künstlertum, das sich im Musentempel versteckt und die Vorwürfe an sich abprasseln läßt. In der Begleitbroschüre zu der Theater-muß-sein-Initiative des Bühnenvereines wird auf die eigentliche Aufgabe hingewiesen: »Der Deutsche Bühnenverein sieht seine Aufgabe darin, auf die kulturell elementare Bedeutung des Theaters in unserer Gesellschaft aufmerksam zu machen: Auf die Bedeu-

tung des Theaters als konstruktiven Gegenpol zu Orientierungslosigkeit und Resignation, als Ort der Toleranz und Demokratie, der Kommunikation und der Meinungsbildung, der Kunst und der Kreativität und nicht zuletzt als ein Medium spannender und intelligenter Unterhaltung.«¹ Hier werden überzeugende Argumente angeboten: Die öffentliche Wahrnehmung dieser Initiative wird jedoch nur durch den Aufkleber »Theater muß sein« geprägt. Wichtig wäre jedoch eine tägliche Überzeugungsarbeit durch die Theatermacher selber, die durch die Aufführungen und die Präsentation ihres Hauses beweisen, warum Theater sein muß. Diese Überzeugungsarbeit muß jedoch langfristig und unabhängig von Meinungskonjunkturen sein. Hier geht es um den regelmäßigen Kontakt mit dem Publikum, um interessante Begleitprogramme und nicht zuletzt auch um eine kontinuierliche Jugendarbeit. Ein Stadttheater darf nicht erst dann von der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen werden, wenn es gerade eine Etatkürzung hinnehmen muß und deswegen lautstark protestiert. Die gesellschaftliche Bedeutung kann nur herausgestellt werden, wenn sich Theaterschaffende beständig mit ihrem Umfeld auseinandersetzen und deutlich Stellung beziehen. Keine Institution kann sich z.B. besser für Minderheiten einsetzen als ein Theater, dessen Ensemble meist ein bunt gemischter Haufen von eben diesen »Minderheiten« ist (nicht selten sind die »Stars« – wie beim Sport – Ausländer). Diese kontinuierliche Überzeugungsarbeit, das Herstellen von Öffentlichkeit, die Bereitschaft zur Auseinandersetzung sollte jedoch nicht mit Publicitysucht und übertriebenem Geltungsdrang verwechselt werden, da es ja gerade um eine Abgrenzung zu kommerziellen Anbietern geht! Künstler sind auch nur Menschen, sie haben die gleichen Fehler wie ihre Zuschauer, sie sind nicht »besser« als ihr Publikum. Daß sie sich gerne der »Selbstdarstellung« hingeben, kann kein Vorwurf sein, da genau diese Eigenschaft das Künstlertum definiert. Innerhalb eines Theaters treffen nun die verschiedensten Kunstdisziplinen zusammen und jeder einzelne muß sich auf ihrem Gebiet perfektionieren und immer wieder ihre Qualität unter Beweis stellen. Kunst ist harte Arbeit an sich selbst und mit anderen zusammen; hier gibt es persönliche Schwankungen, Phasen zwischen Hoch und Tief. Auf dem kommerziellen Erlebnismarkt ist nicht nur das Können eines Künstlers gefragt, sondern in erster Linie die Suggestion des Erfolges, die Vermarktung. Für das Image der Stadttheater wäre es von Bedeutung, wenn sich die Künstler an ihrem tatsächlich vorhandenem Können, an dem Können ihrer Kollegen und an der Meinung des Publikums orientierten und nicht



einen übertriebenen Weltstarruhm in der Provinz suggerierten. Man verzeihe mir die Polemik; dieses Phänomen ist weniger bei Darstellern zu beobachten, dafür um so mehr bei Regisseuren und Intendanten. Das Können der Theaterensembles basiert zusammengenommen auf einer Vielfältigkeit, die das Spielen eines breiten Repertoires ermöglicht. Hier sind natürlich Vergleiche mit kommerziellen Theateranbietern unangebracht. Natürlich ist eine Musical-Aufführung aus dem Hause Stella »perfekt«, Musical-Profis aus der ganzen Welt spielen hier jahrelang nur ein einziges Stück. Die Qualität der Stadttheater liegt darin, daß die Künstler auf ein breiteres Können zurückgreifen und gerade mit ihren vorhandenen Mitteln einen künstlerischen Ausdruck finden. Die Qualität dieser Aufführungen ist immer dann gefährdet, wenn ein nicht vorhandenes Spezialistentum imitiert wird. Man kann mit Schwächen spielen, muß sich dieser aber bewußt sein und sie kreativ in die Inszenierungen einbringen. Nur wenn ein ganzes Ensemble seine Grenzen kennt, wird es diese gelegentlich überschreiten können.

5.2 DAS ENSEMBLETHEATER

Die Theater können ihrer Aufgabe in einem veränderten gesellschaftlichen Umfeld nur gerecht werden, wenn sie – vor allem die größeren Häuser – flexibler werden. Erfolgreiches Stadttheater ist durch die Verinnerlichung des Ensemblegedankens möglich. Dem Ensembletheater liegt die Annahme zugrunde, daß alle Theatermitglieder (vom »Hauptdarsteller« bis zum Reinigungspersonal) auf ein gemeinsames Ziel hinarbeiten, nämlich »gutes Theater« zu machen – was auch immer das Ensemble letztendlich darunter versteht. Das Theater hat derzeit vielerorts noch die Organisationsstruktur eines Feudalstaates. Der Intendant hat die uneingeschränkte Macht. Dieses Leitungsprinzip möchte ich nicht grundsätzlich antasten, da alle sogenannten Mitbestimmungsmodelle bisher gescheitert sind. Die hierarchische Organisation scheint eine *conditio sine qua non* für die erfolgreiche professionelle Theaterarbeit zu sein. Nur kleinen Gruppen in der »freien Theaterszene« scheint eine demokratisch organisierte Arbeit zu gelingen – doch auch hier gibt es meistens einen Hauptverantwortlichen, der die künstlerische und organisatorische Richtung weist. Gerade künstlerische Fragen können unendlich diskutiert werden, ohne eine praktikable Lösung herbeizuführen; es kann notwendig sein, daß eine Autorität einen Schlußpunkt setzen muß. Wichtig ist jedoch der verantwortungsbewußte Umgang mit dieser Macht. Es geht wie bei jedem

Vorschläge des Deutschen Bühnenvereins zur Zukunft des deutschen Theaters

1. Selbständigkeit der Theater bei der Verwendung von Haushaltsmitteln, d.h. Unabhängigkeit innerhalb eines festgesetzten Haushaltsvolumens
2. Künstlerische und organisatorische Qualität der Theaterleitung, kreative Gemeinsamkeit und soziale Verantwortung
3. Abflachung des Gagengefülles
4. Arbeit mit dem vorhandenen Ensemble, Engagement von Gästen nur unter künstlerischen und ökonomischen Aspekten
5. Die Ausstattung muß dem Repertoirebetrieb gerecht werden.
6. Vereinheitlichung der Tarifverträge

modernen Wirtschaftsunternehmen darum, daß von der Theaterleitung Akzente gesetzt und die Mitarbeiter motiviert werden. Der Intendant ist der beste, der sich selbst überflüssig macht; der koordiniert und den einzelnen Abteilungen seines Hauses Anregungen gibt, sich mit ihnen konstruktiv auseinandersetzt. Jeder Bereich des Theaters hat qualifizierte Mitarbeiter, die für die kreative Arbeit auf ihrem Gebiet Unabhängigkeit und Vertrauen benötigen. Der Intendant benötigt die Fähigkeit, seine Abteilungen personell effektiv zu besetzen, das heißt zum Beispiel, daß es nicht nur wichtig ist, einen Regisseur und einen dazu »passenden« Bühnenbildner zu engagieren, sondern auch eine Dramaturgie mit sich ergänzenden Mitarbeitern zusammenzustellen, die wiederum auf die beschäftigten Regisseure abgestimmt ist. Jede Abteilung des Theaters braucht den Freiraum sich selber zu optimieren und für ihren Bereich das erforderliche Verantwortungsbewußtsein zu entwickeln. Diese Eigenständigkeit und Selbstverantwortung wäre in den künstlerischen Bereichen bereits jetzt theoretisch möglich. Der »Normalvertrag Solo«² macht's möglich. Schwierig wird die Entfaltung des Teamgeistes im Bereich der Technik und Verwaltung (im Musiktheater noch drastischer: Chor und Orchester!). Das Theater ist ein Arbeitsplatz an dem wirklich alle Mitarbeiter voneinander abhängen, an dem sich alle Mitarbeiter immer wieder veränderten künstlerischen Anforderungen anpassen müssen. Während die Künstlerverträge auf Zeit abgeschlossen werden und eine flexible und an organisatorische Umstände angepaßte Arbeitszeit vorsehen, gilt für die Technik der Dienst nach starren Dienstplänen und Arbeitszeiten. Hier muß dringend die vom Deutschen Bühnenverein vorgeschlagene Jahresarbeitszeit verwirklicht werden, was derzeit an Gewerkschaften scheitert. Der Arbeitszeitaufwand für die Erstellung, den Auf- und Abbau von Bühnenbildern ist im Repertoirebetrieb sehr schwankend. Die Arbeitssituation der Techniker schwankt zwischen Überforderung und Langeweile. Hier müßten Dienstpläne besser an die jeweiligen Bedingungen angepaßt werden können, um in diesem Bereich die Motivation und Identifikation durch eine höhere Verantwortung jedes einzelnen zu heben.

Zur grundsätzlichen Steigerung der Qualität scheint mir auch die Förderung von Kontinuität in den künstlerischen Abläufen erforderlich. Die ständige Präsenz des Ensembles muß hier stärker genutzt werden. Interessant wäre die Formierung von festen Teams innerhalb des Ensembles. Das »Kapital« ist ein fester Stamm von Schauspielerinnen und Schauspieler. Hinzu kommt das Team von Regisseur (mit Assistent), Dramaturg, Büh-

7. Flexibilisierung durch Jahresarbeitszeitregelung
 8. Erhöhung der zeitlich unbegrenzten Endproben
 9. Erhöhung der Orchesterdienste
 10. Optimierung der Betriebsabläufe
 11. Abbau der Zulagen für Selbstverständlichkeiten, variable Mitwirkungspflicht der Theatermitarbeiter
 12. volle Personalbefugnis
 13. Konzentrierung der öffentlichen Gelder auf Theater und Orchester (statt auf Festivals)
 14. Verbesserung des Kartenvorverkaufs
 15. Keine zusätzlichen Regiegehälter für Intendanten
 16. Ausbau der Möglichkeit von Kooperation und Koproduktion mit anderen Bühnen
- (Stichwortzusammenfassung, vollständiger Text im »Geschäftsbericht 1993«, S. 47 - 51, Deutscher Bühnenverein, Köln)*

nen- und Kostümbildner, Souffleuse, Inspizient. Von diesen Teams gibt es je nach Größe des Hauses zwei bis drei, die sämtliche Inszenierungen der Spielzeit erarbeiten. Auf die ständige Hinzuziehung von Gästen muß, von begründeten Ausnahmen abgesehen, verzichtet werden. Diese Ausnahmen könnten sich, abgesehen von notwendigen Krankheitsvertretungen, auf die Förderung des Nachwuchses beziehen. Durch diese nur oberflächlich skizzierte Organisationsform wäre eine langjährige künstlerische Entwicklung möglich, wenn sich dieses Team erst einmal gefunden hat (hier läge auch die Aufgabe des Intendanten). Der Vorteil dieser Teammethode liegt darin, daß die Stärken und Schwächen der Mitglieder besser berücksichtigt werden können. Es kann aus Fehlern gelernt werden, die Findung einer gemeinsamen geschlossenen künstlerischen Form wird absehbar. Vertrauensbildung als Grundlage der kreativen Arbeit wird möglich. Schließlich wird es auch für das Publikum interessant sein, die Entwicklungen der verschiedenen Inszenierungsteams zu verfolgen. Grundlage für die erfolgreiche Arbeit der Teammethode wird auch eine Spielplanpolitik sein, deren Richtung durch einen gemeinsamen Konsens bestimmt werden muß.

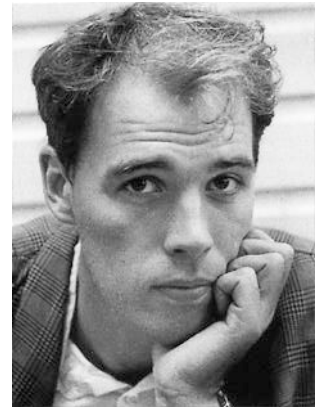
5.3 KÜNSTLERISCH-INHALTLICHE PERSPEKTIVEN

Ein längst fälliger Blick auf die sogenannten Nachwuchsregisseure wird an dieser Stelle nötig. Die bislang »herrschende« Regiegeneration hat seit drei Jahrzehnten die deutsche Theaterlandschaft geprägt, zuletzt noch zusätzlich als Intendanten. Seit ein paar Jahren macht nun der Nachwuchs auf sich aufmerksam. Die letzte Bestätigung für diesen Trend war das Berliner Theatertreffen 1994, das durch die Überzahl der eingeladenen Inszenierungen von Jung-Regisseuren viel beachtet wurde – einige Kritiker (aus dem Feuilleton und dem Theater) sahen gerade hierin den Ausdruck einer tiefen Theaterkrise. 1991 und 1992 fanden Symposien für junge Regisseure, angeregt durch Matthias Hartmann, veranstaltet von dem damaligen Intendanten des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover (Eberhard Witt), statt, die zur Standortbestimmung dienten. C. Bernd Sucher hat als Kritiker an diesen Symposien teilgenommen und stellt zur jungen Regie-Generation fest, »daß sich über alle Unterschiede, die in ihrem ästhetischen und politischen Denken nicht wegzudiskutieren waren, so etwas wie ein Konsens herstellen ließ: Das Theater als Debattierclub in der Hansgünther-Heyme-Nachfolge interessiert sie so wenig wie ein Schauspiel der Bilder in der Robert-Wilson-Manier.«³ Außerdem kann-

te eine Distanzierung zur Videoclip-, Fernseh- und Filmästhetik festgestellt werden, und es bestand Einigkeit darüber, daß der Schauspieler im Zentrum der Aufführung zu stehen habe. Hier wurde also eine Qualität des Theaters erkannt, die zukunftsweisend ist und einem veränderten gesellschaftlichem Umfeld gerecht wird – einen Gegenpol zu den wirklichkeitsverfälschenden Fernsehbildern und Computerrealitäten zu setzen und wieder das Leben zu zeigen. Es geht darum, ein subjektives Lebensgefühl unter Aussparung von politischen Aspekten zu formulieren. Matthias Hartmann hat das Ziel seiner Theaterarbeit auf die Formel »Theater als phantasiebildende Waffe« gebracht: »Ich möchte von mir sagen können, daß ich für etwas kämpfe im Theater, denn gerade die Ziellosigkeit hat diese Institution immer tiefer in die Krise gestürzt. Das größte Problem unserer Zeit ist, daß die Menschen über ihre Phantasie nicht mehr frei verfügen können, daß sie den Klischees ausgeliefert sind, die die Medien diktieren. Das Theater kann sich von diesen Bildern lösen, die die Phantasie bevormunden, und kann so befreiend wirken. In der Kooperation von Publikum, Schauspiel und Bühnenbild können neue und fremde Räume und Phantasiewelten entstehen.«⁴ Er plädiert für eine Bildkraft an Stelle von Opulenz oder Bilderfülle.

Auffallend bei den Arbeiten der Nachwuchs-Regisseure ist die deutliche Bevorzugung von »Klassikern«. Eine große Ausnahme ist Thirza Bruncken, die von 1986 bis 1993 als Dramaturgin und Regisseurin die »probe-bühne 2« am Theater der Stadt Koblenz für neue, ästhetisch und inhaltlich innovative Stücke deutschsprachiger Autoren aufgebaut hat. Auch für Thirza Bruncken steht das Subjekt im Mittelpunkt, sie lehnt eine »Abheftbarkeit« in bezug auf eine deutlich durchschaubare Interpretation ab und will aus diesem Grund keine eindeutige oder exakt formulierte erzieherische Botschaft transportieren. »Ich denke, es gibt eine Diskrepanz zwischen Erfolg und Wirkung. Je größer die Harmonie zwischen Theater und Publikum ist, die sich zum Beispiel im starken Applaus zeigt, um so wirkungsloser wird das Stück, weil darüber nicht mehr nachgedacht wird. Schreiben ist ein Lebensausdruck, nicht der Ausdruck einer Botschaft, und je mehr man das Schreiben kalkuliert auf eine bestimmte Wirkung hin, um so wirkungsloser wird es letztendlich, auch politisch.«⁵ Den größten Gegensatz hierzu bildet schließlich Leander Haußmann, der das l'art pour l'art, die Freiheit der Kunst und ihre opulente Schönheit verteidigt. In den zeitgenössischen Theaterstücken sieht er eine Tendenz zur »Überhandnahme von philosophischen Texten zuungunsten einer schau-

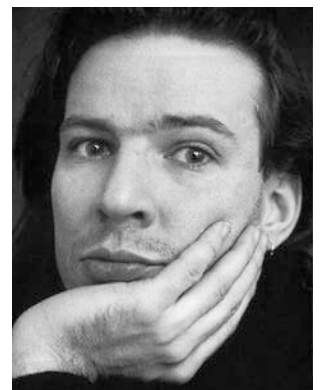
Junge Regisseure



Matthias Hartmann



Thirza Bruncken



Leander Haußmann



Anselm Weber

spielerischen Situation«. In den alten Texten findet er das große Gefühl, das Pathos. »Ich suche den Renaissancemenschen auf der Bühne, der das Leben verkörpert, und das möchte ich wenigstens wieder ins Theater retten, auf diese kleine Bühne.«⁶

Der Zuschauer als Mitspieler

Die dritte Dimension kann für das Publikum sehr viel mehr als eben nur plastische Tiefe sein, sie wird ihm zum Erlebnisraum, in welchem sich sinnlich ereignet, was den einzelnen betrifft oder ihn betroffen macht. In seiner lebendigen spontanen Reaktion auf die menschlichen Reaktionen in der Bühnenwirklichkeit bringt er sich selbst ins Spiel. Indem er nach Temperament und Erfahrung emotional oder intellektuell reagiert, jedenfalls lebendiger als vor kopierten Abbildern vor Menschen, die ihm auf Leinwand oder Bildschirm erscheinen, wird er zum Partner eines Dialogs. [...]

Das von Reflexion gesellschaftlicher Phänomene geprägte Theater ist immer nur in dem Maß wirksam, wie der Zuschauer es in der Phantasie mit eigenen Erfahrungen anreichern kann. Das Theater kann nicht an einem einzelnen Theaterabend gleichsam auf Anhieb Erfolg im Sinne einer emanzipatorischer Wirkung erzielen, sondern nur langfristig mit der Summe aller Wirkungen. Das Theater, vor allem dasjenige, das sich als politisch im weitesten Sinne versteht, darf seine eigene Engagiertheit, mit der es Bewußtsein irritieren, verändern und neues Bewußtsein bilden möchte, bei seinen Adressaten nicht als

Alles zusammen genommen bahnt sich also mittelfristig eine gedankliche Veränderung in der Theaterlandschaft an. Die theaterpolitische Aufgabe liegt nun in der Bestärkung dieser Tendenz. Die zitierten Jung-Regisseure sind bereits »Stars«, aber sie können als Vorbilder für den anstehenden Generationswechsel gehandelt werden. Wichtig erscheint mir die bewußte Erkenntnis über die gewandelte Funktion des Theaters zu sein. Es ist auf der Seite der Regisseure ein klares Bekenntnis zur Tradition zu vernehmen. In den Klassikern wird das heute noch Gültige gesucht, entdeckt und aktualisiert auf die Bühne gebracht. Jede zwanghafte Aktualisierung birgt jedoch auch die Gefahr der Banalisierung in sich. Die Aufgabe der Dramaturgen wird zum einen darin bestehen, als kritische Begleiter der Inszenierungsarbeit mitzuwirken – und zum anderen auch wieder zeitgenössische Autoren zu fördern, um Traditionen weiterführen zu können. Für die Gegenwartsdramatik wird eine regelmäßige Aufführungspraxis erforderlich sein (siehe 4.3.1).

Die politische Funktion des Theaters hat sich gewandelt und wird häufig sogar verneint; doch kann Theater niemals unpolitisch sein. Anke Roeder ist es gelungen, diesen problematischen Begriff für das Theater zeitgemäß zu definieren: »Wir müssen den Begriff des Politischen offensichtlich öffnen, befreien von dem, mit dem er besetzt ist. [...] Wenn ich bedenke, daß politisch von Polis kommt, von Stadt, von Gemeinschaft, kann keiner von uns unpolitisch sein, weil das Individuum in seinem Handeln stets auf die Gemeinschaft bezogen ist. Insofern ist auch eine Liebesgeschichte politisch. Jeder individuelle Akt ist ein politischer, wenn er sich seiner bewußt ist.«⁷ Dem Aspekt der Gemeinschaft muß sich das Theater auf verschiedenen Ebenen vorrangig widmen, darüber kann es sich legitimieren.

5.4 DAS THEATER ALS GESELLSCHAFTLICHES ZENTRUM EINER STADT

Gesellschaftliche Wirkungen lassen sich durch Theater – wenn überhaupt – nur langfristig erzielen. Erforderlich ist hier also Geduld auf beiden Seiten des Vorhangs. Ein weiterer Jung-Regisseur, Anselm Weber,

bringt das Ziel seiner Theaterarbeit auf folgende Punkte: »Es interessiert mich die Beziehung zwischen Subjekt und Gesellschaft heute. Die Vereinzlungen sind nicht mehr aufzufangen über Ideologien, sondern nur noch über die subjektive Frage nach dem eigenen Verhalten. [...] Wenn wir es schaffen könnten, Begriffe positiv zu formulieren, wären wir mit einem Schlag befreit von Begriffen, mit denen wir gekennzeichnet werden: Beliebigkeit, Nihilismus, Oberflächlichkeit, Konfliktlosigkeit.«⁸ Die Auseinandersetzung mit dem Publikum sollte nicht nur auf der Bühne geschehen. Ein Stadttheater sollte beständig die Chance nutzen, integrierend und kompensierend tätig zu werden. Hierzu ist ein offener Kontakt mit den Zuschauern notwendig. Aufführungsdiskussionen sollten wie Werkeinführungen, Vorträge, Ausstellungen zum ständigen Begleitprogramm gehören. Kontaktfördernd könnte auch ein ganztägig geöffnetes Theatercafé oder eine vom Theater geführte Theaterkneipe sein, die für jeden zugänglich ist und Hemmschwellen abbauen kann. Die Berliner Volksbühne hat sogar in ihrem Keller eine Diskothek. Es muß versucht werden, das Publikum auf einer persönlichen Ebene an das Theater zu binden, die Zuschauer müssen kritisch an der Arbeit partizipieren können, was nicht heißt, daß die Proben öffentlich sind. Der Jugendarbeit kommt hier eine besondere Bedeutung zu. Es reicht nicht, sofern keine ständige Sparte des Kinder- und Jugendtheaters vorhanden ist, die Kinder mit einem Weihnachtsmärchen abzuspeisen. Es müssen auch regelmäßige Angebote für Jugendliche existieren, die neben Kino, Kneipen und Diskotheken auch von der Möglichkeit eines Theaterbesuchs selbständig Gebrauch machen sollten. Dazu muß ein attraktives Angebot bestehen. Nahezu ideal scheint mir das Modell des Frankfurter Schülerclubs, wo Jugendliche unter professionellen Bedingungen auf höchstem Niveau eine Produktion pro Spielzeit herausbringen. Vorausgeht eine Auswahl der Spieler durch die Teilnahme an einem Workshop. Die (zahlreichen) Aufführungen werden sowohl von Erwachsenen als auch von Jugendlichen begeistert angenommen. Außerdem kann es sehr nützlich sein, wenn sich Ensemblemitglieder regelmäßig in Schulen begeben, um dort mit Schülern und Lehrern offen über ihre Arbeit reden – und zwar nicht nur im Sinne der Werbung, sondern auch mit dem Ziel der ernsthaften Auseinandersetzung.

Die Erhaltung des Theatersystems ist eine Investition in Kreativität und Phantasie, in Bildung und gesellschaftliche Kommunikation – und damit eine Investition in die Zukunft, die bereits in der Gegenwart einen

selbstverständlich voraussetzen. Theater, das den Emanzipationsprozeß seines Publikums allzu gewaltsam beschleunigen möchte, erreicht mit halbleeren Häusern nur das Gegenteil.

Hilmar Hoffmann (»Kultur für alle«, S. 58 ff.)

Rest humaner Kultur jenseits der Fast-Food-Erlebnisse bewahrt. Theater ist ein Mittel zur Schaffung kultureller Identität. Die Theaterschaffenden müssen zu den neuen individuellen und gesellschaftlichen Lebensauffassungen Stellung beziehen und für eine phantasievolle und konstruktive Zukunftsperspektive werben. Hierfür ist eine langfristige, kontinuierliche, offene und ehrliche Arbeit erforderlich. Die Zeiten, in denen die Institutionen als Durchlauferhitzer von Einzelkarrieren mißbraucht wurden, müssen vorbei sein.

Die letzte Meldung ist hoffnungsvoll: Die Dramaturgische Gesellschaft hat getagt und sinnvolle Alternativen zu Tage gefördert. So wurde ein »Mustervertrag für Theaterarbeit« vorgestellt, der die sieben bisherigen Tarifverträge ablösen soll. Durch diesen Vertrag wird allen Mitarbeitern ein solidarisches Interesse am künstlerischen Ergebnis der Theaterarbeit unterstellt, lediglich die einzelnen Dienstordnungen sind auf die Bedingungen der jeweiligen Berufsgruppen abgestimmt. Das Ziel ist eine größere Effizienz und Leistungsbereitschaft. Außerdem soll ein allgemeines Bekenntnis zum Ensemble-Theater erklungen sein. Schönste Sonntagsreden warten nun auf ihre tatsächliche Umsetzung. Der Freistaat Sachsen hat inzwischen gehandelt: Im sogenannten Kulturraumgesetz wird zum ersten Mal in Deutschland die Finanzierung der Kultur zur Pflichtaufgabe erhoben⁹ – August Everding hat immer wieder und wieder ein Theatergesetz gefordert und in Ostdeutschland wurden Nägel mit Köpfen gemacht. Jedoch erklingt ganz leise das Lied »Wer soll das bezahlen?« und alle warten geängstigt und furchtsam auf das Crescendo.

Es gibt viel zu tun – fangt schon 'mal an...

Das Letzte!

»Wer nicht kann, was er will,
der muß wollen, was er kann.«

Leonardo da Vinci

6. ANHANG

6.1 ANMERKUNGEN

Einleitung

- 1) vgl. »Theater 1994« (Jahrbuch »Theater heute«), S. 14
- 2) Frank-Patrick Steckel, zitiert in dem Beitrag von Gerhard Preußner »Warten auf ein Theatersterben«, in: »Theater 1994«, S. 99
- 3) v. Becker, »Theater heute«, 9/94, S. 1 f.
- 4) Schiller, »Ästhetische Erziehung«, 8. Brief, S.29 f.
- 5) Schiller, »Schaubühne«, S. 336
- 6) ders., S. 341
- 7) Der Begriff des »Barbaren« wird hier aus Schillers Definitionszusammenhang gehoben und als Bezeichnung für den rohen, ungesitteten und ungebildeten Menschen verwendet. Schiller benutzt den Begriff des »Barbaren« (dessen Grundsätze seine Gefühle zerstören), um ihn von dem »Wilden« (dessen Gefühle über seine Grundsätze herrschen) abzusetzen: »Der Wilde verachtet die Kunst und erkennt die Natur als seinen unumschränkten Gebieter; der Barbar verspottet und entehrt die Natur, aber verächtlicher als der Wilde fährt er häufig genug fort, der Sklave seines Sklaven zu sein.« (4. Brief) Schillers Barbaren-Begriff soll hier aber weiterhin mitklingen.
- 8) Schiller, »Schaubühne«, S. 338
- 9) Rühle (1992), S. 14 f.

Theater in den Neunzigern

- 1) Klaus Dermutz, Die Presse, 22.5.1992
- 2) Helmut Schödel, Die Zeit, 31.1.1992.
- 3) Wolfgang Höbel, SZ, 5.11.1992
- 4) Klaus Dermutz, Die Presse, 22.5.1992
- 5) Joachim Kronsbein, Der Spiegel, 12.10.1992
- 6) Michael Merschmeier, Theater heute, März 1991
- 7) a.a.O.
- 8) a.a.O.
- 9) »Fäkaliendramen«, S. 116
- 10) Peter v. Becker, in »Theater 1991«, S. 140
- 11) »Fäkaliendramen«, S. 121
- 12) Michael Merschmeier, Theater heute, Januar 1992
- 13) Wolfgang Reiter, NZZ, 21.1.1992
- 14) Paul Kruntorad, Badische Zeitung, 23.1.1992
- 15) Ulrich Weinzierl, FAZ, 20.1.1992
- 16) »Fäkaliendramen«, S.181
- 17) Wolfgang Kralicek, »Theater heute«, April 1992
- 18) »Königskomödien«, S.45
- 19) Dieter Bandhauer, taz, 27.6.1992
- 20) »Fäkaliendramen«, S. 13
- 21) Michael Grus, FR, 5.10.1992
- 22) Duglore Pizzini, »Die Presse«, 6.10.1992
- 23) Ulrich Weinzierl, »FAZ«, 7.10.1992
- 24) Thomas Thieringer, SZ, 9.11.1992
- 25) Hubert Winkels, »Die Zeit«, 2.10.1992
- 26) Werner Schwab in: Weltwoche, 1.10.1992
- 27) ders. in: Der Spiegel, 12.10.1992
- 28) ders. in: SZ, 25.11.1991
- 29) ders. in: Theater heute, Mai 1992
- 30) Paul Kruntorad, FR, 6.10.1993
- 31) Ulrich Weinzierl, FAZ, 5.10.1993
- 32) Sigrid Löffler, SZ, 5.10.1993
- 33) Werner Schwab in: SZ, 25.11.1991

- 34) »Königskomödien«, S. 159
- 35) »Fäkaliendramen«, S. 136
- 36) Michael Merschmeier, Theater heute, März 1991
- 37) Petra Kohse, taz, 5.1.1994
- 38) Peter Iden, FR, 4.1.1994
- 39) »Königskomödien«, S. 231
- 40) Thomas Thieringer, FAZ, 26.9.1994
- 41) Dieter Kranz, FR, 2.11.1994
- 42) Werner Schwab in: Theater heute, Dezember 1991
- 43) Brauneck (1990), S. 1066 f.
- 44) Piscator (1977), S. 12 f.
- 45) Schulze-Reimpell (1991), S. 56
- 46) vgl. Schulze-Reimpell (1991)
- 47) Wendt in Hensel, S. 836
- 48) in Schulze-Reimpell (1991), S. 66
- 49) Fischer-Lichte, S. 414
- 50) Weber, S. 9
- 51) Merschmeier, »Theater heute«, Januar 1993, S. 10
- 52) Kroetz in einem THEATER HEUTE-Gespräch mit Franz Wille, »Theater heute«, Oktober 1994, S. 4 ff.
- 53) Ellert in »Theater heute«, 9/94, S. 29

Die Geburt der Tragödie aus dem Zeitgeist

- 1) Rühle (1992), S. 7
- 2) Postman, S. 192
- 3) Baudrillard, S. 25
- 4) DER SPIEGEL (»Ego-Gesellschaft«), 30.5.94, S.59
- 5) Schulze (1993), S. 103
- 6) ders., S. 55
- 7) ders., S. 39
- 8) ders., S. 150
- 9) ders., S. 153
- 10) ders., S. 156 f.
- 11) ders., S. 475
- 12) ders., S. 493
- 13) ders., S. 543
- 14) ders., S. 547
- 15) Saage (1990), S. 24
- 16) ders., S. 25
- 17) Kant zitiert in Störig, S. 409
- 18) Enzensberger, S.258
- 19) ders., S. 262
- 20) ders., S. 266
- 21) ders., S. 263
- 22) ders., S. 271
- 23) »aktuell '94«, S. 201
- 24) Plog, FR, 12.10.1994
- 25) Brock, FR, 11.06.1994
- 26) Popper, FR, 5.11.1994
- 27) ders., a.a.O.
- 28) Postman, S. 124
- 29) Das heißt z. Zt. nicht, daß die Benutzer über Kabel ihre Gedanken übertragen, daß eine Kommunikation mit dem Computer auf elektronischer Basis stattfindet; es können aber immerhin »Emotionen« abgetastet werden.
- 30) Huetlin, SPIEGEL special, Nov. 94, S. 82
- 31) Schnibben, a.a.O., S. 59
- 32) Coupland, S. 177

- 33) SPIEGEL special, Nov. 94, S. 67
- 34) ders., S. 62
- 35) Schnibben, a.a.O., S. 59
- 36) Kreibitz (1986), S. 9
- 37) vgl. Kreibitz, S. 416 f., 602 f.
- 38) Schulze (1993), S. 408
- 39) Strauß (1993), S. 15
- 40) ders., S. 13
- 41) ders., S. 18

Legitimation des Stadttheaters

- 1) Rühle (1992), S. 17
- 2) Fuchs (1988), S. 96
- 3) Schulze (1993), S. 346
- 4) Fuchs (1988), S. 51
- 5) Rühle (1982), S. 191
- 6) Hoffmann (1979/81), S. 59
- 7) vgl. »Deutsches Bühnenjahrbuch 1993/94«, S.12 f. und die Broschüre »Theater muß sein«, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein (1994)
- 8) Fuchs (1988), S. 53
- 9) vgl. Schulze (1993), S. 417 ff. (Erlebnismarkt)
- 10) Schulze (1993), S. 449
- 11) Schulze (1993), S. 516
- 12) Schulze (1993), S. 434
- 13) Baudrillard (1978), S. 20 f.
- 14) vgl. »aktuell '94«, S. 500 f.; DER SPIEGEL (30.5.1994), S.65
- 15) Fuchs (1988), S. 40

Reformansätze – Blinder Idealismus?

- 1) Deutscher Bühnenverein (Köln, 1994)
- 2) Hier ist noch zu bemerken, daß gerade der »Normalvertrag Solo« als Herrschaftsinstrument des Intendanten gebraucht werden kann. Es handelt sich hier um einen Zeitvertrag, der problemlos »nicht-verlängert« werden kann und der erst nach 15 Jahren unkündbar wird. Der Vorteil für die Theaterleitung liegt darin, das Ensemble flexibel an die künstlerischen Erfordernisse anpassen zu können, der Vorteil für die Künstler liegt darin, die Gage in einem regelmäßigen Rhythmus neu verhandeln zu können. Da aber die Nichtverlängerung ohne Begründung ausgesprochen werden kann, sitzt jeder Künstler permanent auf einem Schleuderstuhl. Dieser Umstand kann in einzelnen Fällen die freie Entfaltung der künstlerischen Arbeit sehr behindern.
- 3) Sucher in Roeder/Ricklefs (1994), S. 11
- 4) Hartmann in Roeder/Ricklefs (1994), S. 17
- 5) Bruncken in Roeder/Ricklefs (1994), S. 53
- 6) Haußmann in Roeder/Ricklefs (1994), S. 121
- 7) Roeder in Roeder/Ricklefs (1994), S. 137
- 8) Weber in Roeder/Ricklefs (1994), S. 146 u. 149
- 9) vgl. Schulze-Reimpell, FR, 21.11.1994

6.2 LITERATURVERZEICHNIS

A

Anders, Wolfgang
 »Gut gebrüllt ist doppelt gewonnen«
 DAS, 9.10.1992 (zu MESALLIANCE)

Auffermann, Verena
 »Ein Damenringkampf«
 SZ, 5.10.1992 (zu PRÄSIDENTINNEN)

B

Bandhauer, Dieter
 »Honigmond mit Hundemund«
 taz, 21.1.1992 (zu HUNDEMUND)

Bandhauer, Dieter
 »Sterben in Österreich«
 taz, 27.6.1992 (zu OFFENE GRUBEN)

Bandhauer, Dieter
 »Vergessen und vergeben«
 taz, 16.1.1991 (zu ÜBERGEWICHT...)

Baudrillard, Jean
 »Agonie des Realen«
 Aus dem Französischen übersetzt von
 Lothar Kurzawa und Volker Schaefer.
 Berlin: Merve, 1978

Becker, Peter von
 »Sonntag und Montag. Zum Beginn der
 neuen Saison«
 Theater heute, September 1994

Benjamin, Walter
 »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner
 technischen Reproduzierbarkeit«
 Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963

Berger, Jürgen
 »Schwabschwall Uniform«
 taz, 10.11.1992 (zu HIMMEL...)

Bourdieu, Pierre
 »Die feinen Unterschiede. Kritik der
 gesellschaftlichen Urteilskraft«
 Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987

Brauneck, Manfred
 »Theater im 20. Jahrhundert. Programm-
 schriften, Stilperioden, Reformmodelle«
 Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986

Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard
 »Theaterlexikon. Begriffe und Epochen,
 Bühnen und Ensembles«
 Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 21990

Brock, Bazon
 »Die Freiheit und die Regel. Die Medien
 als Feind der Politik – ein deutsches
 Krisenphänomen«
 FR, 11.6.1994

Bubner, Christiane
 »Gespräch mit dem Autor Werner
 Schwab«
 Programmheft zu »Die Präsidentinnen«
 Bochum: Schauspielhaus, 1993

C

Coupland, Douglas
 »Generation X. Geschichten für eine
 immer schneller werdende Kultur«
 Roman
 Berlin; Weimar: Aufbau, 1994

D

Dermutz, Klaus
 »Die Geburt der Komödie aus dem
 Grazer Stumpfsinn«
 Die Presse, 22.5.1992

Detje, Robin
 »Gott ist ein Haustier«
 NZZ, 29.11.1991 (zu VOLKS-
 VERNICHTUNG)

Dieckmann, Friedrich
 »Der duale Code. Über Rechts/Links-
 Verhältnisse«
 Theater heute, 10/1994, S. 16 ff.

E

Eichholz, Armin
 »Besinnliche Blasen aus dem Sumpf«
 Die Welt, 27.11.1991 (zu VOLKS-
 VERNICHTUNG)

Eichholz, Armin
 »Voll im Herzen der Moderne gelandet«
 Die Welt, 7.10.1992 (zu MESALLI-
 ANCE)

Ellert, Gundi
 »Jagdzeit«
 Theater heute, September 1994

Enzenberger, Hans Magnus
 »Mittelmaß und Wahn«
 Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991

F

Fischer-Lichte, Erika
 »Kurze Geschichte des deutschen Theaters«
 Tübingen; Basel: Francke, 1993

Floeck, Wilfried (Hrsg.)
 »Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich«
 Tübingen: Francke, 1989

Fuchs, Hans Joachim
 »Theater als Dienstleistungsorganisation«
 Hamburg, Univ.: Diss., 1988

G

Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph
 »Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft«
 Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992

Glossner, Herbert
 »Der Pfahl. Bühnenterror und Sprachkunst: Werner Schwab, 35, ist tot«
 DAS, 7.1.1994

Goetz, Thomas
 »Aus Werner Schwabs Grazer Schubladen«
 Die Presse, 20.1.1994

Grus, Michael
 »Tod und Dialekt«
 FR, 21.1.1993 (zu VOLKS-VERNICHTUNG)

Grus, Michael
 »Radikalkomisch«
 FR, 5.10.1992 (zu PRÄSIDENTINNEN)

Guggenberger, Bernd
 »Das Verschwinden der Politik«
 Die Zeit, 7.10.1994

Guha, Anton-Andreas
 »Zweifelhafter Fortschritt«
 FR, 11.6.1994

H

Habermas, Jürgen
 »Die nachholende Revolution«
 Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990

Haider, Hans
 »Endstation Ausziehfron«
 Die Presse, 5.10.1993 (zu PORNO-GEOGRAPHIE)

Haider, Hans
 »Zu viel Welt auf der Zunge«
 Die Presse, 17.1.1992 (zu HUNDE-MUND)

Haider, Hans
 »Halb aus dem Grubenmund«
 Die Presse, 20.6.1992 (zu OFFENE GRUBEN)

Hammerstein, Dorothee
 »Sprachabfall, Gefühlsschrott. Zum Tod des Bühnenautors Werner Schwab«
 Badische Zeitung, 4.1.1994

Hammerstein, Dorothee
 »Beulen, Wülste, Wucherungen. Portrait des neuen Stardramatikers Werner Schwab«
 Die Weltwoche, 1.10.1992

Hammerstein, Dorothee
 »Das Volk lächelt nicht zurück«
 Badische Zeitung, 25.9.1992 (zu ÜBERGEWICHT...)

Hensel, Georg
 »Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart«
 Erweiterte und überarbeitete Auflage
 München: List, 1992

Heuermann, Hartmut
 »Medienkultur und Mythen. Regressive Tendenzen im Fortschritt der Moderne«
 Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994

Höbel, Wolfgang
 »Sieg und Spaß«
 Der Spiegel, 8.8.1994

Höbel, Wolfgang
 »Das Gute und der Dreck«
 SZ, 5.11.1992

Höbel, Wolfgang
 »Ein stark bedeutendes Schlachtgemälde«
 SZ, 27.11.1991 (zu VOLKS-VERNICHTUNG)

Höbel, Wolfgang
 »Das Theater als höherer Schrottplatz«
 SZ, 6.10.1992 (zu MESALLIANCE)

Hoffmann, Hilmar
 »Kultur für alle. Perspektiven und Modelle«
 Aktual. und erw. Ausg.
 Frankfurt/M.: Fischer, 1979/1981

Hoffmann, Hilmar
 »Kultur für morgen. Ein Beitrag zur Lösung der Zukunftsprobleme«
 Frankfurt/M.: Fischer, 1985

Hoffmann, Hilmar (Hrsg.)
 »Kultur-Zerstörung? 10. Römerberggespräche in Frankfurt am Main«
 Königstein/Ts.: Athenäum, 1983

Hüetlin, Thomas; Schnibben, Cordt (Redakt.)
 »Die Eigensinnigen. Selbstporträt einer Generation«
 SPIEGEL special, November 1994

I

Iden, Peter
 »Schwab ist tot«
 FR, 4.1.1994

Iden, Peter
 »Alles ist glücklich im Eimer«
 FR, 28.11.1991 (zu VOLKS-
 VERNICHTUNG)

K

Kant, Immanuel
 »Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?«
 in: »Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen«
 hrsg. von Ehrhard Bahr
 Stuttgart: Reclam, 1974 (S. 9-17)

Kanthak, Dietmar
 »Endlich tot. Endlich keine Luft mehr. Der Dramatiker Werner Schwab starb im Alter von 35 Jahren«
 General-Anzeiger, 4.1.1994

Kerber, Harald / Schmieder, Arnold
 »Soziologie. Arbeitsfelder, Theorien, Ausbildung«
 Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991

Kleinert, Lore
 »Eigenumnachtung, Selbstverdruß«
 taz, 14.4.1992 (zu VOLKS-
 VERNICHTUNG)

Kohse, Petra
 »Ein letztes Mal bedient«
 taz, 5.1.1994

Konersmann, Ralf
 »Kritik und Krise der Kultur«
 FR, 28.6.1994

Kralicek, Wolfgang
 »Auf die Plätze, Drama los!«
 Theater heute, Mai 1992

Kralicek, Wolfgang
 »Mal Alp-Driemplay, mal Körperverwertungs-Suada«
 Theater heute, November 1993 (zu
 PORNOGEOGRAPHIE)

Kralicek, Wolfgang
 »Österreichisches Allerlei«
 Theater heute, April 1992 (zu HUNDE-
 MUND)

Kranz, Dieter
 »Aus dem Nachlaß. Werner Schwabs
 »Faust:Mein Brustkorb:Mein Helm««
 FR, 2.11.1994

Krause, Werner
 »Wortmüll abgeladen«
 Stuttgarter Zeitung, 7.10.1993 (zu
 PORNOGEOGRAPHIE)

Kreibig, Rolf
 »Die Wissenschaftsgesellschaft. Von Galilei zur High-Tech-Revolution«
 Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986

Kronsbein, Joachim
 »Müllwerker der Bühne«
 Der Spiegel, 12.10.1992

Kruntorad, Paul
 »Marschbefehl: Große Gefühle«
 FR, 6.10.1993 (zu PORNO-
 GEOGRAPHIE)

Kruntorad, Paul
 »Innereien und Innerlichkeit«
 FR, 27.1.1992 (zu HUNDEMUND)

Kruntorad, Paul
 »Verspätung und Verstörung«
 FR, 13.10.1992 (zu MESALLIANCE)

L

Leicht, Robert
 »Vom Bockshorn und vom Bocksgesang«
 Die Zeit, 7.10.1994

Löffler, Sigrid
 »Monstren, Gefühle und sieben Gerüchte«
 SZ, 5.10.1993 (zu PORNO-
 GEOGRAPHIE)

Lux, Joachim
 »Erst die Sprache, dann der Mensch.
 Interview mit Werner Schwab«
 Programmheft zu »Volkvernichtung«
 Düsseldorf: Schauspielhaus, 1992

M

Marcus, Greil
 »Lipstick Traces. Von dadA bis PUNK -
 KULTurelle AvantGarden und ihre WEGE
 aus dem 20. Jahrhundert«
 Deutsch von Hans M. Herzog und
 Friedrich Schneider
 Hamburg: Rogner & Bernhard, 21993

Merschmeier, Michael
 »Alles tote bin ich. Über den Dramatiker
 Werner Schwab und Aspekte des
 Theatermarkts«
 Theater heute, Februar 1994

Merschmeier, Michael
 »Amerika: Alp Traum Schrei«
 Theater heute, Januar 1994

Merschmeier, Michael
 »Kommunion der Kannibalen«
 Theater heute, März 1991

Merschmeier, Michael
 »Vampir Familie oder Ödipus, Farce«
 Theater heute, Januar 1992 (zu VOLKS-
 VERNICHTUNG)

Michaelsen, Sven
 »Blamagesüchtige Essiggurke«
 Stern, 8.10.1992

Milewski, Joerg M.
 »Fäkal, anal und sozial«
 Colibri, Mai 1993 (zu PRÄSIDENTIN-
 NEN)

Müller, Roland
 »Der Laute und Leise«
 Stuttgarter Zeitung, 29.8.92

Müller, Roland
 »Dramen – mit der Hand geballert«
 Stuttgarter Zeitung, 30.10.1992

Müller, Roland
 »Ausgekotztes Afterdeutsch«
 Stuttgarter Zeitung, 9.11.1992 (zu
 HIMMEL...)

P

Pees, Matthias
 »Der aus der Kälte kam«
 Berliner Zeitung, 4.1.1994

Pees, Matthias
 »Aus dem Sudelbuch eines Übermen-
 schen«
 Berliner Zeitung, 6.1.1993

Piscator, Erwin
 »Theater der Auseinandersetzung.
 Ausgewählte Schriften und Reden«
 Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977

Pizzini, Duglore
 »Lärmendes, ungustiöses Spektakel«
 Die Presse, 6.10.1992 (zu MESALLI-
 ANCE)

Platzeck, Wolfgang
 »Im Vorhof zur Hölle«
 WAZ, 1.6.1992

Plog, Jobst
 »Sie wußten, was sie taten«
 FR, 12.10.1994

Popper, Karl R.
 »Die Macht des Fernsehens. Gegen den
 Mißbrauch der Television«
 übersetzt von René Basdet
 FR, 5.11.1994

Postman, Neil
 »Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbil-
 dung im Zeitalter der Unterhaltungs-
 theorie«
 Frankfurt/M.: Fischer, 1985

R

Reich, Richard
 »Das Leben ist fertig mit ihm. Zum Tod
 des österreichischen Dramatikers Werner
 Schwab«
 NZZ, 5.1.1994

Reich, Richard
 »Einstürzende Lasterhöhlen«
 NZZ, 6.10.1993 (zu PORNO-
 GEOGRAPHIE)

Reiter, Wolfgang
 »Das Stinken ist die geheime Wirklich-
 keit«
 NZZ, 21.1.1992 (zu HUNDEMUND)

- Rheinländer, Jörg
»Holzfäller der deutschen Gegenwarts-Dramatik. Ein Gespräch mit dem Theaterautor Werner Schwab«
FR, 2./3.10.1992
- Rheinländer, Jörg
»Ein bißchen kreuzkatholisch«
taz, 7.10.1992 (zu PRÄSIDENTINNEN)
- Roeder, Anke (Hrsg.)
»Autorinnen: Herausforderungen an das Theater?«
Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989
- Roeder, Anke/Ricklefs, Sven
»Junge Regisseure«
Frankfurt/M.: Fischer, 1994
- Rossmann, Andreas
»Die Stückemaschine. Zum Tod des österreichischen Dramatikers Werner Schwab«
FAZ, 4.1.1994
- Rühle, Günther
»Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit. Zweiter Band«
Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982
- Rühle, Günther
»Was soll das Theater? Theater in unserer Zeit. Dritter Band«
Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992
- S
- Saage, Richard
»Das Ende der politischen Utopie?«
Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990
- Schiller, Friedrich
»Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet«
in: ders, »Ein Lesebuch für unsere Zeit«, S.335 ff.
Berlin; Weimar: Aufbau, ²⁶1984
- Schiller, Friedrich
»Über die ästhetische Erziehung des Menschen«
Stuttgart: Reclam, 1965
- Schlaffer, Hannelore
»Der Dramatiker Werner Schwab«
MERKUR, Heft 3, März 1994
- Schlienger, Alfred
»Sprachmüll für ein Konversationsstück«
NZZ, 26.9.1992 (zu ÜBERGEWICHT...)
- Schmidt-Mühlisch, L.
»Alles ist Verwandlung im »Steirischen Herbst««
Die Welt, 7.10.1993 (zu PORNOGEOGRAPHIE)
- Schnibben, Cordt
»Eine heikle Zielgruppe«
DER SPIEGEL, 19.9.1994
- Schödel, Helmut
»Geisterfahrer. Die Welt des Schriftstellers Werner Schwab«
Die Zeit, 31.1.1992
- Schödel, Helmut
»Ich bin der Dreck dieser Erde. Das unglaubliche Leben des Dichters Werner Schwab«
Die Zeit, 4.11.1994
- Schödel, Helmut
»Kleinstadt, Großkunst, Grazkunst«
Die Zeit, 6.12.1991 (zu VOLKSVERNICHUNG)
- Schödel, Helmut
»Die Stunde des Wrestlers«
Die Zeit, 26.11.1993 (zu PORNOGEOGRAPHIE)
- Schödel, Helmut
»Von einem, wie er einer sein mußte«
Die Zeit, 14.1.1994
- Schostack, Renate
»Frau Professor kann's noch besser«
FAZ, 27.11.1991 (zu VOLKSVERNICHUNG)
- Schreiber, Ulrich
»Zerrbild der Gesellschaft«
Handelsblatt, 4.6.1992
- Schulze, Gerhard
»Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart«
Frankfurt/M.; New York: Campus, 41993
- Schulze, Gerhard
»Über alte und neue Werte in der Erlebnisgesellschaft«
FR, 16.6.1994
- Schulze-Reimpell, Werner
»Ist das die Rettung? Was die Theaterdramaturgen auf ihrer Tagung diskutierten«
FR, 21.11.1994



Schulze-Reimpell, Werner (Hrsg.)
»Stücke '76 - '90. 15 Jahre Mühlheimer
Dramatikerpreis«
Köln: Prometh, 1991

Schwab, Werner
»Abfall, Bergland, Cäsar. Eine
Menschensammlung«
Salzburg und Wien: Residenz, 1992

Schwab, Werner
»Das Grauensvollste – einfach wunder-
voll«
in: Theater heute, Dezember 1991, S.9

Schwab, Werner
»Der Schreibmuskel und der Suchtfetzen«
in: »Theater 1992 – Jahrbuch der
Zeitschrift »Theater heute«, S.32 f.

Schwab, Werner
»Dramen III«
Graz; Wien: Droschl, 1994

Schwab, Werner
»Königskomödien«
Graz; Wien: Droschl, 1992

Schwab, Werner
»Fäkaliendramen«
Graz; Wien: Droschl, 21993

Seiler, Chistian
»Gern gelebt hat er nicht«
Die Weltwoche, 27.1.1994

Siedenberg, Sven
»Kaputte Gesellschaft«
HANDELSBLATT, 29./30.11.1991 (zu
VOLKSVERNICHTUNG)

Siedenberg, Sven
»Erst die Sprache, dann der Mensch«
SZ, 25.11.1991 (Interview mit Schwab)

Southern, Richard
»Die sieben Zeitalter des Theaters«
Gütersloh: Mohn, 1966

Spiegel, Hubert
»Theaterbetriebswasserträger«
FAZ, 29.9.1992 (zu ÜBERGEWICHT...)

Spiegel, Hubert
»Kunst in Kübeln«
FAZ, 10.11.1992 (zu HIMMEL...)

Stadelmaier, Gerhard
»Johanna auf dem Haufen«
FAZ, 5.10.1992 (zu PRÄSIDENTIN-
NEN)

Stadelmaier, Gerhard
»Letzte Vorstellung. Eine Führung durchs
deutsche Theater«
Frankfurt/M.: Eichborn, 1993

Stadelmaier, Gerhard
»Theater macht Lärm«
FAZ, 8.9.1994

Steiner, Bettina
»Unvollendeter Poet mit Manier und
Manie«
Die Presse, 4.1.1994

Steiner, George
»Von realer Gegenwart. Hat unser
Sprechen Inhalt?«
München; Wien: Hanser, 1990

Störig, Hans Joachim
»Weltgeschichte der Philosophie«
Stuttgart: Kohlhammer, 1985

Strauß, Botho
»Anschwellender Bocksgesang«
in: »Der Pfahl VII. Jahrbuch aus dem
Niemandland zwischen Kunst und
Wissenschaft«, S. 9- 25
München: Matthes & Seitz, 1993

Streets, Bernd
»Theateralmanach 94/95. Eine Topo-
graphie der deutschsprachigen Theater«
Pullach im Isartal: Smidt, 1994

Sucher, C. Bernd
»Der Selbstvernichter. Keine Mause-
scheiße: Werner Schwab in Graz
gestorben.«
SZ, 4.1.1994

T

»Tanz ums goldene Selbst«
DER SPIEGEL, 30.5.1994

»Theater 1991 – Jahrbuch der Zeitschrift
»Theater heute«
hrsg. von der Redaktion der Zeitschrift
»Theater heute«
Zürich: Orell Füssli/Friedrich, 1991

»Theater 1992 – Jahrbuch der Zeitschrift
»Theater heute«
hrsg. von der Redaktion der Zeitschrift
»Theater heute«
Seelze: Friedrich, 1992

»Theater 1994 – Jahrbuch der Zeitschrift
»Theater heute«
hrsg. von der Redaktion der Zeitschrift
»Theater heute«
Seelze: Friedrich/Klett-Cotta 1994

Thieringer, Thomas
»Absurdische Normalität«
Theater heute, Dezember 1994 (zu
ENDLICH TOT...)

Thieringer, Thomas
»Ach, wie alt ist doch das Neue«
FAZ, 26.9.1994 (zu ENDLICH TOT...)

Thieringer, Thomas
»Spott, Schleim, Dreck«
SZ, 9.11.1992 (zu HIMMEL...)

Thurn und Taxis, Lilli
»Ein Stich in den Mietshauskörper«
taz, 2.12.1991 (zu VOLKS-
VERNICHTUNG)

Trenkler, Thomas
»Selbstvernichtung mit Bauernschläue«
SZ, 17.1.1992 (zu HUNDEMUND)

Trenkler, Thomas
»Österreich: Heimat der Selbstvernichter«
SZ, 1.7.1992 (zu OFFENE GRUBEN)

U

Urbach, Tilmann
»Ekel, Schmerz, Schönheit – und allemal
Skandal«
Rheinischer Merkur, 15.1.1993

V

Villinger Heilig, Barbara
»Das Herz des Bösen«
NZZ, 7.10.1992 (zu MESALLIANCE)

Völker, Klaus
»Muß auch Kunst sich rechnen?«
FR, 15.10.1994

Völker, Klaus
»Österreich, monströs normal«
Der Tagesspiegel, 23.11.1991

W

Weber, Richard (Hrsg.)
»Deutsches Drama der 80er Jahre«
Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992

Weinzierl, Ulrich
»Purzel und Schnurzel«
FAZ, 5.10.1993 (zu PORNO-
GEOGRAPHIE)

Weinzierl, Ulrich
»Grazer Jauche«
FAZ, 20.1.1992 (zu HUNDEMUND)

Weinzierl, Ulrich
»Menschengulasch«
FAZ, 7.10.1992 (zu MESALLIANCE)

Welsch, Wolfgang (Hrsg.)
»Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte
der Postmoderne-Diskussion«
Weinheim: VHC, Acta Humanoria,
1988

Wille, Franz
»Faust in concert«
Theater heute, Dezember 1994 (zu
FAUST)

Winkels, Hubert
»Heiße Hirnarbeit und kalter Mord«
Die Zeit, 2.10.1992

Wirsing, Sibylle
»Geschichten und Schicksale interessie-
ren mich nicht. Zum Tod von Werner
Schwab...«
Tagesspiegel, 4.1.1994

Wirsing, Sibylle
»Der Grazmensch in der Fremde«
Der Tagesspiegel, 7.4.1992 (zu VOLKS-
VERNICHTUNG)

Wirsing, Sibylle
»Der obszöne Dramatiker und die
besseren Leute«
Der Tagesspiegel, 8.10.1992 (zu
PRÄSIDENTINNEN)

Wirsing, Sibylle
»Komödien- und Theatertod in Stuttgart«
Der Tagesspiegel, 8.11.1992 (zu
HIMMEL...)

6.3 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

DAS	Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt
FR	Frankfurter Rundschau
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung
SZ	Süddeutsche Zeitung
taz	Die Tageszeitung
WAZ	Westdeutsche Allgemeine Zeitung

6.4 ABBILDUNGSNACHWEIS

- S. 2: Ralf Kockel (Foto: Dietrich Dettmann, Theater Hagen)
- S. 12: Werner Schwab (in: Der Spiegel, 8.8.94, S. 171)
- S. 28: Woody Allen (»Fundstück« o.O., o.J.)
- S. 55 u. 56: Umschlagillustrationen des Romans »Generation X« (Berlin/Weimar: Aufbau, 1994)
- S. 58: Botho Strauß (Foto: Ruth Walz), in: »Theater 1993«, S. 31)
- S. 75: Comiczeichnung aus »Generation X«, S. 8
- S. 81: Aufkleber »Theater muß sein« (Dt. Bühnenverein, Köln, 1994)
- S. 85: Matthias Hartmann (Foto: Erika Fernschild), Thirza Bruncken (o.A.), Leander Haußmann (Foto: Wilfried Hösl), Anselm Weber (Foto: Oda Sternberg) – alle in: Roeder, Ricklefs; 1994
- S. 98: Werner Schwab (Foto: Karin Rocholl), in »Theater heute«, Dezember 1994, S. 26

6.5 PERSONENREGISTER

A

Aischylos 32
Allen, W. 28

B

Bandhauer, D. 16
Bargeld, B. 25
Baudrillard, J. 39, 73
Bauer, W. 14
Bausch, P. 31
Beaumarchais 7
Becker, P.v. 6, 14
Beckett, S. 15
Beethoven 35
Benjamin, W. 47, 73
Berlusconi, L. 51
Bernhard, Th. 30
Binder, E.M. 16
Bosse, J. 18
Brecht, B. 9, 26, 30
Brock, B. 50
Bruncken, T. 85

C

Canetti, E. 20
Coupland, D. 55

D

Dermutz, K. 12
Dieckmann, F. 63, 69

E

Einheit, FM 19
Ellert, G. 36
Enzensberger, H.M. 25, 45, 48
Everding, A. 88

F

Fassbinder, R.W. 14, 27
Fleißer, M. 14, 29
Flimm, J. 29
Freud, S. 28
Freytag, H. 35
Fuchs, H.J. 63, 65, 66, 75

G

Goethe, J.W.v. 40
Gönnenwein, W. 18
Gratzer, H. 13
Günther, M. 17

H

Handke, P. 33

Hartmann, M. 36, 84–85
Haußmann, L. 6, 85
Hein, C. 64
Hein, P.U. 65
Heyme, H. 29
Heyme, H.G. 84
Hilsdorf, D. 28
Hobbes, T. 46
Hochhuth, R. 27
Hoffmann, H. 62, 65, 87
Horváth, Ö.v. 14, 29
Hüetlin, T. 55
Huxley, A. 39

I

Iden, P. 21

J

Jelinek, E. 33

K

Kant, I. 46, 72
Kipphardt, H. 27
Kisch, E.E. 26
Kohl, H. 8, 47
Kreibig, R. 57
Kresnik, J. 31
Kreuzhage, K. 18
Kroetz, F.X. 14, 29–30, 35–36
Kushner, T. 34, 36

L

Lerchbaumer, P. 22
Lessing, G.E. 63
Linklater, R. 56
Löffler, S. 20, 24

M

Madonna 56
Mamet, D. 34
Marx, K. 28
Merschmeier, M. 21
Minetti, B. 24
Minetti, H.P. 25
Minetti, J. 25
Morus, T. 45
Mozart, W.A. 74
Müller, H. 29–30, 33

N

Neuenfels, H. 29

P

Peymann, C. 6, 29, 65

Epilog

Es klingelte. Unangenehm. Die Kulturgötter sind verschwunden. Ich sitze – eigentlich hänge ich in meinem bequemen Sessel, sortiere meine Knochen und stelle endlich diesen Wecker aus. Ein verrückter Traum. Eigentlich hasse ich Träume – zumindest wenn sie irgendetwas erklären wollen, was sonst keiner glauben würde. Nun ja, egal. Auf jeden Fall ist da wieder dieses unbefriedigende Ende. Ich habe meine Rede beendet und würde gerne wissen, was denn die hohen Herrschaften zu sagen gehabt hätten. Wenn nun alles kein Traum gewesen wäre, interpretiere ich das Wiedereintreffen in meinem Zimmer als Freispruch. Vielleicht haben sie es ja auch aufgegeben... Sie hätten mir aber doch auch, frei nach George Steiner, sagen können: »Hier hast Du für fünf Jahre ein Theater – MACH ES BESSER!« Das hieße dann Farbe bekennen. Wahrscheinlich würde ich dann mit meinen Argumenten bereits nach einem Jahr an irgendwelchen Betonköpfen scheitern und mein Theater würde einfach zugemacht. Ich müßte zurück zu den Kulturgöttern. – Nein, nicht wieder vor das Tribunal, schlimmer: Dann wäre ich einer von ihnen, einer mit besonders verschwommenem Gesicht. *I'm a looser baby, why don't you kill me?*

Vielleicht sollte man auch näher über das »Projekt Schwab« nachdenken. Eigentlich doch ganz einfach – irgendwelche Pseudo-Tabus werden auch mir einfallen... Ich bin zwar kein

NOTIZEN

