

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Irmgard Tanneberger: Theater als Kulturfaktor

[urn:nbn:de:bsz:31-220083](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-220083)

„THEATER ALS KULTURFAKTOR“

Von Dr. Irmgard Tanneberger

Das Schlagwort vom „Theater als Kulturfaktor“ wird immer dann in die Diskussion geworfen, wenn zu entscheiden gilt, wem das Theater zuzurechnen sei: den Künsten oder den Stätten leichter Unterhaltung: Kabarett, Zirkus und Kino. In der einen wie der anderen Gattung nimmt das Theater einen besonderen Platz ein, ganz gleich, wie man eingestellt sein mag. Zu schwer, zu gewichtig und anspruchsvoll erscheint es gegenüber allem rein Artistischen und will andererseits auch nicht in den meist genannten Zusammenhang „bildende Kunst, Dichtung und Musik“ passen. Formt es seelisches Erleben wie diese, entspringt es ähnlicher Spannung geistiger Energien wie sie, oder basiert es in einem anderen Teil des menschlichen Gefühlslebens und wird dadurch abseitig?

Der Grund für die Besonderheit aller Bühnenkunst liegt nicht im künstlerischen Schaffensvorgang, sondern in der psychischen Wirkung. Die einmalige Schöpfung des Malers oder Bildhauers bleibt bestehen, immer sich selbst gleich in ihrer einmal gewonnenen Gestalt, ausgefüllt vom Eigenleben. Komposition und dramatische Dichtung bedürfen des reproduzierenden Künstlers, ihre Eindrucksfähigkeit beruht auf Synthese. Erst die Gemeinsamkeit des Erlebens bei vielen Hörenden oder Schauenden erzeugt die volle Auswertung der in diesen Kunstwerken enthaltenen Kräfte. Musik freilich kann auch der Einsame genießen und das Alleinsein vermag vielleicht noch die Gewalt des Eindrucks zu erhöhen — das Theater jedoch verlangt immer und unter

allen Umständen nach der Ausstrahlung auf eine Gesamtheit, auf die durch gleiche Erregung zusammengeschlossene Masse.

Viel mehr, als man gemeinhin ahnt, hängt die Leistung des Schauspielers ab von der Beschaffenheit des eigenartigen Stromes, der ihn mit seinen Zuschauern verbindet, nie wird er auf der Probe schon das geben können, was die Gegenwart des Publikums aus Unterbewußtem aus ihm heraufholt. Erst durch das Miteinander von Bühne und Parkett entsteht das Kunstwerk. Auch Malerei, Dichtung und Musik werden beeinflußt durch jene, auf die sie wirken wollen, und selbst der eigenwilligste Künstler hängt unbewußt ab von Zeitgeschmack und Milieu. Nie aber ist der Zusammenhang so stark und unmittelbar wie im Theater: gleichzeitig schaffen der gebende Künstler und das empfangende Publikum an einem Dritten, das beide beglücken und erheben soll.

Daß diese intensive Gemeinschaft zwischen Schöpfung und Aufnahme nicht bedeutungslos ist, nicht bedeutungslos sein kann, liegt auf der Hand. Nicht nur ein und dieselbe Vorstellung kann an verschiedenen Abenden durch die andere Zusammensetzung des Publikums sich von Grund auf verändern, vielmehr noch muß die Gesamtkonstruktion des Theaters einem Einfluß unterworfen sein, der unmittelbar von der Mitwelt ausgeht. Es muß um der Eigenart seiner psychischen Voraussetzungen willen lebhafter als jedes andere Kunstwerk die feinen Schwankungen registrieren, welche für die Entwicklung alles Geistigen charakteristisch sind, es muß und wird immer Spiegelbild der seelischen Struktur einer Zeit sein, da der Kampf der großen geistigen Gewalten seine jeweilige Besonderheit bestimmt.

*

Die umfassende Macht der Kirche band den mittelalterlichen Menschen, zwang ihn hinein in ein geistiges Gefüge, dessen genaue Begrenzung er nicht einmal empfand, da er anderes gar nicht kannte und Sicherheit und wohligen Halt empfing. Der Gottesdienst schuf die Anfänge mimischer Kunst. Sie

111

sollte auch diejenigen in den allmächtigen Bannkreis zwingen, denen um der fremden, lateinischen Sprache willen der christliche Ritus fremd bleiben mußte. Bei allen Völkern wurde die Kunst des Mimus aus dem religiösen Erlebnis geboren, meist jedoch aus dem Erlebnis des Einzelnen. Im ekstatischen Tanz drängte die stärkste seelische Konzentration zu hingebendem Entspannen.

Die Mysterienspiele des Mittelalters sind in erster Linie Zweckschöpfungen. Eine geistige Überlegenheit will herrschen und schwache Seelen an sich fesseln. Sie wendet sich bewußt an die Masse der Laien. Für sie wird nicht das Einzelerlebnis wertvoll, sondern die Suggestion der Gesamtheit.

Das Spiel des Mittelalters geht aus von mimischen Bewegungen der Chöre, es erreicht Höhepunkt und Ende in den pompösen Darstellungen der ganzen biblischen Geschichte durch die Bürgerschaft einer Stadt an dem Ort, der markantester Ausdruck ist für das gefestigte Gefühl der Zusammengehörigkeit: dem Marktplatz.

Die Verlegung des Schwerpunktes vom Kirchlich-strengen zum Bürgerlich-repräsentativen war ebenfalls Ausdruck einer geistigen Entwicklung. Nicht nur das Theater entglitt den starken Händen der Kirche, sondern ganz allgemein begann — zunächst noch fast unmerklich — die Loslösung aus allzu fester Bindung. Ein erstarkendes Bürgertum schuf aus eigener Kraft kulturelle Werte und war selbstsicher genug, trotz der Vermeidung jedes Gegensatzes die Freiheit des Erworbenen zu behaupten.

Die Theatergeschichte vermerkt für jene Zeit die Bühne der Meistersinger und die urwüchsige Kunst der Fastnachtsspiele. Im Kampf zwischen asketischer Überspannung einer Heilslehre, die zum Dogma zu erstarren drohte, und unverbrauchter Volksgesundheit war der naturgewachsene Instinkt Sieger geblieben.

*

Renaissance, Humanismus und Reformation veränderten die geistige Konstellation von Grund auf und formten ein Weltbild, in dem die widerstrebend-

sten Gewalten um die Vormacht rangen. Allgemeines Kennzeichen für sie alle aber war der unbedingte Glaube an die unantastbare Freiheit der einzelnen Persönlichkeit. Lebenstrotzende Zügellosigkeit galt dem Menschen der Renaissance mehr als die Beugung unter richtungweisende Bevormundung, lieber hemmungslos bis zur Verworfenheit, als zaghaft um moralischer Befangenheit willen.

Unbeugsam stolze Herrscher versuchten in Italien den Glanz der Antike wiederzubeleben und ließen eine Theaterkunst erstehen, deren Seele der leidenschaftliche Hang zu strahlendem Prunk, festlicher Eleganz und hochmütiger Repräsentation war. Sie wurde in ihrer Einzelgestaltung bestimmt von dem phantasiereichen Dekorationsmeister, der geschmeidigen Tänzerin und den großen Akrobaten des Kehlkopfes. Das Gesamtkunstwerk zerfiel in Teilleistungen von unerhörter Meisterschaft, auch hier also sieghafte Sonderstellung der auf sich allein gestellten Persönlichkeit.

In Deutschland war während des ganzen Mittelalters ausschließlich von Laien Theater gespielt worden, darum brachte man den reisenden Schauspieltruppen, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts aus England zuwanderten und für die Messen und Jahrmärkte zur willkommenen Sensation wurden, das neugierigste Interesse entgegen. Aber dabei blieb es auch. Die Schauspieltruppen existierten nur als Fremdkörper und dienten allein der Belustigung, ohne daß es ihnen hätte gelingen können, Ausdrucksmittel für bestehende kulturelle Werte zu werden. Da ihre Kunst nicht erwachsen war aus den seelischen Bedürfnissen des Volkes oder eines Standes, sondern nur von außen herangetragen wurde durch die für ein anderes Land gültigen Verhältnisse und materielle Not überflüssiger Kräfte, vermochte sie nur kümmerlich ein fast unnützes Dasein zu fristen.

Die Künstler Italiens dankten Existenz und Ruhm den Launen der Fürsten, die ihrer Kunst den erforderlichen Rahmen verliehen und durch sie nur der eigenen Eitelkeit zu schmeicheln wünschten. Den englischen Komödianten fehlte die Resonanz, deren

111
alle Theaterkunst zur vollen Auswirkung bedarf, weil sie noch lange in wesensfremder Geistigkeit wurzelten.

*

Deutschland erkämpfte sich erst während des 18. Jahrhunderts eine kulturelle Selbständigkeit, die die anderen Staaten Mitteleuropas längst besaßen. Auch die Theaterkunst war nur Abklatsch landesfremder Gepflogenheit gewesen, ausländische Künstler hatten an den Bühnen allzuvieler Fürsten Geld und Lorbeeren eingeheimst. Woher hätte die rechtlose „Canaille“ der absolutistisch regierten Staaten die innere Kraft nehmen sollen, um mitbestimmend in die Gestaltung einer Kultur einzugreifen, da kaum sie selbst von der eigenen Existenzberechtigung überzeugt war?

Doch allmählich regten sich die seelischen Energien des Bürgertums, die durch Jahrhunderte brach gelegen hatten, und, wie einst am Ausgang des Mittelalters, waren sie stark genug, um im Ringen gegen die Macht überlebter Ideen siegreich zu bestehen. Mit dem Bewußtwerden volkischer, nicht ständischer Zusammengehörigkeit, erwachte die Sehnsucht nach dem „Nationaltheater“, trotzdem politisch noch nichts das Entstehen einer Nation verriet. Selbstsicherer Bürgerstolz schuf stehende Theater, nicht als Stätten leichter Unterhaltung, sondern aus dem Bestreben, die Forderungen einer Idee zu erfüllen.

Noch aber war die Zeit nicht reif, etwas Einheitliches zu formen, an mehreren Orten bildete die Eigenart des Milieus völlig voneinander abweichende Stile mimischer Darstellung aus. Gerade die Besonderheit dieser Entwicklung beweist, wie unheimlich groß die Macht ist, die dem Publikum als mitschaffendem Faktor zugebilligt werden muß, wie fast einzig und allein die eigentümliche Art seiner Zusammensetzung entscheidet.

Hamburg erzeugte durch die ruhige, bodenständige Kraft seiner Bewohner einen Darstellungsstil, den nüchternste Sachlichkeit und konsequente Ablehnung alles Pathetischen auszeichnen. Im schroff-

sten Gegensatz hierzu erzog Goethe seine Schauspieler in Weimar zu Repräsentanten einer feierlichen, würdevoll getragenen Spielweise, die ausschließlich der typischen Atmosphäre höfischer Gemessenheit entwachsen war. In Berlin, dem weder eine überragende geistige Macht, noch die politische Sonderstellung einen bestimmten Charakter zu geben vermochten, trafen und kreuzten sich die Stile, so daß zwar große Einzelleistungen den Ruf seines Theaters begründeten, aber jede Geschlossenheit fehlte.

Das 19. Jahrhundert erhielt auf wirtschaftlichem, politischem und künstlerischem Gebiet entscheidendes Gepräge durch den Aufeinanderprall der Prinzipien jahrhundertealter Tradition und den Errungenschaften modernster Forschung, es war erfüllt vom erbitterten Kampfe widerstrebender Ideen. Im Theater rangen Schauspiel und Oper um die Vormachtstellung, stritten bürgerlicher und klassisch-pathetischer Stil widereinander, standen die unbeugsamen Persönlichkeiten scharf profilierter Meisterdarsteller gegen den Autorität heischenden Formungswillen stilbildender Theaterdirektoren. Die Folge davon war notwendig eine gewisse Unausgeglichenheit der künstlerischen Leistung, ein Schwanken zwischen den Extremen im unermüdlichen Suchen nach dem vollendetsten Ausdruck, abgesehen von den wenigen Orten, an denen untrüglicher Instinkt und sichere Kraft eine ausgeprägte Bühnenkunst gestalteten.

*

Es ist für die Vertreter der heutigen Generation nicht leicht, der Vorkriegszeit das rechte Verständnis entgegenzubringen, da sich alle Verhältnisse bis zur Gegensätzlichkeit gewandelt haben. Sie scheint Symptome der ungesunden Übersteigerung aller Lebenskräfte zu tragen, scheint gleichzeitig stolzeste Erfüllung und unsichtbarer Verfall zu sein, wird denen, die sie als noch nicht reife Menschen erleben, zum seltsamsten Symbol nie wiederkehrender Erscheinungen, anziehend und unbefriedigend zugleich in ihrer unvorstellbaren Fremdheit.

Und das Theater jener Jahre? Die Bühnenkunst feierte Triumphe, nachdem das Genie großer Regisseure und Darsteller für sie das allgemeine Interesse erobert hatten. Faszinierenden Glanz glaubt man ausstrahlen zu sehen von den Leistungen unvergleichlicher Ensemble-Disziplin eines Otto Brahm und der prunkvollen Inszenierungskunst Max Reinhardts. Noch lebt mehr als ein berühmter Vertreter jener Wundertage des Theaters, doch stets scheint bestes Können ihrer Tradition zu entstammen.

War nun jener beinahe sagenhaften Zeit wirklich herrlichste Vollendung beschieden? War der Glanz echt? War das Theater in seiner erlesenen Kostbarkeit wirklich zauberhaftes Abbild eines Höhepunktes der Kultur, oder warf der Spiegel falschen Schein zurück? Wer wagt das zu entscheiden, da jene Vergangenheit zu nah und fern zugleich ist! Augenfällig aber bleibt die eminente Übereinstimmung zwischen der Erinnerung an dieses Gewesene im Weiten und Großen und dem Eindruck von dem Teilgebiet der mimischen Kunst, die wahrhaft aus ihrer Umwelt geboren scheint.

*

Die politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen während des Krieges und nach seinem schicksalhaften Ende haben den bis dahin bestehenden Gegensatz zwischen Hofkreisen und Bürgertum zur Gegenüberstellung von Bürgertum und Proletariat verschoben. Der Abstand zwischen beiden hat sich nicht durch wirtschaftlich-soziale Verlagerungen, sondern die Schroffheit der ideellen Stellungnahme verbreitert. Gab es vor dem Kriege Hof- und Privattheater, so unterscheidet die Gegenwart bürgerliche und proletarische Kunst, denn mit dem kulturellen Mitbestimmungsrecht hat sich der „vierte Stand“ auch seinen Platz im Theater erobert. Im wahrsten Sinne des Wortes: Wer hätte vor 20 Jahren den heute so starken Einfluß der Volksbühnenbewegung vorausgeahnt? Wer hätte vermutet, daß das Proletariat eigene Theater haben würde, die es nach seinen Ansprüchen ausbaut?

Eine durchgreifende Umschichtung des Publikums hat sich vollzogen, und ihr in erster Linie ist die völlige Umwandlung des Theaters und seines künstlerischen Wollens zuzuschreiben. Der Kampf zweier gleichstarker Prinzipien verleiht ihm charakteristisches Gepräge, verhindert freilich auch jede Einheitlichkeit. Sie ist nur da vorhanden, wo die psychischen Voraussetzungen ähnlich sind, d. h. in allem, was in den seelischen Erschütterungen wurzelt, die die allgemeinen Katastrophen hervorgerufen haben.

In Drama und Theater des Expressionismus rang eine verzweifelnde Generation um die künstlerische Formung innerer Wirnis, löste sich der Aufschrei von Menschen, die den Boden unter den Füßen verloren hatten. Ekstatisches Gestammel, wild fahrende Gesten und das Aufflackern abgerissener Wortketten sind ebenso charakteristisch wie die Verzerrung der Perspektive, die Absage an alle naturalistische Gebundenheit, die Überspannung jedes Gefühlsausbruches schlechthin. Verkrampft war diese Kunst in ihrer fanatischen Leidenschaftlichkeit, erfüllt von derselben dumpfen Gehetztheit, die die Inflationsjahre zu mehr seelischer als wirtschaftlicher Qual machte.

Großen Einfluß übte vorübergehend die russische Bühnenkunst aus, doch eben deshalb nicht anhaltend, weil gerade die Verhältnisse in Rußland interessantester Beleg sind für die eigentümliche Stellung des Theaters als feinsten Registrierapparat für alle kulturellen Schwankungen. Sie war zu typisch russisch, als daß man sie hätte ohne Schaden verpflanzen können. Die byzantinische Verehrung des Zaren, die fromme Ergebenheit, mit der vor allem das einfache Volk ihm huldigte, drückten dem russischen Leben der Vorkriegszeit ihren Stempel auf. Die westlich orientierte Intelligenz versuchte zwar den geheimen Zauber zu zerstören, aber auch sie war mehr, als sie vielleicht ahnte oder zugab, in den Bannkreis eingeschlossen. Den Ehrentitel „kaiserlich“ trug alles, was russische Bühnenkunst auch im Ausland berühmt machte, und mit dem Titel auch das höfische Gepräge.

111

Die Revolution hat nicht nur den Namen, sondern auch alle Phänomene jener Tradition zerstört. Das Gesicht des Theaters ist entscheidend gewandelt. In der sicheren Erkenntnis, daß es gerade über unverbildete Seelen besondere Macht gewinnen kann, haben die neuen Gewalthaber es ihrem Erziehungsprogramm eingeordnet, und seine Ausgestaltung scheint es — wohl mehr instinktiv als gewollt — den Ideen der neuen Weltanschauung zu danken. Ob wohl in der eigentümlichen Ausarbeitung der individuellen Gesichtszüge des einzelnen Schauspielers zur typisierenden Maske schon rein äußerlich das Massenbewußtsein des Kommunismus sich unmittelbar ausdrückt? Ob nicht die abstrahierend-konstruktive Kunst eines Tairoff und Meyerhold mit dem nach mathematischer Exaktheit strebenden Marxismus und Leninismus verwandt ist? Hängt nicht auch das Zurückdrängen der künstlerischen Einzelleistung zugunsten der unbedingten Geschlossenheit des Ganzen zusammen mit der eigenartigen Passivität der russischen Seele, die zwar zum Eigenleben zu erwachen beginnt, sich aber nur in der Gesamtheit geborgen fühlt? Thesen, nur Thesen, die dennoch wohl Spuren der Wahrheit tragen mögen!

Auffallend ist, daß sich trotz angestrengtester Bemühungen einzelner Prominenter die Prinzipien der modernen russischen Bühnenkunst in Deutschland nicht haben durchsetzen können. Nur soviel Anregungen wurden übernommen, wie schließlich auch auf politischem Gebiet eingedrungen sind. Das andere lehnte der Instinkt als wesensfremd ab: die Aufgabe der Persönlichkeit und alles übertrieben Konstruktive, nur die Bevorzugung malerischer Farbigkeit blieb als reizvolle Bereicherung.

Die Selbstbesinnung der letzten Jahre, die Beruhigung von den konvulsivischen Erregungen schuf einen Bühnenstil, den man mit dem von der bildenden Kunst übernommenen Wort der „Neuen Sachlichkeit“ bezeichnen mag. Sein Charakteristikum ist die Suche nach dem knappsten, typischen Ausdruck. Jeder überflüssige Dekorationsgegenstand, jede nebensächliche Geste wird gespart, alles drängt zu äußerster Präzision und Gegenständlichkeit. Inner-

lich gespannte Eindringlichkeit und strengste Konzentration sind markanter Ausdruck für das Verlangen eines Volkes, durch unbeugsame Sammlung aller Kräfte sich wieder aufwärtszukämpfen. Für lyrische Floskeln und romantische Verschnörkelung ist dabei kein Raum, wo allzu harte Not zu sachlicher Nüchternheit erzogen hat.

*

Was hat es nun auf sich mit dem Schlagwort „Theater als Kulturfaktor“? Ist es eine von den billigen, bequemen Phrasen, die sich so wunderschön gedankenlos sagen lassen? Daß das Theater enger als jede andere Kunst mit dem allgemeinen Leben verknüpft ist, läßt sich auf Grund seiner psychischen Besonderheit kaum bezweifeln. Weniger ist es jedoch in der Weise gebunden, daß es als Kunstwerk Teil einer Kultur ist — trotzdem natürlich auch das nicht geleugnet werden kann — sondern vielmehr dadurch, daß es der unmittelbarste Ausdruck der geistigen Konstellation einer Zeit ist, daß seine ungewöhnliche Sensibilität es zum interessantesten Spiegel ganzer Epochen macht. Ob es sich dieser Sonderstellung immer voll bewußt ist und sie als Kraftquelle zur Erfüllung seiner Aufgabe nutzt? — Und — ob auch das Publikum stets und überall diese Sonderstellung der Schaubühne, an die es so gern alle möglichen, meist miteinander unvereinbaren Forderungen stellt, wirklich gebührend erkennt? ...

Munz'sches Konservatorium mit Seminar

Karlsruhe i/B. Waldstraße 79

*Staatlich anerkannte
Musiklehreanstalt. Aus-
bildung auf allen Ge-
bieten der Musik* ●