

Wer soll im Theater herrschen?

Klagen und Wünsche beim Theatertreffen in Stresa

STRESA, im Juni
Um den „Text“ ging es bei einer Theatertagung in Stresa, die das Staatstheater von Turin und das dort ansässige Goethe-Institut gemeinsam veranstaltet hatten. „Text“ als Reizwort und in vielerlei Bedeutung: als Autorentext, Bühnentext, Text der Kritik, Text in seiner Veränderbarkeit, seiner Spielbarkeit, in seiner Wirkung auf das Publikum. Viel Raum gab es da für fulminante Entfaltung italienischer Redekunst, Raum aber auch für Klagen weither angereister Teilnehmer über Übelstände daheim. „Das Land, in dem ich arbeite“ — so die distanzierende Bezeichnung Christof Nels über den Staat, an dessen subventionierten „Kästen des Bürgertums“ ihm reichlich Geld und Gelegenheit für inszenatorische Kunststücke geboten werden —, wurde von manchem, der sich da am Rand des Lago Maggiore seiner häuslichen Probleme entledigen durfte, als Ort gelstiger Freiheitsberaubung dargestellt.

ß zwischen Autoren, Dramaturgen, Regisseuren und Kritikern wenig Liebe herrsche, häufig sogar Haß und Kampf, wurde von Beginn an klargestellt. Dennoch warben Ausübende und Fürsprecher all dieser Berufsgattungen um Verständnis, Achtung oder zumindest Mitleid für die jeweils ihre, betonten deren Ohnmacht oder forderten auch, auftrumpfend, mehr Macht für sie und sich. Bald fiel denn, da man mit dem Thema „Text der Kritik“ den Anfang machte, das Wort von der „Einsamkeit der Rezensenten“. Soll er sich bis zum Premierenabend von den Theatermachern fernhalten und nur das Endergebnis unter die Lupe nehmen, oder soll er versuchen, in den Produktionsprozeß, wenn nicht einzugreifen, so doch einzusehen?

Puristen wie der Namensvetter des königlichen Besitzers verunreinigter Rinderställe in Elis, Corrado Augias, hielten die Isolation des Kritikers für notwendig und heilsam, ja, waren sich einig, daß sich die Hände beschmutze, wer hinter die Kulisse guckt. Ein Deutscher, Karlheinz Braun von der Autorenedition, spielte dagegen hoffnungsvoll mit der Utopie eines kritikerlosen Theaters, und ein Engländer, der Dramatiker David Rudkin, fand den Rezensenten an sich „historisch irrelevant“. Sein Landsmann Jack Lambert wiederum, Starkritiker einer großen Sonntagszeitung in vergangenen Jahrzehnten, sah sich gerechtfertigt in seiner Rolle als „informiertes Mitglied des Publikums“. Wohltuender Commonsense floß von seinen Lippen. Er wandte sich gegen die stete Platzverengung für Hervorbringungen seiner Zunft — James Agate hatte einst 1800, er nur noch 1200 Worte zur Verfügung —, gegen die Demolierung des kritisierten Gegenstandes durch destruktiven Witz und gegen jede Pseudowissenschaftlichkeit. Lapidar erklärte schließlich der Italiener Renzo Tian, der Kritiker sei nicht nur ein lästiges Hindernis für die Theatermacher, sondern empfinde eines Tages unweigerlich Brechreiz vor seinem Beruf. Bernard Shaw habe davor gewarnt, diesen länger als sechs Jahre auszuüben: früher als jedem anderen Schreiber gingen dem Rezensenten die Ideen aus.

Sämtliche Selbstzeugnisse der Autoren wurden vorneweg übertrumpft durch den Auftritt von Margareta d'Arcy, Ehefrau und Mitarbeiterin des bekannten Dramatikers John Arden und leidenschaftliche Anhängerin der Irischen Republikanischen Armee. Hat-

te Lambert, obschon er die Beeinflussbarkeit der Gesellschaft durch das Theater mit Hilfe von Galsworthys Drama gegen die Einzelhaft, „Justice“, belegt hatte, sich gegen jedes Überwiegen einer sozialen Botschaft im Theater gewehrt, so pries Frau d'Arcy nun die Nützlichkeit irischen Agitprops für die Freiheitsbewegung. Ihre Rede, zunächst ein Hymnus auf das Talent ihres Landes in Gestalt von Yeats, Synge, Shaw, Joyce, O'Casey, Beckett und Behan, wurde bald zu einer wilden Anklage gegen die britische Herrschaft in Ulster, die Zustände in nordirischen Gefängnissen und die Härten gegenüber Hungerstreikern. Nachdem sie die letzte Strophe eines Kampfliedes gegen England gesungen hatte, sprang die Mehrzahl der Teilnehmer auf und applaudierte ihr im Stehen. Arnold Wesker, gewiß weder Kapitalist noch Imperialist, bat später, sich von der theatralischen Demagogie Frau d'Arcys nicht hinreißen zu lassen und das schwierige Problem differenzierter zu sehen, doch er hatte damit kein Glück. Identifikation mit der militanten Irin war für jeden, der nach ihr sprach, zur Chiffre für das eigene Engagement geworden.

Lediglich der betagte spanische Dramatiker Joaquin Caldo-Sotelo stellte fest, daß er nicht die Welt verändern, nur den Nachbarn überzeugen wolle. Wesker fand es schwer, zwischen der „Frivolität des kommerziellen Theaters“ und der „Albernheit des politischen Theaters“ seinen Weg zu steuern. Rudkin, Margareta d'Arcy um ihre „Wirklichkeit“ beneidend, baute darauf, daß der „Traum in seinem Herzen auch der Traum der Welt“ sei, andernfalls verdiene er zu sterben. Heiner Müller bekannte sich zu dem fragwürdigen Bann-Satz „Mit dem Denken kommt man der Wirklichkeit nicht mehr bei“, ohne freilich anzumerken, daß man vor allem dort zu poetischen Verschlüsselungen greift, wo man sich anders vor dem offiziellen Vokabular nicht retten

kann. Mehr als die Literatur, so Müller, sei das Theater ein Komplize der Gesellschaft. Aber daß es sie in seinen gegenwärtigen Formen verwandeln könnte — nein, das glaube er nicht.

Mehrfach nahmen die Stückeschreiber auf ihre Erfahrungen mit den Regisseuren Bezug. Keiner wollte dem Inszenator Terrain abtreten. Wesker beharrte darauf, daß er seine eigenen Metaphern ebenso unangetastet sehen wolle wie seine eigene Struktur, Farbe, Webart, Sprachmusik und Choreographie. Freilich gab er zu: „Wenn der Dramatiker mehr Macht im Theater haben will, muß er sich mehr ausdenken als Dialoge.“ Heiner Kipphardt wollte von einer Konfrontation zwischen Text und Inszenierung nichts wissen; er schreibe niemals Text, sondern Inszenierungen: „Regisseure, die fremde Werke usurpieren wollen, sollen lieber Urheber werden.“ Keinesfalls könnten die gegenwärtigen Versuche, das Theater durch Neuigkeiten interpretatorischer Künste zu retten, den Autor ersetzen. Und schließlich trat einer auf, der eben beides war und noch mehr; Verfasser, Regisseur und Schauspieler seiner Stücke: Dario Fò, viel bejubelt in dieser Versammlung und viel belacht, weil er sein zeitnahes, adaptables, sich selbst stets veränderndes, die großen Konflikte durch Humor bloßlegendes Theater auch höchst humorvoll beschrieb. Ernst gemeint und genommen wurde sein Satz, daß Theater immer politisch sei, erst recht, wenn es nicht politisch zu sein scheine.

Zuletzt kamen die Regisseure mit ihrer Verteidigung der eigenen angemessenen Machtposition. Hier mag man vor allen Christof Nel zitieren, der ja nicht zimperlich ist, wenn es um die Nutzung eines Werks als reine Spielvorlage geht. Auf dieses Recht zu pochen war er auch gewillt. Jedes veröffentlichte Wort, mit Schmerzen aus sich herausgerissen, gehöre dann aber sogleich, erklärte er, dem gesellschaftlichen Kollektiv. Der Text müsse weggeschenkt werden, auch wenn es Mühs dazu bedürfe. Ohnehin gebe es ja seit Jahrtausenden immer die gleichen Themen und Stoffe, bestehe der Text immer in Aufruhr, Frage, Revolte, Angriff, was jedermanns Sache sei. Pinter habe einmal gesagt, er wünche seinen Text immun? Dann solle er ihn behalten! Jedenfalls: wo alles faul sei im Staat der Bundesrepublik — Zensur, Kontrolle, keine Live-Sendungen mehr in Funk und Fernsehen, keine virulenten Themen in der Tagespresse —, bedeute das Theater ein letztes unkontrollierbares Reservat. Dieses zu kontrollieren, wollte Nel offenbar dem Regisseur vorbehalten. Wenn der Autor, wie Caldo-Sotelo gemeint hatte, der König des Theaters sei, dann sei dieser König eben gestorben oder im Exil. Der wahre Souverän jedoch, so Nel mit einem gekonnten Schlenker, sei weder der Autor noch der Regisseur, noch der Mime, sondern das Publikum.

Hätte nicht Dario Fò, mit verschmitztem Lächeln, die unter allen Umständen zuverlässige Intelligenz dieses Souveräns bezweifelt, hätte nicht der große Bühnenzauberer Otomar Krejčá das „Trinitäts-Schema“ Urheber — Inszenator — Schauspieler wieder in seine Rechte eingesetzt, es wäre in Stresa bei Nels anbiederndem Kotau vor den Zuschauern geblieben: bei dem Verzicht des Theaters also auf jede didaktische, wegweisende, phantasieanregende und geistesbildende Funktion.

HILDE SPIEL

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Seite 26 / Freitag, 12. Juni 1981, Nr. 134