

## ADOLF DRESEN

# Über Kitsch und Kunscht. Neues aus der Theaterwelt

Adolf Dresen – Jg. 1935, Regisseur. Studium der Germanistik, Philosophie und Physik in Leipzig; Leiter der Studentenbühne der Leipziger Universität; Praktikum am Berliner Ensemble; 1958/59 Dramaturg und Inspizient in Crimmitschau; 1959 Regiedebüt mit Baiers »Die Feststellung«; 1959-62 Regisseur in Magdeburg, 1962-64 Greifswald, dort nach seiner »Hamlet«-Inszenierung enlassen; Hilfsarbeiter in Mecklenburg; noch 1964 holte ihn Wolfgang Heinz an das Deutsche Theater Berlin; wichtige Regiearbeiten: 1968 mit Wolfgang Heinz Inszenierung von Goethes »Faust I« als Komödie; 1970 Erstausführung von Issak Babels »Maria«; 1970 Goethes »Clavigo« – die Inszenierung wurde verboten. 1975 Kleists »Prinz von Homburg« und »Der zerbrochene Krug«, 1977 »Michael Kohlhaas«; 1977 mit Billigung des Kulturministeriums der DDR zunächst begrenztes Visum, um in der BRD und im westlichen Ausland zu arbeiten, Adolf Dresen blieb DDR-Bürger. Inszenierungen in Basel, Wien, Bochum, Hamburg. 1981-85 Intendant des Schauspiels in Frankfurt/Main, seit 1985 freier Opernregisseur vorrangig an der Wiener Staatsoper, aber auch in Paris und London.

### *Erstens:*

Die Kultureinrichtungen sind in Deutschland traditionell hoch subventioniert. Die Gattungen werden verschieden begünstigt, am meisten profitieren die Theater; die Theaterleute anderer Völker beneiden uns schon lange um so viel staatliche Fürsorge. Jetzt sieht es so aus, als ob die Tradition zu Ende ginge. Der Berliner Kultursenator, Herr Radunski, sagte: »Wenn der Staat nicht mehr kann, der Bürger die Kultureinrichtungen aber haben will, muß er sich privat engagieren«.<sup>1</sup> Das heißt wohl nichts anders als: die Kultur auf den Markt. In dem großen Berliner Theater, das sich nach Schiller nennt, werden inzwischen Musicals gespielt. Es wirkt wie die Illustration der letztjährigen Botschaft zum Welttheatertag, verfaßt vom syrischen Dramatiker Saadalla Wannous: »Das Theater ist auf dem Rückzug, und wohin man auch schaut, verlieren Städte mehr und mehr die Geduld mit ihren Theatern und drängen sie an immer unerheblichere Orte, denn ihr Platz wird nun gebraucht für noch mehr glitzernde Lichter, Farbbildschirme und Fließbandtrivialitäten«.<sup>2</sup> Der Frankfurter Opernintendant, Cambreling, und der Intendant des Berliner Ensemble, Wuttke, traten aus Geldgründen zurück. Der Rostocker Theaterchef Straube wurde samt Verwaltungsdirektor fristlos entlassen – Geldgründe. Der letzte Rücktritt erst vor kurzem war der des Intendanten hier in Potsdam – Gründe ähnlich. Der Leipziger Kapellmeister Masur gab sein Amt auf mit der Begründung, er wolle nicht zusehen, wie die Stadt das Gewandhaus durch Reduktionen zerstöre – die Stadt läßt ihn jetzt für 20.000 Mark in Öl malen und ernennt ihn zum Ehrenmitglied. Streit gibt es meist um Prioritäten: wo könnte man gerechter oder sinnvoller sparen. In den Theatern selbst kriegt man sich in die Wolle, welche Sparte gekürzt oder gestrichen werden könnte. Meist müssen dann die Tänzer dran glauben.

Auch viele Theaterleute meinen, daß sehr wohl gespart werden könnte – man könnte etwa die vielen Parasiten einsparen, die sich offenbar überall da einnisten, wo Subventionen gezahlt werden, und ohne die es auch um die Kunst gewiß besser stünde. Statt dessen führen jetzt oft die Parasiten die Sparmaßnahmen durch. Für die Stadtverwaltungen ist es bequemer, einen willfähigen Mann zu engagieren, der keine Probleme macht, seine Leute kürzt und selber hoch bezahlt wird. Oft führen die Sparmaßnahmen auch zur Verteuerung – etwa wenn Abfindungen gezahlt werden müssen, die die Einsparungen übertreffen. In Rostock etwa wurde vor ca.

drei Jahren schon einmal ein Intendant gekündigt, der vor Gericht Recht und eine Abfindungssumme von etwa 350.000 DM bekam; jetzt droht etwas Ähnliches wieder, mit höheren Abfindungssummen. Mit diesen werden dann die Theater belastet, die sich daran doch unschuldig fühlen. Sie sind sicher noch ein Klacks gegen das, was man dem Intendanten des Schillertheaters zusprach oder dem ehemaligen Leiter der Alten Oper Frankfurt – ebenfalls mehrfach. Die Abfindungssummen, oft in halber Millionenhöhe, wurden von den Betroffenen in jedem Fall eingesteckt – offenbar ihr Recht; ob ihr Verhalten auch moralisch ist, steht auf einem anderen Blatt. Sie verhielten sich jedenfalls, wie man das jetzt nennt, »clever«. Die Leute, die dergleichen in den Kommunen entschieden haben, waren offenbar nicht hinreichend kompetent, doch kenne ich keinen Fall, daß sie für ihre Fehlentscheidungen belangt worden wären. Die Inkompetenz der Kulturbeauftragten wundert einen nicht, wenn man erfährt, wie sie meist zu ihren Posten kommen. Es wirkt sich da negativ aus, daß die Bundesrepublik, im Gegensatz zu den meisten anderen westlichen Staaten, kein Kulturministerium hat – Kultur ist hier Ländersache, ja letztlich die *einzig* wirkliche Ländersache. Nation, das hieß bei uns seit den Zeiten der Klassik unangefochten immer nur *Nationalkultur*, nicht aber *Nationalstaat*. Für Adenauer aber mag die Nicht-Auseinandersetzung mit deutscher Kultur nach 1945 bequem gewesen sein. Welche Vorzüge eine nationale Kulturpolitik hat, zeigen uns heute die Franzosen. Sie belegen etwa den amerikanischen Film mit Einfuhrzöllen, die dann der nationalen Filmindustrie zugute kommen. In Deutschland gilt dergleichen als staatliche Einmischung. »Sowenig Staat wie möglich«, ist einer der Sätze der Liberalen. Wir haben in Deutschland die paradoxe Situation, daß der Staat immer mehr auf den Selbstlauf der Dinge setzt, daß sein Apparat aber zugleich umfangreicher und teurer wird.

Die Theater finden sich immer mehr in finanzieller Bedrängnis; das Bedrückende daran ist, daß sich im Gegensatz zur Situation noch vor etwa zehn Jahren kaum noch etwas in der Öffentlichkeit regt, wenn ein Theater geschlossen wird. Das war die überraschende Erfahrung bei der Schließung des Schillertheaters – es hatte sich in der Öffentlichkeit vorher schon selbst erledigt, unter anderem auch durch einen keiner Öffentlichkeit mehr vermittelbaren Mangel an Moral. Oft verdient der Theaterleiter in einer großen Kommune mehr als der Oberbürgermeister, der seinen Vertrag unterschreibt. Ob er etwas Vergleichbares leistet, bleibt die Frage. Postenrängeleien, exorbitante Gegenforderungen bei Ausbleiben entsprechender Leistungen bewirkten, daß die Theater ihre wichtigste Lobby verloren haben – die Zuschauer. Sie versuchen sie dann durch »Zugeständnisse« zurückzugewinnen. Opernhäuser versuchen es wieder mit den alten Operetten, in Schauspielhäusern setzt man verstärkt auf Klassiker. Das alles muß keineswegs funktionieren. Welches Haus hat überhaupt noch die Konditionen, eine Operette zu spielen? Was herauskommt, nötigt Tante Frieda dann zu dem Vergleich, das hätte das alte Theater besser gekonnt. In Leipzig gab man eine Aufführung von Lessings »Minna von Barnhelm«. Die Oberschüler, die da drinsäßen, sind jetzt vermutlich der

»Ich habe bemerkt«, sagte Herr K., »daß wir viele abschrecken von unserer Lehre dadurch, daß wir auf alles eine Antwort wissen. Könnten wir nicht im Interesse der Propaganda eine Liste der Fragen aufstellen, die uns ganz ungelöst erscheinen?«  
Bertolt Brecht: Geschichten vom Herrn Keuner.

Herrn K. wurde vorgehalten, bei ihm sei allzu häufig der Wunsch der Vater des Gedankens. Herr K. antwortete: »Es gab niemals einen Gedanken, dessen Vater kein Wunsch war. Nur darüber kann man sich streiten: Welcher Wunsch? Man muß nicht argwöhnen, daß ein Kind gar keinen Vater haben könnte, um zu argwöhnen: die Feststellung der Vaterschaft sei schwer.«  
Bertolt Brecht: Geschichten vom Herrn Keuner.

Meinung, sie hätten sein Stück gesehen – aus der Schule kennen sie es ja ohnehin nicht mehr. Viele Besucher gingen in der Pause, ich auch. Der Regisseur der Aufführung wird solche Leute vermutlich als Konservative oder Reaktionäre bezeichnen. Hans Mayer hat hier erzählt, wie er sich in einer ähnlichen (übrigens, muß man sagen, noch ziemlich harmlosen Vorstellung) wehrte, indem er »Buh« rief.

Daß die meisten Theater sich angesichts des Besucherschwunds wieder in »Unterhaltung« versuchen, empfinden sie selbst als einigermaßen unseriös. Daß Theater nichts anderes soll als unterhalten, daß es Vergnügen machen, Lust bereiten soll, war noch die Meinung Lessings, Schillers oder Brechts – natürlich war da eine bestimmte Form von Lust gemeint, nicht die, die vielleicht auch ein Lustmörder hat. Es öffnet sich da eine Schere: einerseits findet wieder platte Unterhaltung statt, andererseits setzt sich eine Sorte Kunst dagegen ab, »Kunscht«, wie laut Klaus Küchenmeister Brecht zu sagen pflegte, die angeblich das Höhere repräsentiert. Ich werde versuchen zu zeigen, daß es falsche Alternativen sind, zwischen denen das wirkliche Theater immer mehr verschwindet.

Was sich in den Theatern selbst ausbreitet, ist eine ungeheure Ratlosigkeit: was sollen wir denn tun? Es gibt anscheinend nichts mehr, was man noch nicht gemacht hätte. Auf dem S-Bahnhof Zoo las ich kürzlich eine Reklame des Berliner Ensemble: »Das Ungewöhnliche ist das Gewöhnliche geworden. Deshalb gibt es nichts Ungewöhnliches mehr.« Natürlich, die Tabubrüche, die inszenierten Skandale und Publikumsschocker verbrauchen sich, und der größte Tabubruch wäre wohl mittlerweile, *kein* Tabu mehr zu brechen. Das *wirklich* Ungewöhnliche wird keineswegs zum Gewöhnlichen, auch nicht in Jahrhunderten, wie die Stücke des Sophokles oder des Shakespeare zeigen können. Das Ungewöhnliche allein um des Ungewöhnlichen willen aber wird schon zum Gewöhnlichen, sobald es nur existiert. Unsere Theater haben uns überschwemmt mit »Genies«, die es leider immer nur bis heut nachmittag sind. Sie tun irgendetwas Niedagewesenes, das dann allein dadurch, daß es ist, schon überholt ist, und in den schreienden Niedagewesenheiten verschwindet schließlich, was nicht die Sprache der Reklame spricht. So geschah es etwa Christoph Hein mit seinem Stück »Randow«. Es schrie nicht mit in dem allgemeinen Geschrei. Die Kritiker vermißten folglich die »Innovation«. Ich sprach mit einem Kritiker darüber – er gab mir stöhnend recht, was die Sache kaum hoffnungsvoller macht. Die Theater mißachten nicht nur ihre Schauspieler, sondern auch ihre Schriftsteller, und wundern sich dann, wenn, anders als in England, Stücke nicht mehr geschrieben werden. Die Regisseure, die nicht mehr wissen, wohin sie mit ihrer Originalitätssucht noch sollen, gerieren sich als Herren des Theaters, nicht als Bildner von Ensembles, sondern Machthaber von Hierarchien. Nach wie vor machen bei uns Regisseure Theater für Kritiker, nicht Schauspieler für Zuschauer.

Zur Rettung der Theater halten jetzt die Manager auch dort ihren Einzug; sie kämpfen um Rationalität und Effektivität – das sind die Kriterien von Produktionsbetrieben, und in gewissen Grenzen sind sie für Theater anwendbar. Zweifellos aber ist letztlich *die* Kunst

die rationellste und effektivste, die *nicht* stattfindet. Kunst läßt sich nicht nach Zweck-Mittel-Relationen organisieren. Rationalisierbar ist nur der Betrieb. Als ich 1977 an den Münchner Kammer spielen inszenierte, zeigte mir Therese Giehse den großen Verwaltungstrakt, den es neuerdings gab, mit der Bemerkung, das sei sonderbarerweise früher nicht nötig gewesen. Als ich 1964 ans Deutsche Theater Berlin kam, wurde die Verwaltung im Wesentlichen in den wenigen Räumen abgewickelt, die es schon zur Reinhardt-Zeit gab. Als ich zehn Jahre später wegging, hatte man für unbedingt notwendige Verwaltungsaufgaben ein ehemaliges Wohnhaus okkupiert. Darin wird nun bis heute verwaltet. Abbauen läßt sich dergleichen offenbar nie mehr. Das Theater ist mit all diesen ungeheuer notwendigen Einrichtungen schwerfälliger und teurer geworden, besser nicht. Das Verhältnis des effektiven Spielensembles zur Gesamtbelegschaft eines Hauses beträgt heute ca. 1:10, d. h. auf einen Schauspieler kommen etwa neun andere. Harry Bockwitz, einer meiner Vorgänger im Frankfurter Intendantenamt, antwortete auf meine Frage, warum es so schwierig geworden sei, ein Theater zu leiten: die Abteilungen seien zu groß und einander zu entfremdet, sie arbeiteten gar nicht mehr in dem Bewußtsein, letztlich *für* die Bühne zu arbeiten, empfänden diese vielmehr als ein chaotisches Element bzw. als Störung; das werde immer mehr zu einem System organisierter Verantwortungslosigkeit; ein Intendant sei gar nicht mehr in der Lage, den auseinanderdriftenden Betrieb zu integrieren. Es gibt heute an den Theatern sieben verschiedene Tarifverträge – alle einmal soziale Errungenschaften, inzwischen teure Hindernisse, die anscheinend niemand die Kraft hat zu beseitigen. In der jetzigen Tarifsituation kann ein Operndirigent sich in der Premiere einem Orchester von lauter Substituten gegenübersehen, die nie mit ihm probiert haben und in dem er selbst den Konzertmeister nicht kennt. Das begünstigt Schmarotzertum und schadet der Musik. Es gibt, besonders im Musikbetrieb, inzwischen Gagen, die jeder Beschreibung spotten, Dirigenten- und Intendantengagen von einer Million Mark pro Jahr bei beschränkter Anwesenheitspflicht, die Dirigate extra bezahlt, ganz abgesehen von den Gagen, die noch andernorts, etwa bei der Plattenindustrie, anfallen. Die Kommunen versuchen, »große Namen« zu verpflichten, und ermöglichen es deren Trägern, sich in wechselweiser Konkurrenz in den Verhandlungen hochzupokern. Wo sind die Zeiten hin, da, wie einst in Frankfurt am Main, einem Mitbestimmungs-Theater, die Gagen am Schwarzen Brett hingen, und wo die Gegendifferenz 3.000 Mark nicht überstieg. Heute kann man die kargen Gehälter von Kostümschneidern oder Bühnentechnikern nicht mehr neben die der jeweiligen Großmogule zu stellen wagen. Gespart aber wird, wie ja auch andernorts, vor allem an den Niedriggehältern – d.h. die Schere der Gehälter geht weiter auseinander. Auf die Dauer läßt sich ein solcher Betrieb kollegial oder durch Ensemblearbeit natürlich nicht mehr zusammenhalten, sondern nur noch durch Angst – wie ebenfalls andernorts. Inzwischen ist das Theater auf der Suche nach seinem verlorenen Sinn. Das ist nahezu eine Blasphemie. Es ist keineswegs schwer zu sehen, wo der Ausweg läge. Ich möch-

Ziffel:

Die Deutschen haben eine schwache Begabung für den Materialismus. Wo sie ihn haben, machen sie sofort eine Idee daraus, ein Materialist ist dann einer, der glaubt, daß die Ideen von den materiellen Zuständen kommen und nicht umgekehrt, und weiter kommt die Materie nicht mehr vor. Man könnt glauben, es sind nur zwei Sorten von Leuten in Deutschland, Pfaffen und Pfaffengegner.

Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche.

Kalle:

Über, was herrschen ist, besteht eine verkehrte Meinung bei einigen. Die meisten Leut wissen zeit ihres Lebens nicht, daß sie beherrscht werden, das ist eine Tatsache. Sie meinen, sie tun, was sie auch täten, wenn's überhaupt keine Obrigkeit oder sonstwas, was herrscht, gäb. Wenn sie was merken, werden sie manchmal ganz wild. Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche.

te dazu Brecht zitieren, dessen 100. Geburtstag wir in Kürze begehen – was zweifellos dazu führen wird, ihn wiederum nach nagelneuen »Ästhetiken« abzusuchen. Er stellte in der schweren Krise des deutschen Theaters nach 1945 zuerst einmal richtig, daß das Theater nicht mit dem Untergang des Dritten Reichs untergegangen sei, sondern mit dessen Aufstieg. Der Niedergang des Theaters, so meinte er damals, werde leider nicht mehr gesehen, »weil mit ihm zusammen ein ebenso ungeheuerlicher Niedergang der Beurteilung« gegangen sei.« »Nicht durch besonders leichte Aufgaben«, so beschrieb er dann seinen eigenen Neuanfang, »konnte das verkommene Theater wieder gekräftigt werden, sondern nur durch die allerschwersten. Kaum mehr imstande, seichteste Unterhaltung herzustellen, hatte es noch eine letzte Aussicht, wenn es sich Aufgaben zuwandte, die ihm nie gestellt worden waren; unzulänglich in sich selbst, als Theater, mußte es sich anstrengen, auch noch seine Umwelt zu verändern. Es konnte hinfert seine Abbildungen der Welt nur noch zu gestalten hoffen, wenn es mithalf, die Welt selbst zu gestalten.«<sup>3</sup> Unser Theater betrachtet vor allem noch seinen eigenen Nabel und bejammert seine eigenen Schwierigkeiten, darüber hat es nicht Zeit, auch noch die Probleme zu sehen, die sich ringsherum türmen. Es ist eine Welt, die sich vor allem noch auf sich selbst bezieht, und die den eigenen Realitätsverlust längst nicht mehr bemerkt. Sie ist hermetisch – die Leute brauchen nicht einmal mehr die Augen schließen oder sich abwenden, um nichts mehr zu sehen. »Von was für einer Krise reden Sie?« wurde ich noch vor fünf Jahren gefragt; »Hören Sie doch auf mit Krise, das ist doch ein alter Hut« heißt es dafür jetzt. Es gibt zu viele Nutznießer am Untergang.

Gegenüber Kitsch und Kunscht, unverbindlichem Trallalla oder den Rätseln der nagelneuesten »Ästhetik« gibt es m. E. einen einzigen gangbaren Weg – den der Repolitisierung, wenn man es richtig versteht. Politisches Theater muß weder oppositionell noch agitatorisch sein. Der Aufschwung des DDR-Theaters hing unmittelbar mit seiner Politisierung zusammen, vor allem durch die Arbeit Brechts. Der Aufschwung des westdeutschen Theaters folgte fünfundzwanzig Jahre später auf ganz ähnliche Weise. Gewiß war der »Marxismus« der westlichen Theater oft rührend naiv und komisch. Auf die Frage, was nötiger sei, die Revolution oder das Theater, wurde da natürlich geantwortet: die Revolution. So etwas hält natürlich nicht vor. Auf einer Probe der Berliner Schaubühne, damals ein linker Leuchtturm, wurden einmal »Bücher« verlangt; der Requisiteur kam mit seiner Karre: dreißigmal Band 1 Karl Marx »Das Kapital«, angeschafft einst für »Zirkelarbeit«, auf den ersten Seiten jede Zeile unterstrichen, dann gelandet im Fundus. Mit dem Untergang des Ostblocks ist auch die westdeutsche Linke sang- und klanglos verschwunden. Man sollte nicht sagen: sie war danach. Der Name Marx wird nicht mehr genannt, doch die Leerstelle, an die nicht mehr gerührt wird, markiert eine Verletzung – sie erscheint als Lähmung, Resignation, Abdankung einer Zukunftshoffnung. Nichts scheint so widerlegt wie der Marxismus, selbst in seinem eigenen Verständnis, nach dem das Kriterium aller Theorie die Praxis ist. Sonderbarerweise,

und als wollte die Geschichte sich über uns lustig machen, werden nach diesem welthistorischen Untergang Fragen relevant, die längst erledigt schienen. »Börsenkurse und Konzerngewinne steigen mit zweistelligen Raten«, heißt es in einer Untersuchung von Martin und Schumann über die Globalisierung<sup>4</sup>, »während Löhne und Gehälter sinken. Gleichzeitig wächst die Arbeitslosigkeit parallel mit den Defiziten der öffentlichen Haushalte. Niemand benötigt besondere ökonomische Kenntnisse, um zu verstehen, was geschieht: 113 Jahre nach dem Tod von Karl Marx steuert der Kapitalismus wieder in jene Richtung, die der revolutionäre Ökonom für seine Zeit so trefflich beschrieb: ›Die allgemeine Tendenz der kapitalistischen Produktion ist, den durchschnittlichen Lohnstandard nicht zu heben, sondern zu senken oder den Wert der Arbeit bis zu seiner Minimalgrenze zu drücken.« Martin und Schumanns Analyse trägt den Untertitel »Der Angriff auf Demokratie und Wohlstand«, versucht also auch die Gründe zu analysieren, die zu Sozial- und Kulturabbau führen.

Ich war vor einigen Jahren Intendant in Frankfurt am Main. Damals war die Stadt die reichste in Deutschland und baute sich zum Ruhme gerade das stolze Museumsufer. Jetzt hatte ich dort einige Opernproben zu leiten – die Hälfte wurde aus Geldmangel gestrichen. Wo ist das Geld geblieben? Die Stadt hat 440 Banken, die Gewinne um 20 Prozent ausweisen, die aber, bei ständig steigender Belastung der Kommune durch Arbeitslose, weniger Steuern zahlen als vor zehn Jahren. Ein Banker, den ich fragte, antwortete etwas unwillig, das sei der »Preis der Modernisierung«, Deutschland müsse aus dem Dornröschenschlaf langsam erwachen. Der Kanzler nannte die Globalisierung in seiner Neujahrsansprache als wichtigsten Grund für die momentanen Probleme. Ein »Umbau« sei erforderlich – oder meint er den Abbau des Sozialstaats? Gefordert werden mit Berufung auf Ludwig Erhard mehr Freiräume für die Wirtschaft<sup>5</sup>; mit einer Radikalkur müsse man den »Sozialstaat wieder auf den Boden der Finanzierbarkeit stellen«. Standortvorteile für die Wirtschaft aber bringen Standortnachteile für die Bevölkerung; der Reichtum scheint zu wachsen, sich zugleich aber immer ungleicher zu verteilen. Die »Erfurter Erklärung« vom 9. Januar, die von einigen Kirchenleuten initiiert wurde, versucht auf die neue Situation zu reagieren; die wichtigste ihrer Forderungen ist, »aus der Zuschauerdemokratie herauszutreten«. Das Bewußtsein, wir selbst seien in einer Demokratie die Subjekte der Politik, scheint verlorenzugehen. Brecht hielt gegen Ende seines Lebens, episches Theater hin oder her, nur ein solches Theater für legitim, das die Welt als eine *veränderbare*, d.h. *von uns* veränderbare darstellt, d.h. das *uns selbst* als Subjekte der Geschichte beschreibt. Statt dessen verbreiten unsere Aufführungen oft genug den Dunst einer schicksalhaft und undurchdringlich gegebenen Welt, und wir nehmen den Leuten, was ihnen die Kunst gerade zu geben hätte und was Kant »Urteilkraft« nannte. Wir verbreiten das schlechte Gewissen, das, was einem gefällt oder was man versteht, sei sowieso keine Kunst – und den Umkehrschluß: also ist das gut, was ich *nicht* verstehe. Derselbe falsche Umkehrschluß gilt vom Publikum: was es verlangt, sei immer

Ziffel:

Der Homo sapiens tut nach Marx nur was, wenn er dem absoluten Ruin in die Pupille starrt. Die höheren Züge läßt er sich nur erpressen. Das Richtige macht er nur im Notfall, so ist er für Menschlichkeit nur, wenns gar nicht mehr anders geht. So kommt der Prolet zu seiner Mission, die Menschheit auf eine höhere Stufe zu heben.

Kalle:

Gegen diese Mission bin ich immer gewesen, sozusagen instinktiv. Es klingt schmeichelhaft, aber den Schmeichlern mißtrau ich immer, Sie nicht?  
Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche.

Ziffel:

In einem Land leben, wo es keinen Humor gibt, ist unerträglich, aber noch unerträglicher ist es in einem Land, wo man Humor braucht.  
Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche.

schlecht; also sei gut, was das Publikum *nicht* will, was es also brüskiert und verärgert. Das alles sind falsche Alternativen, eine dumme Scheinlogik, über die ein Logiker nur lachen kann, weil sie die materialen oder gar historischen Verhältnisse wie formale behandelt. Nichts ist einfacher, als das Gegenteil eines Falschen zu tun, d.h. das jeweils andere Extrem – daran ist nichts Schöpferisches. Schon Lichtenberg wußte: »Gerade das Gegenteil tun ist auch eine Nachahmung, und die Definition der Nachahmung müßte von Rechts wegen beides unter sich begreifen. Dieses sollten unsere großen nachahmenden Originalköpfe in Deutschland beherzigen.« Kunst ist nie das Gegenteil von etwas. Mit »politischem Theater« meine ich hier vor allem das Theater, von dem das unsere abstammt, das attische: es war eines der *Polis*. Es war Schule und Organ der Demokratie selbst, es erzog die Bürger ganz unmittelbar zu Urteilskraft und politischer Mündigkeit, d.h. es erzog sie zu verantwortlichen und aktiven Individuen – wobei das »erzog« hier nichts Pädagogisches enthält: es war vor allem ein *lustvolles* Theater.

*Zweitens:*

Der Markt war einmal die Wiege unserer Kultur. Die griechischen Städte, in denen er entstand, waren umbaute Märkte. Der Wind des Mittelmeers brachte mit den fremden Waren Kontakt und Reibung mit fremden Kulturen. Auch Shakespeares Bühne, beispiellos neben der attischen, prosperierte an einem Hafensplatz, dessen Lärm bis in die Vorstellungen drang. Shakespeare allerdings ahnte schon neue Probleme – Timon von Athens Tiraden gegen das Geld konnte Marx in seinem »Kapital« zitieren, und Hamlets Klagen über die »groundlings«, über die Inkompetenz des neuen Publikums, waren wohl schon die Klagen Shakespeares. Die Kultur blühte einst in der Nähe des Warenverkehrs. Sie begann jedoch zu welken, als *sie selbst* zur Ware wurde. Jetzt sieht es so aus, als ob der Markt die Kultur zerstört, die er einst erzeugte.

Ich möchte kurz zeigen, warum Kultur und Kunst auf dem Markt nicht gehandelt werden können, ohne ihre Substanz zu verlieren. Auf dem Markt zirkulieren Waren. Eine Ware vermittelt zwischen Produzent und Konsument. Ein Produzent erzeugt Mehl, ein Konsument kauft es. Das Mehl ist dann eine Ware. Es besitzt aber eine Eigenschaft, die der Kunst fehlt. Wenn das Mehl vom Produzenten zum Konsumenten geht, setzt das deren Trennung voraus. Ein Austausch findet nur statt zwischen Konsumenten und Produzenten, nicht zwischen Produzenten und Produzenten – obwohl der Austausch allerdings fordert, daß jeder Konsument auch ein Produzent sei, allerdings Produzent einer *anderen* Ware. Ausgetauscht werden die *verschiedenen* Waren. Im Fall der Kunst aber ist der Produzent in gewisser Weise immer zugleich auch selber Konsument – jedoch der *gleichen*, der *eigenen* Ware. Ein Künstler produziert nicht nur, um auszutauschen und dann, vermittelt über den Austausch, auch zu konsumieren, die Produktion macht ihm vielmehr ganz unmittelbar Spaß. Er arbeitet gern, er kann gar nicht anders als arbeiten, die Arbeit ist ein ganz unentfremdeter Teil seines Lebens. Umgekehrt kann auch das Publikum Kunst nicht

passiv konsumieren, es kann sich nicht wie im Restaurant oder beim Friseur zurücklehnen und den anderen machen lassen. Sie erfordert einen Teil eigener Aktivität, Beteiligtsein, vielleicht sogar Mühe. Sie macht Spaß, Lust, Freude – aber nicht dem, der nicht *mitmacht*. Die Kunst verweigert sich daher bereits der Grundvoraussetzung der Ware, auf der ihre Zirkulation beruht, nämlich daß der Produzent *nicht* zugleich der Konsument der Dinge ist, die er erzeugt. Wenn die Kunst *Waren*charakter annimmt, in der *Spaltung* Produktion/Konsumtion, weicht die Kunst als *Beziehung*, als etwas *zwischen* Menschen, dem verdinglichten Kunstwerk, das nicht Vermittlung ist, sondern nun selbst der Vermittlung bedarf. In der Warenvermittlung sind Produzent und Konsument in spezifischer Weise getrennt und gegenüber, und die Kunst wird darin zum *Ding*. Auch andere Dinge erfüllen die Voraussetzung der Trennung von Produktion und Konsumtion nicht und können daher auf dem Markt nicht problemlos gehandelt werden – Recht, Erziehung, Gesundheit, vor allem auch die natürlichen Ressourcen.

Ehe die Kunst auf den Markt kam, wurde sie in allen möglichen Abhängigkeitsverhältnissen hergestellt. Man weiß, wie Michelangelo für den Papst schuftete, und man kennt Mozarts Verhältnis zum Salzburger Bischof. Die Lösung aus diesen Abhängigkeitsverhältnissen erschien den Künstlern als eine Befreiung – so wie auch Marx den Einbruch des Marktes in die Feudalwelt als eine Befreiung feierte; ich zitiere aus dem Kommunistischen Manifest: »Die Borgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose ›bare Zahlung‹. Sie hat die heiligen Schauer der frommen Schwärmerei, der ritterlichen Begeisterung, der spießbürgerlichen Wehmut in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt. Sie hat die persönliche Würde in den Tauschwert aufgelöst und an die Stelle der zahllosen verbrieften und wohl erworbenen Freiheiten die *eine* gewissenlose Handelsfreiheit gesetzt... Die Bourgeoisie hat alle bisher ehrwürdigen und mit frommer Scheu betrachteten Tätigkeiten ihres Heiligenscheins entkleidet. Sie hat den Arzt, den Juristen, den Pfaffen, den Poeten, den Mann der Wissenschaft in ihre bezahlten Lohnarbeiter verwandelt. Die Bourgeoisie hat dem Familienverhältnis seinen rührend-sentimentalen Schleier abgerissen und es auf ein reines Geldverhältnis zurückgeführt. Die Bourgeoisie hat enthüllt, wie die brutale Kraftäußerung, die die Reaktion so sehr am Mittelalter bewundert, in der trügsten Bärenhäuterei ihre passende Ergänzung fand. Erst sie hat bewiesen, was die Tätigkeit der Menschen zustande bringen kann.«

Ehe der Markt kam, arbeitete der Künstler *für jemand* – mochte der ausbeuterisch, arrogant oder inkompetent sein. Auch wer für den Markt produziert, produziert zwar, wie er hofft, für jemand – doch es ist eben Charakteristikum des Marktes, daß dies Verhältnis kein bestimmtes mehr, daß es anonym geworden ist, und es bleibt

»Heute«, beklagt sich Herr K., »gibt es Unzählige, die sich öffentlich rühmen, ganz allein große Bücher verfassen zu können, und dies wird allgemein gebilligt. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi verfaßte noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern, das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt.«  
Bertolt Brecht: Geschichten vom Herrn Keuner.



Herr Keuner begegnete  
Herrn Wirr, dem Kämpfer  
gegen die Zeitungen.  
»Ich bin ein großer Gegner  
der Zeitungen«, sagte Herr  
Wirr, »ich will keine Zeitun-  
gen.« Herr Keuner sagte:  
»Ich bin ein größerer  
Gegner der Zeitungen: ich  
will andere Zeitungen.«  
Bertolt Brecht: Geschichten  
vom Herrn Keuner.

schließlich sogar fraglich, ob die Ware ihr Ziel, den Konsumenten, überhaupt erreicht – wenn Angebot und Nachfrage nicht in Deckung sind, kann die Ware unrealisierbar werden und ins Leere gehen. Eben das war die Erfahrung der ersten Künstler, die so frei waren, für den Markt zu produzieren, etwa Mozarts oder Schuberts. Schubert blieb, trotz seiner immensen Produktion, zeitlebens ein armer Mann, der kaum eine eigene Wohnung hatte, und die meisten seiner Werke wurden erst nach seinem Tod bekannt – welcher Kontrast, wenn jetzt die Plattenindustrie seinen zweihundertsten Geburtstag mit einem ungeheuren Reibach feiert. Wenn die Vermittlung durch den Markt zur letzten Vermittlung wird, dann führt der Weg für den, der nicht gefragt ist oder sich ihm verweigert, in die Einsamkeit. Es wurde das Grundgefühl des Künstlers der Moderne, ins Leere zu sprechen. Er trägt schwer an seiner wachsenden Entfremdung vom Publikum. Hans Mayer sprach im Leipziger Hörsaal 40 einst von dem verschwindenden »Adressaten« der Kunst, und es ist dieses Gefühl, das die Künstler seit der Romantik immer stärker prägt. Eduard Mörike dichtete noch über eine Lampe:

»Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein  
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.«

Daß die Kunst Kunst sei auch ohne Publikum, war eine Selbsttröstung; Hegel befand es anders: »Das bunte, farbenreiche Gefieder der Vögel glänzt auch ungesehen, ihr Gesang verklingt ungehört; die Fackeldistel, die nur eine Nacht blüht, verwelkt, ohne bewundert zu werden... Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister.«<sup>6</sup> Wer Kunst für den Markt herstellt, für den ist der Adressat jedoch nicht nur anonym – er ist vor allem *Konsument*. Dann produziert der Produzent für die Bedürfnisse eines Verbrauchers, d.h. im Hinblick darauf, daß ihm seine Ware auch abgenommen wird. Dann aber gibt es »das Vorausgreifen auf den Effekt«, das Schielen auf die Wirkung, das nach Gadamer nicht die Kunst, sondern den Kitsch charakterisiert.

Kunsterzeugnisse wurden schon im alten Griechenland zu Waren, schöne Krüge oder Schmuck wurden bis Rom und Kleinasien gehandelt. Shakespeares Publikum mußte seine Eintrittskarte bezahlen, er und seine Schauspieler lebten davon. Man kann auch gekaufte Kunst genießen – dann ist ihr die Warenexistenz jedoch nicht wesentlich. Wenn sie ihr wesentlich wird, wenn sie *als Ware* produziert und konsumiert wird, nimmt sie jedoch selbst Warenform an – und verliert sich selbst. Sie suspendiert dann das Publikum von der eigenen Mühe und gewährt ihm die passive Konsum-Lust. Schon Schiller beklagte eine solche Spaltung – die Leute leisteten tagsüber, meint er, »anspannende und erschöpfende Arbeit«, dafür sei ihr Wunsch abends »erschlaffender Genuß«. Vom Publikum heißt es dann: »Der Last des Denkens sind sie hier auf einmal entledigt, und die losgespannte Natur darf sich im seligen Genuß des Nichts auf dem weichen Polster der Platitüde pflegen. In dem Tempel Thaliens und Melpomenes, so wie er bei uns bestellt ist, thront die geliebte Göttin, empfängt in ihrem

weichen Schoß den stumpfsinnigen Gelehrten und den erschöpften Geschäftsmann und wiegt den Geist in einen magnetischen Schlaf.« Das klingt wie eine Vorwegnahme der Adornoschen Analysen amerikanischer Unterhaltungsindustrie. Kunst als Ware dient sich dem Konsumenten an, sie neigt zu Anbiederung und Gefälligkeit, sie liebt das Design, die Hochglanzfolie, die Verpackung. Brechts Theaterrevolution, seine Ablehnung kulinarischen Theaters, war nicht gegen den Genuß oder die Lust am Theater gerichtet, sondern gegen die *Passivität* dieser Lust, gegen die *Konsum-Lust*. Die seit dem vorigen Jahrhundert bestehende Guckkastenbühne trennte Schauspieler und Publikum längs der Linie Produzent/Konsument und machte die Rampe zum Ladentisch ihrer Beziehung; doch trennte sie beide noch sehr unvollkommen – jeder Theater-Schauspieler weiß, wie ein »gutes Publikum« trotz Guckkasten mitarbeitet, und jedes Publikum kennt das, was man mit einem etwas mystischen Namen die »Ausstrahlung« eines Schauspielers nennt. Im Film ist das Band Schauspieler – Zuschauer zerrissen – doch gibt es immer noch ein Publikum und Publikumsreaktionen. Erst das Fernsehen bringt den Verfall der über tausendjährigen Instanz »Publikum«, die an Öffentlichkeit gebunden ist: Nun wird der Zuschauer auch vom *Anderen* isoliert. In der Massengesellschaft geht die Öffentlichkeit verloren. Jetzt kommt dann die Welt gewissermaßen durchs Schlüsselloch, wird der Zuschauer zum Voyeur. Er wird passiv. Er sieht das Öffentliche, steht aber selbst nicht mehr darin. Auch seine Disziplinierung durch die Öffentlichkeit fällt weg – er kann die Filzpantoffeln anziehen und Chips in sich stopfen. Die »Einschaltquote« ist der Sieg des Konsums über die Kunst. Daß jetzt Banalität und Brutalität triumphieren, erweist nicht die abgrundtiefe Schlechtigkeit des Publikums, sondern nur, daß es eben kein Publikum mehr ist. Geblieben ist der isolierte Einzelne, Atom einer Massengesellschaft, dem in seiner Abstraktion von aller Aktivität letztlich nur der leere Reiz übrig bleibt. Was diesen Zuschauer zum »Idioten« im alten griechischen Sinn disqualifiziert, ist eben seine Trennung von der Gesellschaft, Zurückgeworfenheit auf sich. Der leere Reiz ist asozial, er stumpft ab und muß mit immer neuen Mitteln immer neu gekitzelt werden. Kants wichtige Unterscheidung zwischen dem »Schönen« und dem »Angenehmen« löst sich dann auf – das »Schöne« *wird* nun dasselbe wie das »Angenehme«, und ob man ein Stück Kuchen oder ein Stück Kunst »verbraucht«, ist egal.

Die Kunst stammt aus dem Fest, im Fest ist die Lust nicht nur gemeinschaftlich, sie ist die Feier der Gemeinschaft selbst. Der Einzelne ist darin nicht gesellschaftlich vermittelt, indem er als Einzelner verschwindet – er ist gesellig beim Andern, realisiert sich selbst im Bei-einander-sein. Die Lust ist nicht privat, isoliert vom Andern, sie ist die an der Geselligkeit selbst. Die Feier ist inzwischen geschrumpft zum Feierabend, und die Unfähigkeit zu feiern ist für die Konsumgesellschaft charakteristisch. Die Produktion ist zwar allgemein gesellschaftlich organisiert, die Integration des Einzelnen darin aber funktional und zweckbestimmt; der Einzelne *realisiert* sich nicht in solcher Einheit,

Kalle:

Es interessiert mich, daß ich bei Ihnen, einem Intellektuellen, so eine Antipathie gegen das Denkenmüssen entdeck ... Es ist eine ganze Kaste geschaffen worden, eben die Intellektuellen, die das Denken besorgen müssen und dafür eigens trainiert werden. Sie müssen ihren Kopf ausvermieten an die Unternehmer wie wir unsere Hände. Natürlich haben sie den Eindruck, daß sie für die Allgemeinheit denken...

Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche.

Kalle:

Unter diesen Umständen  
könnens leicht eine Aversion  
gegen das Denken kriegen.  
es ist kein Genuß.

Ziffel:

Jedenfalls stimmen wir ein  
darüber, daß Genußsucht  
eine der größten Tugenden  
ist. Wo sie es schwer hat  
oder gar verlästert wird,  
ist etwas faul.

Bertolt Brecht: Flüchtlings-  
gespräche.

er empfindet sie vielmehr als Beschränkung und Zwang. Er ist in ihr nicht bei sich selbst, sondern leistet entfremdete Arbeit. Ist er in der Produktion dem Zwang der Zwecke unterworfen, so scheint er in der Konsumtion zu sich selbst zu kommen; hat er die Last der Arbeit getragen, so erwartet ihn nun die Lust des Konsums – doch die ist allein *nehmend, passiv*; sie realisiert sich eben privat, *in der Trennung* vom Öffentlichen, ist nicht Lust *am* Allgemeinen, sondern gerade in der *Trennung* vom Allgemeinen. Sowohl die Produktions- wie die Konsumtionssphäre ist heute beherrscht von den Marktgesetzen, das Leben gespalten in Arbeitszeit und Freizeit – und Freizeit heißt Konsumzeit. Ich komme aus dem Laienspiel und weiß noch, wie es mir schwerfiel, mich als Profi zu begreifen, dem für das, was ihm doch Spaß macht, auch noch Geld bezahlt wurde. Die Laienkunst war lange der Boden, aus dem die Kunst wuchs, und aus ihr kam zugleich das sachverständigste Publikum. Sie bewahrte das aktive Moment der Kunst. Den Griechen war dieses aktive Moment selbstverständlich – bei Isokrates etwa findet man, die Liebe zur Schönheit enthielte die Liebe zur Anstrengung. Es ist eben dieses Moment, das die Kunst der Griechen solange leben ließ und sie trotz ihres Alters und ihrer immer schwereren Zugänglichkeit als unerreichbare Muster erscheinen ließ – das ist erst seit der »Moderne« nicht mehr der Fall. Die Laienkunst hat auf dem Markt keinen Platz. Die Hausmusik erliegt dort dem bloß passiven Hören – wer nie in einem Orchester oder einem Streichquartett gespielt oder in einem Chor gesungen hat, kann gar nicht ermessen, um wieviel solch dilettierende Kunstübung der perfektesten Konserve überlegen ist. Die medienvermittelte Kunst begünstigt die Passivität, die Verbraucherhaltung.

Kunst auf dem Markt tendiert zum Kitsch, sie befriedigt ein Harmoniebedürfnis, sie erlügt sich eine heile Welt und suggeriert dem mehr oder weniger verzweifelten Einzelnen, es sei doch alles ganz schön. Sie gibt manchem vielleicht eine Lebenshilfe, doch zieht sie ihm zugleich den Widerstandstachel und nimmt ihm den Impuls zum Handeln. Das mag man verurteilen – doch ist es gewiß der Gipfel der Verlogenheit, wenn Leute, die in einer Villa leben, sich mit moderner Kunst umgeben und sich für »progressiv« halten, darüber die Nase rümpfen. Früher hatte die Kirche solch falschen Trost bereit. Der röhrende Hirsch oder die segelnden Schwäne gaukelten dem ausgebeuteten Industriearbeiter eine Natur vor, die nicht nur sie längst verloren hatten. Für meine Mutter, die im Alter keine Möglichkeit mehr hatte, anders am Leben teilzunehmen als mittels Fernsehen, enthielten auch Filme oder Talkshows, bei denen ich nicht hinsehen konnte, noch eine Hoffnung.

Die sich darüber erheben, fallen leicht in die umgekehrte Perversion – sie lehnen mit der falschen Lust die Lust überhaupt ab.

Für Kant war noch selbstverständlich, daß Kunst eine Sache der Lust sei. Problematisch war für ihn nur die »Allgemeinheit« dieser Lust – denn die ästhetischen Urteile hatten ihre Verbindlichkeit bereits verloren. Zu seiner Zeit schieden sich die Wege. Im deutschen Theater vertrieb die Neuberin 1737 aus ihrer Bude in

Leipzig den Harlekin, um den Professor Gottsched mit seiner Theaterreform hereinzulassen, von der Lessing später sagte, daß sie selbst die größte Harlekinade gewesen sei. Die »wahre Komödie«, wie Lessing das nannte, was nun *nicht* mehr entstand, fiel nun auseinander in ein Spektakel für den »Pöbel« und das Literaturtheater für die »Gebildeten«. Ähnliches geschah in den anderen Künsten, und zwischen den falschen Alternativen kam die »wahre« Kunst immer mehr in Bedrängnis. Beim *Kitsch* pervertiert die Lust an der Kunst aus einer am »Schönen« immer mehr zu einer am bloß »Angenehmen«, zur passiven *Konsumlust*. Der »Gebildete« lehnt diese Lust ab – gewiß zu Recht; und wenn er mit der falschen Lust am Kitsch die *Lust überhaupt* verweigert, kann er sich sogar auf die uralte Tradition der moralischen Verteufelung aller Lust berufen. Was aber kann eine Kunst überhaupt sollen, an der man nicht einmal Spaß hat?

Ziffel:

Wenn Sie zahlen können, sind Sie nirgends auf Nächstenliebe angewiesen.

Kalle:

Ja, wenn.

Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche.

### *Drittens:*

Ich komme jetzt zu der anderen Form des Verfalls, zur »Kunscht«. Sie erhebt sich gegen und über den Kitsch. Es gibt sie für Touristen, für Bildungsphilister, oder für Leute auf der Suche nach einer Identität. Sie spielt auch eine besondere Rolle in dem, was sich selbst »Moderne« nennt – ein Wort, das Bertolt Brecht oder Arnold Schönberg haßten, weil es die »Moden« zu rechtfertigen schien. Dem Kitsch wie der »Kunscht« ist gemeinsam, daß sie der Kunst das *aktive* Moment amputieren. Sie entmündigen den Bürger als Subjekt der Politik und passen ihn den Berieselungen der Medienwelt an. Wenn die »Kunscht« schon keinen Spaß macht, so kann sie doch verschiedenen Interessen dienen – und sie kann dabei noch schlimmere Folgen haben als der Kitsch. Da die Verwirrung so ungeheuer ist, erlauben Sie mir einen Exkurs über die spezifische Lust an der Kunst – denn in dieser Lust liegt ihr aktives und soziales Moment, ebenso aber auch ihr Moment von Wahrheit und Sinn beschlossen.

Für Kant war nicht die Lust an der Kunst das Problem, sondern daß alle diese Lust empfänden – das aber machte nach seiner Meinung den Anspruch der Kunst aus. Er sah schon die Differenz von Genie und Geschmack und das Problem der Normen. Daß die Moral gegen die Lust gerichtet ist, ist durchaus begründet – Kant unterschied daher die Lust am »Schönen« von der am bloß »Angenehmen«. Lust an einem Apfel etwa empfindet man, indem man ihn ißt – das ist für ihn »angenehm«; die Lust an der Kunst aber ist nicht im Verzehr des Objekts; einen gemalten Apfel ißt man nicht; es war auch nie der Ruhm der Kunst, »täuschend ähnlich« zu sein, so daß man die Darstellung des Objekts für das Objekt selbst hält, das Abbild selbst für die Wirklichkeit – je wahrer die Kunst in dieser Weise ist, desto mehr ist sie zugleich eine Lüge: sie ist »täuschend ähnlich«, d.h. täuscht eine Wirklichkeit vor. Das *Kunstinteresse* gilt nicht dem *Objekt*, sondern dessen *Darstellung* – es ist dann eigentlich von *zwei* Objekten die Rede, von dem dargestellten Apfel, und von Latten, Leinwand und Farbe; das eine Objekt *bedeutet* dann das andere, ist dem andern aufgeprägt, wird im anderen verwirklicht. Die Kunst hat dann die

Kalle:

Schlimmer ist, daß bei Meinungsfreiheit nie darüber geredet wird, wie man eine Meinung kriegen kann. Zuerst müßte ich doch instand gesetzt werden, daß ich mir eine Meinung bilde. Wenn es aber Leute gibt, die dagegen sind und die Druckerpressen, den Nachrichtenapparat, die Schreiber und das Papier besitzen, nützt es mir nicht, wenn mir erlaubt wird, daß ich eine Meinung aussprechen darf.  
Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche.

doppelte bzw. gebrochene Objektivität des *Zeichens*, in ihr interessiert nicht das Objekt *selbst*, sondern das *Zeichen für* das Objekt. Auf dem Verstehen von Zeichen beruht alle menschliche Kommunikation. Wir verstehen einander, indem wir Zeichen verstehen, eine Lust liegt darin im allgemeinen nicht. Wenn die Lust an der Kunst nicht von der Art ist wie Essen und Trinken, eine Lust *am Objekt*, so kann sie doch auch keine am bloßen *Zeichen* sein, an der *gebrochenen Objektivität* des Zeichens, an dem das Objekt nur *bedeutenden* Objekt. »Verstehen« ist ein zweideutiges Wort. In der Welt, an die wir angepaßt sind, ist uns das meiste »selbstverständlich« – das gehört zur Angepaßtheit, denn in einer Welt der Wunder könnten wir nicht überleben. Das Verstehen des Selbstverständlichen ist ein Zustand, den wir nicht besonders bemerken. Das allzu Anwesende wird nicht gesehen, das allzu Bekannte kennen wir nicht. Es ist eher ein Nicht-Verstehen des Nicht-Verstehens. In dieser Welt aber können sich Probleme auftun, und es kann uns plötzlich einiges nicht mehr selbstverständlich sein. Das ist meist mit Affekten verbunden – wir fühlen uns mit solchen Problemen belastet, sind unglücklich und verzweifelt. Das kann bis zum Gefühl einer allgemeinen Sinnlosigkeit, bis zur Lebens- oder »Sinnkrise« gehen. Probleme aber kann man lösen – man kann das Unverstandene plötzlich »verstehen«. Dann fällt es uns »wie Schuppen von den Augen«, es geht uns »ein Licht auf«, eine Erleuchtung oder Eingebung ist uns beschieden, der »Knoten platzt«. Es ist das der Moment, den Archimedes mit »heureka!« begrüßte. Es handelt sich dann um kein einfaches »Verstehen« – vielmehr geht dann ein Nicht-Verstehen *in neues Verstehen über*, es kommt gewissermaßen zu einem Verstehens-*Sprung*. Solches Verstehen ist ein *Entdecken*, das Verstehen eines *Neuen*. T. S. Kuhn beschreibt das als Kern »wissenschaftlicher Revolutionen«. Es ist ebenso der Kern des *Kunstverstehens*.

Lust und Unlust sind immer aneinander gekoppelt. Bewirkt das Nicht-Verstehen Unlust, so entsteht im Verstehens-Sprung Lust – es ist die Lust, von der alle großen Entdecker, Einstein voran, berichten. Die Lust liegt da *im Verstehen selbst*, ist *identisch* mit dem Verstehen, das *Verstehen selbst* ist lustvoll. Diese Verstehens-Lust charakterisiert auch die Lust am »Schönen«, und die Gemeinsamkeit begründet auch ihren *Wahrheitsanspruch*. Es handelt sich da jedoch nicht um Wahrheit als Abbildung oder Widerspiegelung, wie im Fall einer falschen Realismusdefinition, sondern um die *Entdeckung* der Wahrheit. Sie meinte Hegel, als er die Kunst als deren »sinnliches Erscheinen« auffaßte, und in etwas anderer Weise meinte es auch Heidegger; unter neueren Philosophen verteidigt besonders Gadamer den Wahrheitsanspruch der Kunst gegen die Moderne, die ihn aufgibt.

Das Bewußtsein, daß die Lust an der Kunst *im Verstehen selbst* liege, wird oft selbst nicht mehr verstanden. Im Bewußtsein ihrer Unzugänglichkeit umgibt die Moderne sich mit Kommentaren; das führte zu dem Mißverständnis, das Verstehen dieser Kommentare sei nun das Verstehen der Kunst, das Verstehen der *Erklärung* der Kunst identisch mit dem *Kunst-Verstehen*. Das Verstehen einer Erklärung aber ist normalerweise nicht lustvoll, und Josef Beuys

wehrte sich gegen solche Erklärungen mit dem Verdikt, in der Kunst sei »absolut nichts zu verstehen«; ähnlich meinte Picasso: »Jeder möchte die Kunst verstehen. Warum versucht man nicht, die Lieder eines Vogels zu verstehen?«

Die Lust am »Angenehmen«, etwa an Essen und Trinken, ist privat und subjektiv, und sie ist auf solche Privatheit und Subjektivität beschränkt. Wenn das Essen knapp wird, erstehn einem im Andern Konkurrenten. Die Lust am Angenehmen kann dann asozial werden und die Gesellschaft stören und zerstören – diese Asozialität wurde der Lust angekreidet, und die Kirche und die Moralisten belegten sie mit einem Bann. Man hielt da die Lust *an sich* für amoralisch, für den breiten Weg zur Hölle, und auch die »irdische Liebe« war in dieser Weise verfehmt. Mit der Lust an der Kunst, am »Schönen«, aber steht es nach Kant anders als mit der am »Angenehmen«. Wenn sie eine Lust *des Verstehens*, Lust *am Verstehen selbst* ist, dann konstituiert sich in ihr der Mensch als verstehendes, d.h. als gesellschaftliches Wesen. Sie ist im Innersten sozial. Nicht weil alle Menschen gleich, d.h. von ähnlicher Konstitution sind und daher ähnlich fühlen, sondern weil sie *zusammen* Menschen sind, im *Miteinander* Menschen, ist Kunst möglich. Sie entsteht nicht aus der Gleichheit, sondern aus der Gesamtheit der Menschen. Das Schöne ist dann nicht nur das *Wahre*, indem es das Wahre in seiner *Entdeckung* ist, es ist zugleich auch das *Gute*, nämlich die Lust *mit* dem Andern und *am* Andern. Kant nennt das *sensus communis*, Gemeinsinn, und knüpft damit das am tiefsten Individuelle, das Intimste, das ganz und gar Natürliche des Menschen, nämlich *die Lust selbst* an die Gemeinschaft: der Mensch hat Lust an der Gemeinschaft selbst, er ist von Natur gesellig, Geselligkeit selbst ist seine Lust. Der Einzelne kommt dann zur Gesellschaft gerade nicht im *Verlust* des Eigenen, Individuellen, durch repressiv erzwungene *Beschränkung*, *Lust-Verzicht*, sondern gerade *in* der Lust als seinem Eigentümlichsten, Eigensten, Individuellsten. Daß er sich nicht *gegen* den Anderen, sondern gerade *in* ihm realisiert, hat die Kunst mit der Liebe gemeinsam. Man muß ihr das Politische, Gesellschaftliche, Gemeinschaftstiftende nicht aufpfropfen, es eignet ihr von Anbeginn und vornherein.

Den Herrschenden war die soziale Macht der Kunst immer verdächtig; Brecht drückte sie in den Liedern des Glücksgotts so aus: »Ich bin der Gott der Niedrigkeit,/ der Gaumen und der Hoden,/ denn das Glück, es liegt nun einmal, tut mir leid,/ ziemlich niedrig am Boden«. Wenn die »Kunscht« die Lust verteuftelt, die der Kitsch bietet, weil sie sie für die einzige hält, wenn sie mit der Konsumlust *alle* Lust verweigert, dann verliert sie zugleich ihre bindende soziale Kraft und emanzipatorische Fähigkeit.

Nicht umsonst hält die »Kunscht« sich für etwas »Höheres«. Die Primitiv-Version des Bildungsphilisters, den Neureichen, besang einst schon Otto Reuter im Berliner Wintergarten:

»Bilder schaffte ick mich allerhand an,  
reicht der Platz nich, baun wir noch ne Wand an,  
die Tapeten hängen voll von meinen Jelde,

Wenn ich bedenke, wozu mich das begeisterte Mitgehen geführt hat und was mir das oftmalige Prüfen genützt hat, so rate ich zum zweiten. Hätte ich mich der ersten Haltung überlassen, dann lebte ich noch in meinem Vaterland, da ich aber die zweite Haltung nicht eingenommen hätte, wäre ich kein ehrlicher Mensch mehr. (1934)

Bertolt Brecht: Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954.

Es befriedigt mich, die Fortschritte, die ich erzielt zu haben glaube, als auf dem Rückzug erfochten mir vorzustellen. Vorausgegangen waren dem Rückzug immer, oder fast immer, Vorstöße. (1938)

Bertolt Brecht: Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954.

ick hab aus feinsten Öl die feinsten Öljemälde, und an jedem Bild, damit man weiß, was die Sachen kosten, hängt der Preis.«

Natürlich hängt sich ein zeitbewußter Zahnarzt heute keinen Elfenreigen mehr in die Praxis, sondern eine Klee- oder Kandinsky-Kopie. Die Leitungsetage der Deutschen Bank in Frankfurt schmückt sich mit Beckmann-Originalen und deutschen Expressionisten. Falls sie nicht überhaupt bloß Kapitalanlage sind, besagen sie natürlich auch: Wir sind up to date, wir gehören dazu, wir sind modern. Dann stiftet »Kunsch« eine falsche Identität – letztlich ist es keine andere als die der Coca-Cola-Trinker, die der weltweite Appell »Trink Coca-Cola« vereint, die mittels trinken nicht ihren Durst löschen, sondern den Durst nach irgendeiner Gemeinschaft. All diese Gemeinschaften aber sind exklusiv – sie sind vereint, indem sie andere ausschließen, sie leben letztlich vom Feindbild. Man besichtigt dann Kunstwerke, alte oder neue, weil »man sie gesehen haben muß« und sich einer bestimmten Kaste als zugehörig erweist. Die Tempelruinen von Athen oder die Pyramidenreste von Gizeh haben dann fünf Sterne im Baedeker, ebenso Rembrandts »Nachtwache« im Rijksmuseum zu Amsterdam oder die »Mona Lisa« im Louvre. Viele Berühmtheiten findet man, wie auch die letzteren, nur noch (bzw. findet sie nicht mehr) hinter Panzerglas – der Fluch der Berühmtheit ist, daß berühmt auch wird, wer einer Berühmtheit etwas antut, z.B. sie mit brennendem Petroleum bewirft.<sup>7</sup> Heute schenken Firmen bewährten Mitarbeitern plus Gattin Karten für berühmte Musical- oder Opernvorstellungen, plus Abendessen und Hotel-Nächtigung. Ein Pariser Unternehmen bietet eine Reise an mit der Concorde hinein in die Wüste, wo Stars zwischen Elefanten, Kamelen und Großbeschallungsanlagen Verdis »Aida« exekutieren, plus anschließendem Rückflug und Diner in exklusivem Speiselokal – laut Prospekt »ein unvergeßliches Erlebnis«. Natürlich weiß die Stadt Wien, daß Mozart, von dem sie nicht einmal ein Grab hat, ihre größte Touristenattraktion ist und Devisen bringt, und putzt die Denkmäler. Große Städte buchen es mittlerweile als »Standortvorteil«, wenn sie Konzerte und Theater »anbieten« können, die in den Medien irgendwie, und sei es in der Form von Skandalen, von sich reden machten – manches Theater redet von der Kultur schon als von einem Standortvorteil, nicht ahnend, daß es den Teufel mit Beelzebub austreibt. Wie im Kitsch-Fall ist die Kunst-Wahrnehmung der Berühmtheiten passiv – ein Schimmer der Berühmtheit fällt offenbar auf den, der davorsteht. Im Unterschied zum Kitsch aber ist die Kehrseite hier der Terror. »Immer finden Sie Leute, die des Kaisers neue Kleider anbeten,« bekannte der Dirigent Günter Wand bei einer Preisverleihung; »ich empfinde diese Zeit als das Zeitalter der Lüge... Sie dürfen sie nicht einmal beim Namen nennen, wenn Sie sich nicht selbst vernichten wollen«. Brecht sprach von einer »Einschüchterung durch Klassizität«; die Klassiker sind inzwischen kaum noch bekannt, die Einschüchterung aber ist geblieben – als Einschüchterung durch Modernität. Die »Kunsch« stiftet dann, anders als wirkliche Kunst, falsche Gemeinschaft, Gemeinschaft, die sich in der Abgrenzung definiert, und sie kann einer solchen Gemeinschaft zum Fetisch werden.

So wie Kunst den Aspekt der Wahrheit hat, doch nicht Wahrheit als passive Widerspiegelung, Abbildung einer *bestehenden* Wahrheit, sondern Wahrheit in ihrer *Entstehung, Entdeckung*, ist sie ebenso nicht bestehender *Sinn*; Kunst »hat keinen Sinn, sie ist aktive Sinnstiftung, Sinnsetzung, Übergang des Sinnlosen in Sinn – sie ist *Schöpfung*. Auch die Welt, oder wie Hegel meinte die Geschichte, *hat* keinen Sinn, sondern *wir* erzeugen ihn – und wenn *wir* ihn nicht mehr erzeugen, dann geschieht uns wie Kafkas Josef K., der eines Morgens erwachte und zu seiner Überraschung bereits verurteilt war.

Kunst als Sinn-Stiftung ist eine Leistung. Leider hat sie eine Kehrseite. Wie schon Kant zeigte, ist der »originale Unsinn«, wie er es nennt, von der echten Originalität rational nicht zu unterscheiden, könnte man sie rational unterscheiden, wäre das Schöpferische selbst rational, d.h. nach Regeln herstellbar, also nicht schöpferisch. Deshalb kann man aber, wenn man etwas nicht versteht, auch nicht schließen, das sei Unsinn. Der von seiner eigenen Zeit nicht verstandene Künstler hat oft genug gegen diese Recht behalten und wurde von der Geschichte rehabilitiert. Kunst kann also durchaus etwas sein, was man nicht versteht. Darauf jedoch folgt nicht, daß Kunst immer sein muß, was man nicht versteht, daß jeder wahre Künstler unverständlich sein muß und Kunst das Unverständliche schlechthin. Mit diesem falschen Umkehrschluß sind wir schon bei der Kunst als Kaisers neuen Kleidern. Und schon erscheinen die Scharlatane auf der Bildfläche, die von der Behauptung leben, das Sinnlose selbst sei der Sinn. Die Hersteller solchen »originalen Unsinn« werden bei uns sogar von Subventionen gepöppelt.

Subventionen haben an sich den Sinn, die Künstler von der Korruption des Marktes zu befreien – man kann jedoch zusehen, wie er sich ins Absurde verkehrt. Auf dem Markt treibt der Konkurrenzdruck normalerweise die Produzenten zu besonderer Leistung, findet der Produzent in der Nachfrage des Konsumenten jedoch zugleich seine Begrenzung. Wer aus Gründen der Novität oder Originalität Hosen erzeugt, die keinen Hintern haben, wird vom Verbraucher eines Besseren belehrt. Subventioniert wird bei uns das Produkt, nicht jedoch der Produzent, etwa der Regisseur – der steht meist auf dem Markt. Dann aber wird seine Originalität durch Konkurrenzdruck gespornt, während Subventionen seine Begrenzung durch den Konsumenten zugleich verhindern. Eine Maschine, die nur getrieben, nicht aber auch belastet wird, übertourt. Genau das geschieht bis heute in den Theatern und erklärt seine sonderbaren Kapriolen, seine Arroganz gegen den Zuschauer, seine Originalitätshaschereien und Sucht nach Sensationen.

War die Kunst als Lust des Verstehens ursprünglich eine Emanzipation nicht *von* der Gesellschaft, sondern gerade *in* ihr und in sie *hinein*, so wird die »Kunscht«, die unverständlich sein will, zum manipulativen, ja unmittelbar zum Herrschaftsinstrument. Über Kunst, in ihrem Kern freier Konsens, wird dann ein Konsens erzwungen, sie wird eine Sache von Konformitätsdruck. Sie integriert die Einzelnen nicht mehr *in* der Lust, der Zwang reicht vielmehr hinein bis in die Seele, bis ins Intimste, Privateste.

Übrigens habe ich nie etwas von Revolutionären gehalten, die nicht Revolution machten, weil ihnen der Boden unter den Füßen brannte.

Ein Fehler?

Ich habe immer nur Widerspruch ertragen. (1938)  
Bertolt Brecht: Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954.



Ziffel:

Wir brauchen eine Welt, in der man mit einem Minimum an Intelligenz, Mut, Vaterlandsliebe, Ehrgefühl, Gerechtigkeitsinn usw. auskommt, und was haben wir? Ich sage Ihnen, ich habe es satt, tugendhaft zu sein, weil nichts klappt, entsagungsvoll, weil ein unnötiger Mangel herrscht, fleißig wie eine Biene, weil es an Organisation fehlt, tapfer, weil mein Regime mich in Kriege verwickelt. Kalle, Mensch, Freund, ich habe alle Tugenden satt und weigere mich, ein Held zu werden.  
Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche.

Die Kantsche »Allgemeinheit der Lust« ist dann nicht das freie Sich-Finden der Einzelnen im Allgemeinen, ein dem Einzelnen fremdes Allgemeines bestimmt nun vielmehr, was als Lust, als schön, was als Kunst zu gelten habe. Wo die Seele im Innersten zum Ganzen kommen, in ihm frei werden könnte, da wird sie nun im Innersten verklärt. Was die Persönlichkeit gerade in ihrer Sozialisation konstituieren könnte, wird in solcher Perversion zur Zerstörung der Persönlichkeit, sie wird nun auch im Innersten außenbestimmt. Es geht dann nicht mehr nur um einen Verlust von Aktivität, es ist der Griff nach dem Tiefsten, dem Eigensten der Persönlichkeit, es konstituiert diese nicht, sondern manipuliert sie. Die tiefste Bindung an die Gesellschaft in der Lust selbst pervertiert dann zur Manipulation des Einzelnen durch beliebige Interessen, Kunst wird dann zum Mittel der Entindividualisierung. Es geht um den Verlust dessen, was Kant in der letzten seiner großen Kritiken, der »Kritik der Urteilskraft« beschrieb, die Hannah Arendt für sein politisches Testament hielt. Ihr großes Buch über »Eichmann in Jerusalem« beschreibt, Kant folgend, einen Verbrecher allein aus Mangel an Urteilskraft – den funktionalen Menschen schlechthin.

Inzwischen können über Fragen, die uns Bürger unmittelbar betreffen, offenbar nur noch Experten entscheiden. Die »Sachprobleme« werden undurchdringlich, in der Experten-«Demokratie« werden alle inkompetent. In einem Verfahren vor Gericht, das ich miterlebte und in dem der Richter meinte, nicht über ausreichende Kompetenz zu verfügen, traten einmal zwei Sachverständige auf, deren Argumente völlig überzeugend und völlig entgegengesetzt waren. Der Dunst, der uns mittlerweile umgibt, wird gewiß nicht absichtlich erzeugt, dient aber jedenfalls Interessen: im Trüben ist gut fischen. Nach Meinung des großen finnischen Philosophen H. G. von Wright, Begründer der deontischen Logik, beruhen »die Ideale der Demokratie und der Freiheit, wie sie sich im Rahmen der abendländischen Zivilisation herausgebildet haben«, auf der Voraussetzung, »daß der Durchschnittsbürger imstande ist, sich selbständig eine Meinung zu bilden über öffentliche Angelegenheiten, die mit seinen eigenen langfristigen Interessen zusammenhängen«, und »daß er die Folgen seiner Handlungen und Verpflichtungen ausreichend überblicken kann, um für den Gebrauch, den er von seiner Freiheit macht, die ganze Verantwortung zu übernehmen.« Von Wright zweifelt, »ob diese Voraussetzungen erfüllt werden können in einer Gesellschaft, in der Entscheidungen immer stärker von Expertenmeinungen abhängen und in der die Wirkungen individuellen Handelns auf die Gesellschaft insgesamt zunehmend unübersichtlicher werden und immer schwerer vorauszusagen sind. Die Komplexitäten der Industriegesellschaft sind womöglich derart, daß die demokratische Regierungsbeteiligung zur gehaltlosen Formalität äußerlicher Jasagerei verkommt oder zu Protestäußerungen gegen unverständliche Alternativen, und daß die individuelle Freiheit entweder auf konformistisches Einverständnis mit dem Unvermeidlichen beschränkt ist oder die Form unverantwortlicher, nihilistischer Handlungen der Selbst-

bestätigung annimmt.« Nach von Wright kann es durchaus geschehen, daß die Menschheit all ihrer Rationalität zum Trotz »nach Jahrhunderten der Desintegration und Wirrnis von der Art des ›Wärmetods« im Chaos versinkt.<sup>8</sup> Die Bibel erzählt eine alte Geschichte: wie eine Gemeinschaft einen unerwarteten Preis zahlen mußte für ihr hohes technisches Vermögen – nämlich mit dem Verlust ihrer Sprache und ihrer Gemeinschaft. Die Leute von Babylon versuchten, einen Turm bis in den Himmel zu bauen und endeten in der allgemeinen Zerstreung und Verwirrung. Ist das womöglich unser Fall?

Passivität, Resignation, Hilflosigkeit und Inkompetenz gegenüber den allmächtigen formalen Systemen lähmen in unserer Welt die Einzelnen. »Die Handlungsspielräume in unserer Gesellschaft sind gering«, meint der Spiegel; »es ist unmöglich, der deutschen Wirtschaftselite zu diktieren, daß Macht und Eigentum sozial verpflichtet. Der Globalisierung vermag sich die bundesrepublikanische Gesellschaft nicht zu entziehen. Niemand weiß, wie der Krebschaden der Arbeitslosigkeit zu heilen wäre. Kaputte Ehen sind nicht zu retten. Keiner kann den Menschen verordnen, sie mögen doch ihre Bindungen pflegen. Es ist also nicht viel zu machen.«<sup>9</sup> Wie schön, jedenfalls für die, die daran verdienen. Unsere Theater drehen an derselben Kurbel und sind in diesem Sinn durchaus zeitgemäß. Daß die Leute sie immer mehr verlassen, kann ich verstehen – leider gehen sie nicht unter Protest, sondern mit derselben Art der Passivität: Wir verstehen das nicht, wir sind ja keine Fachleute, uns ist das zu teuer oder wir haben keine Zeit.

Kitsch und Kunscht sind falsche Perspektiven. Es gibt im Theater jedoch etwas, was Zuschauerraum und Bühne übergreift – das wußte Goethe sowohl wie Brecht. Beide beschworen diese übergreifende *Einheit* – eben in ihr ist das Theater gesellschaftliche Instanz, und eben aus ihr wurde es immer wieder neu geboren. In ihr fand es immer wieder seine Notwendigkeit und gewann sein Publikum. Eben darin war es Instanz der Polis, nicht irgendeiner privaten »Selbstverwirklichung« oder der Ort irgendeiner künstlerischen »Freiheit«, die nichts anderes ist als die leere Beliebigkeit. Es ist nicht wahr, daß die Leute die Politik satt hätten – sie haben es nur satt, manipuliert zu werden, ob nun im Theater oder anderswo – und sie wissen nun bald nicht mehr, wie sie sich dessen noch erwehren sollen. Daß es politische Kunst geben kann, ja daß das gesellschaftliche Engagement mit hoher künstlerischer Qualität nicht nur vereinbar, sondern identisch ist, darüber konnten uns in der letzten Zeit vor allem noch einige Filme belehren – etwa die englischen »Riff Raff« und »Land and Freedom« von Ken Loach. Leider läßt sich aus dem Theater der letzten Jahre nichts Vergleichbares melden. Vielleicht gibt es Hoffnung an anderer Stelle. Hier eine Beobachtung der Juroren der Bundeszentrale für politische Bildung, die ihnen in Abständen ein »Festival des Freien Theaters« ausrichtet: »Auffällig ist die Rückkehr vieler Gruppen zu realistischen Traditionen, sowohl was die Spielvorlagen als auch die Spielweisen betrifft: ein Reflex möglicherweise auf die Ghettoisierung des Theaters in den späten achtziger und

Kalle:

Ich fordere Sie auf, sich zu erheben und mit mir anzustoßen auf den Sozialismus – aber in solch einer Form, daß es hier im Lokal nicht auffällt. Gleichzeitig mach ich Sie darauf aufmerksam, daß für dieses Ziel allerhand nötig sein wird. Nämlich die äußerste Tapferkeit, der tiefste Freiheitsdurst, die größte Selbstlosigkeit und der größte Egoismus.

Ziffel:

Ich hab's geahnt.

Bertolt Brecht: Flüchtlingsgespräche.

frühen neunziger Jahren durch einen ornamentalen – häufig zwar faszinierenden, meist aber beliebigen, assoziativen – Bilderstil ..., dem das Publikum jedoch zunehmend den Mitvollzug aufkündigte. Mit der Rückbesinnung auf ein realistisches Theater, was keineswegs Verzicht auf ästhetische Experimente impliziert, geht in der freien Szene offenbar auch eine Abwendung vom extremen Regietheater einher, d.h. das Elementare des Theaters, die Schauspielkunst, rückt wieder in den Mittelpunkt des Interesses. Es mögen vielleicht Indizien dafür sein, daß das Freie Theater mit deutlich politischem Anspruch heute wieder verstärkt auf das setzt, was Brecht einmal als die unbedingt notwendige Komplementärserscheinung zur Theaterkunst gefordert hatte, nämlich die Zuschaukunst.«<sup>10</sup>

Vielleicht erweisen die Freien Gruppen sich darin einmal als die Pioniere eines neuen Theaters.

1 Berliner Zeitung vom 30. September 1996.

2 Sächsische Zeitung vom 8. März 1996.

3 Abgedruckt am Kopf der »Theaterarbeit«.

4 Hans-Peter Martin /Harald Schuman: Die Globalisierungsfalle, Rowohlt 1996.

5 So in der Zeitschrift »Wirtschaft« vom 27. September 1996, S.1.

6 Ästhetik 1, 79.

7 Vielleicht drückt der Museums-Boom der Gegenwart auch eine Sehnsucht der Leute nach Kunst aus – befriedigt wird sie in den Museen kaum. Es gilt da, was schon Hegel wußte: Wir sehen die alten Bilder, aber wir beugen nicht mehr das Knie; oder was Schleiermacher meinte: sie seien aus ihrem Lebenszusammenhang herausgerissen und hingen nun da mit den Brandflecken ihrer Trennung vom Leben. Wer vor der Moderne in die alte Kunst flüchtete, erreicht sie nur scheinbar: es ist nicht leichter, alte Kunst als Kunst zu verstehen, als die neue, ja diese wäre von Rechts wegen der Schlüssel zu den Alten.

8 Wissenschaft und Vernunft, Münster 1988.

9 Spiegel Nr. 51, 16.12.96, Ariane Barth: »Verroht unsere Gesellschaft?«

10 Im Heft der Bundeszentrale für politische Bildung zum Festival vom 15.-24. November in Bremen, Artikel von Ehmke, Häfel, Weber, Wulfekuhl auf Seite 5.