

Zac

Prof. Dr. Herrmann Krings

**Erfahren wir
im Theater
die Wahrheit?**

Dieser Vortrag wurde anlässlich der 25-Jahr-Feier
des Bundes der Theatergemeinden e. V. am
Samstag, 29. Mai 1976, in München gehalten

H. Krings

h.

VORWORT

Es lag uns daran, zum Jubiläum des Bundes der Theatergemeinden den Philosophen Hermann Krings um ein Wort zu bitten, weil bei ihm zum Grundsätzlichen und Fundierten eine alte Liebe zum Theater kommt. Ob man im Theater die Wahrheit erfährt? – diese seine Frage war uns recht, ebenso die Antwort, die sich aus dem dialektischen Spiel ergab: Lessing als Ausgangspunkt, Aristoteles als Besiegelung der Synthese und dazwischen eine großartige Exposition für weiteres Fragen und Nachdenken.

Das Prinzip Lust, das sich als affirmativer Schluß ergab, ist ein handliches Kriterium für das Forschen nach der Wahrheit im Theater. Es kann den Theatergemeinden Orientierungshilfe für die weitere Arbeit sein, denn die Feier ihres 25-jährigen Zusammenschlusses zu einem Bund kennzeichnet nicht nur die Freude am gehaltenen Erfolg. Der Selbstbestätigung mag auch ein Kom kritischer Selbstbesinnung beigemischt sein, denn es soll ja weitergehen.

Es ist wahr, wir haben im vergangenen Vierteljahrhundert manche theatralische Mode erlebt und überstanden, ohne an unserer Seele nennenswerten Schaden zu nehmen. Wir haben den Kunstanspruch nie aufgegeben, als manche glaubten, mit dem politischen Engagement allein auskommen zu können. Immer haben wir einige Archetypen festgehalten als da sind: formale Qualität und Ehrlichkeit im Inhaltlichen. Wir hatten keine Identitätsprobleme, obwohl wir uns dem Fluß der Zeit aussetzten und unser Selbstverständnis als Gemeinde zu modifizieren hatten. Aber die Kontinuität im Prinzipiellen wurde gewahrt, wozu auch gehört, daß wir unseren christlichen Ausgangspunkt nicht vergaßen, wenn wir auch nicht immer davon geredet haben. Wir waren der Meinung des alten Handorakels, der sagt: Wer in schwankenden Zeiten selber schwankt, vermehrt die Übel.

Nun gilt es vorzuschauen in die kommenden 25 Jahre. Wenn wir uns zum 50-jährigen Bestehen des Bundes wieder treffen, wollen wir uns nichts vorwerfen haben. Wir wollen, ganz aus der Quintessenz des Kringschen Referats,

offen sein und offen bleiben für Neues; wir wollen das wahrhaft Kreative und Auf-richtige fördern und dazu beitragen, daß es möglichst viele begreifen und verar-beiten können. Wir wollen neugierig sein, rerum novarum cupidi, aber auch dem alten Meisterlichen die Treue halten, und wenn wir Pluralismus fordern, wissen wir, daß dies, im Sinne des weisen Nathan, auch Toleranz bedeutet.

In Bereitschaft sein ist alles !

Prof. Dr. Hermann Krings

ERFAHREN WIR IM THEATER DIE WAHRHEIT ?

Das Thema dieses Vortrags besteht in einer seltsamen, ja vielleicht befremdenden Frage : Erfährt man im Theater die Wahrheit ? Um die Sache nicht unnötig spannend zu machen, sei eine Antwort gleich vorweggenommen : Natürlich erfährt man im Theater nicht die Wahrheit. Um so viel klüger als das Publikum sind der Intendant und seine Leute ja auch nicht. Das Theater ist schon für alles mögliche gehalten worden. Es ist als moralische Anstalt, als unmoralische Rügelei, als Tribunal der Re-volution, als Kothum für christliche Mysterien deklariert worden, aber noch nie für ein Wahrheitsinstitut. Dergleichen würde auch - so meint man - an den Erwartungen des Publikums vorbeiziehen, denn dieses will unterhalten sein und nicht belehrt werden; dafür gibt es andere Einrichtungen wie Schulen, Hochschulen oder Akademien.

Ein Publikum, das ins Theater käme und nicht Unterhaltung, sondern Wahrheit erwartete, müßte dem Theater - also dem Theaterleiter, den Schauspielern, den Regisseu-ren und nicht zuletzt dem Theaterschriftsteller merkwürdig vorkommen. Ähnlich merk-würdig wie Nathan der Weise den Sultan Saladin merkwürdig gefunden hat :

"... Was will der Sultan? was? Ich bin

Auf Geld gefaßt und er will - Wahrheit. Wahrheit!

Und will sie so, - so bar, so blank, - als ob

Die Wahrheit Münze wäre!" ... (3.Aufzug; 6.Auftritt)

Nathan ist darauf gefaßt, daß der Sultan Geld leihen will; der aber will wissen, welche Religion die wahre ist : das Judentum, der Islam oder das Christentum. So direkt fragt er und will es wissen. Das geht doch wohl nicht an. Jedoch : So merk-würdig es ist, daß der Sultan nicht vom Juden Geld, sondern vom weisen Nathan eine Frage beantwortet haben möchte, Nathan kann sich dem unkonventionellen An-sinnen nicht entziehen. Er ist auch klug genug zu wissen, daß er die Gunst des Mäch-tigen verliert, wenn er sich bloß auf sein Geld zurückzieht. Nathan muß auf eine Antwort sinnen.

So wie der Sultan sich verhält zu Nathan, so das Publikum zum Theater.

Das Theater ist darauf gefaßt, daß das Publikum Unterhaltung will; - und nun will es Wahrheit. Und möglicherweise "so bar, so blank, als ob die Wahrheit Münze wäre". So merkwürdig es ist, daß ein Publikum im Theater nicht irgendwie oder nur so unterhalten sein will sondern durch Wahrheit, das Theater kann sich diesem unkonventionellen Ansinnen nicht entziehen. Es muß wissen, daß es die Gunst des Publikums verliert, wenn es unter dessen Erwartungen bleibt und darüber hinweggeht, daß es Fragen hat und diese Fragen im Theater wiedererkennen, vielleicht auch beantwortet sehen möchte.

Wie aber soll das Theater diesem Ansinnen, das ja auch einen Weisen in Verlegenheit bringen kann, genügen? Nun, wohl nicht viel anders als in der Art, in der Nathan es versucht hat: durch eine rätselvolle und doch eindeutige Geschichte; durch eine gute "story", würden wir heute sagen; durch einen "Mythos", wie Aristoteles gesagt hat, - wie etwa die Geschichte von den drei Ringen.

II

Wir sind Menschen, und uns bewegen Fragen, auf die wir keine Antwort wissen. Diese Fragen geben wir, wenn wir ins Theater gehen, nicht in der Garderobe ab. Sie sind wie ein Knäuel, das wir auf der Bühne entwirrt sehen möchten. Sie sind das Unausgesprochene, das wir ausgesprochen hören möchten. Sie sind das vom Alltagsleben Zugedeckte, das wir aufgedeckt, das Nichtgelebte, das wir im Bühnenspiel gelebt sehen möchten. Diese Fragen sind ein Druck, der, sobald der Vorhang hochgeht, auf die Bühne übertragen wird, damit er dort zur Spannung werde und diese am Ende sich löse. Das möchten wir erfahren. Ohne solche Erfahrung bleibt die Unterhaltung schal.

Das Publikum möchte im Theater nicht Imitationskünstler bestaunen, was auch ganz lustig sein mag, sondern eine Geschichte erfahren. Nun ist der Schauspieler kein Geschichtenerzähler, sondern ein 'acteur' oder eine 'actrice', wie man auf dem französischen Theater sagt. Das Theater ist nicht der Ort der erzählten Geschichte, sondern der Handlung. Die Geschichte passiert. Das heißt nicht, daß eine vergangene Geschichte - sagen wir die Wallensteins - "nachgestellt" und synchronisiert würde. Es heißt auch nicht, daß der historische Wallenstein möglichst treffend imitiert würde. Vielmehr der Theaterdichter schafft eine Geschichte; diese wird auf der Bühne zur

Handlung, und das Publikum wird Zeuge, möglicherweise auch Richter der Handlung. Deswegen spricht man nachher vom Schauspieler nicht als einer tollen Nummer, sondern davon, daß er ein großartiger Nathan oder daß sie eine hinreißende Ophelia war.

Die Fragen des Publikums sollen im Theater also nicht mit Worten beantwortet werden - das erregt eher Widerwillen oder Langeweile -, sondern durch Handlungen. Im Ritual des Theaters gibt es einige Zeichen dafür, daß das Publikum seine Fragen in der Handlung wiedererkennt, daß ein Knäuel da oben entwirrt, ein Verdecktes aufgedeckt, ein Druck zur Spannung geworden ist, die sich löst: nämlich Lachen und Weinen im Publikum. Wenn wir lachen oder weinen, sind wir getroffen. Dann haben wir etwas erfahren, was wir zuhause oder in der Arbeit nicht erfahren oder verdrängen. Da wir als Menschen einer rationalistischen Epoche uns leicht genießen, zu weinen oder zu lachen, nenne ich ein anderes Anzeichen, das auch der rational denkende und nüchterne Theaterbesucher honoriert: Alle hören auf zu husten. Das Publikum wird für Momente bewegungslos, still.

Das spezielle Theaterhusten - die Artverwandten finden sich in Konzertsälen, Kirchen, Vortragsveranstaltungen u.a. - ist ein Anzeichen für Nervosität und Unkonzentriertheit. Diese aber kommen vielfach daher, daß eine Erwartung auf Bemerkenswertes sich nicht erfüllt. Was auf der Bühne geschieht, ist ohne Spannung; das Publikum erfährt keine Geschichte. Ursache dafür kann sowohl ein Mangel beim Publikum sein, das keine bemerkenswerten Erwartungen hat, wie auch ein Mangel beim Theater, das nicht recht zu spielen versteht; das soll hier nicht entschieden werden.

III

Wenn viele Menschen, die sich im übrigen wenig oder garnicht kennen, sich in einem abgedunkelten Raum eng nebeneinandersetzen, wenn sie zu gleicher Zeit über dasselbe lachen oder weinen, wenn sie zu gleicher Zeit wegen desselben aufhören zu husten und bewegungslos werden, bilden sie eine Gemeinde; zunächst einfach dadurch, daß sie sich so verhalten. Mehr aber noch dadurch, daß die durch die Schauspieler realisierte Handlung und die im Publikum stattfindende Reaktion

einen und denselben Inhalt hat. Das Publikumsverhalten zerfällt, wenn das Bühnengeschehen bloße "Mache" ist, nicht zur Handlung wird und darum nicht interessiert. Theaterbesucher, die gleichzeitig husten, mit Papier rascheln oder auf dem Stuhl hin- und herrücken, sind deswegen nicht eine Gemeinde, sondern ein gelangweiltes oder ein langweiliges Publikum. Schauspieler können unter einem langweiligen Publikum ebenso leiden, wie ein Publikum unter einem langweiligen Theater.

Wenn die Organisation, deren fünfundzwanzigjähriges Bestehen der Anlaß dieser Matinee ist, den Namen einer Gemeinde trägt, dann bedeutet das einen Anspruch zunächst an die Teilnehmer, nämlich dem Theater bemerkenswerte Erwartungen entgegenzubringen, die zusammen mit der Handlung das ganze Haus in Spannung versetzen können, ein Anspruch, der hoch ist und von dem man feststellen kann, daß er manchmal nicht erfüllt wird. Der Name enthält aber auch einen Anspruch an das Theater: die vollendete Realisation einer vollständigen Handlung zu bieten. Auch dieser Anspruch ist hoch, aber er ist nicht verkürzbar. Ein Theater, das sich nicht an diesem Anspruch orientiert, interessiert letztlich nicht. Wir gehen nicht ins Theater, um bloß dummes oder verkrampftes Zeug zu hören, um mit gekünstelten Interpretationen, absichtsvollen Arrangements oder Gags eines Regisseurs aufgehoben zu werden oder um zu sehen, wie mässige Schauspieler leeres Stroh dreschen. Dabei mag das leere Stroh noch eher hingehen als der Mangel an Schauspiel; denn der Schauspieler macht das Theater. Er bringt es fertig, auch noch leeres Stroh so glänzend zu dreschen, so umwerfend komisch oder so hinreißend ernst, daß wir lachen müssen oder sonstwie betroffen sind. Und schon ist etwas passiert.

IV

Was hat das mit Wahrheit zu tun? Soviel ist klar: Theoretische Wahrheit, also eine Wahrheit, die sich in Worten, genauer in einem Satz aussprechen ließe, Wahrheit also, die eine Antwort auf eine theoretische Frage darstellen würde, kann hier nicht gemeint sein. Darum ist es auch illegitim, mit theoretischen Fragen an das Theater heranzutreten, wie es illegitim ist, daß das Theater das Publikum mit theoretischen Fragen traktiert. Es ist jedoch legitim, erwartungsvoll ins Theater zu gehen, nämlich mit der Erwartung, daß die Handlung mit bewegt und gefangennimmt. Wahrheit soll nun heißen, was da im Spiel aufgedeckt wird und bisher verdeckt war; soll das heis-

sen, was wir erfahren, wenn wir plötzlich still werden oder lachen oder weinen. Und "Wahrheit erfahren" heißt dieses mein Berührtsein, mein Getroffensein, mein Bewegtsein.

Wenn man eine Sache, hier die Wahrheit, durch die Beschreibung eines Vorgangs bestimmt, so nennt man das eine operationale Definition. Sie bestimmt die Bedeutung des Wortes Wahrheit nicht direkt, trifft sie aber indirekt, indem sie den Vorgang bestimmt, durch den die Sache erscheint. Eine solche Definition vermittelt keine Einsicht, dient aber der Verständigung und ist geeignet, eine Reihe von Mißverständnissen auszuschließen.

Lassen wir einmal die Definition der Wahrheit, sie sei das, was die Handlung aufdeckt und uns bewegt, gelten. Wie soll nun die Antwort auf die Frage, ob wir im Theater die Wahrheit erfahren, lauten? Zuerst hieß es nein, natürlich erfährt man im Theater die Wahrheit nicht; sie ist nicht, um mit Nathan zu reden, eine Münze, die von der Rampe aus ans Publikum verteilt werden könnte. Andererseits heißt es: Ein Theater, in dem wir nicht die Wahrheit erfahren, interessiert nicht, und Wahrheit sei das, was man neu sieht und fühlt, wenn man Zeuge der Handlung wird. Die Sache mit der Wahrheit ist offenbar dialektisch. Man kann nicht einfach ja oder nein sagen. Die Sache ist auch nicht halbierbar, so daß Theater halb Wahrheit, halb Illusion wäre. Das Dialektische liegt gerade darin, daß erst dann, und genau dann, wenn die Illusion schauspielerisch vollkommen ist, die Handlung und mithin die Wahrheit geschieht. Wahrheit im Theater ist offenbar eine besondere Sache. Und ausdrücklich einen Anspruch zu erheben, mag nicht ungefährlich sein.

V

Es gibt gewiß vieles Andere und auch Passendere, was zum Theater gesagt werden sollte, als unser Thema veranlaßt. Aber Sie haben einen Philosophen gebeten, und so sei es erlaubt, bei unserer prekären Frage noch zu verweilen. Dabei werden wir einerseits darauf bedacht sein müssen, nichts dem Schauspiel und dem Schauspieler Fremdes an das Theater heranzutragen; andererseits wollen wir unseren Anspruch als Publikum an das Theater voll aufrecht erhalten. Das kann zu Mißverständnissen führen. Im folgenden sollen einige dieser Mißverständnisse, mit denen das Theater

des letzten Jahrzehnts zu schaffen hatte, geklärt und abgewehrt werden.

Falsch wäre eine Erwartung des Publikums, das Theater vermittle Wahrheit, "als ob die Wahrheit Münze wäre", also in Gestalt vertrauter Wahrheits- oder Weltanschauungsformeln. Diese unangemessene Erwartung stellt sich bei einem organisierten Publikum eher ein als bei einem nichtorganisierten. - Umgekehrt aber gilt auch für das Theater: Falsch wäre eine Absicht, im Theater und durch das Theater könne man die Wahrheit wie eine Münze an das Publikum austeilen - oder gar ihm eine sogenannte Wahrheit eintrichtern. Ein Theater, das Wahrheit oder das, was es für Wahrheiten hält, direkt vortragen wollte, entfremdete sich sich selbst. Von der Rampe herab - quasi im Frontalunterricht - das unwissende Publikum zu belehren oder irgendeine für bedeutend gehaltene Sache - sei es Moral, Christentum oder Sozialismus - zu propagieren, ist ein trüber Spielersatz und ein Armutszeugnis für das Theater. Bei Bert Brecht, der sicherlich Stücke schreiben konnte, hat die Rampe eine Funktion, und was rasch zur Unart wurde, mag bei ihm hingehen. Wo aber die Demonstration und das Einreden auf das Publikum von der Rampe her zur Manier und Mode wird, blättert das Theater ab. Wenn ein Publikum das Theater nur dann interessant finden kann, wenn es durch Wahrheit unterhalten und nicht billig abgespeist wird, dann bedeutet das nicht, das Theater solle oder dürfe etwas anderes tun als gutes Theater machen. Abgesehen davon, daß bei den Rampenreden nicht selten der Unsinn blüht, erweisen sich Schauspieler in diesem ihnen fremden Geschäft leicht als Dilettanten. Der Schauspieler als geschminkter oder ungeschminkter Demonstrant wirkt peinlich. Aber auch dann, wenn der Text nicht ganz falsch sein sollte und der Vortrag gekonnt ist, - passiert nichts. Das Publikum wird der gelangweilte, widerwillige, möglicherweise auch applaudierende Zuschauer einer Ersatzhandlung.

Zu den Ersatzhandlungen der heutigen Bühne gehört auch die sogenannte Provokation. Ich sage sogenannt, weil vielfach das bloß Degoutante mit dem Provokanten verwechselt wird. Sei die Provokation eine verbale oder eine durch "action", sie erzeugt auch dann, wenn sie nicht verkrampft ausfällt, im Theater Leerlauf. Das Theater soll gewiß provozieren; aber es kann nicht anders provozieren, als durch gutes Theaterspiel, also durch die Handlung und durch die vom Schauspieler realisierte Handlung. Wird die Handlung mit vermeintlich provokatorischen Zutaten garniert, wie das heute vor allem bei klassischen Stücken Mode geworden ist, so ist

das Resultat durchweg eine Verwässerung der Handlung. Provokation durch körperliche oder verbale Kraftakte ist ein dürriger Ersatz für die Provokation durch Handlung. Wenn kraft der Handlung der Mord geschieht, so ist das die dem Theater angemessene Provokation; dergleichen als sozio-psychisches Spektakel durch Schauspieler auf der Bühne demonstrieren zu lassen, ist ein ärgerliches oder auch lächerliches Mißverständnis. Die Infamie des Marinelli oder die Lästereien des Camillo gehen den Zuschauer an. Wenn der Schauspieler Infamie oder Lästereien "serviert", so wirkt das absichtsvoll, - und man ist verstimmt. Soll der Schauspieler die Infamie oder die Lästerei aber persönlich vertreten (und nicht den Marinelli spielen), so kann sich zeigen, daß er dafür zu schmal, persönlich eine Nummer zu klein ist. Man kann die Absicht respektieren; aber die Bühne verlangt mehr als Demonstration.

Die Wahrheit kann im Theater nicht direkt vorgetragen werden. Aber - um ein weiteres Mißverständnis zu erörtern - muß nicht der Inhalt des Stückes wahr sein, und zwar nicht nur im Sinne der operationalen Definition, daß wir betroffen und bewegt sind, sondern im Sinn objektiver Wahrheit? Hier ist abemals an Nathan zu erinnern: Die Wahrheit ist nicht Münze; man kann sie nicht herzhählen, wie man Geld herzhählen kann. Um es deutlich zu sagen: Im Theater gibt es keine objektive Wahrheit. Wo wäre sie auch in der langen Tradition von der Ödipus- oder Elektra-Tragödie der Griechen bis zu den "Neuen Leiden des jungen W."? Wo? Bei Calderon, bei Goethe oder bei Beckett? Im Theater gibt es Handlungen und Schicksale, und die erste Hauptfrage ist die, ob die Handlung vollständig und in Wahrheit ein Schicksal ist und nicht nur das Arrangement eines mäßigen Poeten. Die zweite Hauptfrage ist die, ob der Schauspieler diesem Schicksal seinen Leib, seine Stimme, sein Wort leiht und es nicht bei Imitationsversuchen bewenden läßt. So wie die Handlung im Theater nicht durch Demonstration ersetzt werden kann, so auch nicht durch Doktrin. Die Problematik der sogenannten christlichen Stücke liegt ja nicht darin, daß sie christlich sind; problematisch sind sie jedoch dann, wenn ein nach der wahren Lehre konstruierter Ablauf von Ereignissen und Verhaltensweisen an die Stelle eines Schicksals tritt. Es gibt auch christliche Schicksale; aber das ist ein anderes Thema. Dieses gilt mutatis mutandis für jedwede andere Doktrin oder Ideologie in gleicher Weise.

Ein vierter Versuch muß kritisch erwähnt werden, das Unmögliche möglich zu machen,

also die Wahrheit unvermittelt auf der Bühne zu produzieren : der sogenannte Realismus. Das realistische Theater stellt die Dinge so dar, wie sie wirklich sind : hart, brutal, unverschönt, abstoßend, schamlos, erbärmlich, elend usw. Nun wird der Zuschauer Zeuge einer Szene, in der alle Beteiligten sich anstrengen, sie blutrünstig, brutal, schamlos, kurz realistisch zu geben. Die Schauspieler geraten in Schweiß, aber der Zuschauer bleibt kalt. Er staunt darüber, was man alles vorführen kann, ist vielleicht auch schockiert, aber er fühlt sich letztlich nicht berührt. Dabei läßt ihn sonst die Darstellung eines Schicksals oder - weniger pompös gesprochen - eines Schmerzes, auch nur eines Stolpers oder einer kleinen Verlegenheit, so wie sie wirklich ist, nicht kalt. Wie aber soll man dergleichen darstellen? Die Entgegnung lautet : "Was wollt ihr ? So ist es doch in der Wirklichkeit". Zunächst stimmt diese Behauptung nicht. Der immer artifizielle, vielfach aber forcierte oder gar verkrampfte Bühnenrealismus ist nicht die Realität; die ist ganz anders. Will man die Realität darstellen - was legitim ist, genauso wie es erlaubt sein muß, einen Traum, eine Erinnerung oder eine Utopie darzustellen -, so muß der Schauspieler die Realität spielen. Denn das Spiel ist es, das den Zuschauer bewegt, nicht die Realität. Die Realität ist ja jenes Knäuel, in das er immer verwickelt ist. Das Knäuel zu verdoppeln, ist langweilig oder ärgerlich; es im Spiel entwirrt und transparent zu sehen, ist unterhaltend. Was heißt nun Spiel ? Darüber sind Bibliotheken geschrieben worden. Für unser Thema greife ich nur ein nebenächlich erscheinendes Merkmal heraus : Das Spiel ist wiederholbar; die Realität nicht. Hans Weigel nennt in seinem Theaterbuch, das eine Fülle subtiler und zutreffender Beobachtungen enthält, die Wiederholbarkeit als das Wesen der schauspielerischen Tätigkeit. Danton stirbt jeden Abend, und wehe, wenn er es nur einmal könnte.

Hans Weigel berichtet in diesem Buch folgende Geschichte von Albert Bassemann :

"Albert Bassemann gastierte vor langen, langen Jahren einmal irgendwo als Konsul Bernick in 'Stützen der Gesellschaft'. Im vierten Akt bringt ihm Vetter Tönnesen die Nachricht, daß sein Sohn auf dem unzureichend reparierten und drum durch die Schuld des Konsuls dem Untergang geweihten Schiff 'Indian Girl' durchgebrannt ist.

Bassemann sagte dem damaligen Darsteller des Tönnesen, der es mir viele Jahre später erzählt hat, bei der Verständigungsprobe : 'Da mache ich drei Dinger - dann geht's weiter'.

Bei der Vorstellung erwiesen sich die 'drei Dinger' als drei Phasen eines erschütternden Schmerzausbruchs - erzählte mir Bassemanns damaliger Partner.

Jahre später, als ich die Geschichte schon halb vergessen hatte, sah ich Albert Bassemann als Konsul Bernick. Im vierten Akt trat Tönnesen auf, meldete, daß der Sohn sich auf dem Schiff befinde -

- und Bassemann machte seine 'drei Dinger' -

- und sie waren eine überzeugende, erschütternde Darstellung des Schmerzes."

(Apropos Theater, 1974, S. 81-82)

Dergleichen darf man als Kunst bezeichnen, und derart vermittelte Realität ist auf dem Theater willkommen. Fritz Kortners Inszenierung des "Julius Cäsar" wäre nicht eindrucksvoller geworden, wenn er seine Absicht, in den Schlachtfeldszenen nicht Schauspieler, sondern Kriegsverletzte über die Bühne humpeln zu lassen, verwirklicht hätte. Doch wer erinnert sich nicht an Ernst Ginsbergs Rede des Marcus Antonius ? Die Wirklichkeit soll gezeigt werden. Gewiß. Doch glaubt man im Ernst, das ließe sich mit jenen Notdurft- und Klossetszenen bewerkstelligen, die heute bei manchen Autoren und Regisseuren zu einer Art Pflichtübung geworden sind ? Um es mit der Angst wirklich aufzunehmen, bedarf es mehr. Man hält sich die Realität vom Leibe. Womit ? Mit Hilfe der Fäkalien- und Klopsetsprache und einigen gängigen Psychologismen. Dieser Realismus ist falsch; er ist ein Fluchtweg vor der Wirklichkeit. Trotzdem bleibt richtig : Gerade wo die Realität unbegreifbar, ungreifbar, verdrängt ist und eben deswegen den Menschen aus der Bahn wirft, da greift das Theater zu und entdeckt die Wirklichkeit.

Wer die Realität auf der Bühne bloß nachahmt und verdoppelt, kann nicht Theater spielen, sei es, daß er nicht hinreichend begabt ist oder daß er es nicht gelernt hat - oder daß er die Wahrheit scheut und der Realisierung aus dem Wege geht. Dieser irri- ge Pseudo-Realismus macht den widersprüchlichen Versuch, die Wahrheit unvermittelt zu vermitteln; er ist ein Versagen vor der Realität und ein Versagen im Theater. Denn den Witz der Sache macht die Vermittlung aus.

Wichtiger aber noch ist eine andere Seite dieses Mißverständnisses, nämlich die Ver-

wechslung von Realität und Wahrheit. Sie ist fatal. Das factum brutum ist nicht die Wahrheit. Wahrheit bezeichnet aufgedeckte Realität, entwirrte Realität, durchschaute Realität. Wahrheit bedeutet, daß die bloßen Fakten, die möglicherweise nur als ein dumpfer Widerstand empfunden werden, die unbegreifbar und ohne Sinn bleiben, aufgebrochen und transparent werden. Nicht die Verdoppelung der Realität oder ihre absichtsvolle Demonstration ist entscheidend, sondern ihre Öffnung. Der reale Tod ist unbegreifbar. Der Tod "des Handlungsreisenden" ist nicht nur begreifbar, sondern doppelt greifbar: einmal können wir dank des Dramas das Ganze des Schicksals überschauen - wie ein Gott. Wir wissen, was wir von uns nicht wissen: warum Antigone oder Hamlet oder auch der junge W. an seinen neuen Leiden stirbt. Der uns sonst unbegreifbare Tod wird jedoch noch einmal begreifbar durch das Spiel des Schauspielers. Der Schauspieler spielt dieses Sterben; wehe, wenn der Zuschauer auf die Idee käme, der Schauspieler stürbe. Julia stirbt, und Julia stirbt in Wahrheit. Wir wissen warum.

Tod, Liebe, Krankheit, Beschämung, Haß, Zerstörung, Glück und Seligkeit, Trauer und Gelassenheit, das alles durchschauen wir, - nicht theoretisch, nicht psychologisch, sondern quasi göttlich und eben dadurch menschlich und des Menschen würdig. Darum stört es nicht, den "Nathan" oder "Was ihr wollt" oder "Wozzeck" wiederholt zu sehen. Wir erwarten im Theater ja keine Neuigkeiten, sondern das Ereignis des Durchschauens, der offenwerdenden Realität, - der Wahrheit.

Wir erfahren die Wahrheit im Theater nicht so, wie sie in den Wissenschaften gesucht wird und wie sie im Erkennen gewußt ist. Wir erfahren sie im Lachen und Weinen, im Bangen oder freudigem Erschrecken, im Betroffensein. Oder besser: Dieses unser Bewegtsein ist ein Zeichen dafür, daß wir etwas erfahren. Ich sage Zeichen, denn manchmal sind wir betroffen und können nicht recht sagen, warum.

Bisher haben wir unser Thema kritisch behandelt und Mißverständnisse abgewehrt. Läßt sich zu unserer Frage nach der Wahrheit im Theater auch positiv etwas sagen? Läßt sich verdeutlichen, wie im Theater Wahrheit geschieht? Dazu lassen Sie mich eine Bemerkung machen.

Als Menschen ist uns der Unterschied von Erscheinung und Wirklichkeit geläufig. Ein Mensch erscheint freundlich; in Wirklichkeit ist er feindlich. Oder: Was wir mit unseren Sinnen wahrnehmen, ist bloße Erscheinung; die Wissenschaften forschen nach der

Wahrheit. Erscheinung ist weniger als Sein. Erst wenn alle Erscheinung aufgelöst ist, erkennen wir die Wirklichkeit. So denken wir, nicht nur als Verstandesmenschen der Neuzeit. Diese Denkart ist alte platonische Tradition und noch älter.

Wer mit Kunst zu tun haben will - und Platon wollte mit der Kunst nicht viel zu tun haben -, muß genau umgekehrt denken. Erst wenn alles Sein erschienen ist, wenn die Epiphanie vollständig ist, haben wir die Wirklichkeit. Erscheinung ist mehr als Sein, und alles, was ist, soll auch erscheinen. Das Trachten des Menschen geht letztlich dahin, alles, was bloß ist, auch zur Erscheinung zu bringen.

Das Theater ist ein Ort der Erscheinung. Oder anders gesagt: Das Spiel ist mehr als die Realität. Daß etwas bloß real ist, genügt nicht. Es muß als Realität erscheinen, und das Spiel ist eine Form des zur Erscheinungbringens. Der Schein trügt nicht. Der Schauspieler ist es, der im Theater dieses zu Wege bringt; das ist seine Kunst. Das gilt auch, wenn Bassemann - wie Weigel die oben angesprochene Anekdote zu Ende führt - den großen Schmerzausbruch auf der Silbenbasis "alles technisch, alles technisch" schluchzt. Technik heißt hier, daß etwas materialisiert und damit sichtbar und hörbar wird, was bisher nicht materialisiert war, also nicht gehört oder gesehen werden konnte. Die Kunst besteht gerade nicht darin, etwas täuschend nachzuahmen. Sie besteht auch nicht darin, daß der Schauspieler so tut, als ob er Hamlet wäre. Er muß mit seinem Körper und mit seinem Wort Hamlet werden und Hamlet sein; dadurch bringt er das Schicksal zur Erscheinung.

Voraussetzung dafür ist die Handlung, - also ein gutes Stück. Wohl niemand freut sich so über ein gutes Stück als der gute Schauspieler. Aber es geht auch mit dem "Jahmarktsfest von Plundersweiler".

Sein und Erscheinung kreuzen sich. Für unser Leben gilt: Was ist, ist jetzt; alles andere ist nicht mehr, ist vergangen, oder ist noch nicht, ist Zukunft. Die in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geteilte Zeit ist es, die das vollständige Erscheinen hindert. Für uns erscheint immer nur das, was jetzt ist; wir erkennen nur stückweise. Das Spiel läßt erscheinen, was war, was ist und was sein wird. Es setzt eine neue Zeit. Zwei oder drei Stunden am Abend lassen eine vollständige Zeit erscheinen. Und der Zuschauer ist gewissermaßen der Herr der Zeit.

Aristoteles verlangte von der Tragödie, daß sie eine vollständige Handlung darstelle. Eben diese Vollständigkeit ist es, die unserer Realität mangelt. Unser Handeln ist nie vollendet, es geht immer weiter; und die Erleichterung, die sich nach einer vollendeten Handlung einstellt, erfahren wir nur selten und dann nur in Annäherungen. Das Schauspiel realisiert die vollendete Handlung; die Spannung löst sich, die Erregung geht über in Ruhe.

Wenn wir dieses nicht im Theater erfahren, lohnt es sich nicht, hinzugehen. Im Widerspruch zu der eingangs gegebenen Antwort auf die Frage, ob wir im Theater die Wahrheit erfahren, müssen wir nun sagen : natürlich erfahren wir im Theater die Wahrheit. Was sonst ? Allenfalls, daß das Theater schlecht ist; aber sonst nichts. Wahrheit, die wir im Theater erfahren, kann man nicht in einen Lehrsatz fassen. Wenn wir Zeugen der vollständigen Handlung und der vollendeten Zeit geworden sind, haben wir alles erfahren. Wir kennen das Gefühl, das einen bewegt, wenn man einmal alles erfahren hat : ein eigentümliches Gefühl der Befriedigung und der Lust. Wollte man das Verhältnis von Unterhaltungsanspruch und Wahrheitsanspruch ausdrücken, so müßte man sagen, die Wahrheit zu erfahren, ist eine Lust. Schon Aristoteles hat von der eigentümlichen Lust gesprochen, welche die Tragödie vermittelt. Die Lust als Zeichen, als Signal der Wahrheit : das erleben wir nicht so häufig. Das klingt ein wenig paradiesisch und ist es auch. Die Lust als Zeichen der Wahrheit ! Es braucht uns nicht zu wundern, daß das Theater uralte ist und auch heute seine Gemeinde findet.