

2. Hauptteil

2.1. Kultur, Medien, Politik und Öffentlichkeit: Eine Bestandsaufnahme

2.1.1. Eingrenzung des Spannungsfelds

Dass sich Medien, Politik und Öffentlichkeit gegenseitig beeinflussen, darüber sind sich Philosophie und Sozialwissenschaften einig. In welcher Form und wie stark das geschieht, darüber streiten professionelle Forscher und interessierte Laien.

Im Laufe der Untersuchung sollen erfolgversprechende Wege aus den Gesellschaftswissenschaften zur Explikation des Themas (Alles Theater! Medien, Kulturpolitik und Öffentlichkeit – manipulieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen die öffentliche Meinung?) auf ihre Tauglichkeit überprüft werden. Dabei ist die Bandbreite fast unüberschaubar. Im Blickpunkt stehen einmal die Theorien aufrechter Optimisten á la Vilém Flusser: Sie unterstellen der Mediengesellschaft eine Art „kosmisches Hirn“⁵, deren Marktmechanismen die richtigen Informationsmuster herausfiltern. Auf der anderen Seite kämpfen adornierende Nachlassverwalter der Massenkultur-Kritik wie Norbert Bolz, die Menschen als besinnungslose „Untertanen des Medienverbands“ klassifizieren.⁶ Dazwischen tummeln sich filigrane Schattenboxer wie Jean Baudrillard, die jedwede Realität zu ihren Hypothesen passend, umdeuten oder Optimisten wie der Koblenzer Universitätsprofessor Ulrich Sarcinelli. Er schrieb 2003: „Warf man in den 70er und 80er Jahren den Medien noch vor, willfährige Instrumente der Politik zu sein, so sind sie inzwischen nah an das Publikum herangerückt.“⁷ Zentralen Stellenwert in dieser Diskussion hat jedoch nach wie vor Jürgen Habermas' Untersuchung „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, die sich auch mit den Querverbindungen von Medien, Politik und öffentlicher Meinung auseinandersetzt. Für Habermas sind Theaterkritiken Bestandteil des klassischen Feuilletons, die schon Ende des 17. Jahrhunderts in den Kaffeehäusern und anschließend in den bürgerlichen Salons zur öffentlichen Meinungsbildung beitrugen.⁸

⁵ Flusser, Vilém; „Ins Universum der technischen Bilder“, Göttingen 1985, Seite 36

⁶ Bolz, Norbert; „Wer hat Angst vom Cyberspace?“ in Bohrer/Scheel (Hg.), „Medien. Neu?“, Sonderheft Merkur Band 47, Nr. 9, 10 (1993), Seite 899

⁷ Sarcinelli, Ulrich; „Vom Ethos der Demokratie – auch in der Mediengesellschaft. Thesen zur institutionellen Verantwortung und medialen Pseudoplebisziten“ in Forum Medienethik 1/2003: „Kommunikationsmacht Marketing - Markenpolitik als Prinzip öffentlicher Medienkommunikation“, Stuttgart 2003, Seite 74-79.

⁸ Habermas, Jürgen; „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, Frankfurt/Main 1990, Seiten 92.f.f.

Zur Speerspitze des postmodernen Theoriegemenges gehören die Neo-McLuhianisten, die nicht nur das Ende von Kritik, Politik und Geschichte im Sinne Adornos heraufziehen sehen, sondern auch gleich von der „Vernichtung der Wirklichkeit“⁹ durch die Medien sprechen. Das reiht sich nahtlos ein in den gesellschaftlichen Defätismus des französischen Soziologie-Säulenheiligen Jean Baudrillard, der gar nicht mehr zwischen Medienbild und Wirklichkeit unterscheiden wollte. Er schrieb 1991, vier Tage vor dem Ausbruch des ersten Golfkriegs: „Von Anfang an war klar, dass dieser Krieg nicht existieren würde.“ Die einzige Alternative sei der „simulierte Nicht-Krieg“ im „impotenten Vakuum des modernen Kriegs“, dessen „strategische Bühne der Fernsehschirm“ sei.¹⁰ Konsequenz, wie der Mann nun einmal war, erklärte er dem deutschen Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ nach dem Ende des Kriegs im Februar 1991: „Der Golfkrieg hat nicht stattgefunden.“¹¹ Zumindest als „self-fulfilling-prophecy“ – die veröffentlichte Meinung schafft ihre eigene Realität – ein beachtlicher Durchmarsch. Ob auch die Theaterkritik die Realität ignoriert und welche Interessen sie vertritt, soll ein wesentlicher Aspekt meiner Untersuchung sein.

2.1.2. Historische Grundlagen

Zentraler Ausgangspunkt bei der Explikation des Verhältnisses von Medien, Politik und Öffentlichkeit ist der Terminus „Demokratie“. Unabhängig davon ob er basisdemokratisch oder eher eliteorientiert benutzt wird, untersuchen fast alle in dieser Richtung arbeitenden Wissenschaftler den Spielraum zwischen „Mitsprache“ und „Kontrolle“ einer „organisierten Gesellschaft“.¹²

Die Sichtung literarischer Werke aus allen Jahrhunderten zeigt, dass das Verständnis öffentlicher Meinung im Sinne des Integrationskonzepts eine begriffsgeschichtlich sehr alte Wurzel hat. Lange galt als erste Verwendung des Begriffs *publica opinio* ein Brief von Cicero an Atticus im Jahre 50 v. Chr.¹³ Beschreibungen des Phänomens öffentliche

⁹ Schuster, Thomas; „Staat und Medien“, Wiesbaden 2004, Seite 90

¹⁰ „The Reality Gulf“, in „The Guardian“, 11. Januar 1991

¹¹ „Der Feind ist verschwunden“, in „Der Spiegel“, 4. Februar 1991

¹² Als Einstieg in die Materie können die Publikationen von Jürgen Habermas (1962) und Hannah Arendt (1963) genutzt werden.

¹³ Cicero; „Atticus-Briefe (Ad Atticum)“, Übersetzt. von Helmut Kasten München/Zürich 1990

Meinung als soziale Kontrolle finden sich aber schon deutlich vorher, zum Beispiel im Alten Testament und bei chinesischen Philosophen.¹⁴

In Demokratien stellt „Macht“ keine dauerhafte Größe dar. Sie hängt von wechselnden Meinungen ab und muss permanent durch Kommunikation erneuert werden. Nach Karl W. Deutsch („Politische Kybernetik“)¹⁵ ist die Überlebensfähigkeit politischer Systeme immer an ihre Kommunikations- und Lernfähigkeit gebunden. Historisch gesehen sind deshalb Demokratien anderen politischen Systemen überlegen: „Sie lassen Öffentlichkeit als kritische Instanz zu und stellen so das gesellschaftliche und politische System unter permanenten Lernzwang. Nur mit einer funktionierenden Öffentlichkeit sind politische Systeme korrekturfähig.“¹⁶

Ein Wahrheitsmonopol oder einen homogenen Volkswillen akzeptieren nur die wenigsten demokratischen Systeme. So muss der Vorgang der politischen Willensbildung „prinzipiell in das Licht der Öffentlichkeit“¹⁷ gerückt werden. Mit der Herausbildung des Bürgertums und im Zuge der Aufklärungsphilosophie ist Öffentlichkeit zum „Lebensgesetz der Demokratie“¹⁸ geworden. Nur im freien und offenen Austausch können sich politische Alternativen bewähren. Deshalb gilt für alle gesellschaftlich relevanten Akteure das Prinzip der „Legitimation durch Kommunikation“. Wer also im politischen Raum Einfluss ausüben will und dabei Legitimität beansprucht, kann dies nur im Lichte der Öffentlichkeit tun.¹⁹ Um den Terminus Demokratie einzugrenzen, muss der Begriff Staat kurz beleuchtet werden.

2.1.2.1. Staatsidee und Demokratie

Die Geschichte der Demokratie ist eng verknüpft mit der Idee der Naturrechte – heute eher bekannt unter dem Begriff der Menschenrechte. Ausgehend davon wurde in frühen demokratischen Gesellschaften die Idee der Gleichberechtigung der „Freien“

¹⁴ Noelle-Neumann, Elisabeth (1996): „Öffentliche Meinung“, Frankfurt/Main, Berlin 1996

¹⁵ Deutsch, Karl W.; „Politische Kybernetik“, Freiburg 1969

¹⁶ Sarcinelli, Ulrich; „Demokratie unter Kommunikationsstress“ in „Aus Politik und Zeitgeschichte (B 43/2003), Bundeszentrale für Politische Bildung, Berlin; Internet: www.bpb.de/publikationen/YJTVW5.html

¹⁷ Hesse, Konrad; „Grundzüge des Verfassungsrechts der Bundesrepublik Deutschland“, Heidelberg 1995, Seite 62

¹⁸ Deppenheuer, Otto; „Öffentlichkeit und Vertraulichkeit“, in: ders. (Hrsg.), Öffentlichkeit und Vertraulichkeit. Theorie und Praxis politischer Kommunikation, Wiesbaden 2000, Seite 7

¹⁹ Sarcinelli, Ulrich; „Demokratie unter Kommunikationsstress“ in „Aus Politik und Zeitgeschichte (B 43/2003), Bundeszentrale für Politische Bildung, Berlin; Internet: www.bpb.de/publikationen/YJTVW5.html

entwickelt. Mitgestaltungsbefugnisse waren damals vom Status jeder einzelnen Person abhängig und weder für Sklaven, Frauen oder Nicht-Bürger vorgesehen.

Als erste Demokratie der Geschichte gilt die attische, die nach heftigem Ringen zwischen Geldadel und einfachem Volk errichtet wurde und allen männlichen Vollbürgern der Stadt Athen Mitbestimmungsrechte in der Regierung gewährte. Beamte wurden per Los bestimmt oder gewählt. Eine Gewaltenteilung im modernen Sinne gab es nicht.

Diese Staatsform war nicht unumstritten, gewährte sie beispielsweise den Bürgern das Recht, Mitbürger, die als Gefahr für die Demokratie angesehen wurden, in die Verbannung zu schicken (Ostrakismos, Scherbengericht) – eine Praxis, die recht häufig und nicht immer zum Wohle Athens angewandt wurde. Beschlüsse der Volksversammlung waren leicht beeinflussbar, Demagogen spielten eine unheilvolle Rolle. Auch in anderen Poleis des attischen Seebunds wurden Demokratien eingerichtet. Primär jedoch dienten sie nur einem Ziel: sie sollten die Interessen Athens wahren.

Der griechische Philosoph Aristoteles konnotierte den Begriff Demokratie negativ und bezeichnete mit ihm die Herrschaft der Armen: Diese „entartete Staatsform“ verfolge nicht das Wohl der Allgemeinheit, sondern nur das Wohl eines Teils der Bevölkerung (eben der Armen). Allerdings lehnte er die Demokratie (in ihrer gemäßigten Form) nicht strikt ab, wie etwa noch sein Lehrer Platon. Aristoteles favorisierte eine Mischform zwischen Demokratie und Oligarchie – die so genannte Politie.²⁰

Auch die römische Republik verwirklichte bis zur schrittweisen Ablösung durch den Prinzipat eine Gesellschaft mit rudimentär-demokratischen Elementen. Sie basierte – obwohl das oligarchische Prinzip bestimmend war – auf der Idee der Gleichberechtigung der Freien bei der Wahl der republikanischen Magistrate. Es sei darauf hingewiesen, dass etliche Wissenschaftler wie auch der Historiker Fergus Millar einen anderen Standpunkt vertreten und die römische Republik als eine Art direkt-demokratisches Staatswesen interpretieren. Die Diskussion darüber ist noch nicht beendet.²¹ Historisch jedoch dürfte die bedeutendste Leistung Roms die Etablierung einer frühen Form des Rechtsstaats sein – ein Konzept, das ebenfalls eng mit unserem heutigen Verständnis von Demokratie zusammenhängt. Zur Zeit des Mittelalters wurden demokratische Ideen nahezu vollständig aus Europa verdrängt, nur in den Städten mit Bürgerrechten und Teilen der Schweiz überlebten sie teilweise.

²⁰ Aristoteles; „Politik“, Reinbek bei Hamburg, 1994

²¹ Wikipedia, Internet, Stichwort Staat

Ab dem 17. Jahrhundert etablierte Jean-Jacques Rousseau den Begriff der Volkssouveränität, John Locke und Charles de Secondat Montesquieu definierten im 18. Jahrhundert den Terminus Gewaltenteilung. Beide Begriffe gelten als elementare Bestandteile eines modernen, demokratischen Rechtsstaates.

Die Vorarbeiten der oben genannten Philosophen, das Vorbild des englischen Parlamentarismus und die irokesische Verfassung gehörten zu den wichtigsten Grundlagen des 1787 entstandenen ersten modernen demokratischen Staats – den USA. Polen wurde 1791 der zweite Staat mit einer demokratischen Verfassung und damit der erste in Europa. Diese Entwicklung blieb auch für die Französische Revolution nicht folgenlos.

2.1.2.2. Zwischen Res Publica und Öffentlichkeit

Der Begriff „Res Publica“ stammt aus dem Lateinischen und stand in der griechischen Polis für die „öffentliche Sache“. Im hellenischen Stadtstaat gab es zwei „Öffentlichkeiten“, die erste für freie Bürger und die zweite für alle Bewohner der Polis – dazu zählten auch Sklaven. Einer der wichtigsten Theoretiker des Begriffs Res Publica war der römische Politiker und Schriftsteller Cicero (106 bis 43 v. Chr.) – ein Eklektiker, der das griechische Denken an die römische Welt weitervermittelte.²²

Demokratie „steht und fällt mit der Fähigkeit der Gemeinschaft der Bürger zur Kontrolle des Staatsapparats – unabhängig von der Regierungsform“.²³ **Genau dieser Bedingungs Zusammenhang von kritischer Öffentlichkeit und Demokratie ist es, der in einer Gesellschaft Medien unabdingbar macht.** Eine wichtige Rolle in der Vermittlung von Staat und öffentlicher Meinung spielt dabei der Diskurs.

2.1.2.3. Diskurs

Neben der rein sprachwissenschaftlichen Bedeutung wird Diskurs heute auch als philosophischer und soziologischer Begriff verwendet: **Habermas sah als Vorreiter einer linguistischen Wende in der Philosophie die Sprachfähigkeit als das entscheidende Kennzeichen des Menschen an und entwickelte eine Diskursethik.**

²² Cicero, „De res publica“, Düsseldorf 1999

²³ Schuster, Thomas; „Staat und Medien“, Wiesbaden, 2004, Seite 175

Diskurs ist bei ihm der Schauplatz kommunikativer Rationalität.²⁴ Foucault hingegen untersucht als Poststrukturalist den Wandel der Denksysteme. Als Diskurs bezeichnet er viel grundsätzlicher den Vorgang der Herausbildung jener archivierten Wahrheiten, in denen wir unser Sein zu denken versuchen.²⁵

2.1.2.4. Öffentlicher Diskurs und Medien

Über die „normative Bedeutung des Charakters des öffentlichen Diskurses und der Rolle der Medien als Maß der Qualität politischer Systeme herrscht Einigkeit unter den Vertretern verschiedenster politischer Anschauungen“²⁶, behauptet der Medienwissenschaftler Thomas Schuster. So war für den liberalen französischen Staatstheoretiker Alexis de Tocqueville – noch heute einer der Ahnherren moderner Staatstheorien – die Presse unter demokratischen Regierungen das wichtigste öffentliche Kommunikationsmittel. Er begriff Medien als Garanten gegen die Zentralisation politischer Macht. „Die Presse“, schrieb Tocqueville, „ist im wahrsten Sinne das demokratische Werkzeug der Freiheit.“²⁷ Mit ihr wollte er persönliche Freiheiten schützen: „Gleichheit trennt die Menschen voneinander und schwächt sie, die Presse aber stellt jedem eine sehr mächtige Waffe zur Seite, von der auch der Schwächste und der Einsamste Gebrauch machen kann.“²⁸

Ähnlich sah das der marxistisch beeinflusste amerikanische Soziologe C. Wright Mills. Bei ihm heißt es: „Öffentliche Kommunikation ist in einer Weise organisiert, dass die Möglichkeit besteht, auf jedwede Meinung, der öffentlich Ausdruck gegeben wird, sofort und wirksam zu antworten.“²⁹ Noch einen Schritt weiter ging der Rechtsphilosoph Otto Depenheuer. Seiner Meinung nach wurde „Öffentlichkeit“ mit der Aufklärung und dem Siegeszug des Bürgertums zum „Lebensgesetz der Demokratie“.³⁰ Immer noch gibt es viele liberale Interpretatoren, die den Medien die

²⁴ Habermas, Jürgen; „Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 1“, Frankfurt/Main, 1981, Seite 114

²⁵ Foucault, Michael; „Die Ordnung des Diskurses“, Frankfurt/Main 1991

²⁶ Schuster, Thomas; „Staat und Medien“, Wiesbaden, 2004, Seite 175

²⁷ Tocqueville, Alexis de: „Über die Demokratie in Amerika“, Hrsg.: J.P. Mayer, Theodor Eschenburg und Hans Zbinden, Stuttgart 1959/62 (1835), Band II, Seite 349

²⁸ ebenda

²⁹ Mills, C. Wright, „The Power Elite“, New York 1959 (1956), Seite 303

³⁰ Depenheuer, Otto; Öffentlichkeit und Vertraulichkeit, in: ders. (Hrsg.), Öffentlichkeit und Vertraulichkeit. Theorie und Praxis politischer Kommunikation, Wiesbaden 2000, Seite 7.

Rolle eines „Fourth Estate“, einer vierten Macht im Staat geben – sogar mit „beinahe verfassungsrechtlichen Funktionen“.³¹

2.1.3. Politik und Medien

Die Realität jedoch sieht im Zeitalter der Massenmedien ganz anders aus: Weder zeichnet die Presse ein realistisches Abbild der modernen Gesellschaft, noch ist sie ein Forum, in dem zu deren Verbesserung beigetragen wird. Die Klassifizierung der Medien als Vierte Gewalt ist für Sarcinelli bestenfalls ein „Gemeinplatz politischer Bildung“.³² Für die meisten Wissenschaftler ist die aktuelle Relation zwischen Medien und Politik keine natürlich gewachsene. So schreibt Schuster: Die „Kommerzialisierung der Medien“ ging „nicht naturwüchsig vonstatten“, sie war „von den Regierenden der westlichen Demokratien gewollt“³³.

Damit sind die auf liberalen Gesellschaftssystemen fußenden Theorien von Tocqueville und Mills aus dem Rennen. Für viele Autoren haben sich die Medien sogar zu einem Instrument entwickelt, „mit dem sich der Staat vor der Gesellschaft schützt“, glaubt Schuster und behauptet, „als Podium für demokratisches politisches Handeln sind sie völlig ungeeignet“.³⁴ Im Laufe der Untersuchung wird sich zeigen, dass sich auch die Theaterkritik nahtlos in diese Rolle einfügt. Das gilt besonders für die „Informationsgesellschaft“ – so wird die „postindustrielle“ Gesellschaft mittlerweile von vielen Wissenschaftlern genannt.³⁵ Bei der Explikation dieser Prozesse geht es zwar auch um die besonders in England und den USA vorangetriebene „Dekodierung“ von Medienbotschaften (zum Beispiel Shannon, Weaver, Warren oder Luhmann³⁶), im Vordergrund jedoch steht die Erforschung der makropolitischen Folgen – also der entstehenden Herrschaftsverhältnisse.

Zugespitzt ausgedrückt, handelt es sich um zwei Denkansätze: Die einen behaupten, Politik hänge am Gängelband der Medien; die anderen glauben, es sei genau umgekehrt. Wahrscheinlich lassen sich regional begrenzt zu diesen Varianten sehr unterschiedliche

³¹ Carey, James W.; *Communication as Culture, Essay on Media and Society*, New York 1992 (1989), Seite 171

³² Sarcinelli, Ulrich; *Politische Kommunikation: „Zwischen wissenschaftlichem Interesse und Politikum“*; in *„Trends der politischen Kommunikation“*, Forum.Medien.Politik (Hrsg.), Münster 2004, Seite

³³ Schuster, Thomas; *„Staat und Medien“*, Wiesbaden, 2004, Seite 21

³⁴ ebenda, Seite 177

³⁵ ebenda, Seite 40

³⁶ Luhmann, Niklas, *„Soziale Systeme“*, Frankfurt/Main, 1984

Wahrheiten finden: Nur wenige Fachleute werden behaupten, dass zum Beispiel die Medienlandschaft in China große Ähnlichkeiten mit der in den USA aufweist. Für den europäischen Raum behauptet Sarcinelli: Medien wirken in dieser Zeit des sozialen Wandels „wie eine Art Turbolader. Sie sind Medium und zugleich Faktor, Spiegel und treibende Kraft dieser gesellschaftlichen Veränderung: nämlich einer Pluralisierung, Individualisierung und Säkularisierung, durch die sich die Bindungen an gesellschaftliche und politische Institutionen gelockert haben.“³⁷

2.1.4. Medienentwicklung und Strukturwandel der Öffentlichkeit

Habermas versuchte in seiner 1962 erschienenen Habilitationsschrift „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ unter anderem die Veränderung der Gesellschaft durch die Entwicklung der Medien darzustellen. Ideologische Grundlage des Textes war Wolfgang Abendroths „Konzept einer Weiterentwicklung des demokratischen und sozialen Rechtsstaates zur sozialistischen Demokratie“, dem der Text „in Dankbarkeit“ gewidmet ist. Das mag auch der Grund sein, warum sich die Argumentationskette in vielen Punkten marxistischer Grundpositionen bedient. Das zumindest mutmaßen etliche Kritiker.³⁸

Ein wichtiger Teil von Habermas' Buch beschäftigt sich mit der historischen Analyse. Dabei untersucht er besonders genau die Rolle der Printmedien, die er als zentrale Bindeglieder gesellschaftlicher Kommunikation begreift und der Sphäre bürgerlicher Öffentlichkeit zuordnet. Bürgerliche – so nennt er alle Repräsentanten des Bürgertums – machen, von privaten Erfahrungen geleitet, Machtansprüche geltend. Der private Bereich wird sowohl vom familiären Kreis als auch vom beruflichen Status des Lesers bestimmt. Das Resultat dieser Prozesse ist ein vernunftorientiertes Denken, das sich in allen Teilen der Zeitungen, also auch im Feuilleton und der Theaterkritik widerspiegelt: Darauf gründet sich das politische Selbstverständnis der bürgerlichen Öffentlichkeit.

Zum Ende des 16. Jahrhundert trat die Sphäre der königlichen Repräsentation, die sich primär bei Hof abspielte, gesellschaftlich immer mehr in den Hintergrund. Im

³⁷ Sarcinelli, Ulrich; „Vom Ethos der Demokratie – auch in der Mediengesellschaft. Thesen zur institutionellen Verantwortung und medialen Pseudoplebisziten“ in Forum Medienethik 1/2003: „Kommunikationsmacht Marketing – Markenpolitik als Prinzip öffentlicher Medienkommunikation“, Stuttgart 2003, Seite 74 ff.

³⁸ Saxer, Ulrich; „Strukturwandel der Öffentlichkeit, Jürgen Habermas Klassiker wi(e)dergelesen von einem Kontrahenten“, Zoom K&M, Nr.4.1994, Zürich, Seite 71

Vordergrund standen plötzlich städtische Kaffeehäuser, Clubs und Salons, die ihre Blütezeit zwischen 1680 und 1730 erreichten. In den Kaffeehäusern traf sich die „Intelligenz“³⁹, also die literarisch orientierte Bürgerlichkeit, mit der Aristokratie, die die „landed and moneyed interest“⁴⁰ repräsentierten. Es fanden Dispute über Kunst, Literatur, Theater, Ökonomie und Politik statt. Kaffeehäuser wurden von Männern dominiert, Salons meist von Frauen.

Das Familienzimmer wich dem Salon, die besonderen Zimmer für einzelne Familienglieder wurden zahlreicher. „Die Vereinsamung des einzelnen Familienmitglieds selbst im Innern des Hauses gilt als vornehm“⁴¹, stellt Habermas fest. Der Salon diente der „Gesellschaft“⁴², die Privatleute traten aus der Intimität ihres Wohnzimmers in die Öffentlichkeit des Salons hinaus und formierten sich zum Publikum. Diese Art der Selbstdarstellung bezeichnet Habermas als „private Autonomie“⁴³, also scheinbar von gesellschaftlichen Zwängen gelöst und doch in neue Zwänge eingeordnet. Themen wie Theater und Literatur, die in Zeitungen später dem klassischen Feuilleton zugeschlagen wurden, hatten wichtige Funktionen als Dooropener für politische und berufliche Themen.

Auf dem europäischen Festland wurde nach der Einführung der kapitalistischen Produktionsweisen die literarische Öffentlichkeit zu einer politischen. Anfang des 18. Jahrhunderts entstand eine neue Spielart des Journalismus, die gegenüber der Regierung eine oppositionelle Stellung einnahm – meist in Form von Satirezeitschriften. Die Presse wurde zur Vierten Gewalt. Das galt für England als auch für Frankreich. **Seit dieser Zeit wird der Entwicklungsgrad der Öffentlichkeit am Stand der Auseinandersetzung zwischen Staat und Presse gemessen.**

Bürgerliche Schichten des Mittelstands – also Protestanten, die Handel und Gewerbe betrieben – bildeten mit dem Adel einen parlamentarischen Vorhof, welcher über die Presse Entscheidungen des Parlaments verfolgte und zu beeinflussen versuchte. Verhandlungen des Parlaments wurden komplett publiziert: Damit konnten im Parlament unterlegene Minderheiten stets in die Öffentlichkeit ausweichen. Habermas zieht daraus den Schluss, die öffentliche Meinung habe sich aus einem Streit der Argumente entwickelt.

³⁹ Habermas, Jürgen; „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, Hamburg 1990 (1962), Seite 93

⁴⁰ ebenda

⁴¹ ebenda

⁴² ebenda, Seite 109

⁴³ ebenda, Seite 143

Zur Entstehung des Zeitungsgeschäfts schreibt er: „Aus dem System privater Korrespondenzen hervorgegangen und noch lange Zeit von ihnen überflügelt, war das Zeitungsgewerbe zunächst in Formen handwerklicher Kleinbetriebe organisiert ... das Interesse des Verlegers an seinem Unternehmen war rein geschäftlich.“⁴⁴

In dieser Ära gedruckte Zeitungstexte stammten fast ausschließlich aus dem aktuellen Nachrichtenverkehr. Politisch motivierte Tendenzen kamen hinzu, als sich Nachrichtenblätter in Richtung Gesinnungspresse entwickelten. „Zeitungen wurden aus bloßen Nachrichtenpublikationsanstalten auch Träger und Leiter der Öffentlichen Meinung, Kampfmittel der Parteipolitik.“⁴⁵ Damit entstand innerhalb der Nachrichtenpublikationen eine neue Abteilung: die Redaktion. Der Zeitungsverkäufer entwickelte sich „von einem Verkäufer neuer Nachrichten zu einem Händler öffentlicher Meinung“.⁴⁶

Ein qualitativer Sprung erfolgte mit der „Verselbstständigung der Redaktion“, aus der die so genannten „gelehrten Zeitungen“ auf dem Kontinent sowie die „moralischen und politischen Wochenschriften“ in England entstanden. Meist nutzten Literaten das neue Medium für ihre pädagogischen Elaborate. Medienwissenschaftler beschreiben diesen Zeitraum als Ära des „schriftstellernden Journalismus“⁴⁷ Häufig wurden diese Publikationen ohne erwerbswirtschaftlichen Zweck gegen die Regeln der Rentabilität als „Steckenpferde der Geldaristokratie“ betrieben.⁴⁸ Auch frühe Formen der Literatur- und Theaterkritik fanden statt.

Im Laufe der Zeit traten die Herausgeber ihre Unternehmerfunktion an Verleger ab: Oft jedoch waren bis ins 19. Jahrhundert Verfasser, Verleger, Herausgeber und Drucker ein und dieselbe Person. So auch der Begründer der deutschen Zeitungsdynastie Markus Dumont, als er 1805 die „Kölnische Zeitung“ übernahm.

Erst im Laufe der Jahre – in Deutschland erstmals bei Cotta und der „Neuesten Weltkunde“ – wurden die Funktionen Verleger und Herausgeber organisatorisch getrennt. Laut Habermas sicherten damit „die Verleger der Presse die kommerzielle Basis, ohne sie jedoch als solche zu kommerzialisieren“.⁴⁹ So blieben Zeitungen in dieser Zeit Medium der Gesellschaft und verlängerten lediglich in der Gesellschaft geführte Diskussionen.

⁴⁴ ebenda, Seite 275

⁴⁵ ebenda, Seite 275

⁴⁶ Bücher, Karl; „Die Anfänge des Zeitungswesens“ in „Die Entstehung der Volkswirtschaft“, Band 1, Tübingen 1917, Seite 257

⁴⁷ Baumert, Dieter Paul; „Die Entstehung des deutschen Journalismus“, München Leipzig, 1921

⁴⁸ de Volder, Urbain; „Soziologie der Zeitung“, Stuttgart 1959, Seite 22

⁴⁹ Habermas, Jürgen; „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, Frankfurt/Main 1990 (1962), Seite 276

Das war besonders gut in Revolutionszeiten zu sehen. Im Paris des Jahres 1789 zum Beispiel „bildete jeder halbwegs hervorragende Politiker seinen Klub, jeder zweite sein Journal: 450 Klubs und über 200 Journale entstanden dort allein zwischen Februar und Mai.“⁵⁰ Doch schon damals waren die meisten Blätter bestimmten Regeln – also einer Zensur – unterworfen: Die Obrigkeit behandelte Zeitungen und Zeitschriften als normales Gewerbe: Sie reglementierte Presseorgane genauso wie andere Unternehmen – das galt auch für die so genannte Gesinnungspresse.

Voraussetzung für die Legalisierung der politisch fungierenden Öffentlichkeit war die Etablierung des bürgerlichen Rechtsstaates. Dabei wurden Zeitungen immer mehr zu Unternehmen, die Anzeigenraum als Ware produzierten. Der wiederum war an die Leser nur durch die Existenz eines redaktionellen Teils verkäuflich. Zeitungen wurden preiswerter und konnten damit ihre Absatzzahlen steigern. Das hatte zur Folge, dass die Anzeigenauftraggeber von Publikumsteilnehmern zu Privatleuten wurden, die ihre Privatinteressen in die Öffentlichkeit einbringen konnten. Zugleich aber nahmen die Verleger im Gegensatz zu den Redakteuren wieder eine dominierende Position ein: Da sie Vertreter ihrer Blätter nach außen wurden, fungierten sie auch als Ansprechpartner besonders privilegierter Privatleute.

Zu einem prägenden Phänomen des Hochkapitalismus wurde „geschäftliche Werbung“ – in Frankreich ab etwa 1820 als „Reklame“⁵¹ bekannt. Noch im 18. Jahrhundert galten Geschäftsanzeigen als „unanständig“⁵². Der Platz für Annoncen nahm gerade mal fünf Prozent einer Zeitung in Anspruch und wurde fast vollständig für Kuriosa oder Waren außerhalb des üblichen Geschäftsverkehrs genutzt. Anzeigen für Theater oder Künstler waren selten.

Um etwa 1850 entstanden die ersten Anzeigenexpeditionen – in Deutschland zum Beispiel die von Ferdinand Hansenstein.⁵³ Eine immer stärker wachsende Zusammenarbeit solcher Agenturen mit der Presse führte zu Komplettaufkäufen von Anzeigenplätzen, womit ein großer Teil der Presse unter die Kontrolle der Agenturen geriet. Schon in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es in Deutschland mehr als 2000 solcher Unternehmen.⁵⁴

⁵⁰ Groth, Otto; „Die Zeitung“, Berlin/Leipzig 1928, Band IV, Seite 8

⁵¹ Wuttke, Heinrich; „Die Reklame“, in „Die deutschen Zeitschriften und die Entstehung der öffentlichen Meinung“, Leipzig 1875, Seite 18 ff.

⁵² Habermas, Jürgen; „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, Frankfurt/Main 1990 (1962), Seite 286

⁵³ ebenda

⁵⁴ Töpfer, G.; „Mittler der Werbung“, in „Die deutsche Werbewirtschaft“, Der Volkswirt, Jahrgang 1952, Heft 55, Beilage Seite 40 ff.

Telegraphie und Telephonie führten zu ökonomischen Verflechtungen, aus denen große Zeitungskonglomerate entstanden. In Deutschland waren das Ullstein und Mosse. Zeitungsketten und Zeitungsringe entwickelten sich: Eine inhaltliche Gleichschaltung war nicht zu verhindern – zumal Nachrichtenagenturen wie Reuters ihre Nachrichten allen Redaktionen anboten. Das bedeutete, ein und dieselbe Nachricht fand sich in mehreren Blättern wieder.⁵⁵

Nach und nach wurden auch große Nachrichtenagenturen zu staatlichen Unternehmungen oder bekamen einen offiziellen Charakter. Die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene AFP (Agence France Press) ist ein staatlich kontrolliertes Unternehmen. In England ist Reuters Eigentum der vereinigten britischen Presse geworden – bei Satzungsänderungen ist die Zustimmung des obersten Gerichtshofes notwendig. In Deutschland wird DPA, die Deutsche Presse Agentur, indirekt durch die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die einen Anteil am Stammkapital von der Agentur haben, kontrolliert.⁵⁶

Die meisten Zeitungen haben sich bis heute als private Unternehmungen erhalten. Das heißt, dem liberalen Modell der Öffentlichkeit zufolge war die Institution der öffentlichen Meinung – also die Zeitung – vor der öffentlichen Gewalt – also dem Staat – dadurch geschützt, dass sie sich in der Hand von Privatleuten befand. Die Entstehung der Massenmedien mit ihren sehr großen Reichweiten ließ befürchten, dass diese Konzentrationen gesellschaftlicher Macht in privater Hand die kritische Funktion der Publizistik bedrohen könnte. Deshalb kam es zu einer offiziellen staatlichen Kontrolle der Massenmedien.

Trotz aller Evidenz rief die Habermas'sche Zusammenstellung der Pressehistorie auch Kritiker auf den Plan, die wiesen auf „allzu viel Fehlerhaftes“⁵⁷ hin. Dazu gehören zum Beispiel „unstatthafte Verallgemeinerungen“ bei der „idealtypischen Konstruktion bürgerlicher Öffentlichkeit“, deren „Hauptmedium vor allem Zeitschriften“ sein sollten.⁵⁸ Modellrechnungen von Martin Welke ergaben jedoch, dass nicht Zeitschriften die Hauptmedien der vorbürgerlichen öffentlichen Kommunikation im 18. Jahrhundert waren – sondern politische Zeitungen: Deren Reichweiten und Verbreitungen sind

⁵⁵ Habermas, Jürgen; „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, Frankfurt/Main 1990 (1962), Seite 282

⁵⁶ ebenda Seite 283

⁵⁷ Langenbücher, Wolfgang; „Ein Plädoyer, Kommunikationsgeschichte endlich zu schreiben“ in „Medien und Zeit“, 2. Jahrgang 1987 H 3

⁵⁸ Saxer, Ulrich; „Strukturwandel der Öffentlichkeit, Jürgen Habermas Klassiker wi(e)dergelesen von einem Kontrahenten“, Zoom K&M, Nr.4., Zürich 1994, Seite 71

angeblich wesentlich größer gewesen.⁵⁹ Nach dieser Lesart ist Habermas' Öffentlichkeit – die „diskursive, literarisch geprägte Rationalität öffentlicher Kommunikation“ – bestenfalls eine „Teilöffentlichkeit“⁶⁰, laut Ulrich Saxer sogar nur eine „elitäre Variante des Dritten Standes“⁶¹.

Berechtigte Einwände gibt es auch gegen Habermas' Verteufelung der Buchgemeinschaften und Leseringe. So lobt er zwar die Lesegesellschaften des 18. Jahrhunderts für ihren Beitrag zur kulturellen und politischen Emanzipation des Bürgertums, gesteht aber den Leseringen und Buchgemeinschaften des 20. und 21. Jahrhunderts bloß simplen Kommerz zu.⁶²

2.1.5. Public Relation, Öffentlichkeitsarbeit und die Schlussfolgerungen von Habermas

Public Relation⁶³ – die publizistische Darstellung privilegierter Privatinteressen als ökonomische Reklame – war von Beginn an mit politischen Interessen verbunden und diente der Meinungspflege. Sie wurde ab etwa 1940 von Ölkonzernen der USA eingesetzt und richtete sich an Privatleute, um die öffentliche Meinung über Konzerne und Produkte zu beeinflussen. Im Gegensatz zur privaten Reklame zielte sie jedoch nicht auf direkte – produktgebundene – Kaufanreize. Der Sozialwissenschaftler Carl Brinkmann glaubte, Pressestellen seien durch den unersättlichen Informationsdrang der Presse entstanden – die Medien hätten diesen „Gegenspieler“ somit selbst verschuldet.⁶⁴ Habermas schreibt, dass darauf hin auch die Verwaltung begann, Pressestellen einzurichten, um sich gezielt der Massenmedien zu bedienen. So wuchs den Verwaltungen im Sozialstaat immer mehr Macht zu: Die Staatsbürokratie – beispielsweise Ministerien – nutzten diese Form für gezielte Meinungslenkung. Damit wuchs den Verwaltungen im Sozialstaat eine Machtrolle zu, mit der sie sie sogar Einfluss auf Regierungen ausüben konnten.

⁵⁹ Welke, Martin; „Zeitung und Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert. Betrachtungen zur Reichweite und Funktion der periodischen deutschen Tagespublizistik“ in *Presse und Geschichte. Beiträge zur historischen Kommunikationsforschung*, München 1977, Seite 71 bis 99

⁶⁰ Dröge, Franz; „Überhistorische Modellkonstruktionen“ in Arnolf Kutsch, Christina Holz-Bacha, Franz R. Stuke (Hrsg.): „Rundfunk im Wandel“, *Beiträge zur Medienforschung*, Berlin 1993, Seite 37

⁶¹ Saxer, Ulrich; „Strukturwandel der Öffentlichkeit, Wi(e)dergelesen von einem Kontrahenten“, *Zoom K&M*, Nr.4, Oktober 1994, Seite 72

⁶² Habermas, Jürgen; „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ Frankfurt/Main 1962, Seite 256 ff.

⁶³ ebenda, Seite 289

⁶⁴ Brinkmann, Carl; „Presse und öffentliche Meinung“ in *Verh. des 7. Deutschen Soziologentags*, Tübingen 1931, Seite 27 ff.

Verwaltung, Verbände und Parteien sind für Habermas „Transformatoren“, die Direktiven umwandeln. Dabei transportiert die Verwaltung die Direktiven des Staats in Richtung Gesellschaft, Verbände und Parteien transportieren Wünsche und Meinungen in Richtung Staat. Habermas begreift Verbände und Parteien als private Vereinigungen. Das blieb nicht unwidersprochen: Im Gegensatz zu Habermas meinte Luhmann, dass Interessenverbände die öffentliche Meinung nicht beeinflussen⁶⁵.

Parteien, die eigentlich als Instrument der Willensbildung publikumsbestimmt sein sollten, konnten sich jedoch vom Publikum abkoppeln – und entzogen sich damit der Kritik. Hiermit war für Habermas der Strukturwandel der bürgerlichen Öffentlichkeit abgeschlossen. So reiht sich das rasonierende Publikum, das die bürgerliche Öffentlichkeit prägte und auf die Obrigkeit Einfluss nehmen konnte, im Zeitalter der Massenmedien in die Masse des mehr oder weniger passiven Publikums ein. Welche Rolle das Feuilleton und die Theaterkritik dabei spielt, ist in den entsprechenden Kapiteln (2.2. bis 2.4.) nachzulesen.

Den immanenten Gesetzen der Massenmedien folgend wurde das Parlament laut Habermas zur „öffentlichen Tribüne“⁶⁶. Das bedeutet, dass nur noch showartige Auftritte von Regierung und Opposition für TV und Radio geliefert werden. Bundestagsabstimmungen zum Beispiel sind vorher abgesprochen. Die sachlich geführte Diskussion im Parlament – also die Deliberation – wird gegen eine gestellte Dokumentation eingetauscht. Nach James S. Fishkin ist „Deliberation“ neben „Political Equality“ und „Nontyranny“ die dritte tragende Säule der Demokratie.⁶⁷

So ist für Habermas im Zeitalter der Massengesellschaft politische Mitbestimmung, wie sie die Gruppe der „rasonierenden Privatleute“ früher ausübte, heute weder dem Staatsbürger zumutbar noch technisch durchführbar. Er diagnostiziert eine Desintegration der Wählerschaft und bezeichnet den „Kommunikationszusammenhang“ als „zerrissen“.⁶⁸ **Habermas orientiert sich unter anderem an dem deutsch-amerikanischen Politikwissenschaftler Ernst Fraenkel⁶⁹ und kommt zu dem Schluss: „Die öffentliche Meinung herrscht, aber sie regiert nicht.“** Bürger, die politisch mitbestimmen wollten, hätten somit lediglich die Möglichkeit, sich in Interessenverbänden zu organisieren, um dann auf oder als Parteien politischen Einfluss

⁶⁵ Luhmann, Niklas; „Öffentliche Meinung“, in Politische Vierteljahresschrift 11, 1970, Seite 18

⁶⁶ Benhabib, Seyla; „Die gefährdete Öffentlichkeit“, in Transit, 13, 1997, Seite 40

⁶⁷ Fishkin, James S.; Democracy and Deliberation. New Directions for Democratic Reform, New Haven, 1991

⁶⁸ Habermas, Jürgen; „Strukturwandel der Öffentlichkeit“, Frankfurt/Main 1990 (1962), Seite 356

⁶⁹ Fraenkel, Ernst, „Parlament und öffentliche Meinung“ in Festgabe für Herzfeld, Berlin 1957, Seite 182

zu nehmen. Habermas: „Nicht-öffentliche Meinung gewinnt erst Existenz als eine öffentliche in der Verarbeitung durch die Parteien.“⁷⁰ Das legt den Schluss nahe, dass die Willensbildung im demokratischen Sozialstaat obrigkeitsteuert ist. **Bei Habermas heißt es sogar: „Öffentliche Meinung bleibt Gegenstand der Herrschaft auch da, wo diese zu Konzessionen oder Reorientierungen zwingt.“⁷¹ Der Satz „Alles für das Volk, nichts durch das Volk.“⁷² aus dem Preußen Friedrichs II. gilt also auch für dieses und die letzten beiden Jahrhunderte.**

2.1.6. Historische Einordnung der Habermas'schen Thesen

Fiel die Erstveröffentlichung von „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ 1962 noch in die Zeit eines CDU-Staates und der Ludwig Erhard'schen „Formierten Gesellschaft“, in denen die Thematisierung des emanzipatorischen Potenzials bürgerlicher Öffentlichkeit aufklärerische und kritische Impulse vermittelte, begründete Habermas eine unveränderte Neuauflage seines Werks 1990 unter anderem damit, dass die „nachholende Revolution“ in den osteuropäischen Gesellschaften dem Text eine erneute Aktualität verliehen habe. Erst in dieser Zeit ist das Buch auch ins Englische übersetzt worden und löste in der amerikanischen Sozialwissenschaft perspektivenreiche Diskussionen aus. Im Zuge der amerikaorientierten Theoriebildung in den deutschen Kulturwissenschaften wurde es quasi reimportiert und erfuhr eine starke Wiederbelebung. Mittlerweile jedoch ist der „zivilgesellschaftliche Aufbruch“ von 1989 durch andere politische Dynamiken und deren Widersprüche überrollt worden: neoliberale Globalisierung, Renationalisierung und „postnationale Konstellationen“, Populismus und Krise demokratischer Willensbildung und politischer Repräsentanz. Im Vorwort der 1990er Neuauflage gab auch Habermas einige Fehleinschätzungen zu. So gestand er zum Beispiel ein, die Rationalität der bürgerlichen Öffentlichkeit idealistisch überzeichnet zu haben.⁷³

Trotzdem wird Habermas' Text immer wieder anhand der sich weiter auch durch die Medien verändernden Gesellschaft wissenschaftlich überprüft. Im Jahr 2003 fand unter dem Titel „Strukturwandel der Öffentlichkeit 2.0“ in Berlin ein Kongress statt, der sich

⁷⁰ Habermas, Jürgen; „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1990 (1962), Seite 346

⁷¹ ebenda Seite 352

⁷² ebenda Seite 322

⁷³ ebenda Seite 16 ff.

ausschließlich dieser Frage widmete. Unter anderen versuchte dort Thomas Krüger von der Bundeszentrale für Politische Bildung die Aktualität der Habermas'schen Thesen nachzuweisen. Er ordnete Habermas' Theorie zwischen zwei Interpretationsschienen ein: einerseits Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, aus dem Habermas eine gewisse kreative Entscheidungsfreiheit der Menschen gegenüber den Medien herausgelesen habe, und Horkheimer und Adorno, die zwischen Publikum und Medien nur noch einen „totalen Verblendungszusammenhang“ sähen. Krüger schreibt: „Horkheimer und Adorno wenden sich in ihrem ‚schwärzesten Buch‘, wie es Jürgen Habermas einmal ausgedrückt hat – der ‚Dialektik der Aufklärung‘ – subtil gegen Walter Benjamin, der in seinem Kunstwerkaufsatz rund zehn Jahre zuvor die These der totalen Manipulation nicht teilen wollte.“⁷⁴ Bei Adorno und Horkheimer waren auch die Kultur-, Kunst-, Opern- und Theaterkritik Handlanger obrigkeitsstaatlicher Ideologie. „Kritiker“ – so glaubte Adorno – „weben mit am Schleier ... des herrschenden Geistes.“⁷⁵

Zwischen diesen Polen bewegt sich die Debatte immer noch, hat sich aber in den letzten 15 Jahren sowohl in der postmodernen Rezeption wie auch in der empirisch soziologischen Forschung eher auf die Seite Benjamins geschlagen. Der Begriff der Medienkompetenz steht hier im Grunde Pate. Habermas, der anerkannte Statthalter der Frankfurter Schule, hat in seiner Untersuchung zum Strukturwandel der Öffentlichkeit die Positionen Adornos und Horkheimers aufgenommen und die Frage der Wirkungsweisen von Massenmedien auf Öffentlichkeit und Demokratie in den Mittelpunkt gestellt. Auch Habermas hat – wie oben dargestellt – eine Entwicklung hin zur konsumierenden Haltung des Publikums entdeckt.

30 Jahre später (1990) jedoch gab er unter dem Eindruck einer erstarkenden Zivilgesellschaft Benjamin Recht. Habermas schrieb, er habe das Verhalten des Publikums unterschätzt, vor allem seine „Resistenzfähigkeit“ und die „kritischen Potenziale“, die sich in einem Feld der „multiplen Codes“ und „hegemonialen Werte“ reorganisieren. Neue und vielfältige Wertmaßstäbe hätten sich ausgebildet, und auf der Seite der medialen Öffentlichkeit gäbe es neue Entwicklungen, die seinen totalen Pessimismus nicht mehr rechtfertigen würden.

Das hat mehrere Gründe: Die Medienlandschaft der westlichen Welt erlebte eine tief greifende Strukturkrise – die Erosion ihrer Geschäftsgrundlage, im direktesten Sinne

⁷⁴ Krüger, Thomas, Rede zum Kongress „Strukturwandel der Öffentlichkeit 2.0“ am 01.12.2003, veröffentlicht im Internet bei der Bundeszentrale für Politische Bildung unter <http://www.bpb.de/presse/LJZ47Z,0,0,Strukturwandel.html>

⁷⁵ Adorno, Theodor W.; „Gesammelte Schriften, Band 10.1., Kulturkritik und Gesellschaft I“, Frankfurt/Main, 2003, Seite 13.

des Wortes. Die auf Werbung und Anzeigen aufbauenden Wertschöpfungsketten der etablierten privaten Medien (Zeitungen, Rundfunk, TV) werden durch neue Technologien – nicht zuletzt durch das Internet und damit verbundene Änderungen der Mediennutzung – einer radikalen Neubestimmung ausgesetzt. Die gegenwärtige Rezession hat das nur beschleunigt. Neue Geschäftsmodelle werden gesucht, sind aber noch nicht etabliert. Dazu ein paar Sätze des Medienwissenschaftlers Norbert Bolz, der zeigt, wie schlimm es mittlerweile auch um den geistigen Überbau des Gewerbes steht: „Journalisten müssen Abschied nehmen von ihrem alten Aufklärungsideal. Ein Medienunternehmen ist in erster Linie ein Wirtschaftsunternehmen.“ Das neue Credo des auch gerne als Medienphilosophen titulierten Universitätsprofessors lautet: „Die entscheidende Frage ist heute: Wie fasziniere ich meine Leser.“ Bolz scheute sich auch nicht vor dem Satz: „Der kritische Aufklärungsjournalismus ist überholt.“⁷⁶ Bei Theaterkritikern geht er sogar noch einen Schritt weiter: „Journalisten müssen immer eine Witterung für Blut haben ... Wenn man nicht die Witterung eines Bluthundes hat, dann hilft einem auch die größte Rhetorik nichts. Es sei denn, man arbeitet im Feuilleton und berichtet über Theater.“⁷⁷

Aber auch die öffentlich-rechtlichen Medien sind in einem kritischen Zustand beziehungsweise haben sich selbst dort hin begeben. Zwar steht die Struktur ihrer Finanzierung noch, wird aber in den Augen einer breiter werdenden Öffentlichkeit auch zunehmend in Frage gestellt. Die Legitimationskrise ist ante portas, die Frage „Wofür?“ stellt sich für viele Gebührenzahler immer häufiger. Und das nicht nur, weil ein wohlfeiler Populismus der privaten Konkurrenz das suggeriert. Der verstorbene Reporter der „Süddeutschen Zeitung“, Herbert Riehl-Heise, schrieb: „Wir Träumer und Idealisten hatte doch gehofft, dass es einen Unterschied geben müsse zwischen der Herstellung von Dachpappe (...) und der Produktion von Meinung in Wort, Schrift und Bild. (...) Inzwischen wäre man froh, wenn mancher Sender mit dem Ernst und dem Sachverstand seriöser Dachpappenhersteller geführt würde.“⁷⁸ Es gibt klare Symptome, dass der öffentlich-rechtliche Medienkomplex von den aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen auf dem falschen Fuß erwischt wurde.

⁷⁶ Bolz, Norbert; „Abschied von der Aufklärung“, in Pörksen, Bernhard (Hrsg.) „Trendbuch Journalismus“, Köln 2004; auch als Interview mit Anika Riegert und Broder Winckel im Internet: www.heise.de/tp/r4/artikel/19/19017/1.html

⁷⁷ ebenda, Seite

⁷⁸ Riehl-Heise, Herbert; Fundstelle auf das vollständige Zitat ging während der Arbeit an der Dissertation verloren; ein Verweis findet sich im Internet unter www.jungle-world.com/seiten/2005/11/5122.php

2.1.7. Kritik der Massenkultur

2.1.7.1. Massenkultur, Kulturindustrie und die Barbarisierung des Menschen

Um Habermas' Ansatz zu erklären, muss man einen Blick auf die „Kritik der Massenkultur“, wie sie Adorno beschrieb, werfen. Adorno und Horkheimer führten den philosophischen Terminus „Kulturindustrie“ erstmals 1947 in ihrem Werk „Dialektik der Aufklärung“ ein, um damit den irreführenden Begriff „Massenkultur“ zu ersetzen. Dort wurde eine frühe Definition der Kulturindustrie vorgestellt: Kulturindustrie sei – so heißt es – die „willentliche Integration ihrer Abnehmer von oben“.⁷⁹ Der Begriff „Massenkultur“ wurde fallengelassen, um nicht den Eindruck zu erwecken, es handle sich um eine „gegenwärtige Gestalt von Volkskunst“.⁸⁰ Mit Kulturindustrie meint Adorno später die gesellschaftliche Implikation von kulturellen Ereignissen und Erzeugnissen. Adorno erhoffte, aus den Thesen zur Kulturindustrie eine Antwort auf die Frage zu finden, weshalb die antagonistische, aus kulturmarxistischer Sicht in sich widersprüchliche, kapitalistische Gesellschaft, stabil ist. Dieser gesellschaftliche „Kitt“⁸¹, wie ihn Erich Fromm nannte, sollte die Kulturindustrie sein, welche als Mittel von Herrschaft und Integration wirkt.

Begreift man Kultur als Entbarbarisierung des Menschen ohne ihn durch gewalttätige Unterdrückung erst recht zu verbiegen, dann ist Kultur überhaupt misslungen. Das ist die zentrale These in Adornos kritischer Kulturtheorie. Der Begriff der Kulturindustrie „bezieht sich auf die Standardisierung der Sache selbst – etwa die jedem Kinobesucher geläufige der Western – und auf die Rationalisierung der Verbreitungstechniken, nicht aber streng auf den Produktionsvorgang.“⁸² Kulturindustrie bezeichnet die Formen kultureller Produktion, die massenhaft verbreitet und rezipiert werden, also Kino, Theater, Radio, Schallplatten, Zeitungen, Fernsehen – und die dazugehörigen Rezensionen. Berufsmäßige Kritiker – auch Theaterrezensenten – waren für Adorno

⁷⁹ Adorno, Theodor W.; „Résumé über Kulturindustrie“, in „Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen-Ohne Leitbild, Frankfurt/Main 1997 (GS10/1) Seite 337

⁸⁰ ebenda

⁸¹ Fromm, Erich; „Analytische Sozialpsychologie und Gesellschaftstheorie“. Frankfurt/Main 1970, Seite 9 bis 40

⁸² Adorno, Theodor W.; „Résumé über Kulturindustrie“, in „Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen-Ohne Leitbild, Frankfurt/Main 1997 (GS10/1), Seite 339

deshalb kein Korrektiv, sondern affirmative Teile des Systems. Für ihn repräsentierten sie lediglich „die alte Unehrllichkeit des Gewerbes“⁸³.

Laut Adorno war Kunst im bürgerlich-liberalen Zeitalter stets elitär: In der „Dialektik der Aufklärung“ spricht er von „bürgerlicher“ Kunst, die mit dem Ausschluss der Unterklasse erkaufte wurde. Sie orientierte sich seiner Meinung nach nur bis zum Zeitalter des Spätkapitalismus am kollektiven Gemeinwohl und ermöglichte durch ihre Impulse eine Fortentwicklung der Gesellschaft.

Dann jedoch habe sie ihren autonomen Charakter verloren, weil sie sich als Mittel zum Zweck – der Generierung von Kapital – benutzen ließ. Für das Erreichen dieses Ziels schuf die Kulturindustrie ein globales Netzwerk. Es besteht in seiner Grundstruktur aus der Kulturproduktion, die immer ähnlichere Kulturwaren schafft, die überall auf der Welt verteilt werden können. Zusätzlich erschuf diese Industrie den Kulturmarkt, der als Bindglied zwischen Waren und Konsumenten fungiert. In Adornos Aufsatz „Resümee über Kulturindustrie“ heißt es: „Kulturindustrie geht über in public relations ... An den Mann gebracht wird allgemeines unkritisches Einverständnis – Reklame, gemacht für die Welt, so wie ein jedes kulturindustrielles Produkt seine eigene Reklame ist.“⁸⁴ Professionelle Kritiker sind für Adorno dabei nur „Agenten“⁸⁵ des herrschenden Systems, die an der Manipulation der öffentlichen Meinung mitarbeiten.

2.1.7.2. Kunstwerk und Aura

Der von Walter Benjamin eingeführte Begriff der Aura eines Kunstwerks spielte für Adorno eine wesentliche Rolle. Nach Benjamin setzt jede Reproduktion eines Kunstwerks das „hic et nunc, die einmalige Existenz am Ort, an dem es (das Original des Kunstwerks) sich befindet“⁸⁶ voraus. Diese ist die Basis seiner Authentizität und Tradition und widersetzt sich jeder Reproduktion. Die Reproduktion muss eine einmalige Existenz durch die Existenz der Serie ersetzen und kann selbst nur künstlerisch sein, wenn sie diese Ersetzung mit einbezieht (z. B. Warhol). Durch die

⁸³ Adorno, Theodor W.; „Gesammelte Schriften, Band 10.1., Kulturkritik und Gesellschaft I“, Frankfurt/Main 2003, Seite 12

⁸⁴ Adorno, Theodor W.; „Résumé über Kulturindustrie“, in „Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen-Ohne Leitbild, Frankfurt/Main 1997, (GS10/1) Seite 339

⁸⁵ Adorno, Theodor W.; „Gesammelte Schriften, Band 10.1., „Kulturkritik und Gesellschaft I“, Frankfurt/Main, 2003 Seite 12

⁸⁶ Benjamin, Walter; in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit. (in: M. Horkheimer (Hg.): ZfS `36. München 1970. Seiten 40-68

Serienfertigung und die jederzeit und allerorten mögliche Verfügung des Betrachters über das Werk wird es „aktualisiert“, seiner Geschichtlichkeit und Tradition entkleidet. Laut Benjamin findet noch eine zweite Substitution statt: Aura und Authentizität sind untrennbar mit einem rituellen Charakter verbunden. Mit dem Verlust der Aura werden Kunstwerke zum ersten Mal von diesem rituellen Charakter befreit. In dem Moment, in dem das Kriterium der Authentizität nicht mehr mit Kunstwerken verbunden ist, verändert sich auch die gesellschaftliche Funktion von Kunst.⁸⁷

Wann immer also Kulturindustrie sich als Kunst vermittelnde oder sogar Kunst produzierende Instanz gerieren will und dabei weder den seriellen Beliebigkeits- und Massencharakter ihrer Produkte noch politische Bekenntnisse offen aussprechen will, tut sie dies, indem sie dem Publikum „arrivierte“ Kunstwerke – womöglich noch vereinfacht oder zurechtgemodelt – präsentiert, beim Betrachter an das „halbgebildete Bedürfnis“ appelliert.⁸⁸ Dabei muss die Kulturindustrie die Aura dieser Kunstwerke beschwören, damit sie auch als solche kenntlich sind. Eine wichtige Rolle spielen dabei professionelle Kritiker: Sie gaben laut Adorno ihre ursprüngliche Funktion als „Berichterstatter“⁸⁹ auf und wurden zu „Propagandisten“. Obwohl er meist Opernkritiker im Visier hatte, meinte er natürlich auch die Theaterkritik.

2.1.7.3. Warencharakter der Kultur

Entscheidend für die Kritik an der Kulturindustrie ist nicht das Profitinteresse, nicht die Minderwertigkeit von kulturellen Massenprodukten, auch nicht prinzipiell der Warencharakter von Kulturprodukten, sondern deren Ausschließlichkeit. „Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger auch Waren“, formuliert Adorno, „sondern sind es durch und durch.“ Mit diesem Vorwurf wendet er sich auch an berufsmäßige Kritiker in den Massenmedien, denen er „Konformismus“⁹⁰ unterstellt.

Adorno bezieht sich bei der Analyse von Kulturprodukten im Wesentlichen auf zwei grundsätzliche Methoden der Warenbetrachtung: zum einen auf die Betrachtung des

⁸⁷ ebenda

⁸⁸ Adorno, Theodor W.; Soziologische Schriften 1; Gesammelte Schriften 8, erschienen 1959, Frankfurt am Main 1997, Seite 110

⁸⁹ Adorno, Theodor W.; „Gesammelte Schriften, Band 10.1., Kulturkritik und Gesellschaft I“, Frankfurt/Main, 2003, Seite 12

⁹⁰ ebenda

Warencharakters nach Marx, mit der Unterscheidung zwischen Gebrauchswert und Tauschwert. Zum anderen stellt er Kulturwaren authentischen Kunstwerken gegenüber. In der Nützlichkeit eines Gegenstands, ein menschliches Bedürfnis zu stillen, ist laut Marx der Gebrauchswert bestimmt: „Die Nützlichkeit eines Dings macht es zum Gebrauchswert.“⁹¹ Der Gebrauchswert ist also dem Gegenstand immanent, während der Tauschwert erst durch den Austausch des Produkts unter den Personen entsteht: In diesem Moment ist das Produkt zur Ware geworden. Marx sagt auch, der Austausch – und so der Tauschwert – sind konstitutiv dafür, dass ein Gegenstand eine „Ware“ ist. Der Kapitalismus, nach Marx, legt es im Wesentlichen auf „Tauschwertproduktion“ an, werden seine Produkte doch von vornherein dazu produziert, getauscht zu werden. Bei der zweiten Form der Warenbetrachtung vergleicht Marx Kulturwaren mit „authentischen Kunstwerken“.⁹²

Im Zentrum der Kritik an der Kulturindustrie schließlich steht das Grundmotiv der Philosophie Adornos überhaupt: Der Verlust des Individuellen, der Sieg des Ganzen, des Systems. In der „Dialektik der Aufklärung“ heißt es: „In der Kulturindustrie ist das Individuum illusionär nicht bloß wegen der Standardisierung ihrer Produktionsweise. Es wird nur so weit geduldet, wie seine rückhaltlose Identität mit dem Allgemeinen außer Frage steht. Von der genormten Improvisation im Jazz bis zur originellen Filmpersönlichkeit, der die Locke übers Auge hängen muss, damit man sie als solche erkennt, herrscht Pseudoindividualität. Das Individuelle reduziert sich auf die Fähigkeit des Allgemeinen, das Zufällige so ohne Rest zu stempeln, dass es als dasselbe festgehalten werden kann.“⁹³ Exakt das Gleiche unterstellt er natürlich dem Theater und der Theaterkritik.

Die Kulturindustrie hat die Funktion, die bürgerliche Gesellschaft auf dem Weg in die totale Gesellschaft des autoritären Staats zu lenken und abzulenken. „Der kategorische Imperativ der Kulturindustrie“, schreibt Adorno, „hat, zum Unterschied vom Kantischen, mit der Freiheit nichts mehr gemein. Er lautet: du sollst dich fügen, ohne Angabe worein; fügen in das, was ohnehin ist, und in das, was, als Reflex auf dessen Macht und Allgegenwart, alle ohnehin denken.“⁹⁴ Kulturindustrie ist von daher letztlich Anti-Aufklärung: „In ihr wird Aufklärung, nämlich die fortschreitende technische Naturbeherrschung, zum Massenbetrug, zum Mittel der Fesselung des Bewusstseins.

⁹¹ MEW 23, Berlin 1973, Seite 50

⁹² Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main 1988, Seite 117

⁹³ ebenda

⁹⁴ Adorno, Theodor W.: „Résumé über Kulturindustrie“, in „Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild“, Frankfurt am Main 1997 (GS 10/1), Seite 343

Sie verhindert die Bildung autonomer, selbständiger, bewusst urteilender und sich entscheidender Individuen.⁹⁵ Ähnlich versteht er auch die Rolle der Theaterkritik: Für ihn ist sie eine konformistische Wertung, die bestenfalls einem persönlichen Gusto folgt, aber nie die Spielregeln der Massenkultur außer Acht lässt und mehr oder minder bewusst an ihrer Zementierung arbeitet.

In dieser Zuspitzung stellt sich eine wesentliche Grundsatzfrage am radikalsten: Glaubt Adorno tatsächlich, dass die Menschen den Manipulationen der Kulturindustrie immer hilflos und ausweglos ausgesetzt sind, meint er tatsächlich, dass der „Verblendungszusammenhang“ unauflösbar, dass die Auslieferung der Individuen ans System total ist? Das wäre ein *Circulus vitiosus*, aus dem es kein Entrinnen mehr gibt – auch für Adorno! Zitate dafür können in Mengen gefunden werden und sind in der „Dialektik der Aufklärung“ unter dem Schock des Nazi-Terrors entstanden. Aber ebenso wie die These gilt, dass Kultur misslungen sei, gilt auch ein anderer Satz Adornos: „Dass die Kultur bis heute misslang, ist keine Rechtfertigung dafür, ihr Misslingen zu befördern.“⁹⁶ Eine Einschätzung, die auch der Theaterkritik noch Hoffnung lässt.

⁹⁵ ebenda, Seite 345

⁹⁶ Adorno, Theodor W.; „*Minima Moralia*“, Frankfurt/Main, 1951, Seite 42 ff.

2.2. Feuilleton zwischen Politik, Aufklärung und Reklame

Der angestammte Platz für die Theaterkritik ist das Feuilleton. Deshalb soll seine historische Entwicklung – und vor allem sein sich wandelnder Einfluss auf Politik und öffentliche Meinung – hier kurz skizziert werden.

2.2.1. Stand der Feuilletonforschung

Die Feuilletonforschung kann mittlerweile auf eine mehr als hundertjährige Geschichte zurückschauen⁹⁷, doch der vor 25 Jahren apostrophierte Neuanfang, der vor allem in den Publikationen von Georg Jäger⁹⁸ nachzulesen ist, scheint nie stattgefunden zu haben. Jäger plädierte damals für einen kollektiven Einsatz von Bibliotheks-, Literatur-, Publizistik-, Geschichts- und Politikwissenschaften. Der Berliner Literaturwissenschaftler Kai Kauffmann schrieb im Jahr 2000: „Die Feuilletonforschung ist niemals zu dem geplanten Großunternehmen geworden, das ebenso systematisch wie interdisziplinär hätte arbeiten sollen und müssen. ... Heute ist leider festzustellen, dass insbesondere die Publizistikwissenschaft, die zusammen mit der Bibliothekswissenschaft die Grundlagen liefern sollte, nicht mitgezogen hat. Im Gegenteil hat sie die frühere, historisch orientierte Feuilletonforschung fast völlig aufgegeben.“⁹⁹

2.2.2. Zur Definitionsproblematik des Begriffs Feuilleton

Nach sorgfältiger Durchsicht der einschlägigen Publikationen, scheint es nicht möglich zu sein, „völlig unspezifisch vom Feuilleton als Genre oder gar vom Feuilletonismus als Stil“¹⁰⁰ zu sprechen. Schon 1968 hat der Konstanzer Germanist Wolfgang Preisendanz eine einheitliche Begriffsverwendung abgelehnt, weil es nicht zu definieren sei, „welche textimmanenten Merkmalen (der Thematik, des Stils, der Technik)“ das Feuilleton

⁹⁷ Ueding, Gert (Hrsg.); „Feuilleton“ in „Historisches Wörterbuch der Rhetorik“, Band 3, Tübingen 1996, Sp. 259-266

⁹⁸ Jäger, Georg; „Das Zeitungsfeuilleton als literaturwissenschaftliche Quelle“ erschienen in „Bibliographische Probleme im Zeichen eines erweiterten Literaturbegriffs“, Hrsg.: Wolfgang Martens, Weinheim 1988, Seite 53-71

⁹⁹ Kauffmann, Kai, „Die lange Geschichte der kleinen Form“, Berlin 2000, Seite 11

¹⁰⁰ ebenda, Seite 11 - 12

konstituieren.¹⁰¹ Das hat zwar Gott sei Dank nicht dazu geführt, das Feuilleton aus seinem literarisch-publizistischen Textgenre herauszulösen, aber klargestellt, dass jeder Feuilletontext nur innerhalb seines spezifischen Kontextes (Zeit, Publikation, Textart, Autor etc.) interpretiert werden kann.

2.2.3. Feuilleton – Was ist das?

„Ein Feuilletonist ist ein Schriftsteller, der sich gehen lässt. Statt seine Schrift zu stellen, lässt er sie laufen. Statt Worte zu meißeln, plaudert er sie aus. Auch wenn er nichts zu sagen hat, sagt er dies allen. Es reicht schon dass sein Konto leer ist, damit ihm sein Mund übergeht.“¹⁰² Das schrieb der Literaturprofessor Peter Utz. Doch Gott sei Dank ist das nur der Einstieg in seine Betrachtung „Sich gehen lassen‘ unter dem Strich“ mit dem Untertitel „Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons“. Er schrieb weiter: „Dieses kritische Klischee vom Feuilletonisten, der sich sprachlich gehen lässt, folgt ihm als ein Schatten, seitdem das Feuilleton laufen gelernt hat. Es begleitet die feuilletonistischen Spaziergänge von ihren Anfängen im Wien des 19. Jahrhunderts bis ins Berlin der Zwanziger Jahre, in dem die Feuilletonisten die Zeitungen in Massen bevölkerten. Unübersehbar flanierten sie durch die hektisch gewordenen Metropolen, als sei ewiger Sonntag. Am folgenden Tag fand man ihre Ausschweifungen dann in den Zeitungen ‚unter dem Strich‘, wo sie sich noch einmal gehen lassen, nun auf dem Papier. So sind spaziergängerisches ‚Sichgehenlassen‘ und Feuilletonismus von Anfang an assoziiert.“

Die Metaphorik des Flanierens ist hier zu Lande untrennbar mit dem Begriff Feuilleton verbunden. Heinrich von Treitschke beispielsweise rechnet unter diesem Vorzeichen mit dem Stammvater des deutschsprachigen Feuilletons, mit Heinrich Heine, ab: „Seine Prosa schritt nicht auf gerader Bahn dem Ziel zu, sondern schlenderte tänzelnd und Blumen suchend seitab vom Wege dahin.“¹⁰³ Ihm folgte Karl Kraus, der Heine als einen „Draufgänger der Sprache“ bezeichnete.¹⁰⁴ Weniger euphemistisch beurteilt der ewige

¹⁰¹ Preisendanz, Wolfgang; „Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik bei Heine“, in „Die nicht mehr schönen Künste“, Hrsg.: Jauß, Hans Robert, München 1968, Seite 348

¹⁰² Utz, Peter; „Sich gehen lassen‘ unter dem Strich“; in Kaufmann, Kai / Schütz, Erhard (Hrsg.) „Die lange Geschichte der kleinen Form“, Berlin 2000, Seite 142

¹⁰³ Kleinknecht, Karl Theodor; „Heine in Deutschland. Dokumente seiner Rezeption 1834-1956“, Tübingen 1976, Seite 67

¹⁰⁴ Kraus, Karl; „Heine und die Folgen“ in „Die Fackel“ Nr. 329/30, 31. August 1911, Seite 32

Schwarzseher Friedrich Nietzsche diesen Berufsstand: Er klassifiziert den Feuilletonisten als „Hofnarren der Kultur“, der sich plaudernd „gehen lässt“.¹⁰⁵

Robert Musil formulierte seine Sicht der Dinge 1927 in einem Feuilleton der „Vossischen Zeitung“ unter dem Titel „Geschwindigkeit ist eine Hexerei“ und entdeckte eine neue Geschwindigkeit: „Die Sprache fußwandelt nicht mehr dahin wie zur Zeit der Altvorderen.“¹⁰⁶ Denn im hektischen Tempo der Großstadt, das auch die Rotationsmaschinen antreibt¹⁰⁷, fällt der flanierende Feuilletonist, anders als sein modernes Pendant, der rasende Reporter, immer mehr aus dem Zeittakt. Walter Benjamin hielt dagegen und feierte etwa zur gleichen Zeit „die Wiederkehr des Flaneurs“¹⁰⁸, den er direkt aus dem „heiligen Hain der Flanerie“ – dem Berliner Tiergarten – in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts versetzte. „Das frühere Jagdgehege vor der Stadt ist durch die Urbanisierung zur grünen Insel geworden“, interpretiert ihn Utz.¹⁰⁹

2.2.4. Definition und kurze historische Entwicklung des Begriffs Feuilleton

Der Begriff kommt aus dem Französischen und heißt wörtlich übersetzt „Blättchen“. Als Feuilleton bezeichnet man allgemein den Kulturteil einer Zeitung. Das sind die Seiten, auf denen Nachrichten aus dem kulturellen Leben, Kritiken, Essays, Glossen und Interviews zur darstellenden und bildenden Kunst, zur Alltags- und Freizeitkultur, zur Wissenschaft, aber auch literarische Texte und künstlerische Abbildungen versammelt sind. Die Theaterkritik nimmt dort einen – wenn auch abnehmenden, aber immer noch – zentralen Stellenwert ein. Was heute in einigen Zeitungen in speziellen Beilagen oder Sparten erscheint – zum Beispiel Reise, Wissenschaft, Medien, war früher ebenfalls Teil des Feuilletons. Umgekehrt nimmt das Feuilleton immer häufiger Themen der Politik, Wirtschaft, Technik, Naturwissenschaften in sich auf.

¹⁰⁵ Nietzsche, Friedrich; „Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)“; Hrsg: Colli, Giorgio / Montinari,azzino; München 1980; Band 2, Seite 165

¹⁰⁶ Musil, Robert; „Gesammelte Werke in 9 Bänden“; Hrsg.: Frisé, Adolf; Reinbek 1978, Band 7, Seite 683

¹⁰⁷ Bienert, Michael; „Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik“; Stuttgart 1992, Seite 59

¹⁰⁸ Benjamin, Walter; „Gesammelte Schriften“, Hrsg.: Rolf Tiedemann und H. Schweppenhäuser; Frankfurt/Main 1980, Band 3, Seite 194 ff.

¹⁰⁹ Utz, Peter; „Sich gehen lassen“ unter dem Strich“; in Kaufmann, Kai / Schütz, Erhard (Hrsg.) „Die lange Geschichte der kleinen Form“, Berlin 2000, Seite 145

Der Begriff des Feuilletons stammt aus den Zeiten der Französischen Revolution, als man begann, dem Journal des Débats ein Blättchen mit Theaternachrichten und -kritiken beizulegen. Diese waren bald so beliebt, dass man sie ins Hauptblatt nahm, nun im unteren Viertel oder Drittel der Seite durch einen dicken Strich abgetrennt – daher der Ausdruck „Unter dem Strich“. Diese Rubrizierung wurde in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von Zeitungen in Deutschland übernommen und nach 1848 üblich. Bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts fand man das Feuilleton in der Regel von der ersten Seite der Zeitung an durchlaufend „unter dem Strich“. Ab Mitte der 20er Jahre wurden ihm immer öfter komplette Seiten oder eigene Teile eingeräumt. Da damals das Theater im gesellschaftlichen Leben eine wichtige Rolle spielte, war auch der Platz für Theaterkritiken besonders opulent.

Populär ist seit dem frühen 19. Jahrhundert der Feuilletonroman, das heißt der Abdruck von unterhaltsamen oder spannenden Romanen und Novellen in Fortsetzungen. Daraus entwickelte sich eine regelrechte Praxis speziell auf Fortsetzungsabdruck hingeschriebener Texte. Hier findet man schon Muster, wie sie heute in Fernsehserien üblich sind: Die Dramaturgie kurzer Spannungsbögen mit „Cliff Hängern“ – das sind offene Schlüsse – und erinnernden Wiederholungen für Leser, die nicht alle Teile gelesen haben. Viele – auch später sehr bekannte Autoren – wurden zuerst in dieser Form veröffentlicht. (zum Beispiel Karl Ferdinand Gutzkow, Theodor Fontane, Alfred Döblin, Arnold Bronnen).

Da im Vordergrund des Feuilletons Unterhaltung und die Erzeugung kurzfristiger Aufmerksamkeit stand, entwickelte sich eine spezifische Form kleiner Texte. Sie werden in der Zeitungssprache „Kleine Form“ genannt und lassen sich nicht immer präzise von Texten wie Glosse, Reportage oder auch Essay abgrenzen. Umschrieben wird die „Kleine Form“ oft mit dem Begriff Plauderei. Meist handelt es sich um – heitere oder nachdenkliche – Texte zu aktuellen Anlässen, die alltägliche Erfahrungen, ästhetische, psychologische, soziologische oder philosophische Fragen streifen. Charakteristisch ist ein geringer Umfang und vor allem eine subjektive, zwischen Ernst und Unernst changierende, oft ironische Präsentation.

In der Regel wird die „Kleine Form“ auf Ludwig Börne, Heinrich Heine und Moritz Saphir zu Anfang des 19. Jahrhunderts zurückgeführt. Zunehmend entwickelten sich Spezialisten und Virtuosen dieser kleinen Form des Feuilletons, zunächst seit Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem in Wien, so etwa Ferdinand Kürnberger, Ludwig Speidel und Daniel Spitzer. Später kamen in Berlin Julius Rodenberg oder Paul Lindau hinzu.

Seinen Höhepunkt hatte das Feuilleton als intelligente Plauderei zweifellos in den Jahren vor 1933. Spezialisierte Autoren wie Victor Auburtin, Anton Kuh, Alfred Polgar, Roda Roda und Joseph Roth, aber auch gelegentlich Ernst Bloch, Walter Benjamin und Siegfried Kracauer lieferten Texte von außerordentlicher Virtuosität, ästhetischem und intellektuellem Raffinement. Nach 1933 wurde das Feuilleton in Deutschland als „jüdisch“ diffamiert. Gegen seine angeblich intellektualistisch-zersetzende Manier wurde eine angeblich eigentümlich deutsche Form der von „Herzen kommenden“ Betrachtung gesetzt – so besonders von Wilmont Haacke. Trotz namhafter Autoren wie Friedrich Sieburg, Friedrich Torberg, N.O. Scarpi (und Heinz Knobloch in der DDR) konnte das Feuilleton nicht mehr seine frühere Qualität und Popularität erlangen. Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts hat es sich jedoch vor allem in der so genannten Kolumne erneuert.

Mit der zumeist bildhaften, schwebenden, ironischen und originellen Präsentation hängt ein dritter Aspekt des „Feuilletonismus“ zusammen: Man hat dem Feuilleton, den Texten im Feuilleton, aber auch anderen, sei es journalistischen oder wissenschaftlichen Texten, immer wieder den Vorwurf des Feuilletonismus gemacht, d. h. des Verspielten, Unernstes und Ungefährlichen. Hermann Hesse hat in seiner Erzählung „Das Glasperlenspiel“ sogar vom „feuilletonistischen Zeitalter“ gesprochen. Zuerst und wohl am radikalsten hat Karl Kraus diese Kritik in „Heine und die Folgen“ (1911) vorgebracht. Seither tauchen in Schüben immer wieder Kritiker auf, die das angeblich Seichte, Oberflächliche, Unernstes oder Halbgebildete im Feuilleton geißeln. Dass diese Kritik zumindest in ihrer Pauschalität unsinnig ist, zeigen etwa die Texte von Axel Hacke, das „Streiflicht“ der „Süddeutschen Zeitung“ oder die leider eingestellten Berliner Seiten der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ (zum Beispiel Florian Illies oder Alexander von Schönburg) mit ihrer Kombination von Intellektualität und unkonventionell-origineller Schreibweise.

2.2.5. Feuilleton und Politik

Immer wieder gerne zitiert oder auch als Eigenschöpfung ausgegeben wird der Satz: „Das Feuilleton ist die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln.“ Anfang des letzten Jahrhunderts formulierte Hugo von Hofmannsthal seine Erwartung an den

Feuilletonisten, indem er ihn als „kulturellen Journalisten“ definierte.¹¹⁰ Er sollte sich im Dreiklang von Dichterischem, Schriftstellerischem und Journalistischem bewegen. Bei Verlegern und Journalisten stand das Feuilleton ebenfalls in hohem Ansehen – es sollte „unter dem Strich“ oder in separaten Beilagen Ruhe und Einkehr jenseits der Hektik des Zeitungstags ermöglichen. Tatsächlich kam der berühmte „Strich“, der gut sichtbar quer über dem letzten Drittel der Zeitungsseite gezogen wurde und das Feuilleton von den Politik- und Wirtschaftsrubriken der Zeitungen trennen sollte, erst im Übergang zum 20. Jahrhundert zum Einsatz.

Aber auch dann entwickelte sich die Praxis ganz anders: So platzierte zum Beispiel Arthur Lewinsohn Theodor Wolffs Beiträge im „Berliner Tageblatt“ über die Dichter Leo Tolstoi, Frank Wedekind, Johann Wolfgang von Goethe und Gerhard Hauptmann auf der ersten Seite und in der Form von Leitartikeln. Blätter wie „Die Deutsche Allgemeine Zeitung“, „Der Tag“, „Die Weltbühne“ etc. verfahren ähnlich. In der Zeit des Nationalsozialismus gehörten politische Verbrämungen im Feuilleton sogar zum guten Ton.

Auch nach dem Krieg wurde Politik nicht völlig aus dem Feuilleton verdrängt. Die Wochenzeitschrift „Die Zeit“ zum Beispiel veröffentlichte Friedrich Sieburgs Feuilletontexte in der Regel nicht im Feuilleton, sondern auf Seite drei, wo sich sonst die Politik austobte.¹¹¹ Die „Süddeutsche Zeitung“, die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ oder auch „Die Welt“ pflegen nicht erst seit der Diskussion um das Holocaust-Mahnmal, dem Kosovo-Krieg, dem Golf-Krieg, der Wiedervereinigung, der Krise der New Economy oder dem wirtschaftlichen und sozialen Abstieg Deutschlands eine enge Verbindung zwischen Politik- und Kulturteil. So ist auch heute dem „kulturellen Journalisten“ Hofmannsthal’scher Prägung die politische Feder nicht fremd. Nachrichtenorientierte Artikel und Feuilleton speisen sich in diesen Fällen aus den gleichen Grundlagen.

Angemerkt werden muss noch: Ist die Zuordnung zum Feuilleton bei Textgenres wie Kurzgeschichte, Essay, Buch-, Theater- oder Filmkritiken offensichtlich, wird oft übersehen, dass Leitartikel zwar qua Platzierung selten im Feuilleton stattfinden, aber „thematisch, formal und intentional ins Feuilleton“ fallen.¹¹²

¹¹⁰ Von Hofmannsthal, Hugo; „Umriss eines neuen Journalismus“ in „Die prosaischen Schriften“, Berlin, Seiten 119-125

¹¹¹ Janßen, Karl-Heinz; „Die Zeit in der Zeit, 50 Jahre einer Wochenzeitung“; Berlin 1995, Seite 92

¹¹² Sösemann, Bernd; „Politik im Feuilleton – Feuilleton in der Politik“ in Kaufmann, Kai / Schütz, Erhard (Hrsg.) „Die lange Geschichte der kleinen Form“, Berlin 2000, Seite 58

2.2.6. Feuilleton und Warenkultur

Die aktuelle Entwicklung der Medien in der globalisierten Welt zeigt, wohin die Reise geht: Weg von „aufklärerischen“ und „emanzipatorischen“ Inhalten, hin zur kulturellen Billigware. Da zum Beispiel ein Medien-Multi wie Bertelsmann nicht nur Zeitschriften, Zeitungen und TV produziert, sondern auch Kulturgüter von Büchern bis CDs, verschmelzen zwei antagonistische Aufgaben auf symbiotische Art und Weise.

Das strategische Ziel des Konzerns ist Gewinnmaximierung. Dazu gehört der Verkauf möglichst vieler Waren – von Zeitungen bis CDs. Um ein möglichst großes Publikum zu erreichen, muss der kleinste gemeinsame Nenner gewählt werden. Das gilt für die Kulturprodukte wie auch für die möglichst lobende Darstellung in den Medien – nicht zuletzt den eigenen. So ist es nicht ungewöhnlich, dass Bücher von Bertelsmann-eigenen Verlagen oder CDs aus Bertelsmann-Plattenfirmen in der Bertelsmann-eigenen Illustrierten „Stern“ lobend rezensiert werden. Dazu schreibt Thomas Schuster: „Der alltägliche Erguss der trivialen und banalen Einheitsware, die eine ethnographisch und sozioökonomisch ausdifferenzierte Bevölkerung als amorphe Masse behandelt, ist nur eine Folge“¹¹³ dieser Tendenzen. Deshalb wird auch in der direkten und indirekten Eigenwerbung der Kulturindustrie meist mehr versprochen, als gehalten werden kann. Zur indirekten Werbung gehören natürlich positive Kritiken in den unterschiedlichsten Medien – die von den Unternehmen sogar in Form von Zitaten als direkte Werbung eingesetzt werden. Wolfgang Haug zeigt in seiner Kritik der Warenästhetik, dass für den Verkauf von Waren der Schein der Brauchbarkeit wesentlich wichtiger ist als deren tatsächliche Brauchbarkeit.“¹¹⁴ Eine nachhaltige Interpretation, die konsequent die Erkenntnisse Adornos und Horkheimers aktualisiert.

2.2.7. Medien zwischen Hegemonie und Homogenisierung

Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ steht nicht im Verdacht, ein linkes Blatt zu sein. Trotzdem fiel ihrem Mitbegründer Paul Sethe schon Mitte der 60er Jahre auf: „Im Grundgesetz stehen wunderschöne Bestimmungen über die Freiheit der Presse. Wie so häufig ist die Verfassungswirklichkeit aber ganz anders als die geschriebene

¹¹³ Schuster, Thomas; „Staat und Medien“, Wiesbaden 2004, Seite 155

¹¹⁴ Haug, Wolfgang Fritz; „Zur Kritik der Warenästhetik“, in „Kursbuch Nr. 20“ (1970), Seite 143

Verfassung. Pressefreiheit ist die Freiheit von 200 reichen Leuten, ihre Meinung zu verbreiten. Frei ist, wer reich ist.“¹¹⁵

Seit dieser Zeit hat sich viel geändert: Alleine zwischen 1950 und 1985 halbierte sich die Zahl der Zeitungsverlage. Mittlerweile werden mehr als 40 Prozent des Marktes von fünf Unternehmen kontrolliert.¹¹⁶ Den Großteil des Zeitschriftengeschäfts machen sogar nur vier Großverlage unter sich aus. In der Hälfte der Kreise und kreisfreien Städte gibt es nur noch eine Zeitung.¹¹⁷ Unliebsame Konkurrenten haben kaum noch eine Chance, Blätter am Markt zu etablieren. Realistische Kalkulationen für Markteinführungen von Zeitungen oder Zeitschriften liegen heute bei Investitionen von 50 bis 120 Millionen Euro. Ein gutes Beispiel ist die Medienlandschaft in den neuen Bundesländern. Innerhalb weniger Monate kontrollierte eine Hand voll westdeutscher Medienkonzerne das gesamte ostdeutsche Pressewesen. Das Bundesland Thüringen zum Beispiel wurde 2002 fast ausschließlich vom Essener WAZ-Konzern mit Zeitungen versorgt.

Trotzdem ist Kritik an der Monopolisierung der Medienlandschaft heutzutage unpopulärer denn je. Im Zug der Globalisierung trauen sich immer weniger Wissenschaftler, auf die besorgniserregende Situation hinzuweisen. Kritiker werden meist als illusionäre Altlinke und Verschwörungstheoretiker klassifiziert, die die Anforderungen der Zeit verkennen. Konzernvorstände wie Manfred Lahnstein (Bertelsmann) jedoch reden schon seit Jahren von einer zwangsläufigen „Oligopolsituation“.¹¹⁸ Belegbar ist, dass große Verlage von Springer über Bertelsmann und Bauer bis Burda schon lange wesentliche Teile ihrer Unternehmensstrategien absprechen. Ein gutes Beispiel sind die Verhandlungen von Springer, Gruner und Jahr und Spiegel über ein gemeinsames Archiv.

Hinzu kommt noch: In den letzten Jahren sind immer mehr branchenfremde Investoren auf dem Vormarsch, werden große Teile des Kommunikationssystems zur Spielwiese von Großbanken, Elektrokonzernen, Limonadenherstellern oder Private-Equity-Firmen – und von denen zur Durchsetzung ihrer primären Interessen (Gewinnmaximierung) genutzt.

¹¹⁵ Kiefer, Marie Luise; „Wie vielfältig ist die Presse eigentlich wirklich? Versuch einer Bestandsaufnahme aus aktuellem Anlass“ in „Media Perspektiven Nr. 10“ (1985), Seite 729

¹¹⁶ Schuster, Thomas; „Staat und Medien“, Wiesbaden, 2004, Seite 151

¹¹⁷ Kiefer, Marie Luise; „Wie vielfältig ist die Presse eigentlich wirklich? Versuch einer Bestandsaufnahme aus aktuellem Anlass“ in „Media Perspektiven Nr. 10“ (1985), Seite 727 bis 733

¹¹⁸ Lahnstein, Manfred; zitiert nach Röper, Horst; „Formationen deutscher Medienmultis 1992“ in „Media Perspektiven Nr. 2“ (1993), Seite 56

2.2.8. Aktuelle Situation des Feuilletons

Will man dem Journalisten Gustav Seibt glauben, schlug die große Stunde des westdeutschen Feuilletons im Debatten-Journalismus der 80er Jahre des letzten Jahrhunderts. Belege für diese These sieht er unter anderem in der Diskussion um die Neukonstitution des deutschen Nationalstaats oder dem Historikerstreit. Mit Begeisterung erinnert er an „letzte Geisterkämpfe zu nationalen Symbolfragen“ zwischen dem „kanzlerfreundlichen konservativen Flügel des Feuilletons und dem liberalen Lager“.¹¹⁹ Dazu rechnet er die Auseinandersetzungen über die Hauptstadt, das Holocaust-Mahnmal, das Deutsche Historische Museum und die Bewältigung der DDR-Vergangenheit. Seibt beklagt – nicht zu Unrecht – dass das Feuilleton in den letzten Jahren wieder kontinuierlich an Einfluss verliert. Sogar in seinem ureigensten Terrain – der Kulturpolitik. Obwohl das Feuilleton sich gerne politisch gibt, diagnostiziert er, sei „die Politik längst dabei, die Kultur unterzupflügen“. Inzwischen müssten sich „sogar Opernchefs und Generalmusikdirektoren von Kommunalpolitikern vorhalten lassen, sie probten zuviel“.

Den Erfolg des Feuilletons misst Seibt an Debatten in der „geschlossenen Welt der aufeinander reagierenden Kulturteile“. Für die 80er diagnostiziert er deren Höhenflug in der Kombination „politischer, ästhetischer und bildungssoziologischer Faktoren“. Dazu zählt er wirtschaftliche „Prosperität“, und die „Aussöhnung der linksliberalen Intelligenz mit dem westdeutschen Staat nach dem Ende des deutschen Herbsts“. In diesem Milieu der „relativen Sorgenfreiheit“ entdeckte er ein „vorwiegend auf Symbolisches gerichtetes Politikinteresse und eine leichte Erregbarkeit durch historische Fragen“. Sein Ex-Kollege Jens Jessen – jetzt Kulturchef der „Zeit“ und früher wie Seibt bei der „FAZ“ – schrieb dazu: „Wann immer Fragen der Politik, der Wirtschaft, der Wissenschaft, des Sports nach theoretischer, übergreifender Einbettung verlangten: Das Feuilleton musste ran.“ So wurde das „politische Feuilleton daher auch bald ein Fußballfeuilleton, ein Abtreibungs-, Atomkraft-, Biogenetikfeuilleton.“¹²⁰ Im gleichen Maß wie das politische Feuilleton an Bedeutung gewann, sank auch der Stellenwert der werkimmanenten Rezension. Im Fall der Theaterkritik kam ein reflexiver Prozess hinzu: Auch das Theater verlor an Einfluss.

¹¹⁹ Seibt, Gustav; „Strukturveränderungen in der kulturellen Öffentlichkeit. Die neue Ohnmacht des Feuilletons“ in: „Merkur“ (Heft 8, 1998), Stuttgart, Seite 731

¹²⁰ Jessen, Jens; „Ort der Utopie“, in „Message“, März 2003, elektronisch veröffentlicht URL: www.messageonline.de/arch_00/03jess.htm

In den 70er Jahren schmolz durch Schulreformen und die „Verabschiedung der klassischen Bildungssprache, die von der Wissenschaft gesprochen und vom Publikum verstanden wurde“, das Bildungsniveau der Bevölkerung. Parallel entwickelten sich immer schneller immer differenziertere Fachsprachen, die das breite Publikum ausschlossen. Damit wurden die Kultur- und Geisteswissenschaften genauso vermittlungsbedürftig wie die Naturwissenschaften. An die Stelle der verabschiedeten Bildung trat das Feuilleton. Für einen jungen Historiker zum Beispiel wurde eine Besprechung in der „FAZ“, „SZ“, „Zeit“ oder dem „Spiegel“ für seine Karriere wichtiger als in einer Fachzeitschrift. Auf der anderen Seite erhielten die Redaktionen frisches Blut durch den Zustrom junger Wissenschaftler, die „neue Gegenstände und Ausdrucksformen“ mit einbrachten.

Seibt behauptet – doch hier stellt sich die Frage, ob das nicht schon lange so ist (zum Beispiel bei Heidegger, Einstein oder Heißenberg) –, „dass heute kein Wissenschaftler, und sei er noch so angesehen, mehr politische Wirksamkeit erzielen kann, ohne Mithilfe einer Redaktion“.¹²¹ Unabhängig davon aber hat sich durch die Entstehung elektronisch zugänglicher Zeitungsarchive eins geändert: Fachfremde Mitglieder wissenschaftlicher Berufungskommissionen lesen oft nur noch Zeitungsartikel über die Bewerber und nicht mehr deren Bücher.

Neben dieser Akademisierung des Feuilletons entwickelte sich fast gleichzeitig – vorwiegend in den Kulturteilen der Regionalzeitungen – eine Verflachung hin zum reinen Ankündigungsjournalismus. Der Platz für analytische Artikel wurde immer mehr beschnitten, um dafür jede Menge Unterhaltungsangebote von Kino über Theater bis hin zu Konzerten zu präsentieren. „Dieser Typus des ausführlichen Kalendariums tauchte zuerst in einstmals alternativen Stadtmagazinen vom Londoner ‚Time Out‘ über den Wiener ‚Falter‘ bis hin zum Berliner ‚Zitty‘ auf.“¹²² Der österreichische Journalist und Literaturwissenschaftler Hermann Schlösser beschreibt diese Entwicklung anhand der Wiener Zeitung „Der Standard“: Am Wochenende des 19. und 20. Septembers 1998 wurden in Wien 45 verschiedene Theaterstücke, Opern und Musicals aufgeführt, fast 40 Konzerte fanden statt, 91 Filme wurden gezeigt und in einer 24-Stunden-Marathon-Veranstaltung jede Menge Lesungen präsentiert. Das eigentliche Feuilleton enthielt einen kritischen Artikel über das Kultur-Weißbuch der österreichischen Regierung,

¹²¹ Seibt, Gustav; „Strukturveränderungen in der kulturellen Öffentlichkeit. Die neue Ohnmacht des Feuilletons“ in: „Merkur“ (Heft 8, 1998), Stuttgart, Seite 732

¹²² Schlösser, Hermann; „Unter Niveau. Beobachtungen zum Feuilletonismus neuesten Datums“ in Kauffmann, Kai, „Die lange Geschichte der kleinen Form“, Berlin 2000, Seite 192

zwei Besprechungen von Theaterpremierer, eine Konzertkritik, einen Rundgang durch aktuelle Ausstellungen und einige Kurzmeldungen. Dabei wurde dieser reflektierenden Berichterstattung zwei Seiten eingeräumt, der Veranstaltungskalender tobte sich auf sechs Seiten aus.

Diese Vorschau jedoch verzichtete nicht vollständig auf inhaltliche Details, sondern lieferte kurze Beschreibungen in Form so genannter Tipps. Die nur wenige Zeilen umfassenden Informationen jedoch befinden sich auf einem Niveau, das auch – wie im folgenden Beispiel – Anhängern klassischer Musik bestenfalls nichts sagt. Da ist unter der Überschrift „Nobel“ von einem „unaufgeregten Pultdemokraten“ – dem Dirigenten Sir Colin Davis – die Rede, dem „nie ein lautes Wort über die Lippen kommen wird“ und „dessen Interpretationen mitunter etwas temposchwach, aber so gut wie immer fein gedrechselt“ sind.¹²³ Die Journalistin Sigrid Löffler, mittlerweile Chefredakteurin des Berliner Büchermagazins „Literaturen“ bezeichnete solche Textfragmente als „gedruckte Videoclips“ und beklagte: „Analog zu den Begriffen E-Musik und U-Musik könnte man von einem Wechsel vom E-Journalismus zum U-Journalismus sprechen, vom seriösen zum Unterhaltungsjournalismus ... weg vom kritisch argumentierenden Informationsjournalismus hin zum pflegeleichten und marktfreundlichen Dienstleistungsjournalismus.“¹²⁴

Gustav Seibt sieht darin auch einen „Geltungsverlust des Ästhetischen“¹²⁵, womit sich der Kreis zu Adornos Kulturkritik schließt. Die Kulturindustrie ist eine der „größten Wachstumsbranchen der Weltwirtschaft“ und damit ist auch „die Kritik an ihr verstummt“. Seibt schreibt: „Das Publikum und seine Anwälte dürfen ihre Unterhaltungsbedürfnisse und ihr Unverständnis wieder ohne Angst vor Blamage zur Geltung bringen.“ Damit kommt er zu einem bestürzenden Ergebnis: „Im Grunde hat sich die Situation der höfischen Zeit wieder hergestellt, in der die Auftraggeber das Heft in der Hand hielten. Geändert hat sich nur eins: Erlaubt ist nicht mehr, was sich ziemt, sondern programmatisch das, was gefällt.“

¹²³ Schlösser, Hermann; „Unter Niveau. Beobachtungen zum Feuilletonismus neuesten Datums“ in Kauffmann, Kai, „Die lange Geschichte der kleinen Form“, Berlin 2000, Seite 193

¹²⁴ Löffler, Sigrid; „Gedruckte Videoclips. Vom Einfluss des Fernsehens auf die Zeitungskultur“, Wiener Vorlesungen im Rathaus, Band 54, Wien 1997, Seite 19

¹²⁵ Seibt, Gustav; „Strukturveränderungen in der kulturellen Öffentlichkeit. Die neue Ohnmacht des Feuilletons“ in: „Merkur“ (Heft 8, 1998) Stuttgart, Seite 735

2.3. Die Rolle der Theaterkritik in Deutschland

Obwohl der gesellschaftliche Stellenwert der Theaterkritik in den letzten Jahren kontinuierlich nachließ – sie bestimmte über Jahrzehnte die Tageszeitungsfeuilletons und damit die öffentliche Meinung über das Theater – ist ihr Einfluss immer noch stark und wird im Rezensionbereich lediglich von der Filmkritik übertroffen. Hier eine kurze Darstellung ihrer historischen Entwicklung. Wie die Theaterkritik im Habermas'schen Sinn auf den Strukturwandel der Gesellschaft reagierte, soll in einer empirischen Untersuchung im letzten Teil der Arbeit geklärt werden.

2.3.1. Einordnung

Wenn es um Theaterkritik und die dazugehörigen Rezensenten geht, werden meist jede Menge Vorurteile bewegt. Am schönsten klingt das des immer wieder gerne zitierten „Medienphilosophen“ Norbert Bolz. Der schrieb zwar nur einen Satz über Theaterkritiker – aber der genügt um sämtliche Vorurteile, die zu diesem Berufsstand existieren, auf den Punkt zu bringen: „Journalisten müssen immer eine Witterung für Blut haben. ...Wenn man nicht die Witterung eines Bluthundes hat, dann hilft einem auch die größte Rhetorik nichts. Es sei denn, man arbeitet im Feuilleton und berichtet über Theater.“¹²⁶

Fundierte Untersuchungen über den Stand der Theaterkritik im deutschen Sprachraum, gibt es wenige. Studien, die auch die letzten 30 Jahre berücksichtigen, sind noch seltener. Sehr brauchbar ist die Dissertation des Theaterkritikers Michael Merschmeier¹²⁷ aus dem Jahr 1985. Sie verarbeitet einen großen Teil der zugänglichen Publikationen zum Thema seit der Zeit der Aufklärung (etwa ab 1650) und liefert damit im Rahmen ihrer präzise definierten Restriktionen einen nachvollziehbaren Überblick. Leider widmet sie sich kaum der Kritik in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Auffällig ist, dass trotz des Lehr- und Forschungsgegenstands „Theaterkritik“ an verschiedenen universitären Fachbereichen von Theaterwissenschaft über Germanistik, Soziologie, Kommunikationswissenschaft bis hin zur Linguistik keine detaillierten

¹²⁶ Bolz, Norbert; „Abschied von der Aufklärung“, in Pörksen, Bernhard (Hrsg.); „Trendbuch Journalismus“, Köln 2004, auch im Internet veröffentlicht: www.heise.de/tp/r4/artikel/19/19017/1.html

¹²⁷ Merschmeier, Michael; Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs, Dissertation, Berlin 1985

Aussagen über das Berufsbild und die Qualifikation des Theaterkritikers existieren. Trotzdem gibt es einen Minimalkanon von Anforderungen, die eine Theaterkritik erfüllen soll, über den sich fast alle mit der Materie Beschäftigten einig sind. Dazu gehören die Bewertung des Stücks, der Regie und der Schauspieler. Wie und nach welchen Kriterien die einzelnen Leistungen jedoch beurteilt werden sollen, darüber bestehen höchst unterschiedliche Auffassungen. Allgemeine Definitionen wie zum Beispiel von Fredo Frotscher bringen bestenfalls die Wissenschaft, aber selten die Praxis weiter. Er formulierte: „Die Rezension setzt sich analytisch und wertend mit Drama, Kunstwerk und Aufführung auseinander, zweifellos ist sie eine wesentliche Form von Theaterkritik.“¹²⁸

Eine eindeutige Festlegung differenzierter Kriterien, die eine breite Akzeptanz in der Wissenschaft zur Folge hat, scheint nicht in Sicht. Überraschend jedoch ist, dass der durchschnittliche Standard der Theaterkritik, den alle überregionalen Printmedien akzeptieren, von der überwiegenden Mehrzahl der Leser nachvollzogen wird. Trotz unterschiedlicher Bewertung und Beschreibung konkreter Aufführungsinhalte – die bei den Rezipienten oft zu harschem Widerspruch führen – herrscht in der Einschätzung, welche Sektoren einer Inszenierung zu bewerten seien, selten Dissens. Beispiel: Ob die Leistung eines Schauspielers gut oder schlecht einzuschätzen ist, sehen Leser oft ganz anders als Rezensenten – dass diese Leistung aber im Rahmen einer Kritik zu bewerten ist, akzeptieren fast alle Leser.

Theaterkritiken werden primär zur Bewältigung von drei Aufgaben herangezogen: Der wichtigste Punkt, für den die Theaterkritik auch ursprünglich gedacht war, ist die Orientierung des Lesers. Er soll nach der Lektüre einen Überblick über das Geschehen haben und entscheiden können, ob er eine Inszenierung besuchen möchte oder nicht. Für viele Leser, die einen Theaterbesuch gar nicht erst in Erwägung ziehen, dient die veröffentlichte Kritik als Information, um „mitreden“ zu können. Die dritte Aufgabe hat sich erst im Laufe der Zeit herauskristallisiert: Im Gegensatz zu Filmen oder Literatur sind Theaterinszenierungen flüchtige Ereignisse, die bis Mitte des letzten Jahrhunderts nur selten elektronisch aufgezeichnet wurden, und so – nachdem ein Stück abgesetzt war – nicht mehr reproduziert werden konnten. Deshalb nutzt die Theaterwissenschaft Kritiken zur Rekonstruktion historischer Inszenierungen. Damit gewinnt sie nicht nur

¹²⁸ Frotscher, Fredo; „Funktion, Methoden, Maßstäbe und Kriterien der Theaterkritik in der SED-Tagespresse für die weitere Ausprägung der allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit – bezogen auf den Gegenstandsbereich von DDR-Dramatik.“ Dissertationsschrift der Karl-Marx-Universität. Leipzig 1979, Seite 41

Erkenntnisse über einzelne Aufführungen, Schauspieler und Regisseure, sondern auch Einsichten in die historische Inszenierungspraxis und die Bühne als ein dem Wandel unterworfenen Spielort – also Einblicke in die Entwicklung des Theaters, der Kunst und der Kultur insgesamt.

Klar ist, dass Theaterkritiken als journalistische Produkte immer stilistischen Moden der Schreiber und den Lesegewohnheiten unterschiedlicher Zielgruppen untergeordnet sind. Das heißt auf unsere Zeit bezogen: Eine Theaterkritik im Boulevardblatt „Bild“ wird in der Regel anders aussehen als im Fachmagazin „Theater heute“ – den akademischen Regeln der Theaterwissenschaft entsprechen normalerweise beide nicht. So unterscheiden Journalisten zum Beispiel „objektive“ und „subjektive“ Kritik, obwohl auch im Journalismus Konsens ist, dass eine „objektive“ Kritik per se nicht möglich ist. „Subjektiv“ meint in diesem Fall einen über das übliche Maß hinausgehenden besonders starken Anteil persönlicher Präferenzen des Kritikers. So gab es modebedingt in den frühen 80er Jahren des letzten Jahrhunderts sogar Autoren, die ihrer Anfahrt zum Theater oder individuellen Stimmungen mehr Platz gaben als der eigentlichen Kritik.

In der Theaterwissenschaft ist nach wie vor die Tendenz spürbar, sich über den angeblich nicht normierten Zustand der Theaterkritik zu entsetzen und einen einheitlichen Katalog zu fordern. Das passiert, obwohl „Rasenmäher“ wie Alfred Kerr (dem immer wieder das leider nicht zu belegende Zitat „In der Theaterkritik gibt es nur Guillotine oder Harfe“ zugeschrieben wird) – die nicht unbedingt als Väter der differenzierten Urteilsfindung gelten können – als Doyen des Gewerbes ausgerufen werden. Ein wirklich differenzierter Katalog, der nicht nur evident, sondern auch analytisch begründbar ist und nicht nur der Wissenschaft, sondern auch den Anforderungen Leser unterschiedlicher Bildungsniveaus entspricht, existiert bis jetzt – wahrscheinlich aus gutem Grund – nicht.

Festzuhalten ist: Kriterien die von Seiten der Theaterwissenschaft als essenziell definiert werden, müssen vom Journalismus auf unterschiedliche Leserniveaus heruntergebrochen werden. Das heißt, ein einheitlicher Standard ist in der journalistischen Praxis nicht möglich und bestenfalls für akademische Zwecke konstruierbar.

2.3.2. Historischer Abriss

2.3.2.1. Frühformen der Theaterkritik

Ursprünglich waren Kritik und Publikum identisch, weil sie zahlenmäßig begrenzt waren. In Athen vergab das im Theater versammelte Volk die Preise an die Autoren. In Spanien Calderons entschieden die Mosqueteros. Shakespeares Kritiker waren das Volk von London. Auch in den Zirkeln des Adels und der Höfe bedurfte man des spezifischen Kritikers nicht, weil man dieses Amt selbst ausübte: „Der Fußtritt, den Mozart von seinem Fürstbischof erhielt, war eine der aristokratischsten Formen, mit denen Kritik geübt wurde“, schrieb Siegfried Melchinger.¹²⁹ Vor 1688 existierten im deutschsprachigen Raum Frühformen der Theaterkritik, die hier nur der Vollständigkeit halber genannt werden sollen. Dazu gehören so genannte „Theaterzettel“, die auftretende Personen – „vielfach mit weitläufiger Charakteristik“¹³⁰ – vorstellten. Heute gelten Charakterisierungen als Formen der beschreibenden und beurteilenden Kritik und sind ein fester Bestandteil des Instrumentariums der Theaterkritik.

Einen ähnlichen Stellenwert haben die „Programmschriften für die Aufführungen protestantischer Schulen“¹³¹ und die „von Jesuitenkollegs als Einladungsschrift und Information an die Zuschauer verteilten Periochen“¹³². Deren erstes Exemplar ist im Jahr 1597 nachweisbar.

Nicht unerwähnt bleiben sollen auch theologische Auseinandersetzungen mit Passionsspielen, Festbeschreibungen von Aufführungen an Schultheatern, Vorreden und Widmungsbriefe zu Theaterinszenierungen.

Fundstellen für Nachrichten und Widmungen aus dem Theaterleben – meist unkritischer Art – sind auch die „Newen Zeitungen“ und „Städtechroniken“¹³³, wie viele Publikationen zum Thema nachweisen.

¹²⁹ Melchinger, Siegfried; „Keine Maßstäbe“, Artemis Verlag, Zürich 1970

¹³⁰ Friedrich Michael; „Geschichte des deutschen Theaters“, Stuttgart 1969, Seite 60

¹³¹ Frenzel, Herbert A.; „Geschichte des Theaters“, München 1979, Seite 151

¹³² ebenda

¹³³ Karl D’Ester; „Zeitung und Zeitschrift“, in Stammer 1962, 1245 bis 1352, (i.e. Stammer 1961 ff., Bd3/1)

2.3.2.2. Christian Thomasius und der Beginn des modernen Journalismus

Der Beginn der deutschsprachigen Theaterkritik im journalistischen Sinn kann auf das Jahr 1688 datiert werden. Damals erschienen die ersten „Monatsgespräche“ von Christian Thomasius, die „zur Popularisierung des zunächst primär gelehrten Journalismus“ in Deutschland und in der Nachfolge zu einer „Popularisierung der Kritik“ führten.¹³⁴ Diese Publikation erfüllte wesentliche Voraussetzungen, die Zeitungswissenschaftler für eine Zeitschrift definieren: Aktualität (der rezensierten Bücher), Periodizität (der Erscheinung, wenn auch, wie für das 18. Jahrhundert auch noch üblich unter häufig wechselndem Titel), Universalität (verstehbar durch das Benutzen der deutschen Sprache) und damit auch (im Rahmen der damals durch die Verkehrsverhältnisse gegebenen Möglichkeiten) Publizität.¹³⁵ Dazu schreibt Merschmeier: „Wenngleich bezüglich der „Monatsgespräche“ von Theaterkritik noch nicht die Rede sein kann, weil Theater, wenn überhaupt, nur am Rande Erwähnung fanden, so sind sie doch ein markanter Anfang der Zeitschriftenkultur in Deutschland, der für die Entstehung und Entwicklung der Theaterkritik von entscheidender Bedeutung war.“¹³⁶ An anderer Stelle heißt es: „Wichtigste Definition von Michael für meine Arbeit ist die Bestimmung des ‚kritischen Objekts Inszenierung‘, weil hier nicht nur ein systematischer Unterschied zur Literaturkritik angedeutet wird, sondern auch eine historische Weiterentwicklung gegenüber Vorformen der Theaterkritik wie dem Theaterzettel oder der bloßen Theaternachricht in den Zeitungen.“¹³⁷

Merschmeier glaubt: „Die Tatsache, dass die frühe Theaterkritik primär Dramen(text)-Kritik war, lässt Literaturkritik als durchaus legitime Vorform der Theaterkritik erscheinen.“¹³⁸ Die wichtigste Innovation Thomasius' liegt in der „Auswahl der Bücher für die Rezension nach seinem persönlichen Geschmack“¹³⁹ und zeigt ihn als Gelehrten, der viele Konventionen der damaligen Zeit verletzte: Er blieb nicht beim kommentarlosen, eher bibliographischen Referieren, sondern formulierte sogar subjektiv motivierte Kritiken.

¹³⁴ dazu Friedrich Michael; „Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland“, Leipzig 1918

¹³⁵ dazu diverse Einführungen in die Zeitungswissenschaft von D'Ester, Groth, Dovifath, Haake etc.

¹³⁶ Merschmeier, Michael; „Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs“, Dissertation, Berlin, 1985, Seite 13

¹³⁷ ebenda, Seite 3

¹³⁸ ebenda, Seite 29

¹³⁹ Wilke, Jürgen; „Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688 bis 1789)“, 2 Bände, Stuttgart 1978, Band 1, Seite 60

Klar gesagt werden muss trotzdem, dass Thomasius eigentlich kein Theaterkritiker war, sondern durch seine grundsätzlichen Innovationen im Journalismus lediglich ein wichtiger Geburtshelfer des Genres. Er war auch der erste Universitätsdozent, der Vorlesungen anstatt in Latein in deutscher Sprache hielt und damit nicht nur zur Popularisierung, sondern auch zur Demokratisierung der Wissenschaft beitrug.

2.3.2.3. Gottsched – der erste deutsche Theaterkritiker?

Neben den „Monatsgesprächen“, die eine bis Ende des 17. Jahrhunderts vermeintlich unüberbrückbare „Kluft zwischen gelehrten und ungelehrten Lesern“¹⁴⁰ schließen sollten, entstanden nach englischem Vorbild wie „Tatler“ (1709 bis 1711) und „Spectator“ (1711 bis 1712, 1714) immer mehr Wochenschriften, die sich mit der Lebenswelt des Bürgertums, insbesondere der Kaufleute, unter starker Berücksichtigung von Vernunft und Ethik auseinandersetzen. Themen aus Literatur, Theater und anderen Kunstbereichen fanden nur dann Erwähnung, wenn sie sich der guten Absicht, Tugend und Bildung zu fördern, unterordnen ließen. So findet die Berichterstattung über Theater noch nicht in Form einer formalen Kritik, „sondern eher (als) Tadel der Zustände, unter denen Theater stattfinden musste“¹⁴¹, Erwähnung.

Gottscheds Rolle bei der Weiterentwicklung des Genres ist kaum zu überschätzen. Er war nicht nur Herausgeber und Förderer verschiedenster Zeitschriften wie „Die vernünftigen Tadelrinnen“ oder „Der Biedermann“, sondern bemühte sich auch um eine Weiterentwicklung des Theaters. So trieb er in Verbindung mit der Prinzipalin und Schauspielerin Karoline Neuber wichtige Reformen der Bühnenpraxis voran. Dazu gehörten die Herausgabe der Deutschen Originalstücke in der „Deutschen Schaubühne“ und die Formulierung eines Regelwerks für die literarische Produktion in der „Critischen Dichtkunst“, die insgesamt auf eine Erziehung des Publikums im Sinne seiner Reformen abzielten.

Ob Gottsched nun als erster eine Theaterkritik im heute definierten Sinn schrieb – das behaupten etliche wissenschaftliche Veröffentlichungen – ist nicht unumstritten. Zwar schrieb Groth in seiner Abhandlung „Die Zeitung“: „Die frühesten Theaterkritiken,

¹⁴⁰ Martens, Wolfgang; „Die Botschaft der Tugend“. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften“, Stuttgart 1968, Seite 147

¹⁴¹ Merschmeier, Michael; „Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs“, Dissertation, Berlin, 1985, Seite 32

Kritiken also, die nicht bloß kunsttheoretische Betrachtungen oder literarische Rezensionen dramatischer Werke waren, sondern sich, wenn auch nur in kurzen Worten mit der Aufführung befassten, schrieb Gottsched – die erste 1724 in der Neuen Zeitung von Gelehrten Sachen (Besprechung der Komödie Johann Ulrich Königs ‚Der geduldige Sokrates‘)¹⁴². Andere Autoren jedoch nennen Gottscheds Text über die Neuberin in einer Ausgabe der ‚Vernünftigen Tadelrinnen‘ im Jahr 1725 als erste Theaterkritik.¹⁴³

Zu einem völlig anderen Ergebnis kamen Meunier/Jessen. Sie benennen als erste nachweisbare Quelle den ‚Schiffbecker Holsteinischen Correspondenten‘, der 1730 eine ‚Theateraufführung besprach‘ und zwar ‚die Aufführung eines Stücks des Hofpoeten König in Hamburg‘.¹⁴⁴ Eine Einschätzung, die möglicherweise mit der Eingrenzung des Themas auf den Bereich ‚Feuilleton‘ zusammenhängt.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung bleibt die Rolle Gottscheds umstritten. Die Bandbreite in der Interpretation reicht von der Einschätzung als ‚Erfinder‘ der Theaterkritik über Schreiber von ‚Vorformen‘ bis hin zum ‚Geburtshelfer‘. Unumstritten jedoch ist, dass er maßgeblich an der Entwicklung der zeitgenössischen Theaterkritik beteiligt war.

2.3.2.4. Lessing und die Etablierung der modernen Theaterkritik

Für die meisten Autoren beginnt die ‚wirkliche‘ Theaterkritik erst mit Gotthold Ephraim Lessing. Stellvertretend sei auf die Einschätzung von Ralph-Rainer Wuthenow hingewiesen. Der schrieb: ‚Bezeichnete Gottsched einen allerdings rasch wieder überholten Ansatz, so markiert Lessing in Theorie und Kritik einen Wendepunkt.‘¹⁴⁵ Das lässt sich besonders gut in der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ aus dem Jahr 1768 nachweisen. Doch bevor Lessing dort viele Prinzipien seiner Theaterkritik niederlegte, betätigte er sich schon seit 1750 gemeinsam mit Christlob Mylius als Herausgeber der ‚Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters‘. Mylius und Lessing

¹⁴² Groth, Otto; ‚Die Zeitung. Ein System der Zeitungskunde (Journalistik), Band 1 (insgesamt 3 Bände), Mannheim/Berlin/Leipzig 1928

¹⁴³ dazu Friedrich Michael, ‚Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland‘, 1918, Seite 89 ff. oder Berthold, M. ‚Geschichte der Theaterkritik‘, in: Schweizer Theaterjahrbuch XX, (1951/52), Seite 369

¹⁴⁴ Meunier, Ernst / Jessen, Hans; ‚Das deutsche Feuilleton. Ein Beitrag zur Zeitungskunde‘, Berlin 1931 (Band 2 von: Meunier/Jessen: Zeitung und Zeit‘)

¹⁴⁵ Wuthenow, Ralph Rainer; ‚Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang (1740 bis 1786)‘, Reinbek 1980, (Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, e.d. H.A. Glaser, Band 4), Einleitung, Seiten 7 f.

veröffentlichten auch „wenig später“ eine „Theaterzeitschrift“¹⁴⁶. Die Dialektik von Kritik und Praxis, Theorie und Produktivität setzt Lessing in Beziehung zueinander und will damit ein Argument entkräften, dass seinem Forderungskatalog immer wieder entgegengehalten wurde: Kritik könne dem gerade aufblühenden Theater schaden.

Schon die strikte Ablehnung Gottscheds durch Lessing¹⁴⁷ verweist auf Gemeinsamkeiten der beiden. Beide bezeichnen sich als „Kunstrichter“¹⁴⁸, unterscheiden sich jedoch in der Wertigkeit des Begriffs. „Gottscheds Primat der Regularien wird durch Lessing modifiziert, aber nicht abgeschafft. ... Das eher induktive Verfahren bei Lessing, sein Ausgehen vom konkreten Objekt, ist der wesentliche Unterschied zu Gottsched“¹⁴⁹, schreibt Merschmeier und bezieht sich auf die Arbeiten von Kindermann¹⁵⁰ und Berthold.¹⁵¹

Ein weiterer Unterschied ist die dezidierte Bewertung der einzelnen Aufführungen durch Lessing – also auch der Darstellung und Gestaltung des Textes durch die Schauspieler. Er orientiert sich weniger an vorgefassten theoretischen Standards sondern an eigenen Erfahrungen aus der Theaterpraxis. Deshalb vergleicht Lessing die Kritik mit einer „Krücke“, die dem „Lahmen wohl hilft sich von einem Ort zum anderen zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann“.¹⁵² Das heißt, ein Theaterpraktiker minderer Begabung könne – nach dieser Einschätzung – nicht von der Kritik erwarten, zu Geniestreichen befähigt zu werden, kann aber im günstigsten Fall von ihr profitieren. Für den Kritiker heißt das, er kennt zwar die Regeln, hat sie aber nicht selbst erfunden und kann sie auch nicht besser erfüllen, als der der kritisiert wird. Im Falle Lessings jedoch ging diese Beurteilung weit über das von ihm Geforderte hinaus. Er hat „vieles des Kritisierten in seinen eigenen Werken besser gemacht“¹⁵³. Dazu schreibt Lessing. „Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie: aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken.“¹⁵⁴

¹⁴⁶ Wilke, Jürgen; „Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688 bis 1789)“, 2 Bände, Stuttgart 1978, Band 2, Seite 33

¹⁴⁷ Lessing, Gotthold Ephraim; „Briefe die neueste Literatur betreffend“, Stuttgart 1972, Seite 48

¹⁴⁸ Mayer, Hans; „Deutsche Literaturkritik“, 4 Bände, Frankfurt 1978, Band 1, Seite 25 f.

¹⁴⁹ Merschmeier, Michael; „Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs“, Dissertation Berlin, 1985, Seite 42

¹⁵⁰ Kindermann, Heinz; „Theatergeschichte Europas“, 10 Bände, Salzburg 1957, Bände 4 und 5, Seite 503

¹⁵¹ Berthold, M; „Geschichte der Theaterkritik“, in: Schweizer Theaterjahrbuch XX (1951/52), Seite 111

¹⁵² Lessing, Gotthold Ephraim; „Hamburgische Dramaturgie“, 100. bis 104. Stück vom 19. April 1768

¹⁵³ Merschmeier, Michael; „Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs“, Dissertation, Berlin, 1985, Seite 52

¹⁵⁴ Lessing, Gotthold Ephraim; „Hamburgische Dramaturgie“, 96. Stück vom 1. April 1768

Inhaltlich setzte Lessing auch auf „Geschmack“ – einen Terminus, der seinerzeit als Leitwort bürgerlicher Emanzipation galt – reicherte ihn aber an mit „Argumentationen“. Dazu dienten Regeln und Rekurse auf das kritisierte Objekt. So schreibt er: „Tadeln heißt überhaupt, sein Missfallen zu erkennen zu geben. Man kann sich bei diesem Missfallen entweder auf die bloße Empfindung berufen oder seine Empfindung mit Gründen unterstützen. Jenes tut der Mann von Geschmack, dieses der Kunstrichter.“¹⁵⁵

An anderer Stelle steht: „Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Fall des Vergnügens und Missvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers zu setzten sei.“¹⁵⁶ Damit formuliert Lessing einen Anspruch, der heute zu den Grundanforderungen jeder Theaterkritik gehört.

Merschmeier resümiert: „Lessings fundierter Kompromiss zwischen der rationalistischen Position Gottscheds und einer nur sensualistisch fundierten Empfindsamkeit ist aufgelöst zu einer reflektierenden Wirklichkeitswahrnehmung. Das Moment ausformulierter Selbstreflexion des Kritikers über seine Funktion und über den Bereich seiner Kritik und dessen semiologisch diskutierbaren Spezifika, verstehe ich, neben den formalen Gegebenheiten der Erscheinung, als das eigentlich ‚Neue‘ oder ‚Moderne‘ an Lessings Kritik.“¹⁵⁷

2.3.2.5. Der Rückfall der Theaterkritik in die Unterhaltungssphäre

Obwohl stehende Theater und regelmäßig erscheinende Zeitschriften erst die Voraussetzungen für die moderne Theaterkritik schufen, existierte beides schon im 17. Jahrhundert. In der Regel aber besaßen Häuser wie die Hamburger Oper keine eigenen Ensembles, sondern wurden von Theatergruppen im Rahmen „höfischer Repräsentation“ bespielt. Merschmeier kommt deshalb zu dem Schluss: „Theaterkritik als Vermittlungsinstanz zwischen einer fast vollständig homogenen, überschaubaren Rezipientengruppe und den Akteuren war weder notwendig noch denkbar.“¹⁵⁸

Genauso wie emanzipatorische Impulse des Theaters nach Lessing und der Aufklärung immer geringer wurden und im Sturm und Drang individualistischere Formen

¹⁵⁵ ebenda

¹⁵⁶ ebenda

¹⁵⁷ Merschmeier, Michael; „Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs“, Dissertation, Berlin, 1985, Seite 64

¹⁵⁸ ebenda, Seite 67

annahmen, veränderte sich auch die Programmatik der Theaterkritik. Der sachbezogene wissenschaftliche und auf allgemein gültige Regeln rekrutierende Anspruch wurde ersetzt durch den Unterhaltungsanspruch, dem auch das Theater zu dienen hatte. So wurde das Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwar „zum Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens“¹⁵⁹, aber auch zum „Unterhaltungsinstitut“ ohne die „belehrende Aufgabe“ wie bei Gottsched oder den „Reflexionsanspruch“¹⁶⁰ wie bei Lessing. Entsprechendes ist auch über die Theaterkritik – die ja ein Reflex auf das Theater ist – zu sagen.

Ähnliches galt für die vielen neuen Rezensionszeitschriften, die entstanden: Ihre Akzeptanz war so hoch, dass sie eine sichere ökonomische Grundlage hatten, doch die Artikel bemühten sich immer mehr um Unterhaltung und immer weniger um Kritik. Einige Publikationen des 1751 geborenen Zeitschriftenunternehmers H.A.O. Reichard fielen sogar noch hinter diesen Standard zurück, indem sie wie in seinem sehr erfolgreichen „Theaterkalender“¹⁶¹ in erster Linie statistische Angaben zum Theater – zum Beispiel Namen und Charakteristika zu lebenden und toten Schauspielern – machten oder Anekdoten abdruckten.

1767 wurden 133 Theaterzeitschriften im deutschsprachigen Raum gezählt.¹⁶² Der von Lessing erhobene Anspruch jedoch ist nur noch in Einzelfällen nachweisbar. Trotzdem erschienen viele Publikationen, die sich inhaltlich und im Titel an die „Hamburgische Dramaturgie“ anlehnten. Dazu gehörten die „Briefe über die Wienerische Schaubühne“ von J. v. Sonnenfels (1767), B.J.M. Klefegers „Jenaische Dramaturgie“ (1768), die „Mannheimer Dramaturgie“ (1780) und die „Frankfurter Dramaturgie“ (1781)

2.3.2.6. Alfred Kerr und Herbert Ihering als theoretische und praktische Begründer der zeitgenössischen Theaterkritik

Die Entwicklung des Deutschen Reichs im 19. Jahrhundert um das „System“ Preußen machte Berlin nicht nur zum wirtschaftlichen und politischen, sondern auch kulturellen Kristallisationspunkt. So gingen die industrielle Revolution, politische Prosperität,

¹⁵⁹ Michael, Friedrich; „Geschichte des deutschen Theaters“, Stuttgart 1969, Seite 73

¹⁶⁰ Meyer, Reinhart; „Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater“, 1980, in Grimminger, 1980, Seite 215

¹⁶¹ Guthke, Karl S.; „Literarisches Leben im 18. Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz“, Bern 1975, Seite 290

¹⁶² Hill, Wilhelm; „Die deutschen Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts“, (Diss. phil.) Weimar 1915, Seite 171

ökonomische Stagnation und soziale Widersprüche eine explosive Allianz ein, die sich in den so genannten „tollen Zwanzigern“ nicht zuletzt in der Kunst entlud. Berlin entwickelte sich zwischen 1872 und 1914 zur deutschsprachigen Theatermetropole. Zwischen so unterschiedlichen Theater-Persönlichkeiten wie dem Bühnenpoeten Max Reinhardt bis zum formstrengen Otto Brahm beeinflussten die Volksbühnenbewegung, das Hoftheater, Naturalismus, Realismus, Fin-de-Siecle-Stimmungen und das kommerziell orientierte Kleinbürgertheater die Kulturlandschaft. Damit wurden verschiedenste Unterhaltungsansprüche unterschiedlicher Publikumsschichten von Arbeitern, Bauern, Klein-, Bildungs- und Großbürgern bis hin zu Adligen bedient. Zeitungen und Zeitschriften entwickelten sich gemeinsam – Theater und Theaterkritik waren daran nicht unbeteiligt – zu Massenmedien. Die Kritik etablierte sich als wichtigste Darstellungsform des Theaters in der Presse und fand ihren Stammplatz im Feuilleton.

Bei vielen Zeitungen waren es plötzlich Theaterkritiker, die neue Leser anlockten. Autoren wie Alfred Kerr und Herbert Ihering wurden auch außerhalb der Bühnen zu bekannten Persönlichkeiten, deren Urteil Schauspieler zu Stars machten und über die Existenz ganzer Theater entschieden.¹⁶³ Im Aufeinanderprallen von privatwirtschaftlich organisierten Bühnen – die vor dem Ersten Weltkrieg nur zu einem sehr geringen Teil subventioniert waren – und profitorientierten Presseorganen, entstand eine symbiotische Abhängigkeit der so unterschiedlichen Medien Theater und Presse voneinander. Nach dem Ersten Weltkrieg als immer mehr Hoftheater aufgelöst sowie Theater- und Pressezensur aufgehoben wurden, verstärkte sich der Einfluss der Kritik auf die ökonomische Situation der Bühnen sogar. Als die „neuen Stücke von Ibsen, dann Hauptmann und Schnitzler auf den Bühnen Berlins erschienen, wuchs die Bedeutung Berlins als Theaterstadt noch einmal. Die neue Zeit begann mit dem Naturalismus. Damit änderten sich auch die Wertsetzungen und Maßstäbe“.¹⁶⁴

Damals begannen die Fehden in der Theaterkritik. Junge Kritiker wie Otto Brahm, Paul Schlenker und Ludwig Hart stellten sich gegen die Konservativen, gegen Karl Frenzel oder Isidor Landau. Der alte Fontane schlug sich noch auf die Seite der Jungen. Das war die Instrumentierung des Schauplatzes, auf dem die neuen und künftigen Kämpfe stattfanden. In keiner anderen Stadt gab es so viele Zeitungen wie in Berlin.

¹⁶³ Krechel, Ursula; „Information und Wertung. Untersuchungen zum theater- und filmkritischen Werk von Herbert Ihering“, (Diss. phil.), Köln 1972, Seite 45

¹⁶⁴ Rühle, Günther; „Ein Jahrhundertkampf. Die Theaterkritiker Alfred Kerr und Herbert Ihering“, Neue Zürcher Zeitung, 6. Juli 2002

Kerr und Ihering hatten papstähnliche Stellungen innerhalb ihrer Leserschaft und nahmen bei einem Wechsel ihrer Arbeitsplätze jede Menge Leser mit. Das führte anscheinend auch dazu, dass der eher linksliberale Ihering irgendwann vom „Börsen-Courier“, einer konservativen Börsenzeitung, angeworben wurde und dort die Käuferschar aus der Wirtschaftswelt mit Linksintellektuellen und Theaterpraktikern auffrischte. Ihering wechselte übrigens mit schöner Regelmäßigkeit auf die Posten, die Kerr hinter sich ließ.

2.3.2.7. Alfred Kerr und die Kritik als eigenständige Kunstform

Kerr wurde 1867 als Sohn eines Kaufmanns unter dem Namen Alfred Kempner in Breslau geboren und promovierte in Berlin über Clemens Brantanos „Godwi“. Schon als Student im „Magazin für Literatur“, dann in der „Nation“ kämpfte er für das neue, realistische Theater Hauptmanns, Schnitzlers, Wedekinds und gegen Sudermann sowie die Modeautoren jener Tage: zum Beispiel gegen Skowronnek und Josef Lauff, den Liebling des Kaisers. Ausufernden Rezensionen setzte er seine Knappheit, dem Schwafeln seine Konzentration, dem Philistertum seine intellektuelle Modernität entgegen. Kerr verstand Kritik nicht als parasitäre Hilfswissenschaft, sondern als eigene Kunstform. Er war ein Schreiber, der Streit suchte und auch fand. Streit war eine der besten Methoden, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Die erste Schlacht, die er schlug, war die eines David gegen einen Goliath. Der Goliath in Berlin hieß Maximilian Harden, ein politischer Publizist, Gründer und Leiter der Zeitschrift „Die Zukunft“. Er war meinungsführend im politischen Streit und ein Freund des Theaters. Er hatte die „Freie Bühne“ mitbegründet, die die Stücke der neuen Autoren bekannt machte, trennte sich bald von ihr, weil er gegen die ausschließliche Förderung des Naturalismus war. Da er sich auch als Theaterkritiker sah, schrieb er vehement gegen seine Durchsetzung an den Bühnen. Kerr nahm Anstoß an Arroganz und Länge der Hardenschen Rezensionen, an ihren geschachtelten Sätzen, an der publizistischen Rolle des Autors, und er nutzte sogar Hardens Übertritt zum Christentum zum Angriff auf ihn.

Der Konflikt entzündete sich an den Hauptmann-Rezensionen. Harden versuchte, Hauptmann, für den der junge Kerr bedingungslos eintrat, als politischen Überzeugungstäter aus dem Lager der Sozialdemokratie zu verunglimpfen. Die Uraufführung von Hauptmanns „Florian Geyer“ nannte er den „trotlosesten Abend,

den er je in einem Schauspielhause erlebt habe“, „Hanneles Himmelfahrt“: „spottschlecht und widerwärtig“; Kerr machte sich für „Florian Geyer“ stark und rühmte die „unendlich ergreifende Kindertragödie“. Harden nannte er einen „verkrachten Apostel“ und geißelte die „geistige Schlichtheit des Bismarckentdeckers“.¹⁶⁵

Kerrs erster Gedichtband „Die Harfe“ erscheint 1917. Publikation der ersten Reihe seiner gesammelten Kritiken in fünf Bänden „Die Welt im Drama“. Kerr schätzt Henrik Ibsen (1828–1906), George Bernard Shaw (1856–1950) und verehrt – zumindest bis 1933 Gerhart Hauptmann. Dagegen lehnt er zunächst das Theater Max Reinhardts ab. Von 1919 bis 1933 arbeitet er für das „Berliner Tageblatt“ und für die „Frankfurter Zeitung“, zwei der bedeutendsten Tageszeitungen der Weimarer Republik. Kerr profiliert sich weiterhin durch seine scharfen, bisweilen zynischen und stilistisch eigenwilligen Kritiken. Er greift die Stücke Bertolt Brechts auf Schärfste an und würdigt das politische Engagement des Regisseurs Erwin Piscator. In seinen Glossen für den Berliner Rundfunk fordert Kerr bis 1933 zur Bekämpfung der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) auf. Nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler geht er mit seiner Familie ins Exil und emigriert über Prag, Wien, Lugano und Zürich nach Paris.

Im Gegensatz zu vielen Praktikern, die erst gegen Ende ihrer beruflichen Tätigkeit – quasi als Essenz ihrer Arbeit – eine Theorie destillierten, entwickelte Kerr seine theoretischen Überlegungen zur Kritik schon relativ früh und konnte sich damit sehr gut gegen Anfeindungen von Theaterschaffenden und Lesern zur Wehr setzen. So kam er schon während seines Studiums mit den Schriften Friedrich Schlegels¹⁶⁶ in Kontakt, dessen alles umgreifendes Poesie-Konzept und das daraus resultierende Kritikverständnis „für Kerrs eigene Theorien bestimmend wurde“¹⁶⁷. Prägende Einflüsse, die sich später vor allem in der „Davidsbündlerkritik“ niederschlugen, gingen auch von Schumanns „Florestan“ und „Eusebius“ aus. Der vor allem auf Daten und Fakten rekrutierende Positivismus seines Doktorvaters Erich Schmidt ließ den eher „impressionistisch“¹⁶⁸ agierenden Kerr unbeeinflusst.

¹⁶⁵ Rühle, Günther; „Ein Jahrhundertkampf. Die Theaterkritiker Alfred Kerr und Herbert Ihering“, Neue Zürcher Zeitung, 6. Juli 2002

¹⁶⁶ Schlegel, Friedrich; „Gespräch über die Poesie“ in Schlegel, 1972, Seite 279 bis 331

¹⁶⁷ Merschmeier, Michael; „Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs“, Dissertation, Berlin 1985, Seite 198

¹⁶⁸ ebenda

In den 18 Thesen seiner knapp gehaltenen „Davidsbündlerkritik“ finden sich alle Forderungen Kerrs an Urteilsfindung und für das Schreiben von Kritiken. Dort heißt es unter anderem: „Kritiker ist ein dummer Beruf, wenn man nichts ist, was darüber hinausgeht. ... Ja, wenn Kritik eine Wissenschaft wäre. Aber das Imponderabile ist zu stark. Sie ist im schönsten Fall eine Kunst. Sie wird umso größer sein, je mehr sie Kunst ist. ... In der Kritik ist nicht einfach nur die Wahrheit zu sagen (welches Voraussetzung ist), sondern ein Kunstwerk in ihrer Äußerung zu gestalten, eine Schönheit zu zeugen.“¹⁶⁹

Für seine Artikel existierte eine eindeutige Hierarchie, „das Wesentliche ist dabei die Sprache, dann folgt die Kritik als spezifische Gattung, das kritisierte Objekt aber ist – verglichen mit den beiden anderen, nur auf den schreibenden Kritiker bezogen – relativ belanglos“,¹⁷⁰ schreibt Merschmeier. Kerrs Theorie gipfelt in der These „Was Dichtung zu geben hat, gab meine Dichtung der kritischen Kunst. Fortan ist zu sagen: Dichtung zerfällt in Epik, Lyrik, Dramatik und Kritik“.¹⁷¹

Damit setzte sich „der Kritiker als Dichter“¹⁷² und fügte der Forderung nach inhaltlicher Wahrheit – bei Kerr über den Umweg des „Ethos“¹⁷³ – auch noch einen künstlerischen Anspruch hinzu. Auffällig ist die Abkehr von der Wissenschaftlichkeit. So heißt es bei Kerr: „Mein Werk ist nicht mit dem Schweiß einer Wissenschaftlichkeit kunstfern geschrieben. Sondern mit dem Blut eines Herzens.“¹⁷⁴ Konsequenz deshalb, dass Kerr auch seine theoretischen Schriften als Dichtung deklarierte – was ihn aber nicht davon abhielt, sie als wahrhaftig zu definieren. Unabhängig von seiner starken Betonung des subjektiven gegenüber dem wissenschaftlichen Faktor wurde sein eindeutiges Bekenntnis zur Klarheit von vielen anderen Kritikern als Fanal begriffen. Kerr brachte erstmals nach Lessing wieder ein neues Selbstbewusstsein in die deutsche Theaterkritik. Das Geschehen auf der Bühne erklärte er zum Vorwand, den er brauche, um „Wesentliches“ zu sagen. Damit wurde er zum meistbewunderten und meistgehassten Kritiker der Weimarer Republik.

Autoren wie Bertolt Brecht, Georg Kaiser oder Walter Hasenclever jedoch blieben seinem dichterisch-theoretischen Apparat fremd. Expressionismus oder episches

¹⁶⁹ Kerr, Alfred; „Die Welt im Drama“, Berlin 1917, Band I, Seite 9 bis 15

¹⁷⁰ Merschmeier, Michael; „Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs“, Dissertation Berlin, 1985, Seite 199

¹⁷¹ Kerr, Alfred; „Die Welt im Drama“, Berlin 1917, Band I, Seite 6

¹⁷² Schöllmann, Traute; „Alfred Kerr: Ein Weg zur literarischen Selbstverwirklichung (Diss.phil.)“, München 1977, Seite 82

¹⁷³ ebenda, Seite 93 bis 95

¹⁷⁴ Merschmeier, Michael; „Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs“, Dissertation, Berlin 1985, Seite 202

Theater erschlossen sich seiner an naturalistischer Psychologie orientierten Sensibilität nicht. Diese Autoren bei ihrer Durchsetzung zu unterstützen, schrieb sich der fast 20 Jahre jüngere Ihering auf seine Fahnen.

2.3.2.8. Herbert Ihering und die Renaissance der Nüchternheit

1909 debütierte Herbert Ihering in der von Siegfried Jacobsohn gegründeten „Schaubühne“ (später „Weltbühne“). Er war etwa 20 Jahre jünger als der längst arrivierte Kerr – ein Hannoveraner, ein Methodiker, ein Entwicklungsdenker. Ohne Witz und Eleganz, aber doch auch mit einer neuen, gedrängten Sprache. Kerr liebte Leichtigkeit, Ihering sprach in Basaltblöcken. Kerr war spielerisch, Ihering kämpferisch, Kerr ironisch, Ihering programmatisch, Kerr provozierend, Ihering deklarend, Kerr extrovertiert, Ihering introvertiert. Es gab keine größeren Gegensätze. Nie hat Kerr härteren Widerspruch erfahren als von dem jungen Herbert Ihering.¹⁷⁵

Ihering galt schon bald als der fortschrittlichste Theaterkritiker der 20er Jahre¹⁷⁶. Seine literaturkritische Konzeption verstand er als Alternative zu Kerr, Kritik hatte für Ihering der Kunst gegenüber eine untergeordnete Funktion. Deshalb war der Stil seiner Rezensionen von Sachlichkeit und nüchterner Abstraktion geprägt. Die wichtigste Funktion der Theaterkritik sah der 1888 als Sohn eines Deister Amtsrichters geborene Kritiker, der auch als Dramaturg und Regisseur arbeitete, im Einsatz für ästhetische Programme. Er favorisierte Dramatiker und Theaterstücke, die sich den Problemen der Gegenwart stellten. Kritik sollte seiner Meinung nach in erster Linie wegweisende und fortschrittliche Kunst fördern. Nur werkimmanente Kritik war ihm zu wenig, er ergänzte die sachliche Beurteilung der Stücke und Inszenierungen durch eine Art soziologischer Betrachtung des Publikums. Ohne diese, so Ihering, sei es der Kritik nicht mehr möglich, die von einem Stück bewirkten unterschiedlichen Reaktionen des in der modernen Massen- und Industriegesellschaft in Gruppen und Schichten zerfallenen Publikums zu verstehen und zu bewerten.

¹⁷⁵ Rühle, Günther; „Ein Jahrhundertkampf. Die Theaterkritiker Alfred Kerr und Herbert Ihering“, Neue Zürcher Zeitung, 6. Juli 2002

¹⁷⁶ Pfohlmann, Oliver; Internet unter http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul_druckfassung.php?f_mod=Ai04

In seinem von neuen Massenmedien (Rundfunk, Film) und ideologischen Funktionalisierungen der Kunst (proletarisches, nationalsozialistisches Theater) bestimmten Buch „Kampf ums Theater“ sieht Ihering den Kritiker in der Rolle eines Theaterpolitikers, der sich primär an Autoren und Regisseure wendet. In seiner Beziehung zu Bertolt Brecht, dessen Werk Ihering stark unterstützt, wird sein Kritikideal exemplarisch realisiert. Während der Weimarer Republik erscheinen Iherings Theater- und Filmrezensionen im „Berliner Börsen-Courier“, gelegentlich schrieb er auch in der „Literarischen Welt“. Während des „Dritten Reichs“ publiziert Ihering nach einem zeitweiligen Schreibverbot hauptsächlich unpolitische Schauspielerporträts und arbeitet als Dramaturg in Wien. Nach dem Krieg engagiert er sich im Kulturbetrieb der DDR und rezensiert für die Zeitschrift „Sinn und Form“.

Iherings Konzeption der Theaterkritik ist in vielem ein Gegenprogramm zur Kritik Kerrs. In zahlreichen Texten und Äußerungen grenzt sich Ihering explizit oder implizit von dem – so Ihering polemisch – „kulinarischen Kritiker“ Kerr ab. Beispielsweise wenn er für die dienende Funktion der Kritik eintritt: „Ich betrachte die Kritik nicht als Selbstzweck für feuilletonistische Kunststücke. Die Kritik ist nicht um ihrer selbst willen, sondern um ihres Gegenstandes willen da.“¹⁷⁷ Kerrs Versuch, die Kritik als eigenständige Literaturgattung, als Kunstform zu etablieren, lehnt Ihering genauso ab wie den quasi-literarischen, mit rhetorischen Tricks aufgeladenen Stil Kerrs: „Man kann es kaum anders als in Negationen sagen: Kein Bildungsjargon, kein Schreiben um der schriftstellerischen Nuance willen, keinen feuilletonistischen Zierrat, kein bloßes Andeuten und Ausspielen, sondern Verantwortung für jeden Satz. Dazu eine selbst geschaffene, voraussetzungslose Terminologie, unter Verzicht auf jeden Umweg der Formulierung. Man soll nicht Lesern imponieren wollen, die das besprochene Stück nicht gesehen haben, sondern für diejenigen schreiben, die das Gesagte aus eigenem Augenschein kontrollieren können. Denn die Kritik ist nicht nur dazu da, den Leser zu informieren, was er sich ansehen müsse, und was nicht: In Wahrheit beruht die Produktivität des Kritikers in der Wirkung seiner Kritik auf die Kritisierten.“¹⁷⁸

Ihering plädiert für eine Verabschiedung der traditionellen Theaterkritik, die den Theaterbetrieb weiterhin als unabhängig und isoliert von den Veränderungen und Modernisierungsprozessen in der neu entstandenen Massengesellschaft betrachtet. Ihr wirft er vor, dass sie ihre Daseinsberechtigung einzig in der, sei es bejubelnden, sei es vernichtenden Beurteilung der „Premiere“ für ein sensations- und skandallüsternes

¹⁷⁷ Ihering, Herbert; „Der Kampf ums Theater“, Berlin 1974, Seite 15

¹⁷⁸ ebenda

Premierenpublikum sähe. Für Ihering hat dagegen auch die Kritik von Repertoirevorstellungen oder Provinzinszenierungen ihre Daseinsberechtigung.

Eine zeitgemäße Theaterkritik soll, mit soziologischen Kenntnissen ausgerüstet, das in Schichten und Strukturen zerfallene, vormals homogen-bürgerliche Theaterpublikum, in die Betrachtung mit einbeziehen: „Nicht nur Kritik der Aufführungen, sondern Wissen um das Publikum, um seine soziale Struktur, um seine Zusammensetzung. Früher konnte sich, vielleicht, der Kritiker in den Parkettstuhl setzen: Stückkritik, Schauspielerkritik, Regiekritik – erledigt.“ Doch Ihering wollte genauer hinschauen: „Heute ist die Qualitätsbestimmung der Aufführung durchaus nicht entscheidend. ... man muss wissen, welchen Beruf die Leute haben, die ins Theater gehen, welche Arbeitsinteressen, wie sie wohnen, was sie lesen, was sie verdienen ... Phrasen zu dreschen über die Bestie Publikum ist billig, wenn man den Appetit der Bestie nicht kennt. Ideale Forderungen zu stellen, die für alle Theater gelten, ist unmöglich. ... Auch die Theaterkritik bedarf einer soziologischen, einer politischen Schulung.“¹⁷⁹

Ein solch moderner, auch mit soziologischen Wassern gewaschener Theaterpolitiker beleuchtet nicht nur die großen Premieren in der Hauptstadt, sondern ebenso die Arbeit an den vielen Provinzbühnen, etwa in Industriestädten. Er lenkt die Aufmerksamkeit der theaterinteressierten Öffentlichkeit auf Unbekanntes, aber Wegweisendes: „Richtige Theaterpolitik ist es also, diesen Resonanzboden vorzubereiten, dieses Publikum aufzulockern, den Willen dieser Massen zu entbinden. Das gelingt nicht, wenn man das Arbeitermillionenheer den ganzen Kursus des alten Bildungstheaters durchmachen lässt; nicht, indem man ihm Wissen eintrichtert, sondern, indem man es nimmt, wie es ist; es bei seinem Tage, seiner Arbeit packt; sein Leben, seine sozialen Interessen aufgreift. Indem man das Ruhrgebiet selbst darstellt, nicht einseitig, sondern durch alle Schichten hindurch. Nicht Heimatromantik, sondern Gegenwartsklarheit, nicht Ersatz für Kunst, sondern Weg zur Kunst.“¹⁸⁰

Im Lauf seiner literaturkritischen Karriere schreibt Ihering unter anderem für die „Schaubühne“, für die „Vossische Zeitung“, 1918–1920 (als Nachfolger Alfred Kerrs) für den Berliner „Tag“, 1933 (wiederum als Nachfolger für den ins Exil geflüchteten Kerr) für das „Berliner Tageblatt“, nach dem Krieg in der DDR für den „Aufbau“, „Sonntag“ sowie für „Sinn und Form“. Nach 1928 arbeitet Ihering auch für den Rundfunk. In den 20er Jahren ist sein wichtigstes Medium jedoch der „Berliner Börsen-Courier“ (Auflage ca. 40 000 Exemplare). Diese Tageszeitung, die überwiegend von

¹⁷⁹ ebenda, Seite 29 ff.

¹⁸⁰ ebenda, Seite 33 ff.

einem wirtschaftlich interessierten Publikum gelesen wird, hat in der Presselandschaft der Reichshauptstadt eines der buntesten Feuilletons. Zusammen mit Emil Faktor baut Ihering die Kulturredaktion der Zeitung auf und gewinnt im Lauf seiner 14-jährigen Tätigkeit viele neue Mitarbeiter, darunter Hans Sahl und den jungen Wolfgang Koeppen. Umfangreichere Arbeiten veröffentlicht Ihering als Monographien.

Ihering publiziert Theaterkritiken, Filmbesprechungen, Schauspielerporträts sowie wissenschaftliche Aufsätze. Anders als die in nummerierte Abschnitte unterteilten Rezensionen Kerrs sind die Iherings – eher leseunfreundlich – nur in wenige Absätze gegliedert. Während die Rezensionen Kerrs in vielem (Selbst-)Inszenierungen sind, lassen sich die Iherings als pädagogische Breviere bezeichnen. Iherings erzieherischer Impetus wirkt sich auch auf seinen Stil aus: „Iherings Sprache ist durchwirkt mit erzieherischen Vokabeln. Ob er mahnt oder rät, predigt oder zurechtweist, doziert oder aufruft, belehrt oder gut zuredet – immer ist ihm das Ziel wichtig, stets will er das Neue fördern und dem Zukunftsweisenden zum Durchbruch verhelfen.“¹⁸¹

Ihering schreibt eine spröde, sachliche, von Objektivität und Nüchternheit geprägte Sprache, die Abstraktion und Begrifflichkeit Metaphern und Vergleichen vorzieht. Lothar Schöne charakterisiert Iherings Stil so: „Begriff gegen Bild, Abstraktion gegen Anschauung, Argument gegen Impression, Analyse gegen Pointe. Für jeden Satz will er Verantwortung übernehmen – und das ist in der Tat leichter in begrifflicher Sprache getan als in bildlicher. Denn der Begriff abstrahiert den Vorstellungsinhalt eines Objekts auf generelle Merkmale. Das Sprachbild dagegen besitzt, wenn es originell ist, individuellen Charakter, es muss nachvollzogen, nachempfunden, nachgemalt werden und kann bestenfalls im Leser ein Gefühl auslösen, das ihm bis dahin unbekannt war und Verständnis auf Anhieb ermöglicht. Ist ein solches sprachliches Original erst einmal in die Welt gesetzt, hat der Urheber keinen Anspruch mehr auf Gültigkeit seiner Deutung. Die Vorstellungsmöglichkeiten vervielfachen sich und damit die Formen der Missdeutung – freilich nur aus dem Blickwinkel dessen, der Eindeutigkeit anstrebt.“¹⁸²

Iherings nüchternen, schmucklosen Beschreibungen, die nur objektive Informationen und Beobachtungen vermitteln wollen, sind ein Musterbeispiel für die in den 20er Jahren herrschende Kunstrichtung der „Neuen Sachlichkeit“: „Iherings Sprache ist sachlich: sie ist auf den Gegenstand bezogen und versucht darüber hinaus, jeden Anschein zu vermeiden, als wäre sie imstande, von ihm abzulenken. ... Sachlichkeit

¹⁸¹ Schöne, Lothar; „Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt“, Darmstadt 1994, Seite 153

¹⁸² ebenda Seite 148

bedeutet bei Ihering ... zugleich Direktheit. Seine Sprache schlägt keine Kapriolen, will auf keinen Fall feuilletonistisch wirken.“¹⁸³

Ganz ohne Metaphorik kommt Ihering jedoch nicht aus. Gern bedient er sich der Bildlichkeit von Kampf und Krieg. So spricht er von „Stoßtrupps einer kommenden Bühne“, fordert „Kampfstücke“ und vergleicht Autoren mit „Frontkämpfern“.¹⁸⁴ In vielen seiner Rezensionen wird seine Neigung zu einem dialektischen Denken, zum Aufstellen von Antithesen deutlich. Über Max Reinhardt schreibt er beispielsweise: „Reinhardts Monumentalisierung war nicht radikale Vernichtung des Naturalistischen, sondern im Gegenteil seine Verdickung, seine Häufung, seine Überpackung. Sie war zähes Pathos, nicht gegliederte Melodie. Das Große Schauspielhaus sollte den Überwinder des Naturalismus bestätigen, es bestätigte den Gefesselten des Naturalismus.“¹⁸⁵

Sachliche Wertmaßstäbe und eine für die Literatur und Kunst der 20er Jahre typische Politisierung bestimmen Iherings Urteile: Entschieden bekämpft er das von visuellen Reizen dominierte Illusionstheater Max Reinhardts und tritt für gegenwartsnahe Stücke ein, die aktuelle Probleme und Fragestellungen verhandeln: „Ich wusste nun ... dass ein Theater der Zeit kommen musste, das weder etwas mit der rauschhaften Entrückung des bisherigen Kunstgenusses zu tun haben werde, noch mit der billigen Aktualität des Tages. Ein Theater der grundsätzlichen Auseinandersetzung, der leidenschaftlichen Bejahung, der neuen Inhalte.“¹⁸⁶ Daher lehnt er auch die im bürgerlichen Publikum verbreitete Klassikerverehrung ab und plädiert stattdessen für eine Re-Aktualisierung der Klassiker.

Subjektivismus und Individualismus, wie sie für das expressionistische Theater typisch sind, lehnt er ab und betont dagegen Objektivismus und Kollektivismus. Primär angesprochen werden soll vom Theater der Intellekt und nicht das Gefühl. Mustergültig realisiert sieht Ihering seine Wunschvorstellungen von einem zeitgemäßen Theater in den Stücken Bertolt Brechts, dessen frühester und wohl auch wichtigster Förderer er in den 20er Jahren ist. Auch dem Schaffen der Regisseure Leopold Jessner und Erwin Piscator fühlt sich Ihering verbunden. Zu den Autoren, die er ablehnt, gehören der von Kerr verehrte Gerhart Hauptmann, Ernst Toller und Franz Werfel.

¹⁸³ ebenda Seite 144

¹⁸⁴ ebenda, Seite 107

¹⁸⁵ Ihering, Herbert; „Der Kampf ums Theater“, Berlin 1974, Seite 108

¹⁸⁶ Krull, Edith; „Herbert Ihering“, Berlin 1964, Seite 11

Seit diesem Streit zwischen Alfred Kerr und Herbert Ihering, der inzwischen Legende ist, gibt es zwei Schulen in der Theaterkritik: die feuilletonistische, die sich von Kerrs Stil und Art ableitet und sich brillierend nach außen wendet – und die, die mit dem Theater argumentiert, in das Theater hineinschreibt – die dramaturgische Kritik, wie Ihering sie entwickelte. In der Rivalität um die größere Geltung verbarg sich also ein Streit um die Methoden der Theaterkritik, wie er seitdem nie mehr geführt worden ist. Das war das Fruchtbare an ihm, obwohl er als etwas Furchtbares erschien: nämlich als die Selbstzerfleischung der Kritik.

2.3.2.9. Die Entwicklung zwischen den beiden Weltkriegen

Aus einem großen Interesse am Theater entwickelte sich nach dem Ersten Weltkrieg auch ein großes Interesse an der Theaterkritik. Damit wartete ein großes Potenzial an Zeitungskäufern auf seine Erschließung. Anhand dieser grundlegenden Zusammenhänge lässt sich die Situation der Theaterkritik nach 1918 gut darstellen.

Besondere Skepsis herrschte bei den Kritikern hinsichtlich der großen Theaterunternehmen, die mehrere Bühnen betrieben. Diese Vertrustung von Theaterbetrieben sollte der Sicherung künstlerischer Arbeit dienen. Zwar nahmen etwa die Gebrüder Rotter in ihren zahlreichen Theatern den Kommerz weit wichtiger als die Kunst und setzen auf bloße Volksbelustigung – dennoch garantierten diese Unternehmen, nicht zuletzt durch den Betrieb vieler Bühnen, eine breite künstlerische Vielfalt jenseits der staatlichen Theater. Trotzdem: Daraus resultierten Fehleinschätzungen, wenn etwa dem Rotter-Konzern von der Theaterkritik keine Zukunftsperspektive zugesprochen wurde, dieser sich jedoch über Jahrzehnte ungebrochenen Publikumsinteresses erfreute.¹⁸⁷

Die vorhergegangene Kritiker-Generation, der etwa ein Theodor Fontane zuzuordnen ist, zeichnete sich durch umfassende Gründlichkeit aus. Man sah sich ohne Vorbereitung die Premiere an, las anschließend das Stück, um anhand des Textes die Aufführung zu kontrollieren. Das Ergebnis einer solchen Reflexion war die bis ins letzte Detail ausführliche Kritik, die sich oft über zwei Feuilletons erstreckte. Der Aspekt der Aktualität war zweitrangig, wesentlich war die Ausführlichkeit der Darstellung.

¹⁸⁷ Pflüger, Irmgard; „Theaterkritik in der Weimarer Republik – Leitvorstellungen vom Drama in der Theaterkritik der 20er Jahre: Berlin und Wien“, Frankfurt am Main / Bern / Cirencester, 1981, Seite 22

Mit der wachsenden Zahl von Zeitungen entstand nach dem Krieg jedoch ein Konkurrenzdruck, dem mit größtmöglichem Aktualitätsanreiz begegnet wurde. Zum Beispiel mit der Vorkritik: Bereits in der Nacht nach den Premieren, spätestens jedoch am darauf folgenden Mittag erschienen Zeitungsausgaben, in denen einige Zeilen über die gerade erst beendeten Aufführungen zu lesen waren. Und wenn am Mittag die Vorkritik erschienen war, mussten die Kritiker bereits ihre vollständige Kritik verfasst und abgeliefert haben, damit sie in der nächsten Ausgabe erscheinen konnte. Das war die Geburtsstunde der umstrittenen Nachtkritik, die von ihren Befürwortern als ehrlicher, unreflektierter Ausdruck des Erlebten verteidigt wird, während ihre Gegner genau das kritisierten: sie sei zu unreflektiert¹⁸⁸.

Unter diesem Aktualitätsdruck mussten die Theaterkritiker – besonders die der Boulevardblätter – einen möglichst lebendigen Stil entwickeln, der eine möglichst große Zahl von Lesern ansprechen und selbst im Bus oder in der U-Bahn fesseln konnte. Wo ein ausgeruhtes Lesen immer seltener möglich wurde, war bald auch ein ausgeruhtes Schreiben, wie es in der Vorkriegszeit üblich war, nur noch schwer zu praktizieren: Form und Inhalt wurden von äußeren, wirtschaftlichen Zwängen bestimmt. Die literarische Kritik eines Fontane wurde zunehmend von journalistischen Einflüssen geprägt – der Preis, der für die auflagenstarke Verbreitung zu zahlen war. Mit der großen Verbreitung wurde der Theaterkritik jedoch auch Gewicht verliehen. Wenn „einzelne Kritiker bestimmte Aufführungen zum Scheitern verurteilten, dann nicht zuletzt deshalb, weil ihnen von einer großen Anzahl von Lesern Bedeutung beigemessen wurde“.¹⁸⁹

Von 1933 an bestimmte das nationalsozialistische Regime Theater und Theaterkritik. Über die Zugehörigkeitspflicht in der Reichskulturkammer wurde bestimmt, wer sich überhaupt noch künstlerisch betätigen durfte. Darüber hinaus wurden die Spielpläne der Theater nach nationalsozialistischen Richtlinien erstellt. 1935 verbot Joseph Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, zuerst die Nachtkritik, ein Jahr später die gesamte Theaterkritik.

Wenngleich die Kunst- und damit auch die Theaterkritik erst 1936 offiziell verboten und durch Kulturberichterstattung ersetzt wurden, diente die Theaterkritik faktisch bereits ab 1933 der Propaganda, förderte nationale bzw. nationalistische Theaterkunst.

¹⁸⁸ Rühle, Günther; „Theater für die Republik 1917 – 1933 im Spiegel der Kritik“, Berlin 1988, Seite 39

¹⁸⁹ Piontek, Stefan; „Die Theaterkritik von der Weimarer Republik bis heute“, Magisterarbeit zur Erlangung des Magister Artium; im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Osnabrück, Seite 7

Die beschreibenden Elemente nahmen zu, der Wert einer Inszenierung wurde anhand ihrer politischen Aussage bemessen. Meist in pathetischem, gehetztem, bisweilen auch reißerischem Stil geschrieben und fast durchweg nach dem gleichen Schema gegliedert, fand in den Besprechungen kaum noch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Theater statt. Aus der Theaterkritik – oder besser: was von ihr übrig geblieben war – entstand ein Propagandainstrument, das seiner Aufgabe fast perfekt gerecht wurde.¹⁹⁰

2.3.2.10. Friedrich Luft und die Stimme der Kritik

Der am 24. August 1911 in Berlin als Sohn eines Studienrats geborene Friedrich Luft studierte in Berlin und Königsberg Germanistik, Anglistik und Geschichte. Im Milieu seines bürgerlich konservativen Elternhauses während der 20er Jahre galt die berühmte „Weltbühne“ als konspiratives Blatt, aber den theaterbesessenen und kinofreudigen jungen Mann interessierten „politische Dinge nur geringfügig“. Gleich beim ersten Theaterbesuch im Staatlichen Schauspielhaus – einer „Wilhelm Tell“-Inszenierung von Leopold Jessner – hatte er bedeutende Schauspieler jener Jahre wie Bassermann und Kortner erlebt.¹⁹¹ Fortan sah er natürlich auch Inszenierungen von Max Reinhardt, Stücke von Hasenclever, Wedekind und Brecht. Friedrich Luft begann, Feuilletons und Essays zu schreiben. Eine Vorbildfunktion hatte für ihn – so behaupteten etliche Zeitungsartikel – der stark subjektive Stil von Alfred Kerr. Trotzdem sah er sich selbst nie in dessen geistiger Verwandtschaft. So sagte er in einem Interview: „Kerr zum Beispiel war sehr überheblich, als er sich zugleich auf die Stufe der Theaterautoren setzte. Ein Kritiker ist kein Dichter, sondern ein Journalist.“¹⁹² Seit 1936 schrieb er als freier Autor für das „Berliner Tageblatt“ und die „Deutsche Allgemeine Zeitung“ und verfasste nebenher Filmmanuskripte.

Das Jahr 1945 markiert einen Wendepunkt im Leben Lufts. Zunächst war er gegen Kriegsende zur Heeresfilmstelle in Spandau abkommandiert und als Kulturoffizier in Sachen Wiederaufbau eingesetzt. Dabei kam es unter anderem zu Begegnungen mit Oberst Dimschütz, Paul Wegener, Friedrich Wolf, Johannes R. Becher, Bertolt Brecht und Wolfgang Langhoff.¹⁹³ Langhoffs Engagement für den Kabarettisten Werner Finck,

¹⁹⁰ ebenda, Seite 30

¹⁹¹ Knebusch, Hans Christoph; „Friedrich Luft – Die Stimme der Kritik“ in „Zeugen des Jahrhunderts“, Herausgeber Ingo Hermann, Göttingen 1991, Seite 25 ff.

¹⁹² ebenda, Seite 72

¹⁹³ ebenda, Seite 45 ff.

der bei den Nazis Berufsverbot hatte und für den Luft Texte schrieb, beeindruckte ihn sehr. Ende der 40er Jahre gab es einen Beschluss der „Berliner Westpresse“, nicht mehr die Theater des Ostens zu besuchen. Friedrich Luft hatte sich diesem Boykott als einziger konsequent widersetzt.¹⁹⁴

Nach 1945 wurde er zunächst Feuilletonchef bei der „Neuen Zeit“, später arbeitete er als Theater- und Filmkritiker für den RIAS Berlin und schrieb Beiträge für die „Süddeutsche Zeitung“ und „Die Welt“.

Seine RIAS-Sendung „Stimme der Kritik“ wurde legendär. Als er am 7. 2. 1946 erstmals auf Sendung ging, tat er das mit den Worten: „Luft ist mein Name. Friedrich Luft. Ich bin 1,86 groß, dunkelblond, wiege 122 Pfund, habe Deutsch, Englisch, Geschichte und Kunst studiert, bin geboren im Jahr 1911, bin theaterbesessen und kinofreudig und beziehe Lebensmittel der Stufe II. Zu allem trage ich den letzten Anzug, den ich aus dem Krieg gerettet habe, und eine Hornbrille auf der Nase.“¹⁹⁵ Seine unvergleichliche, subjektive Art, die schnelle Sprache und der Mut zu moralischem Urteil machten ihn zu dem wichtigsten Berliner Theaterkritiker neben Herbert Ihering.

Für die Berliner Morgenpost, die seit 1992 einen „Friedrich-Luft-Theaterpreis“ verleiht, war der 1992 kurz vor Weihnachten verstorbene Friedrich Luft „viereinhalb Jahrzehnte der Resonanzkörper des Berliner Theaterlebens“. Doch seine Stellung war nicht unumstritten. Wolfgang Neuss zum Beispiel sprach von der „sprudelnden Fritzchen-Viertelstunde“, wenn Luft am Sonntagmittag im RIAS seine Eindrücke vermittelte. Jürgen Schitthelm, langjähriger Leiter der Berliner Schaubühne lobte Luft zwar für seine „Verlässlichkeit und Integrität“, vermisste aber oft „Urteilkraft oder analytische Gründlichkeit“ und klagte: „Er war manchmal sehr oberflächlich.“¹⁹⁶ Luft war ein Kritiker, der engagiert und volksnah formulieren konnte, verfügte aber über kein theoretisches Konzept oder ein Referenzsystem, dem er sich verpflichtet fühlte. So lautete sein Credo: „Ich bin ein Freund der subjektiven Kritik. Ich sage genau, was mir gefällt und warum es mir gefällt. Ich gebe nicht vor, ein für allemal ein Verdikt abgeben zu haben.“¹⁹⁷ Doch im Gegensatz zu Kerr war er sich des Stellenwerts seiner Kritiken immer bewusst: „Der Kritiker lebt aus zweiter Hand, gut, wenn er es weiß, gut, wenn er es nicht vergisst.“¹⁹⁸ Lufts Stil war weder neu noch besonders aktuell, aber

¹⁹⁴ ebenda, Seite 64

¹⁹⁵ Philipp, Bernd; „Berliner Morgenpost“, Ressort Stadtleben, 12.9.2003

¹⁹⁶ Kohse, Petra; „Gleiche Stelle, gleiche Welle“, Berlin 1998, Seite 253

¹⁹⁷ Knebusch, Hans Christoph; „Friedrich Luft – Die Stimme der Kritik“ in „Zeugen des Jahrhunderts“, Herausgeber Ingo Hermann, Göttingen 1991, Seite 72 ff.

¹⁹⁸ Kohse, Petra; „Gleiche Stelle, gleiche Welle“, Berlin 1998, Seite 257

immer engagiert und konsumerabel. Trotzdem – oder gerade deswegen – wurde er bundesweit bekannt und gehörte nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seinem Tod im Jahr 1992 zu den letzten Theaterkritikern Deutschlands, denen dieser Status noch vergönnt war.

2.3.2.11. Zum Verhältnis von Theaterschaffenden und Theaterkritikern

Nicht nur das Theater befindet sich in einer Krise, auch bei der Theaterkritik wird von einer Krise gesprochen.¹⁹⁹ Objektiv festzustellen ist ebenfalls ein abnehmendes Interesse des Theaters an der Theaterkritik. Als Begründung wird seitens Theaterschaffender einerseits die zunehmende Leserorientierung und abnehmende Theaterorientierung der Kritik, andererseits eine gelegentlich arrogante Haltung der Theaterkritik ihrem Gegenstand gegenüber angegeben. Der Schauspieler Josef Bierbichler schrieb dazu: „Es ist schon ein verrücktes Verhältnis zwischen den Künstlern und der Presse. Entweder wir ignorieren euch oder wir sind getroffen, wenn ihr uns verreit oder bejubelt. (...) Der hehre Anspruch, dass die Kritik unsere Arbeit befruchtet, bleibt vollkommen unerfüllt.“²⁰⁰ Es ist jedoch nahe liegend, dass ein weiterer Grund für die ablehnende Haltung des Theaters der Theaterkritik gegenüber von Bedeutung ist: In Zeiten, in denen sich das Theater zunehmend unter Legitimationszwang sieht, ist negative Kritik unerwünscht. Jeder Verriss einer Inszenierung kann Wasser auf die Mühlen derer sein, die Kritik an der Subventionierung von Theatern üben.

Der nicht nur gerhnte Schauspieler Bierbichler klagt über ein alle Schauspieler treffendes Problem: Während die Medien flächendeckend jede Menge Halb- oder Unwahrheiten streuen könnten, bleibe den Künstlern als Verteidigung nur die Performance im Theater. So sah er eines Tages nur eine Möglichkeit, auf eine von der „Süddeutschen Zeitung“ verbreitete – seiner Meinung nach – falsche Behauptung aufmerksam zu machen: er gab dem Verfasser eine Ohrfeige.²⁰¹

¹⁹⁹ Stadelmaier, Gerhard; Die Frau des Kritikers. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 27.8.1992, Seite 25

²⁰⁰ Bierbichler, Josef; „Wir brauchen eine neue Lebendigkeit!“ In: „Süddeutsche Zeitung“ 10./11.8.1991, Seite 38

²⁰¹ Piontek, Stefan; „Die Theaterkritik von der Weimarer Republik bis heute“, Magisterarbeit zur Erlangung des Magister Artium im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Osnabrück, 1996, Seite 73

Und Kritiker bekommen häufig die Ablehnung der Theater zu spüren. Die Berliner Volksbühne verwehrt 1990 bei zwei Inszenierungen dem Theaterkritiker der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, Gerhard Stadelmaier, den Zutritt.²⁰² Als Privatperson jedoch dürfe er den Premieren beiwohnen. Eine derartige Aussperrung bleibt kein Einzelfall. Im Bochumer Schauspielhaus schließlich wurde ein Kritiker gar Beschimpfungen ausgesetzt.²⁰³

Korruption bei Theaterkritikern wird zwar immer wieder unterstellt, ist aber meist schwer nachweisbar. Einer der wenigen klaren Fälle, war der des Ex-„Tagesspiegel“-Feuilletonchefs Peter von Becker, der sich vom Berliner Kultursenator Thomas Flierl einspannen ließ, einen Intendantenkandidaten für ein Opernhaus in seiner Zeitung hochzuschreiben und dessen Konkurrenten zu diskreditieren²⁰⁴. Er musste, als die Zusammenhänge bekannt wurden, sofort seinen Hut nehmen. Meist jedoch sind solche Vorwürfe beleidigtes Geschimpfe von Regisseuren, Schauspielern und Intendanten oder wie im Falle des FAZ-Kritikers Stadelmaier rein hypothetische Umschläge. Der erhob anlässlich der Becker-Affäre Anschuldigungen gegen jede Menge seiner Kollegen und machte den Theaterkritiker des Konkurrenzblatts „Süddeutsche Zeitung“ madig, weil er in der „Edition Burgtheater“ ein Sachbuch veröffentlicht hatte und weiterhin Inszenierungen des Wiener Burgtheaters rezensierte.²⁰⁵ Anderen unterstellte er, sie würden positive Kritiken schreiben, um nach Premierenfeiern attraktive Schauspielerinnen „abzuschleppen“.²⁰⁶

Allerdings herrscht bei den Theaterschaffenden keineswegs Einigkeit darüber, welche Kritiker denn nun genehm und welche unerwünscht sind. In einer 1990 vom Fachblatt „Theater heute“ unter Theaterkünstlern durchgeführten Umfrage²⁰⁷ fanden sich Benjamin Henrichs, Gerhard Stadelmaier, Peter Iden und C. Bernd Sucher in gleich zwei Hitlisten unter den ersten Zehn wieder – parallel in den Kategorien „Die Lieblingskritiker“ und „Die ungeliebtesten Kritiker“. Immerhin sind auch Theaterschaffende nicht gänzlich frei von Verständnis für die Probleme der

²⁰² ebenda, Seite 72 ff.

²⁰³ ebenda

²⁰⁴ Dolak, Gregor; „Feuilleton-Korruption“ in „Focus“, 47/2004, Seite 160

²⁰⁵ ebenda

²⁰⁶ ebenda

²⁰⁷ Rischbieter, Henning; (Hrsg.): „Freund und Feind oder: Die ‚Kritiker- Umfrage – einmal umgekehrt“ in „Theater heute“ 9/1990, Seite 49

Rezensenten. So gab Peter Zadek selbstkritisch zu: „Als Kritiker, der sich all das ansehen muss, würde ich mich wahrscheinlich erschießen.“²⁰⁸

2.3.2.12. Der stetig fallende Stellenwert der Theaterkritik nach 1968

Der Bedeutungsverfall der Theaterkritik seit Anfang der 70er Jahre hängt nur indirekt mit der Kritik selbst zusammen. Sie reagierte in erster Linie auf divergierende Tendenzen der bundesrepublikanischen Gesellschaft, die es zuließen, dass sich das Theater zu einem immer verzerrteren reflektierenden Spiegel entwickelte. Der ehemalige Intendant, Theatertheoretiker und FAZ-Feuilletonchef Günther Rühle schrieb noch 1976: Theater ist „ein großes kulturelles System, auf dem sich Bewegungen in der Gesellschaft ankündigen, ausdrücken, abspiegeln und auch wieder verlaufen. Es ist ein dominierender Teil unserer gesamten kulturellen Äußerung.“²⁰⁹ Galt das Theater noch in den frühen 60ern und um 1968 als wichtiges gesellschaftliches Medium, koppelte es sich zusehends von den Massen ab und entwickelte sich zum elitären Unterhaltungsinstrument. Die damalige Staatsministerin für Kultur und Medien, Dr. Christina Weiss, diagnostizierte 2003: Theaterzuschauer scheinen „oft unter dem Gefühl zu leiden, für dumm verkauft zu werden. Insofern ist es schwer herauszufinden, warum das Publikum manche Entwicklungen am Theater mit trägt und andere wieder nicht“.²¹⁰

Im Nachhinein wirken die gesellschaftlichen Umbrüche, die dem Theater ursprünglich einen außerordentlichen Stellenwert als Erziehungs- und Politisierungsinstanz verschafften, sogar als Katalysator für seinen Niedergang. Die Besucherzahlen der öffentlich getragenen deutschen Schauspielhäuser verringerten sich von den 70er Jahren mit 32 Millionen²¹¹ (BRD und DDR) auf etwa 20 Millionen²¹² im Jahr 2004. Umso theoretischer, politischer und nach einer kurzen Blütezeit blutleerer die Inszenierungen wurden, umso länger und aseptischer entwickelten sich auch die Kritiken in den Feuilletons. Oft wurden sie zu weitschweifigen politischen Abhandlungen, bei denen

²⁰⁸ Stadelmaier, Gerhard; „Letzte Vorstellung – Eine Führung durchs deutsche Theater“, Frankfurt/Main, 1993, Seite 245

²⁰⁹ Rühle, Günter; „Theater unserer Zeit“, Frankfurt/Main 1976, Seite 7

²¹⁰ Weiss, Christina; Rede auf dem Kongress „Bündnis für das Theater“ der Kulturstiftung der Länder am 14.11. 2003 im Kronprinzenpalais Berlin

²¹¹ Richbieter, Henning; „Durch den Eisernen Vorhang Theater im geteilten Deutschland 1945-1990“, Berlin 1999, Internet: www.luise-berlin.de/lesezei/Blz99_09/text38.htm

²¹² Statistik des Deutschen Bühnenvereins, Internet: www.buehnenverein.de

das Theaterereignis in den Hintergrund trat. „Wenn ich heute eine Kritik lese, erfahre ich meistens ganz andere Dinge, zum Beispiel etwas über die Weltanschauung des Schreibers, seine Impressionen und Vorlieben. Zuweilen auch, wie sein Hin- und Rückweg zum Theater war oder ob er eingeschlummert ist“, klagte der Regisseur Hans-Ulrich Becker in der „Süddeutschen Zeitung“.²¹³

Ältere Kritiker, die solche eratischen Ansätze nicht mittragen, erstarrten in vordergründiger Ablehnung der neuen Tendenzen: Es entwickelten sich zwei Fronten, die zwar engagiert gegeneinander – aber meistens am Publikum vorbei schrieben.

So blieben den Theaterlaien, für die Kritiken in Tageszeitungen ja auch geschrieben wurden, bestenfalls Namen wie Gerhard Hensel, der verstorbene Feuilletonchef der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, der mit seinem Theaterlexikon „Spielzeit“ einen Bühnenklassiker für alle Journalisten lieferte, der Theatertheoretiker und -praktiker Günther Rühle, Helmuth Karasek (erst Feuilletonchef bei der „Zeit“, dann Kulturchef beim „Spiegel“ und seit Jahren häufig eingeladener Gast in vielen TV-Shows), der auch Dramaturg war, Bücher über das Theater schrieb und später selbst Komödien verfasste, Benjamin Henrichs (früher langjähriger Theaterkritiker der „Zeit“), der auch als Leiter einer Schauspielschule fungierende Peter Iden von der „Frankfurter Rundschau“ oder der wortverliebt-bärbeißige Gerhard Stadelmeyer von der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ im Gedächtnis der Leser.

Mit theoretischen Konzepten oder Reflexionen zur eigenen Arbeit jedoch, wie noch Gottsched, Lessing, Kerr und Ihering, treten heutzutage die wenigsten Kritiker in Erscheinung. Buchveröffentlichungen zum Thema sind meist Sammlungen von Kritiken. Wenn auch fast alle dieser so genannten „Großkritiker“ als Gastdozenten an Hochschulen wirken, hinterließen sie bislang nur Modifikationen der gängigen Auffassungen über Theaterkritik.

Mit der sinkenden Bedeutung des Theaters einher ging die Tendenz der Zeitungs-Chefredaktionen, in immer geringerem Maß profilierte Theaterkritiker zu fördern. Diese ließen sich oft nicht in das politische Konzept pressen, in denen sich die meisten Zeitungen bewegen. Hinzu kam, dass sich die persönlichen Präferenzen der Chefredakteure – die sich zunehmend als Manager und weniger als Journalisten empfanden – in ihrer Freizeit immer mehr auf Fernsehen und Kino verlagerten. Kultur galt nicht mehr als transzendente Klammer für Lebenserfüllung und Freizeit, sondern wurde zum Schimpfwort, das durch seichten Freizeitkonsum ersetzt wurde. So

²¹³ Becker, Hans-Ulrich; „Von der Chronistenpflicht“ in der „Süddeutschen Zeitung“, 28.11. 1996

verdrängte in den 70er und 80er Jahren die Filmkritik immer mehr die Theaterkritik von Platz eins der redaktionellen Präferenzliste. Sportteile (die nicht die aktive Beteiligung am Sport, sondern den passiven Konsum förderten) und Unterhaltungsseiten wurden ausgebaut und ersetzen Teile des von mehreren Seiten in die Zange genommenen immer weniger vom Massenpublikum genutzten klassischen Feuilletons.

Um diesen Tendenzen entgegenzuwirken versuchten sich etliche Tageszeitungen an magazinigen Hintergrundberichten, wie sie das Nachrichtenmagazin „Der Spiegel“ vorexerzierte. Dabei werden ausgewählte Theaterinszenierungen nur noch als Aufhänger genutzt, um künstlerische, politische oder ökonomische Trends darzustellen. Das scheitert aber meistens daran, dass die meisten Tageszeitungen weder entsprechend ausgebildete Schreiber noch Zeit für längere Recherchen haben.

Dass überregional tätige Theaterkritiker selten den Weg in die so genannte Provinz finden, wird immer wieder kritisiert, liegt aber auf der Hand: Die großen überregionalen Zeitungen verkaufen weit mehr als die Hälfte ihrer Auflage in Städten über 500 000 Einwohnern – in Städten unter 100 000 sind es nur noch etwa zehn Prozent. Da das Feuilleton nach den meisten statistischen Erhebungen zu den am geringsten genutzten Teilen einer Zeitung gehört, drängen heutzutage Chefredaktionen auf eine möglichst große Breitenwirkung – und die ist nun mal in München, Berlin oder Frankfurt und nicht in Moers oder Mainz zu erwarten. Das heißt, den Chefredaktionen geht es nicht um die interessantesten Theatererlebnisse, sondern um die größte Akzeptanz beim Leser. Inhalte sind dabei zweitrangig.

Anfang der 90er Jahre wurde der so genannte „Nutzwert“ zum neuen Fetisch der deutschen Zeitschriftenlandschaft. Für die Theaterkritik hieß das, immer weniger Analyse und Kritik, sondern eine möglichst plastische – und kurze – Beschreibung des Geschehens. Für Peter Iden „verkommt“ die Kritik dabei zu einem „Veranstaltungskalender“: „Kritik verliert durch den Wunsch nach mehr Service, nach mehr bloßer Information etwas von ihrem Wesen.“²¹⁴ Zu diesem Konzept gehört, dass der so genannte Kritiker vorwiegend Stücke aussucht, die er empfiehlt und kritisierenswerte gar nicht erst erwähnt. Eine Entwicklung, die auch alle anderen Bereiche der Kritik traf und sie auf den Stand vor Lessing zurückkatapultierte. Am Beispiel von Sport und Politik ist sofort einsehbar, wie weltfremd dieses System ist: In der Fußballbundesliga berichtet man selbstverständlich auch dann über Spiele, wenn sie

²¹⁴ Iden, Peter; „Theaterkritik in der Bundesrepublik Deutschland“, Diskussionsbeitrag auf der Tagung „Über Theater schreiben“ während des Festivals „Theater der Welt“ in Stuttgart am 27. und 28. 6. 1987

schlecht sind; in der Politik würde man keine Skandale verschweigen, nur weil sie negative Nachrichten sind.

Im Moment geht es bei den durch starke Finanzkrisen geschüttelten überregionalen Tageszeitungen meist nur noch um Kostenersparnis: So versucht man, um die Reisekosten zu senken, immer mehr lokale Theaterkritiker – die meist nur regionale Vergleichsmöglichkeiten haben – einzusetzen. Das spart zwar Geld, ermöglicht aber keine überregionale Einordnung der rezensierten Theaterstücke mehr und lässt damit schon jetzt einen weiteren Verfall der Theaterkritik vorausahnen. Verhältnisse wie sie noch Peter Iden in den 60er Jahren bei der „Frankfurter Rundschau“ erfuhr, sind schon lange undenkbar. Iden erklärte: „Längere Zeit im Ausland, in verschiedenen Ländern auf Kosten der Zeitung zu leben, um Theater und Kunst anzusehen, was mir von meiner Zeitung seinerzeit sehr großzügig eingeräumt wurde, kann ich heute in der Position meines Vorgängers ... aus wirtschaftlichen Gründen nicht wieder einem jüngeren Kollegen einräumen.“²¹⁵ Sein FAZ-Konkurrent Stadelmaier diagnostiziert Ähnliches: „Ein paar Kritikerexemplare überleben noch in Reservaten, unantastbaren Gefilden wirklich großer Zeitungen in Frankfurt oder Hamburg. (...) Deshalb schaffen Chefredakteure kleinerer und mittlerer und mittelgrößerer Zeitungen die Stellen für Theaterkritiker ab und schaffen Stellen für Kulturreporter, Lokalschmonzetteure und Feelingpfadfinder.“²¹⁶

So wird wahrscheinlich in den nächsten Jahren erneut eintreten, was Friedrich Luft schon in den 50er Jahren geißelte: „Die einzige Legitimation zum Beruf des Kritikers besteht darin, dass man ihn ausübt.“²¹⁷

²¹⁵ ebenda

²¹⁶ Stadelmaier, Gerhard; „Kritiker, zum Service!“ in „Theater heute“ 8/1991, Seite 55

²¹⁷ Luft, Friedrich; „Das Wesen der Kritik“ in „Kritik in unserer Zeit“, Herausgegeben von G. Blöcker und F. Luft, Göttingen 1960, Seite 34

2.4. Der Kritiker – das bekannte Unwesen

(1. empirische Untersuchung auf Grundlage eines Fragebogens):

Inwieweit die Theaterkritiker großer überregionaler Tageszeitungen Einfluss auf die öffentliche Meinung haben, ist bislang ungeklärt. Eine Befragung der wichtigsten Rezensenten über ihre Ausbildung, Rezensionskriterien und Premierenauswahl soll die im letzten Teil der Dissertation folgende Wirkungsanalyse der Kritiken flankieren und zu ihrer Einordnung beitragen.

2.4.1. Erstellung des Fragebogens für die Theaterkritiker

Weder existiert „Theaterkritiker“ in Deutschland als Ausbildungsberuf, noch ist der Begriff gesetzlich geschützt. Theaterkritiker darf sich also jeder nennen. Als halbwegs seriös gilt diese Berufsbezeichnung jedoch erst, wenn mindestens eine Theaterkritik veröffentlicht wurde. Der Theaterwissenschaftler Hans Knudsen schrieb: „Der Theaterkritiker erweist sich durch seine Leistung.“²¹⁸

An Journalistenschulen oder Universitäten werden immer wieder Veranstaltungen zur Theaterkritik angeboten, doch gibt es dort weder standardisierte Anforderungen noch Lehrpläne.

Nach meinen Erkenntnissen aus persönlichen Gesprächen sind die meisten Theaterrezensenten Quereinsteiger. Das heißt, sie haben oft keine journalistische Ausbildung – was aber, wie die Erfahrung zeigt, nur selten ein Beleg für fehlende Qualität ist. Viele Rezensenten arbeiteten sich als Theaterliebhaber und freie Mitarbeiter von Tageszeitungen in die Materie ein. Journalisten, die ein Volontariat mit der Zielrichtung Theaterkritiker bei einer Zeitung absolviert haben, sind Ausnahmen.

Festangestellte hauptamtliche Theaterkritiker haben heutzutage nur noch die wenigsten Tageszeitungen – sie arbeiten meistens mit vielen freien Autoren zusammen. Bedingungen, wie sie der langjährige Theaterkritiker der „Frankfurter Rundschau“ Peter Iden noch erlebte, sind mittlerweile undenkbar. Er wurde von seinem Vorgänger zuerst einmal auf Reisen durch das europäische Ausland geschickt, um seine Kenntnisse auf ein internationales Fundament zu stellen. (Siehe Kapitel 2.3.2.12.)

Gerade im überregionalen Bereich lässt deshalb die Qualität der Kritiken immer mehr nach. Das hängt weniger mit den journalistischen, fachspezifischen oder stilistischen

²¹⁸ Knudsen, Hans; „Methodik der Theaterwissenschaft“, Stuttgart, 1971, Seite 58

Fähigkeiten zusammen, sondern mit denen von den Zeitungen gebotenen Arbeitsbedingungen. Um eine Inszenierung einigermaßen sachkundig beurteilen zu können, reicht es nicht, nur Theater in einer Stadt oder in einer Region gesehen zu haben. Kritiken in überregionalen Zeitungen setzen einen mindestens deutschlandweiten Erfahrungshorizont voraus. Nur so ist eine im nationalen Kontext fundierte Beurteilung möglich. Aus Kostengründen gehen immer mehr Zeitungen dazu über, Theaterkritiken von regional tätigen Autoren einzukaufen. Das heißt, der Kollege aus München kennt fast nur bayerisches Theater und der aus Hamburg fast nur norddeutsches. Unter diesen Bedingungen ist in den nächsten Jahren ein weiterer Verfall der Rezensionskultur zu erwarten. So ist sogar ein Satz des Dramaturgen Hermann Wündrich, der in den 80er Jahren noch ketzerisch klang, schon lange von der Entwicklung überholt worden. Er schrieb: „Ich behaupte: Es sind die Interessen des Verlegers, die die Wahrnehmungsfähigkeit des Kritikers bestimmen ... Und die sind ausschließlich kommerzieller Natur.“²¹⁹ Mittlerweile jedoch scheint es in den „Interessen des Verlegers“ zu liegen, überhaupt keine Theaterkritiker mehr zu beschäftigen.

Da die im Rahmen dieser Untersuchung ausgewerteten Kritiken von einem überschaubaren Kreis von Rezensenten verfasst sind, wurde den verantwortlichen Theaterredakteuren der wichtigsten deutschen Blätter ein Fragebogen zugesandt. Gefragt wurde darin nach ihrer Ausbildung und den Kriterien, nach denen sie Theaterinszenierungen auswählen und beurteilen.

2.4.2. Auswertung der Fragebogen und Interviews

Von den sechs verantwortlichen Theaterredakteuren der überregionalen deutschen Tageszeitungen wurden vier (die „taz“ hat keinen überregionalen Kritiker, der Theaterkritiker der „Financial Times Deutschland“ ist der Verfasser dieser Arbeit) ein Fragebogen zugeschickt. Drei waren sofort bereit, ihn auszufüllen, einer stellte sich tot und einer lehnte ab – nicht ohne eine halbe Stunde am Telefon zu erklären, dass er für so etwas keine Zeit habe. Der Verfasser der Arbeit verzichtete aus Neutralitätsgründen auf die Beantwortung der Fragen.

Zu Peter Iden – dem kenntnisreichen Theaterchef der „Frankfurter Rundschau“ –, der zwar nicht absagte, aber trotz mehrmaliger Ansprache und Zusenden des Fragebogens

²¹⁹ Wündrich, Hermann; „Über die Dörfer“; Fotokopie des Artikels liegt dem Verfasser vor, Herkunft war leider nicht zu klären

nie reagierte, hier ein paar Sätze von ihm selbst. In einem Interview auf einer Stuttgarter Tagung warf er interessante Fragen auf, deren Beantwortung alleine schon für eine ganze Dissertation reichen. Er erklärte mit entwaffnender Offenheit: „Ich möchte gerne Macht und Einfluss haben. ... Da habe ich ein wahnsinniges Vergnügen daran. Wenn man sie mir nimmt, bin ich verletzt.“²²⁰

Zusätzlich zu C. Bernd Sucher („Süddeutsche Zeitung“) und Reinhard Wengierek („Die Welt“) wurden deshalb noch die Kritiker des Nachrichtenmagazins „Der Spiegel“ (Wolfgang Höbel), der Wochenzeitung „Die Zeit“ (Peter Kümmel) und der Berliner Tageszeitung „Der Tagesspiegel“ (Rüdiger Schaper) befragt. Alle drei arbeiteten früher für überregionale Tageszeitungen.

Bei der Frage nach den Beurteilungskriterien für die Qualität einer Inszenierung gaben drei Probanden einen festen und zwei einen variablen Katalog an. Über die Auswahlkriterien für die zu rezensierenden Stücke herrschte weitgehende Übereinstimmung: So wurden „persönliche Neigung“ und „Bekanntheitsgrad des Regisseurs“ von allen angekreuzt, nach „unentdeckten Talenten“ wollte nur einer nicht forschen. „Bekanntheitsgrad des Theaters“, „Bekanntheitsgrad der Schauspieler“, „Bekanntheitsgrad des Stücks“ und „Uraufführungen“ interessierte nur die Hälfte.

In die so genannte Theaterprovinz würden alle gerne fahren, schaffen es aber mit Ausnahme von Kümmel (25 Prozent) nur zu 10 Prozent.

Obwohl einer das Gegenteil behauptete, kann man erkennen, dass alle so schreiben, wie es für ihr Blatt (und die jeweiligen Chefredaktionen) passend ist. Beim Schreiben keine Konzessionen an die Zielgruppe zu machen, behauptete nur einer.

Ein Studium samt Abschluss hatten sämtliche befragten Kritiker. Häufig ins Theater zu gehen behaupteten ebenfalls alle (was der Verfasser aus eigener Anschauung bestätigen kann). Über eine journalistische Ausbildung verfügen jedoch nur zwei. Mindestens 20 Jahre Kritikerpraxis haben alle auf dem Buckel – einer sogar 30. Die Kritiker sind also alle akademisch gut, journalistisch jedoch nur mäßig ausgebildet, haben aber so viel Theatererfahrung, dass ein ausreichender Erfahrungshorizont gewährleistet ist.

Und zum Schluss noch eine Trendmeldung zur Qualität des hoch gelobten deutschen Theatersystems: Drei deutsche Kritiker beurteilten das deutschsprachige Theater im Vergleich zum Ausland als durchschnittlich, zwei als besser.

²²⁰ Iden, Peter; Diskussionsbeitrag auf der Tagung „Über Theater schreiben“ während des Festivals „Theater der Welt“ in Stuttgart am 27. und 28. 6. 1987

2.4.3. Kurzes Resümee

Deutsche Kritiker sind meist mit breiter Bildung und wenig journalistischer Ausbildung bestückte Akademiker.

Sie besuchen in erster Linie Inszenierungen, die aufgrund oberflächlicher Kriterien (renommiertes Theater, bekannter Regisseur) gerade angesagt sind.

Da sie ihren Job schon sehr lange machen, haben sie genug Erfahrung, fundierte Urteile zu fällen – doch die orientieren sich auch an der Erwartungshaltung ihrer Arbeitgeber.

Das Theaterniveau in Deutschland bewerten sie als durchschnittlich – ohne die Qualitäten ausländischer Produktionen (mangels Reisemöglichkeiten) wirklich beurteilen zu können.

Nebenberufliche Verquickungen mit den zu rezensierenden Theatern sind heutzutage die Ausnahme – sie erstrecken sich auf gemeinsame Buchprojekte mit Theatern oder Artikel in Spielzeitankündigungen und sind als Befangenheitsgründe beim Rezensieren zu vernachlässigen.

2.5. Bildungsauftrag des deutschen Theaters im Spiegel der politischen Entwicklung

Da der staatlich definierte Bildungsauftrag in den Köpfen des real existierenden Theaterpublikums nur selten präsent ist, wird er von der Theaterkritik auch selten eingeklagt oder bekämpft. Das kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser staatliche Auftrag nicht nur vorhanden und in den zuständigen Ministerien schriftlich fixiert wurde, sondern auch vom Staat als Einflussnahme auf die öffentliche Meinung verstanden wird. **Der Theaterkritiker Peter Iden schreibt: „Es (das Theater, Anmerkung des Verfassers) wird subventioniert, weil ihm das Vermögen zugetraut wird, Einfluss nehmen zu können auf viele.“²²¹ Der Essener Bildungs- und Kulturdezernent Oliver Scheitt formulierte: „Der Bildungsbereich ist der wichtigste Bündnispartner des Theaters, um Publikum zu bilden, im wahrsten, ja im doppelten Sinn des Wortes.“²²²**

Dem Bildungsauftrag des Theaters wird deshalb in dieser Untersuchung so viel Platz eingeräumt, weil ohne ihn der Einfluss der Theaterkritik auf die öffentliche Meinung in Deutschland kaum nachvollziehbar ist.

2.5.1. Aufklärung und bürgerliches Trauerspiel

Im 18. Jahrhundert entstand in Europa eine neue bürgerliche Öffentlichkeit, die sich als Gegenbewegung zur vorwiegend auf Repräsentation ausgerichteten höfischen Kultur verstand. Diese neue intellektuelle Elite versuchte für wichtige politische, moralische und ästhetische Fragen neue Antworten zu finden und debattierte in Wochenzeitschriften, Kaffeehäusern und privaten Diskussionszirkeln. Dem Theater, das bis zu diesem Zeitpunkt als „unmoralisch“ galt²²³, wurde dabei eine unterstützende Funktion zugeordnet. Deshalb sollten nationale Bühnen als moralische Anstalten auf Adel und Bürger einwirken, diese bilden und zu besseren Menschen erziehen.

Das damalige Stückerepertoire schien dafür ungeeignet: Bürgerliche Welt und Menschen kamen in Dramen und Tragödien nur selten vor – die zu Übermenschen

²²¹ Iden, Peter; „Aus eigenem künstlerischem Recht. Zu den gegenläufigen Strömungen im Theater und den Erwartungen der Zuschauer“ in „Kulturpolitik in der Berliner Republik“, Hoffman, Hilmar, Schneider, Wolfgang, Köln, 2002; Seite 174

²²² Scheitt, Oliver; Rede auf dem Kongress „Bündnis für Theater“ 2003 in Berlin; nachzulesen in der Dokumentation „Bündnis für Theater“, Kulturstiftung der Länder, Berlin 2004, Seite 54

²²³ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, 1985, Seite 124

stilisierten Helden klassischer Tragödien taugten nicht zum Vorbild für eine idealisierte bürgerliche Ordnung. Deshalb wurden Stücke und Protagonisten gefordert, mit denen sich das bürgerliche Publikum identifizieren konnte. Nicht die Orientierung am überirdischen Ideal sollte die Zuschauer zu höherer Moral und Sittlichkeit motivieren, sondern die Identifikation mit dem Bühnenpersonal. Gottfried Ephraim Lessing (1729–1781), der als wichtigster Begründer des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland gilt, schrieb: „Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder es tut jenes, um dieses tun zu können.“

224

Ein Stück von Lessing wurde zum ersten Mal durch die Leiterin der Theater-Wandertruppe Caroline Neuber (1697 bis 1760) aufgeführt. Diese Dame – im Volksmund „Neuberin“ genannt – war es auch, die 1737 den Hanswurst in einer spektakulären symbolischen Aktion von der deutschen Bühne verbannte. Sie inszenierte 1748 das Lustspiel „Der junge Gelehrte“ des bis dato völlig unbekanntes Studenten Gottfried Ephraim Lessing. 1755 schrieb Lessing mit „Miss Sarah Sampson“ das erste deutsche Trauerspiel, das die Ständeklausel ignorierte – also nicht nur Adlige und Helden in die Handlung einbaute. Auf der Bühne agierten Figuren aus der Welt der bürgerlichen Zuschauer und das hatte laut Zeitzeugen „wahre Tränenfluten“²²⁵ zur Folge.

Lessing verstand sich als Aufklärer und kämpfte in seinen Stücken „Emilia Galotti“, „Die Juden“ oder „Nathan der Weise“ für eine liberale, tolerante und pluralistische Gesellschaft. Aufklärung verstand er als „Erziehungs-, Erkenntnis- und Vervollkommnungsprozeß am Menschen“²²⁶. Sein Prinzip war es Sachverhalte immer von möglichst unterschiedlichen Seiten zu beleuchten.

2.5.2. Das deutsche Nationaltheater

Mitte des 18. Jahrhunderts forderten intellektuelle Kreise die Einrichtung subventionierter Bühnen, die als Nationaltheater eine eigenständige deutsche Theaterkultur schaffen und damit zur Formung einer deutschen Nation als Gesinnungs-

²²⁴ Lessing, Reclam jun.; Stuttgart 1995, Seite 688

²²⁵ Michelsen, Peter; „Zur Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels: Einige geistes- und literaturgeschichtliche Vorüberlegungen zu einer Interpretation der Miss Sara Sampson“ in „Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“, Hrsg. von J. Brummack u.a. Tübingen 1981, Seite 96 ff.

²²⁶ Lessing, Reclam jun.; Stuttgart 1995

und Gefühlsgemeinschaft beitragen sollten. Das Nationaltheater-Konzept stellte „also nicht nur eine Alternative zur dekadenten höfischen Theaterkultur dar, sondern war Teil eines bürgerlich-emanzipatorischen Reformprogramms, das letztendlich auf die Überwindung der Vielstaaterei absolutistischer Fürstentümer und damit auf die Einheit einer aufgeklärten Nation zielte“²²⁷. Aber bereits das erste und einzige „Nationaltheater“, das 1767 in Hamburg von Bürgern gegründet wurde, scheiterte vollständig. Das Publikum interessierte sich kaum für das neue bürgerliche Schauspiel und weigerte sich, die ihm zugedachte Rolle als gelehriger Sittenschüler zu übernehmen. So musste Lessing, der eigens als Dramaturg nach Hamburg berufen wurde, schon kurz nach der Uraufführung seiner heute als Theaterklassiker gerühmten „Minna von Barnhelm“ Kunststücke von Akrobaten in die Vorstellung integrieren, um wenigstens ein paar Zuschauer anzulocken. Knapp zwei Jahre später, als das Konsortium aus zwölf Hamburger Kaufleuten die Verluste nicht mehr ausgleichen wollte, kam das Ende des ambitionierten Projekts. Das Theater als „moralische Anstalt“²²⁸ hatte sich erst einmal erledigt – und das, obwohl der von Lessing mitverantwortete Spielplan „zu zwei Dritteln aus unterhaltsamen Stücken“ bestand.²²⁹ In die entstandene Lücke stieß der Adel. In Gotha, München, Berlin und Mannheim zum Beispiel gründeten Fürsten Nationaltheater und nutzten die „Sittenschule der Bürger“ für die eigenen politischen Interessen. Damit diente die Bühne dem Bürgertum bestenfalls als Unterhaltungsinstrument zur Regeneration der Arbeitskraft, aber nicht als Mittel bürgerlicher Emanzipation. Wie gering die emanzipatorische Wirkung war, zeigt die noch heute in den meisten Theatern gepflegte Aufteilung des Zuschauerraums in Logen und Parkett, die immer noch auf die sozialen Trennungslinien der höfischen Gesellschaft zurückgeht.²³⁰ Günther Rühle bezeichnet die Tradition des deutschen Theaters als „keine des Stils und des Spiels, sondern der gesellschaftlichen Funktion“.²³¹ Das Theater sei für die Bildung eines nationalen Verbundenseins über die Grenzen der deutschen Kleinstaaten hinweg verantwortlich gewesen und folglich „geistig und politisch so aktivierbar wie in keinem anderen Land“.²³²

²²⁷ Gronemeyer, Andrea, „Theater“, Köln 2002, Seite 105

²²⁸ Schiller, Friedrich; „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“, Rede Friedrich Schillers am 26. Juni 1784 vor der kurpfälzischen „Deutschen Gesellschaft“ gehalten; siehe auch Safranski, Rüdiger; „Friedrich Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus“, München 2004

²²⁹ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, Braunschweig 1985, Seite 127

²³⁰ Merschmeier, Michael; Aufklärung – Theaterkritik – Öffentlichkeit mit einem zeitgenössischem Exkurs, Dissertation Berlin, 1985, Seite 67

²³¹ Rühle, Günther; „Theater für die Republik 1917 - 1933 im Spiegel der Kritik“, Berlin, 1988, Seite 12

²³² ebenda

2.5.3. Vom Sturm und Drang zur Weimarer Klassik

Nachdem sich die Aufklärung primär mit den politischen und sozialen Konflikten der damaligen Gesellschaft auseinandersetzte, ging der Sturm und Drang noch einige Schritte weiter: Ende des 18. Jahrhunderts kümmerten sich Autoren wie Friederich Schiller, Jakob Michael Lenz oder Johann Wolfgang von Goethe auch um die psychischen Belange ihrer Protagonisten. Askese, Affektkontrolle oder sogar Triebunterdrückung fanden plötzlich auf der Bühne statt. Ein gutes Beispiel ist Schillers bürgerliches Trauerspiel „Kabale und Liebe“. Lenz feierte in seinen „Anmerkungen zum Theater“²³³ William Shakespeare als idealisierten Schöpfer einer offenen, von allen Regeln befreiten – allein durch die Genialität des Dichters – geschaffenen dramatischen Form. Am beliebtesten wurden Tragikomödien, in denen starke Charaktere wie Karl Moor in Schillers „Die Räuber“ oder Goethes Götz von Berlichingen sich selbst befreiten und letztendlich für das Gute eintraten – so genannte „Selbsthelfer“.²³⁴

Schlüsselfigur und Mentor des Sturm und Drang war Johann Gottfried Herder, der die Ideale der Aufklärung erst dann als verwirklicht ansah, „wenn die kalt rationalistische, die abgeklärte Aufklärung – Papierkultur – überwunden sei durch eine Kultur, in der Vernunft und Gefühl, Kopf und Herz, das Rationale und das Wunderbare, ineinanderwirkten“.²³⁵

Doch zu diesem Zeitpunkt – Ende des 18. Jahrhunderts – fanden enthusiastische Autoren nur wenig Publikum. So mussten sogar Goethe und Schiller enttäuscht feststellen, dass die Funktion des Theaters als „moralische Anstalt“ beschränkt war. Der jakobinische Terror der französischen Revolution letztendlich führte bei den beiden zur Einschätzung, dass eine freie Gesellschaft keine freien Individuen hervorbringe, sondern voraussetze.

Fortan verlegten sie sich beide am „Weimarer Hoftheater“ auf die Produktion klassischer Musterstücke, die nur noch die ästhetische Schulung des Publikums zum Ziel hatten. Goethe gab die Leitung des Weimarer Theaters 1817 endgültig auf, als die Geliebte des Fürsten Carl August gegen seinen Willen ein Stück mit einem Pudel als dressierten Hauptdarsteller durchsetzte.

²³³ Lenz, Jakob Michael Reinhold; „Anmerkungen zum Theater“, (Hrsg.) Schwarz, Hans-Günther, Stuttgart 1976

²³⁴ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, Braunschweig 1985, Seite 137

²³⁵ ebenda

2.5.4. Die romantische Reaktion und der bürgerliche Rückzug ins Triviale

Als Gegenbewegung zur Instrumentalisierung der Kunst für gesellschaftliche oder politische Ziele verstand sich die Romantik. Im Vordergrund standen Märchen, Sagen und Träume jenseits des real existierenden menschlichen Lebens. Das philosophische Fundament für die Entwicklung der romantischen Kunst und Literatur legten Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Schlegel. Peter Simhandel schrieb in seinem Buch „Theatergeschichte in einem Band“: Während der eine mit seinem „subjektiven Idealismus“ die schöpferische Freiheit des absoluten Ichs als höchstes Prinzip des menschlichen Geistes einsetzte und damit die Verherrlichung des phantasiebegabten Individuums theoretisch begründete, eröffnete der andere mit seiner Lehre von der Identität des Systems der Natur mit dem System des menschlichen Geistes „den Weg zu einer Neubestimmung der Relation zwischen dem Menschen und seiner lebendigen Umwelt“.²³⁶ Auf das Theater jedoch hatte diese Strömung kaum Einfluss. Es gab nur wenige Stücke romantischer Dramatiker, und die wurden selten gespielt.

Theaterbauten, die durch Privatiers oder Kommunen erstellt wurden, waren als repräsentativer Ausdruck wirtschaftlicher Macht geplant. Sie wurden an Theaterdirektoren verpachtet, die sie nach ökonomischen Kriterien führten. Gespielt wurde deshalb nur, was die Majorität des Publikums sehen wollte. So entwickelten sich die Spielpläne weg vom anspruchsvollen Schauspiel hin zum platten Amusement. Wichtig waren Rührung, Spannung und Unterhaltung – deshalb standen meist Importstücke aus Paris oder London auf den Spielplänen. Zu Kassenschlagern wurden seichte Operetten.

Das Hier und Jetzt geriet immer mehr ins Abseits. Handlungen wurden in weit entfernte Länder und nach Möglichkeit in eine idealisierte Vergangenheit verlegt. Immer wichtiger waren – angeregt durch die Historienmalerei – detailgetreue Kulissen und Kostüme. So war Karl Friedrich Schinkel nicht nur ein bedeutender Architekt, sondern auch ein bekannter Bühnenbildner. Für ihn stand die „Wissenschaftlichkeit“ der Bühnen-Dekorationen im Vordergrund. Er veränderte die aus dem „Barock kommende perspektivische Tiefenbühne zu einer flachen Bühne mit plastischen Versatzstücken im Vordergrund und einem abschließenden, malerisch gestalteten Prospekt“²³⁷.

Um einzelne Schauspieler, die sich bemühten, den Rest des Ensembles an die Wand zu spielen, entwickelte sich ein regelrechter Kult. Zu den Stars des europäischen Theaters

²³⁶ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 163

²³⁷ ebenda, Seite 158

gehörten Eleonora Duse (1858 bis 1924) und Sarah Bernhardt (1844 bis 1923), die ausgedehnte Tourneen durch die halbe Welt veranstalteten. Josef Kainz (1858 bis 1910) wurde als bester deutscher Schauspieler gefeiert. Seine Verehrer „priesen die Poesie und Sensibilität seines Spiels und seine wunderbare Stimme: Er sprach, als ob der Wind durch eine Harfe blies, schneidend, jammernd, funkelnd, hinreißend hingerissen.“²³⁸

Ende des 19. Jahrhunderts gingen die wichtigsten Impulse von den Meininger aus – einer Provinzbühne, die als „Hoftheater Meiningen“ von Herzog Georg II., einem politisch entmachteten Fürsten, ins Leben gerufen wurde. Er setzte dem Publikum Klassiker im Original vor – Shakespeare voll Blut und derbem Witz, Moliere mit prallem Sex oder Kleist samt seiner schrägen Hässlichkeit. Berühmt wurden die Meininger nicht nur durch die historische Authentizität ihrer Inszenierungen, sondern auch durch Regieanweisungen für Statisten. Standen die bislang bewegungslos auf der Bühne herum, mussten sie nun in die Handlung eingreifen und wurden von der Regie mit durchkomponierten kleinen Handlungen ausgestattet.

Effekte wie Beleuchtung, Pulverdampf oder Weihrauch verstärkten die Illusion real existierender Abläufe. So gilt Georg II., der auch Dekorationen baute, als einer der Wegbereiter des konzeptionellen Regietheaters. Er sah Theaterstücke als Gesamtkunstwerke, in denen sich alles einer zentralen Gestaltungsidee zu unterwerfen hatte. Seine Regisseure wies er an, auf geschlossene Ensemble-Leistungen zu setzen und keine Virtuosen zu dulden.

Das Publikum feierte die Meininger als wissenschaftlich korrekte Unterhaltungskünstler, die Kritik jedoch spaltete sich in zwei Lager. Die einen bejubelten die wild wuchernde Ausstattungswut als detailreiche und farbenfrohe Bereicherung der Theaterlandschaft, die anderen bemängelten vordergründige Effekte, Kulissen und Kostüme drängten die wahre Bühnenkunst hinter das Dekor zurück. Der Kritiker Ludwig Seidel geißelte die Emanzipation der Statisterie sogar als „lächerliche Emanzipation der Massen“²³⁹ und warnte vor politischem und sozialem Aufruhr. Bei den Meininger, so der häufigste Vorwurf, „träte das eigentlich Theatralische, das Drama hinter das Dekor zurück. Historismus, der das Interesse auf den echt venezianischen Stuhl statt aus Othellos Eifersucht lenke, degradiere das Theater zum Museum“²⁴⁰, glaubt die Theaterwissenschaftlerin Andrea Gronemeyer.

²³⁸ Gronemeyer, Andrea, „Theater“; Köln 2002, Seite 114

²³⁹ Gronemeyer, Andrea, „Theater“; Köln 2002, Seite 117

²⁴⁰ ebenda, Seite 118

2.5.5. Naturalismus

Nachdem neben Göttern, Helden und Königen das Bürgertum die Bühnen erobert hatte, zerrte der Naturalismus auch die verarmten und verelendeten Massen ins Scheinwerferlicht. Ursprünglich stand in einer Weiterentwicklung des historischen Realismus wissenschaftliche Genauigkeit bei der Abbildung gesellschaftlicher Realität im Vordergrund. Dabei bemerkten Autoren und Schauspieler, dass gerade das verarmte Großstadtmilieu mit seinen Kriminellen, Kranken, Alkoholikern, Zuhältern und Prostituierten ein dankbares Umfeld zur Erzeugung von Spannung, Rührung, Mitleid und Wut waren. Der deutsche Naturalismus-Papst Arno Holz fasste sein Programm in die Formel „Kunst = Natur minus X“, um ihm damit den Anschein naturwissenschaftlicher Exaktheit zu geben. Ziel des Künstlers musste es nach Holz sein, den Faktor „X“ – das heißt die künstlerische Subjektivität – und die Unvollkommenheit seiner Reproduktionsinstrumente möglichst klein zu halten, wenn schon die Reduktion auf null nur asymptotisch erreichbar sei.²⁴¹

Der russische Regisseur und Theatertheoretiker Konstantin Sergewitsch Stanislawski schickte deshalb seine Schauspieler, bevor er mit ihnen Maxim Gorkis „Nachtasyl“ einstudierte, sogar in Armenhäuser und öffentliche Schlafsäle. Dementsprechend aufgewühlt war das an klassische Schönheit gewöhnte Publikum nach den ersten Premieren des neuen Genres. Nicht nur Gerhard Hauptmanns Arbeiterdrama „Die Weber“ oder Henrik Ibsens Lügenspektakel „Die Wildente“ gingen als heiß diskutierte Theaterskandale um die halbe Welt.

2.5.6. Theaterutopien zwischen Kunst und Agitation

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kristallisierten sich als Gegenbewegungen zum Naturalismus zwei völlig unterschiedliche Theaterformen heraus: „Kunsttheater“ und „politisches Theater“. Sie bildeten die Grundlage für das aktuelle zeitgenössische Bühnengeschehen und basieren auf den ästhetischen und den politischen Wirkungsmöglichkeiten des Theaters. Die einen forderten eine Politisierung der Gesellschaft durch das Theater und die anderen eine Ästhetisierung des täglichen Lebens. Wichtige Geburtshelfer der neuen Theorien waren der Engländer Edward

²⁴¹ Holz, Arno; „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze“ in Meyer, Theo (Hrsg.) „Theorie des Naturalismus“, Stuttgart 1994

Gordon Craig und der Schweizer Adolphe Appia. Beide forderten eine Emanzipation des Theaters von der Literatur auf der einen und der Wirklichkeit auf der anderen Seite. Sie entrümpelten die naturalistische Bühne von ihren detailgetreuen Abbildungen des realen Lebens und plädierten für klare Formen und symbolische Vereinfachungen.

Wenig nachhaltige Spuren auf dem internationalen Theater hinterließen Expressionismus und Dadaismus. Sie tobten sich in ihrer pathetischen Übersteigerung, ideellen Verkürzung und Übersteigerung des Willens in erster Linie in der Malerei, in der Musik und in der Lyrik aus. Trotzdem werden Walter Hasenclever, Arnolt Bronnen oder Ernst Toller noch heute in Deutschland gespielt.

2.5.6.1. Das expressionistische Drama

Der Expressionismus als geistige und kulturelle Strömung trat fast ausschließlich im deutschen Sprachraum in Erscheinung. Er gilt als künstlerische Reaktion auf die wirtschaftlichen, sozialen und politischen Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Industrie, Handel und Finanzwesen prosperierten – mit dem Entstehen großer Konzerne, die kleine Gewerbetreibende massenweise in den Konkurs trieben, strebte auch das geeinte Deutsche Reich durch eine aggressive Rüstungsindustrie nach Hegemonie und Kolonien in Übersee. Für die meisten jungen Künstler von Ernst Barlach über Georg Kaiser bis Else Lasker-Schüler war das keine Perspektive, mit der sie sich identifizieren konnten.

Durch eine starke „Tendenz zum Subjektivismus“²⁴² spiegelten sie die Realität im eigenen Ich. So entstand das „Kunstwerk als Ausdruck (Expression) des schöpferischen Individuums“.²⁴³ Diese Tendenz empfanden die Künstler nicht als Flucht vor der Wirklichkeit, sondern als Fanal der Veränderung auf der Suche nach einer „höheren Wirklichkeit“.²⁴⁴ Im Mittelpunkt stand die Kreation des „neuen Menschen“, der sich als „autonomes Subjekt“ verstehen sollte. Das Theater verstand sich als kämpferisches Instrument an vorderster Front der gesellschaftlichen Veränderung. Damit standen die Expressionisten in radikalem Gegensatz zu den Naturalisten.²⁴⁵

²⁴² Simhandl, Peter, „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 225

²⁴³ ebenda

²⁴⁴ ebenda

²⁴⁵ ebenda

Ähnlich wie in der Sprache des expressionistischen Dramas stand auch in der szenischen Gestaltung Reduktion im Vordergrund. Das heißt, der Regisseur beschränkte sich auf zentrale Aussagen und präsentierte sie in möglichst einfachen, klaren Darstellungen. Als wichtige Beispiele dieser Technik galten die Inszenierungen Leopold Jessners an den Berliner Staatstheatern.²⁴⁶

Eine radikale Steigerung des Expressionismus war der Dadaismus, dessen Theaterproduktion jedoch bestenfalls von historischem Interesse sind.

2.5.6.2. Theater als Kunstwerk

Wichtigster Vertreter des „Kunsttheaters“ wurde der Österreicher Max Reinhardt, der seine größten Triumphe in Deutschland feierte. Seine Erfolge spiegelten das Bedürfnis des Publikums, die immer bedrohlicher werdende politische Realität Deutschlands in der Illusionsfabrik Theater zu vergessen. Er trieb die überschäumende Lust am Theatralischen zum Einsatz aller Mittel, die ihm brauchbar erschienen, das Publikum zu begeistern – ob Drehbühnen, pyrotechnische Effekte, Licht, antikes Theater, Commedia dell'arte oder Tiere und Statistenheere. Dazu gewann er renommierte bildende Künstler von Lovis Corinth bis Edvard Munch für die Ausstattung seiner Inszenierungen. Er schrieb: „Was mir vorschwebt, ist ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt. Ich fühle wie die Menschen es satt haben, im Theater immer wieder das eigene Elend wiederzufinden.“²⁴⁷ Für die Aufführung des Mysterienspiels „Mirakel“ in der Londoner „Olympia Hall“ (1912) setzte er 1800 Mitwirkende ein, darunter 150 Nonnendarstellerinnen, einige Dutzend Ritter mit Pferden und eine Jagdmeute lebender Hunde.²⁴⁸

Reinhardt wurde vom Publikum geliebt und feierte deshalb kommerziell und finanziell einen Erfolg nach dem anderen. Die Berliner strömten in Massen ins Theater, um zu sehen, wie sich „bei Reinhardt der Wald dreht“.²⁴⁹ 1930 hatte Reinhardt in Berlin ein privatwirtschaftliches Theaterimperium aus elf Bühnen mit über 10 000 Sitzplätzen geschaffen. Die Nazis jedoch zwangen den jüdischen Intendanten 1933, seine als

²⁴⁶ Heilmann, Matthias; „Leopold Jessner – Intendant der Republik“, Tübingen, Niemeyer, 2005

²⁴⁷ Reinhardt, Max; „Ich bin nichts als ein Theatermann“, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, Hrsg. Hugo Fetting, Berlin 1989, Seite 73

²⁴⁸ Gronemeyer, Andrea; „Theater“, Köln, 2002, Seite 139

²⁴⁹ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 221

profitable Unternehmen geführten Bühnen „dem deutschen Volk“ zu übereignen.²⁵⁰ Er emigrierte in die USA und erarbeitete sich dort auch als Filmregisseur Weltruhm.

2.5.6.3. Glotzt nicht so romantisch: Das politische Theater in Deutschland

Als Gegenströmung zum Unterhaltungstheater entwickelte sich in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg an russischen Vorbildern orientiert das so genannte politische Theater. Noch vor Bertolt Brecht setzte sich im Berlin der 20er Jahre Erwin Piscator für eine Bühnenkunst ein, die mit „radikaler Konsequenz die Interessen des Proletariats vertrat“.²⁵¹ Er schuf zwei neue dramaturgische Modelle, das „Epische Drama und das Dokumentarstück“.²⁵² Das Wort „Kunst“ kam in seinem Programm nicht vor. Er wollte den „Klassenkampf bewusst aufwerten und verbreiten“.²⁵³ In der Einleitung zu seinem Buch „Das Politische Theater“ schrieb er 1929: „Mehr denn je ist es notwendig, gegenüber der völligen Planlosigkeit, dem Eklektizismus, der allgemeinen Unsicherheit, die heute in der Theaterproduktion vorwiegen, eine eindeutige Linie zu ziehen, sich abzugrenzen gegen Konjunkturisten und verständnislose Interpretation. ... Schließlich erschien es mir nötig, die enge Verbindung nachzuweisen, die zwischen unserer Arbeit und dem gesellschaftlichen Umwälzungsprozess besteht.“²⁵⁴

Zur Gründung seines „Proletarischen Theaters“ legte Piscator eine programmatische Erklärung vor, die von einer fundamentalen Kritik herrschender Kunstrichtungen ausgeht. Er verfolgte in erster Linie zwei Ziele: „die Propagierung und Vertiefung des kommunistischen Gedankens“ und andererseits die Ausübung „der propagandistischen und erzieherischen Wirkung auf diejenigen, die politisch noch schwankend und indifferent sind“.²⁵⁵ Nach Aussagen von Zeitzeugen kam es zu einem wahren Massenandrang proletarischen Publikums, das die Darsteller anfeuerte und nach der Vorstellung spontan die Internationale anstimmte.

Doch aufgeführt wurden meist unbedeutende Agitationsstücke, die durch starke Vereinfachung lebten. Das erfüllte zwar die Erwartungshaltung vieler Zuschauer,

²⁵⁰ Gronemeyer, Andrea; „Theater“, Köln, 2002, Seite 139

²⁵¹ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 238

²⁵² ebenda

²⁵³ Gronemeyer, Andrea; „Theater“, Köln, 2002, Seite 144

²⁵⁴ Piscator, Erwin; „Das Politische Theater“, Reinbek bei Hamburg 1979, Seite 21

²⁵⁴ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, Braunschweig 1985, Seite 275

²⁵⁴ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 239

²⁵⁵ Piscator, Erwin; Schriften, Band 2, Seite 9 ff.

überzeugte aber selten die politische Elite. Die Vormacht der „Weltrevolution, der Piscators Theater dienen wollte, war die Sowjetunion – ihr Vorkämpfer Lenin. „Dessen Bild erschien, seine Stimme ertönte in fast allen Aufführungen Piscators“, schreibt der Theaterwissenschaftler Henning Rischbieter.²⁵⁶

Deshalb kritisierten Anhänger des bürgerlichen Kunstbegriffs in der KPD Piscators Ansatz als „schlechte Karikatur“. „Kunst“, meinte eine Rezensentin der „Roten Fahne“, wäre „eine zu heilige Sache, als dass sie ihren Namen für platteste Propagandawerke hergeben dürfte“.²⁵⁷ Zusammen mit dem Bühnenbildner Traugott Müller erprobte er Techniken, die er später an seinem eigenen Theater der „Piscator-Bühne“ am Berliner Nollendorfplatz perfektionierte. Er benutzte eigens gedrehte Filmeinspielungen, Prospekte, laufende Bänder und eine aufwändige Bühnenmaschinerie – aktualisierte auch mehrfach Klassiker. Seine Devise lautete immer noch: „Das Dekorative wird abgelöst vom Konstruktiven.“²⁵⁸ Erfolgreich war Piscator auch mit seinen Arbeiten an der Berliner Volksbühne in den 60er Jahren.

Wesentlich erfolgreicher war jedoch Bertolt Brecht, mit dem Piscator etliche Jahre eng zusammenarbeitete. Er führte das epische Theater – als Autor, Regisseur und Theoretiker – zu seiner eigentlichen Blüte. Im Gegensatz zum naturalistischen Drama wollte er die Wirklichkeit nicht nur passiv abbilden, sondern als „veränderungsbedürftig zeigen und die Zuschauer dazu bewegen, sich an dieser Veränderung zu beteiligen“.²⁵⁹ Brecht glaubte jedoch, die Welt sei nur von denen umzugestalten, die ihre Gesetzmäßigkeiten auch durchschauten. Er verglich „das Theater mit einem wissenschaftlichen Labor, in dem die Zuschauer an einem Forschungsexperiment teilnehmen. Wichtig war ihm die Freiheit des Rezipienten, der ohne von oben herab belehrt zu werden, zur besseren Einsicht gelangen sollte.“²⁶⁰

Deshalb „verfremdete“ er seine Fabeln, indem er sie in exotische Milieus oder in die Vergangenheit legte. So spielt zum Beispiel das Antikriegsstück „Mutter Courage“ im Dreißigjährigen Krieg oder das Überlebenskampfdrama „Im Dickicht der Städte“ im fernen Chicago. Verfremdung wurde der zentrale Dreh- und Angelpunkt der Brechtschen Bühnenkunst und des epischen Theaters – auch bei den so genannten „Lehrstücken“. Deshalb entwickelte er ein ganzes Repertoire von „Verfremdungseffekten“, die eine Identifikation des Zuschauers mit den Bühnenfiguren

²⁵⁶ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, Braunschweig 1985, Seite 275

²⁵⁷ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 239

²⁵⁸ ebenda, Seite 244

²⁵⁹ Gronemeyer, Andrea; „Theater“, Köln 2002, Seite 146

²⁶⁰ ebenda, Seite 147

verhindern sollten: „Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen.“²⁶¹

So werden Brechts Bühnendialoge immer wieder durch Songs, Conferenzen, Tableaus oder Projektionen unterbrochen, damit die Schauspieler aus ihren Rollen heraustreten können. Konsequenterweise erschienen ihm Klassiker nur noch als „Material zum Ausschlachten“.²⁶² Bei der Uraufführung von „Trommeln in der Nacht“ wurde sogar der Zuschauerraum mit Appellen an das Publikum dekoriert. Der bekannteste Slogan, der mittlerweile ein geflügeltes Wort ist, lautete: „Glottz nicht so romantisch“.²⁶³ Statt das Publikum mit fertigen Antworten zu belehren, versuchte Brecht, es zu eigenem Denken zu provozieren. Hellmuth Karasek geht in seinem Buch „Bertolt Brecht“ sogar so weit, Brecht „Ähnlichkeit und Verwandtschaft“ zu Schiller zu unterstellen, da beide das „Theater zur moralischen Anstalt umformen wollten“.²⁶⁴

Am radikalsten verhielt sich Brecht bei der Konzeption seiner Lehrstücke: Sie sollten nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Schauspieler belehren – ihnen während des Spielens neue Einsichten vermitteln, „eine kollektive Kunstaübung, bei der Produzenten- und Zuschaukunst zusammenfielen“.²⁶⁵

2.5.6.4. Theater im Nationalsozialismus

4000 deutschsprachige Dramatiker und Theatermacher wurden von den Nationalsozialisten ins Exil gezwungen, darunter auch international ausgewiesene Köpfe wie Brecht, Reinhardt, Piscator und Zuckmayer.

Simhandl schreibt dazu: „Der Anspruch des nationalsozialistischen Regimes und seines Führers an die Dramatiker und Theatermacher war ein totaler. Er ließ nur die bedingungslose Anpassung, den Rückzug aus der Öffentlichkeit oder die Emigration zu. Alfred Rosenberg, der mit seinem Buch „Der Mythos des 20. Jahrhunderts“ wesentlich zur Ideologiebildung des Regimes beigetragen hat, sprach von einem „einheitlichen Willensantrieb“, der beim „ersten Erwachen der Rassenseele“ Weltanschauung und Kunst „aufs engste miteinander verknüpft“. In diesem Sinn versuchten die Nazis gleich

²⁶¹ Brecht, Bertolt; „Betrachtung über die Schwierigkeit des epischen Theaters“, in „Schriften zum Theater“ Band I, Frankfurt/Main 1963, Seite 186

²⁶² Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 247

²⁶³ Hecht, Werner; Bunge, Hans-Joachim; Rüllicke-Weiler, Käthe: Bertolt Brecht. Sein Leben und Werk. 1969, Volk und Wissen (DDR), Seite 27

²⁶⁴ Karasek, Hellmuth, „Bertolt Brecht“, München 1978, Seite 127

²⁶⁵ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, Braunschweig 1985, Seite 331

nach dem Machtantritt im Jahr 1933, das Theater in den Dienst ihrer Sache zu stellen. Dumpfheit, Chauvinismus und eine gegen jede Art von Modernität gerichtete Grundeinstellung rückten damit auch auf der Bühne an die Stelle von geistiger Freiheit, Weltoffenheit und Experimentierlust, wie sie bei den Künstlern und Intellektuellen in der Weimarer Republik weithin geherrscht hatten.²⁶⁶

Im Mittelpunkt der NS-Theaterpolitik stand ein ausgeprägter Irrationalismus. Es wurde gegen den „kranken Intellekt“²⁶⁷ und für das „gesunde Gefühl“²⁶⁸ plädiert – was immer das sein sollte. Die geistige Basis fand sich in Adolf Hitlers „Mein Kampf“, der dort von „beseelendem Fanatismus“²⁶⁹ und „vorwärtsjagender Hysterie“²⁷⁰ als den Triebkräften wichtiger Umwälzungen fabulierte.

Für das Theater bedeutete das, den Menschen ein völkisches Bewusstsein und die „Liebe zur heimatlichen Scholle“²⁷¹ zu vermitteln. Beim jungen Publikum sollten gar „heldische Herzen erweckt werden“²⁷², wie es der Reichsjugendführer Baldur von Schirach formulierte. Erwartet wurde die Aufführung neu entstandener Heldendramen und die „Interpretation der Klassiker in diesem Sinn“²⁷³.

Durch solche Parolen entstand zwar nichts Neues, doch ein erster Erfolg für die Nazis war die fast komplette Zerschlagung künstlerischer Traditionen. So sorgte der schon in den 20er Jahren erfolgreiche „Kampfbund für deutsche Kultur“ unter dem später zum „Beauftragten des Führers für die Überwachung der weltanschaulichen Erziehung“ ernannten Alfred Rosenberg gemeinsam mit dem Ministerium von Joseph Goebbels für „Säuberungen“ des Kulturlebens von allen nicht genehmen Persönlichkeiten. „Politisch unzuverlässige“ und „nicht arische“ Künstler wurden aus ihren Ämtern vertrieben und von willigen – meist fachlich völlig überforderten – Mitläufern übernommen. Theaterleute, die keine arische Herkunft nachweisen konnten, wurden mit Schreib- oder Spielverbot belegt.

Die so genannte „Reichsdramaturgie“ sollte durch Vorzensur für eine besondere Ausrichtung der Spielpläne und die Entwicklung einer nationalsozialistischen Dramatik sorgen. Zurückgegriffen wurde dabei auf das „völkisch-konservative“ Schauspiel, das sich schon im 19. Jahrhundert ausgebildet hatte und seinen Höhepunkt im Ersten

²⁶⁶ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 252

²⁶⁷ ebenda

²⁶⁸ ebenda

²⁶⁹ ebenda

²⁷⁰ ebenda

²⁷¹ ebenda, Seite 253

²⁷² ebenda

²⁷³ ebenda

Weltkrieg erreichte. Es bestand aus Stücken, die sich gegen die „Schmach von Versailles“ engagierten und deutschnationale Positionen unterstützten.

Ein weiterer Grundpfeiler nationalsozialistischer Dramatik war die „Blut und Boden“-Ideologie. Deren Wurzeln entstammten der Anti-Industrialisierungsbewegung, die das bäuerliche Leben auf der „heimatlichen Scholle“ glorifizierte und die Gelegenheit nutzte, die Philosophie „des Volks ohne Raum“ unter die Massen zu streuen – eine mentale Vorbereitung auf Hitlers Eroberungs-Feldzüge. Neben einigen zeitaktuellen Heimatstücken entstanden vorwiegend historische Schauspiele, die auch künstlerisch so schlecht waren, dass sie heute mit Recht niemanden mehr interessieren (zum Beispiel „Warbeck“ von Hermann Burtes).

Mit dem „Thing Spiel“ – benannt nach dem Gerichtsplatz der Germanen – „wollten die nationalsozialistischen Kulturpolitiker eine eigene Theaterform schaffen“. Durch „ungeheuren Einsatz an Menschen und Mitteln“ wurde das Projekt um die Mitte der dreißiger Jahre gestartet, doch musste es schon nach wenigen Jahren als gescheitert angesehen und eingestellt werden“. ²⁷⁴ Im Gegensatz zum „kulturellen Thing“ wurde das „politische Thing“ – wie die Nazis ihre Massenveranstaltungen nannten – ein voller Erfolg. Zwischen monumentalen Großereignissen wie den Reichsparteitagen auf dem Nürnberger Märzfeld und ähnlich symbolträchtigen Veranstaltungen entwickelten sich Inszenierungen – die unabhängig von ihren fehlgeleiteten Zielen – funktionierten. Vor den imposanten Kulissen einer monumental-klassizistischen Architektur bewegten sich Tausende von Uniformierten in raffiniert ausgedachten Choreografien zu den Klängen von Trommeln und Fanfaren. „Fahnen spielten in diesen oft von Hitler persönlich festgelegten Ritualen eine ebenso wichtige Rolle wie die mit Flakscheinwerfern gestalteten Lichtdome“, schreibt Simhandl und glaubt sogar: „Dem Film ‚Triumph des Willens‘, den Leni Riefenstahl beim Reichsparteitag 1934 gedreht hat, ist eine ästhetische Qualität bestimmt nicht abzusprechen.“ ²⁷⁵

Da die nationalsozialistische Ideologie im normalen Theaterbetrieb keine wirklichen Erfolge feiern konnte, griffen Intendanten und Reichstheaterkammer bei der Spielplangestaltung immer mehr auf das gängige Repertoire zurück: Klassiker und seichte Unterhaltungsdramen. Nach Beginn des Kriegs wuchs das Bedürfnis nach Ablenkung und Zerstreung erneut: Deshalb wurde leichte Kost noch mehr forciert – Operette und musikalische Lustspiele bestimmten das Angebot. Klassiker wurden nur

²⁷⁴ ebenda, Seite 254

²⁷⁵ ebenda

noch zur „Erbauung“ und „weltanschaulichen Festigung“ genutzt. Die angebliche „Werktreue“ jedoch, die gefordert wurde, war meist eine Verkürzung auf die herrschende Ideologie.

Von den in Deutschland verbliebenen und nicht emigrierten Theaterleuten entwickelten sich nur wenige weiter. Einige wurden für den Rest ihres Lebens mit dem Terminus „Nazikünstler“ belegt und waren damit eindeutig klassifiziert. Deshalb ist auch das Schaffen von ausgewiesenen Theatertalenten wie Gustaf Gründgens, Heinz Hilpert und Jürgen Fehling, die alle in Berlin arbeiteten – trotz einiger systemkritischer Arbeiten und politisch unverdächtigster Arbeiten nach 1945 – von der Theaterwissenschaft mit Misstrauen beurteilt worden.

Die wirklich integeren und guten Theatermacher, die nicht vertrieben wurden, hatten schon bald nach der Machtübernahme freiwillig das Weite gesucht und waren auch durch lukrative Offerten nicht zurückzulocken. So ließ zum Beispiel Piscator, den Göbbels durch den englischen Regie-Nestor Gordon Craig „heim ins Reich“ locken wollte, ausrichten: „Ich komme gerne zurück, und zwar sofort – wenn Sie nicht mehr da sind!“

2.5.7. Das deutsche Nachkriegstheater

Wenige Monate nach der Kapitulation am 8. Mai 1945 startete in vielen deutschen Städten erneut der Theaterbetrieb. Schon am 27. Mai fand im Berliner Renaissancetheater die erste Premiere – der Schwank „Der Raub der Sabinerinnen“ – statt. In den sieben Monaten von Juni bis Dezember 1945 wurden in Berlin knapp 120 Neuinszenierungen gezählt. Zwei Dutzend Theater waren mehr oder weniger komplett erhalten, zwei Dutzend stark beschädigt oder völlig zerstört – gespielt wurde auch in Schulen, Kneipen oder Kinos. Fast alle Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner des Wiederanfangs waren die gleichen, die in der Nazizeit Theater gemacht hatten. Nur die Theaterleiter – die Intendanten – wurden zuerst einmal an der Fortsetzung ihrer Leitungstätigkeit gehindert.²⁷⁶ Henning Rischbieter: „Die Personen, die dann nach dem Krieg in allen vier Besatzungszonen das Theater machten, waren im Prinzip die gleichen, die bis 1944 für das deutsche Theater verantwortlich gewesen waren.“²⁷⁷

²⁷⁶ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, Braunschweig 1985, Seite 434

²⁷⁷ Becker, Peter, „Das Jahrhundert des Theaters“, Köln 2002, Seite 121

Die Siegermächte und die von ihnen eingesetzten „Kulturoffiziere“ erkannten, dass dem aus einer spezifischen Tradition gewachsenen deutschen Theater eine Schlüsselrolle als „moralische Anstalt“ zukam und eröffneten sogar Bühnen in Städten, in denen es vorher gar keine Theater gab.²⁷⁸ Von den Amerikanern erhielten die Deutschen einen ganzen Packen neuer amerikanischer Stücke, die die US-Kulturoffiziere übersetzen ließen und den Theatern zur Verfügung stellten.²⁷⁹

Leistungsträger des Dritten Reichs wie Gustaf Gründgens, Heinz Hilpert oder auch Karl Heinz Stroux galten nach einiger Zeit als entnazifiziert, arbeiteten aber anschließend in der Provinz. Gründgens war zwar nach dem Krieg von den Russen einige Monate inhaftiert worden – aber eher irrtümlich: Sie hielten den Titel „Generalintendant“ für einen militärischen Titel.²⁸⁰ Jetzt war nicht mehr Berlin die alles bestimmende Theatermetropole, sondern mehrere Städte wie Hamburg, Bremen, Bochum, Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Darmstadt, Konstanz oder Göttingen bestimmten die Theaterszene. Den alliierten Kulturoffizieren und der Vorreiterfunktion des Züricher Schauspielhauses im deutschsprachigen Raum ist es zu verdanken, dass bis Mitte der 60er Jahre der Anteil ausländischer zeitgenössischer Dramatik stark anstieg: Ob von Jean Paul Sartre, T.S. Eliot, Edward Albee, Eugene O’Neil, Thornton Wilder oder Tennessee Williams wurden alle wichtigen zeitgenössischen Stücke in Deutschland gespielt. Die Westalliierten setzten ausschließlich auf „Reeducation“ der Deutschen im Sinne von „Demokratie und Liberalismus sowie auf ihre Wiedereingliederung in den geistig moralischen Diskurs des Abendlands“.²⁸¹

Zu den meistgespielten deutschen Stücken in den Westzonen gehörte Carl Zuckmayers „Des Teufels General“. Ein Schlüsselstück über den Luftwaffengeneral Udet – den Verantwortlichen für Flugzeugbau unter Göring: Udet kann sich nicht für den Widerstand gegen den Führer entscheiden und begeht mit einem defekten Flugzeug Selbstmord. Als durch die Währungsreform im Jahr 1948 die Zuschauerräume vieler Theater erst einmal leer blieben, wurde dieses – die eigene Situation vieler Deutscher widerspiegelnde Stück – der alleinige Garant für Publikumszuspruch. Als einziges großes Theater in Westdeutschland verzichtete Gründgens Düsseldorfer Schauspielhaus auf Zuckmayers Erfolgsstück: Der Intendant dürfte in dem ambivalenten Regimediener Harras zu viel von sich selbst – des Teufels Generalintendant – erkannt haben. Ein

²⁷⁸ ebenda, Seite 95

²⁷⁹ ebenda, Seite 121

²⁸⁰ ebenda, Seite 98

²⁸¹ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 262

ähnlich großer Erfolg wurde Wolfgang Borcherts Heimkehrer-Drama „Draußen vor der Tür“. Beide Stücke waren auch die einzigen deutschen Uraufführungen aus dieser Zeit, die wirklich Substanz hatten und heute zu den Klassikern gehören – der Rest verschwand sang- und klanglos in der Versenkung.²⁸²

Mentor der damaligen Inszenierungspraxis wurde paradoxerweise Gründgens, dessen an der „großen Form“ orientierter klassizistischer Stil das Theater als Kunstort gegen die Wirklichkeit setzte. Viele deutsche Städte eröffneten ihre Theater mit Hugo von Hoffmannsthal's christlich pseudobarocker Moralparabel „Jedermann“. Zu großem Importerfolg wurden Thornton Wilders „Unsere kleine Stadt“ („Our Town“) – ein frömmelndes Kleinstädtidyll – und die Sintflutparabel „Wir sind noch einmal davongekommen“.²⁸³

Die aus dem Exil – in das man sie 1933 gezwungen hatte – zurückkehrenden Brecht, Kortner und Piscator forderten und praktizierten ein wirklichkeitsbezogenes, politisch bewusstes Theater.²⁸⁴ Im Westen dachte man jedoch nicht daran, ihnen eine Intendanz anzubieten. So zog Piscator als Gastregisseur durch die Provinztheater zweiter Ordnung von Marburg bis Tübingen. Kortner wurde mit seinem distanzierten und knappen Stil der wichtigste Gegenspieler des Gründgens'schen Klassizismus. Er avancierte damit zum Vorbild einer jüngeren Regiegeneration von Peter Zadek bis Peter Stein. Kortner lieferte von 1949 bis 1970 quer durch die Republik 43 – meist stark bejubelte – Inszenierungen ab.

2.5.8. Die 50er und frühen 60er – Bundesrepublikanisches Theater in der Zeit des Wiederaufbaus

„Es wird besser und besser“, flötete Catharina Valente in einem 50er-Jahre-Schlager und beschrieb damit exakt die Stimmungslage der noch jungen Republik. Die Trümmer waren beseitigt, die Fresswelle wurde von der Reisewelle abgelöst und im Fußball durften die Verlierer des Zweiten Weltkriegs sich sogar Weltmeister nennen. Vorangegangen war der Wiederaufbau der zerbombten Städte, eine Konsolidierung der

²⁸² Becker, Peter von; „Das Jahrhundert des Theaters“, Köln 2002, Seite 123

²⁸³ ebenda, Seite 97

²⁸⁴ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, Braunschweig 1985, Seite 436

Demokratie und eine „Tendenz zur Restauration von Denkformen und Verhaltensweisen aus der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg“.²⁸⁵

Als leuchtendes Vorbild galt der von rheinischem Kapitalismus, Idealen der Kaiserzeit und Weimarer Republik geprägte Bundeskanzler Konrad Adenauer: Das politische Handeln der Regierungspartei CDU stand 1957 unter dem Motto: „Nur keine Experimente“²⁸⁶ – einem Adenauer-Satz, der sogar auf Wahlkampfplakaten zu finden war.

Zwar wurden die 50er in der BRD das Jahrzehnt der Illustrierten, des Rundfunks, des Fernsehens und des Kinos. Aber auch das Theater konnte sich – vorwiegend in der so genannten Oberschicht – einen Stammplatz erobern. So dürstete der Mittelstand nach klassischen Werten und die geistige Elite nach tiefeschürfenden Auseinandersetzungen mit den Grundproblemen der menschlichen Existenz. Deshalb boten in der BRD der 50er fast 170 Theater täglich 125 000 Plätze an – rund Dreiviertel wurden auch jeden Abend besetzt. Von 11 Millionen Besuchern der Stadt-, Staats- und Landestheater in der Spielzeit 1949/50 steigerten sich die Zuschauerzahlen bis 1956/57 auf 20 Millionen – ein Niveau, das bis 1966/67 erhalten blieb. Die Kapazitätsauslastung der Großstadttheater lag meist bei über 90 Prozent. Von 1966 bis Anfang der 70er Jahre ging der Theaterbesuch in den öffentlichen Theatern um rund 3 Millionen Zuschauer zurück: eine Folge der ersten Rezession, der Zunahme des Fernsehkonsums und – so behaupten zumindest einige Wissenschaftler – der „Politisierung“ des Theaters.²⁸⁷

Die Teilung Berlins unterstützte die Dezentralisierung der bundesdeutschen Theaterlandschaft. Neben Gründgens in Düsseldorf und Kortner – der nach dem Krieg kein Theater mehr leitete – war es vor allem Gustav Rudolf Sellner, der als Intendant in Darmstadt mit seinem Bühnenbildner Franz Mertz die Republik von der Bühne aus mit prägte. Er bemühte sich um ein stilisiertes „mystisches“ und „magisches“ Theater, das im Heidegger’schen Sinn die „Seinsstruktur des Menschen offenbaren“ sollte. Neben Hans Schallas „Bochumer Stil“ machte auch noch Heinrich Koch in von sich reden. Er „hatte das Ziel, die Substanz der Dichtung in Raumwerte zu übertragen, wobei er immer wieder auf die Grundform der Scheibe zurückkam, die man bald ironisch als ‚Kochplatte‘ bezeichnete“,²⁸⁸ schreibt Simhandl. Oskar Fritz Schuh, der das Berliner Theater am Kurfürstendamm leitete, deutete die Bühne als „geistigen Raum“ und Kurt

²⁸⁵ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 288

²⁸⁶ Internet: www.wahlen-98.de/HTML/ARCHIV/SLOGANS.HTM

²⁸⁷ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, Braunschweig 1985, Seite 436

²⁸⁸ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 290

Hübner machte Ulm zu einer Talentschmiede, aus der unter anderem auch die Brecht-Schüler Peter Palitzsch und Peter Zadek hervorgingen.²⁸⁹

An den Spielplänen konnte man sehen, dass das Theater ein detailgetreues Abbild der allgemeinen Restauration war. Die Mehrzahl der Bühnen bot einen munteren Wechsel von Unterhaltung und Bildung, Entspannung und Erbauung, Lustspielen und seriöser Dramatik. Im Vergleich zu den nachfolgenden Jahrzehnten fällt der hohe Anteil an Klassikern auf. Lessings „Minna von Bernhelm“ und „Nathan der Weise“, Schillers „Kabale und Liebe“ und „Maria Stuart“, Goethes „Faust“, Kleists „Zerbrochener Krug“ und Shakespeares „Was ihr wollt“ waren unangefochtene Spitzenreiter. Eine rationale oder intellektuelle Auseinandersetzung mit der Realität fand kaum statt. Die Kooperation mit örtlichen Bildungseinrichtungen von Schulen über Universitäten bis zu Volkshochschulen wurde sehr ernst genommen. So tauchten Stücke, die auf den Lehrplänen der Oberstufen standen, regelmäßig in den Spielplänen auf.

Das aktuelle Repertoire bestand in erster Linie aus Werken des „Poetischen Dramas“ oder „Absurden Dramas“ – beides Genres, die sich eher mit psychologischen, individuellen Problemen und selten mit gesellschaftlichen Phänomenen auseinandersetzten.²⁹⁰ Eine Tendenz, die durch die damalige Inszenierungspraxis auch noch unterstützt wurde. Der Theaterwissenschaftler Siegfried Melchinger zum Beispiel sah die Galionsfiguren des absurden Theaters – Samuel Beckett und Eugene Ionesco – durchaus als eminent politische Autoren. Er schrieb: „Becketts Theater ist voller Rationalität und Wahrheit. Die Einstellung zur Politik, die es uns zumutet, mag nicht ermutigend sein, doch wäre es absurd, die Möglichkeit ihrer Wahrheit nicht in Betracht zu ziehen. Brecht jedenfalls fühlte sich so betroffen davon, dass er einen Anti-Godot schreiben und zur Aufführung bringen wollte. Ionesco hat sich mindestens einmal – in den ‚Nashörnern‘ – massiv in die Politik eingemischt.“²⁹¹

Zu Beginn der 60er erreichten auch die Kritiker der Restauration die großen Bühnen. Poetisches und Absurdes Theater traten immer mehr in den Hintergrund – verschiedene Spielarten der politischen Literatur bestimmten plötzlich die Spielpläne. So inszenierte Piscator 1963 an der Freien Volksbühne die Uraufführung von Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“ – ein Stück, das der katholischen Kirche durch ihr Schweigen zu den Morden an den Juden eine Mitschuld an der Katastrophe durch das Dritte Reich gibt: Der Vatikan interveniert, der deutsche Klerus protestiert, die Regierung entschuldigt

²⁸⁹ Rischbieter, Henning und Berg, Jan; „Welttheater“, Braunschweig 1985, Seite 437

²⁹⁰ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 291

²⁹¹ Melchinger, Siegfried; „Geschichte des politischen Theaters“, Frankfurt/Main 1974, Seite 214

sich – und das Stück wird zum Welterfolg.²⁹² 1965 – nur zwei Monate nach dem Schlussurteil des Frankfurter Auschwitz-Prozesses – wird gleichzeitig an 18 deutschen Bühnen sowie in London (Regie: Peter Brook) und mit einer TV-Direktübertragung im deutschen Fernsehen „Die Ermittlung“ von Peter Weiss uraufgeführt. Das eindrucksvolle Auschwitz-Oratorium markiert den Höhepunkt der „Schaubühne als moralische Anstalt“.²⁹³

Autoren wie Rolf Hochhuth, Martin Walser, Heinar Kipphardt und Peter Weiss oder die Vertreter des „Kritischen Volksstücks“ wie Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz oder Rainer Werner Fassbinder verschafften der deutschsprachigen Dramatik erstmalig nach dem Zweiten Weltkrieg wieder Ansehen im Ausland. Im Inland jedoch galten diese Autoren als Unruhestifter²⁹⁴ – was die Regisseure wiederum als Reibungspotenzial nutzten. Martin Walser schrieb: „Das Wichtigste am Theater ist seine Öffentlichkeit. Hier können Dinge in aller Öffentlichkeit beim richtigen Namen genannt werden.“²⁹⁵

2.5.9. Das Theater in der Revolte – Die späten 60er und die frühen 70er

Die Politisierung des westdeutschen Dramas ist als Ausdruck eines tiefgreifenden geschichtlichen Wandels zu verstehen. Mit der Ablösung des ungehemmten wirtschaftlichen Wachstums durch eine Stagnation, die bald in eine Rezession überging, endete auch das Wirtschaftswunder. Mit dem Bau der Berliner Mauer wurden erstmals Limitierungen der angeblich unbegrenzten politischen Potenz des Westens nach dem Krieg aufgezeigt.²⁹⁶

Die große Koalition von CDU und SPD unter Kanzler Kurt Georg Kiesinger machte den Zwang zum Kompromiss, der die Republik immer mehr lähmte, offensichtlich. Den saturiert aufwachsenden Wohlstandskindern wurde ein wohltemperiertes Harmoniestreben abverlangt, das nur die Generationen zufriedenstellte, die den Krieg und die daraus resultierende Not noch bewusst miterlebt hatten. So entwickelte sich unter den Jugendlichen ein immer stärkeres Protestpotenzial. Es kanalisierte sich in der so genannten „Außerparlamentarischen Opposition“ (APO) – einer sich aus der

²⁹² Becker, Peter von; „Das Jahrhundert des Theaters“, Köln 2002, Seite 173

²⁹³ ebenda

²⁹⁴ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 29

²⁹⁵ Walser, Martin; „Erfahrungen und Leseerfahrungen“, Frankfurt/Main 1965, Seite 68

²⁹⁶ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 299

Studentenbewegung formierenden Gruppe, die in erster Linie aus Söhnen und Töchtern des Bildungsbürgertums bestand.

Geistige Väter des Protests waren die Philosophen Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno und Ernst Bloch. Marcuse lieferte mit seiner „großen Weigerung“ – einer Mixtur aus Marxismus und Psychoanalyse unter besonderer Berücksichtigung des Lustprinzips – leicht zu instrumentalisierende Schlagworte für die tägliche Rebellion, die konservative Zeitgenossen sofort auf die Palme brachten. Bloch nährte mit dem „Prinzip Hoffnung“ das utopische Potenzial der jungen Generation, und Adornos Kulturpessimismus suggerierte das nahe Ende der Zivilisation, wenn nicht schnell alles geändert würde.

Infiziert von den Protesten amerikanischer Studenten gegen den Vietnamkrieg und der Solidarisierung der französischen Schüler und Studenten mit der Arbeiterschaft radikalisierte sich auch die deutsche Studentenschaft. Im Februar 1968 organisierte der „Sozialistische Deutsche Studentenbund“ (SDS) in Berlin einen großen internationalen Kongress gegen den Vietnamkrieg. Eine Rede des charismatischen Studentenfürhrrs Rudi Dutschke gipfelte in der Behauptung „In Vietnam werden auch wir täglich zerschlagen“. Anschließend zogen 12 000 Demonstranten durch die Stadt. Im November dieses Jahres kam es nach einer Protestaktion zur legendären „Schlacht am Tegeler Weg“, bei der etliche Polizisten und Demonstranten schwer verletzt wurden.

In der zweiten Hälfte der 60er brach auch an den deutschen Stadttheatern die Revolte aus – zu den Protagonisten gehörten unter anderem Peter Zadek, Wilfried Minks, Peter Stein und Claus Peymann. Zum Starautor wird Peter Handke mit seinen „Sprechstücken“. Doch der 1942 in Kärnten geborene Österreicher wirkte mit seiner kultivierten Protesthaltung eher unideologisch. Ihn interessiert allenfalls die Dramaturgie, nicht der Inhalt der Revolte – sie war für ihn ein ästhetisches Phänomen. In seiner „Publikumsbeschimpfung“, die Peymann 1966 im Frankfurter Theater am Turm uraufführte, wird das Publikum von vier Sprechern von der Bühne herunter angepöbelt.²⁹⁷ Während der vom Fernsehen aufgezeichneten zweiten Aufführung mischte sich das Publikum ein – es pöbelte zurück. Einige Zuschauer kommen sogar auf die Bühne, beinahe wäre es zum Abbruch gekommen.

Peter Stein – vorher Assistent von Fritz Kortner – debütierte 1967 mit Edward Bonds „Gerettet“, in dem ein Baby in einem Kinderwagen gesteinigt wird. Bei seiner zweiten Arbeit, Peter Weiss' Antikriegsstück „Vietnam-Diskurs“, lässt er im Publikum für den

²⁹⁷ Becker, Peter von; „Das Jahrhundert des Theaters“, Köln 2002, Seite 183

Vietcong sammeln – und erhält postwendend von August Everding, dem Intendanten der Münchner Kammerspiele, die Kündigung.

Standen im Zentrum der Studentenbewegung politische Ziele sozialistischer, marxistischer oder kommunistischer Provenienz, wurden in den Randbereichen immer mehr anarchische und subkulturelle Tendenzen sichtbar. Blaupause war die so genannte „Unground“-Kultur, die dem bohemienhaften Lebensstil der amerikanischen Hippies und Beatniks entlehnt war – ein Konglomerat aus Drogenkonsum, Rockmusik, freier Sexualität und oberflächlich verstandenen anarchischen Theoriebruchstücken. So bildeten sich in Deutschland exotische Zirkel wie die „Kommune 1“ oder der „Zentralrat der umherschweifenden Haschrebellen“, die als vulgär-ästhetische Pressuregroups wirkten. Ihre grell-bunten Auftritte und Happenings ließen natürlich auch das Theater nicht unberührt. So vermischten sich auf dem Höhepunkt der Studentenrevolte Theater und Aktion. Legendar die Entblößung des Hinterns von Kommuniste Fritz Teufel bei einer Gerichtsverhandlung und dessen Satz „Wenn's der Wahrheitsfindung dient“ als Replik auf die Aufforderung des Richters sich von der Anklagebank zu erheben.²⁹⁸

Die bürgerliche Kunst wurde in all ihren Erscheinungsformen abgelehnt. Konsequenterweise forderte Herbert Marcuse in der Schrift „Über den affirmativen Charakter der Kultur“ sogar ihre vollständige Abschaffung.²⁹⁹ Entsprechend galt auch das bürgerliche „Krawattentheater“ als stark renovierungsbedürftig: Weder habe es Kontakt zu den Werktätigen noch zu der progressiv eingestellten Jugend und besäße damit „keinerlei gesellschaftliche Relevanz“.³⁰⁰ Gefordert wurde eine ästhetische Bildung der breiten Massen.³⁰¹ So erklärte Peter Handke im April 1968, „das engagierte Theater“ fände jetzt sowieso auf der Straße und in den Hörsälen statt und zwar genau dann, „wenn einem Professor das Mikrofon weggenommen wird, wenn von Galerien Flugblätter auf die Versammelten flattern, wenn Revolutionäre ihre kleinen Kinder zum Rednerpult nehmen“.³⁰²

Da die fast schon nach beamteten Regeln funktionierenden Stadt-, Staats- und Landestheater für viele Aktivisten der politischen Szene als nicht renovierungsfähig galten, entwickelten sich aus privaten Initiativen neue Gruppen. So waren die 70er Jahre

²⁹⁸ Carini, Marco; „Fritz Teufel. Wenn's der Wahrheitsfindung dient“, Hamburg 2003

²⁹⁹ Marcuse, Herbert; „Über den affirmativen Charakter der Kultur“ in „Kultur und Gesellschaft 1“, Frankfurt/Main 1973, Seite 67 ff.

³⁰⁰ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 310

³⁰¹ ebenda

³⁰² Handke, Peter; „Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze“, Frankfurt/Main 1969, Seite 305

in der Bundesrepublik nicht nur durch einen gesellschaftlichen Umbruch gekennzeichnet, sondern auch durch einen Exodus der Theatermacher aus den Häusern („Theaterpalästen“) auf die Straße: – „weg von den Zwängen des bürgerlichen Theaters, weg von der Abonnentenbefriedigungsanstalt, weg aus der Sicherheit des festen Monatsgehalts. Die Ökonomie schien aufgehoben, das Reich der Freiheit in greifbarer Nähe“. ³⁰³ Diese meist von Amateuren und Semiprofis betriebenen so genannten „freien“ Theatergruppen – die oft auf der Straße spielten – orientierten sich am Agitproptheater der Weimarer Republik und hatten meist dezidiert politische Ziele. So wollten zum Beispiel mit den Zuschauern die „revolutionäre Praxis einüben“. ³⁰⁴ Viele Gruppen spezialisierten sich auf „Zielgruppentheater“ und widmeten sich den konkreten Bedürfnissen von Lehrlingen, Schwulen, Lesben, Arbeitslosen oder Strafgefangenen. Helmuth Karasek erklärte: „Rückblickend denke ich, dass die Politisierung des Theaters eigentlich keine Politisierung war, sondern wie Brecht das schon für sich gemacht hat, unbewusst ein Mittel der Disziplinierung, sowohl für das Theater wie für sich selbst.“ ³⁰⁵ Eine tiefgreifende Revolution jedoch ergab sich im Kindertheater: Das traditionell- idyllische Weihnachtsmärchen wurde – gestützt auf das von Walter Benjamin und Asjs Lacis in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts entwickelte proletarische Kindertheater ³⁰⁶ – durch ein realistisches praxisnahes Theater abgelöst, dessen Hauptaufgabe darin bestand, der nachwachsenden Generation eine liberale, kritische, solidarische und friedfertige Grundhaltung zu vermitteln. ³⁰⁷ Im Vordergrund standen Alltagsprobleme, die oft durch das Singen animierender Lieder gelöst wurden. Wichtigstes Ensemble der 70er und 80er Jahre war das von Volker Ludwig geleitete Berliner „Gripstheater“.

So stark der Boom zur Etablierung freier Gruppen auch war, so schnell und substanzlos ging diese Mode bald wieder zu Ende. Die in den 70ern erblühte Workshopkultur, in der sich jeder als Schauspieler oder Regisseur fühlen konnte, degenerierte bald vom gesellschaftlichen Widerstand zum puren Selbstdarstellungsritual. Das Fachblatt „Theater heute“ diagnostizierte: „Die Demokratisierung und Erweiterung des

³⁰³ Kurfess, Jack F.; „Macht Kultur Gewinn?“, Herausgeber Werner Heinrichs, Baden Baden 1997, Seite 131

³⁰⁴ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 310

³⁰⁵ Karasek, Hellmuth; in Becker, Peter von; „Das Jahrhundert des Theaters“, Köln 2002, Seite 200

³⁰⁶ Benjamin, Walter; „Das Programm eines proletarischen Kindertheaters“ in „Über Kinder, Jugend und Erziehung“, Frankfurt/Main 1969, Seite 79 ff.

³⁰⁷ Simhandl, Peter; „Theatergeschichte in einem Band“, Berlin 1996, Seite 310

Kunstbegriffs wirkt in Deutschland oft nur als sozialtherapeutische Veranstaltung. Oder wie eine schlechte Kopie des etablierten Stadttheaters.³⁰⁸

Einzigste Ausnahme, die als Theaterneugründung sogar zum Modell für die deutsche Bühnenlandschaft wurde, war die Berliner Schaubühne. Von Peter Stein ursprünglich an einem schäbigen Kreuzberger Theater am Halleschen Ufer in Berlin eröffnet und von konservativen Kreisen zuerst als „Kommunistenbühne“ geschmäht, erlangte dieses Theater Weltruf. Kollektivinszenierungen, monatelange Proben, die das Ensemble bei Klassikerinszenierungen bis nach Griechenland führten, schufen Inszenierungen von internationalem Renommee. In Monate dauernden Diskussionsprozessen, an denen auch Verwaltungspersonal und Bühnentechnik beteiligt wurden, entstand eine Satzung, die der Vollversammlung eine weitreichende Mitbestimmung – auch bei Spielplangestaltung und Gagenhöhe – ermöglichte. Obwohl aus praktischen Gründen immer mehr Fragen aus der Mitbestimmung ausgegliedert wurden, blieb der demokratische Grundcharakter der Schaubühne bis Ende der 70er erhalten. Er galt als einer der wesentlichen Gründe für die herausragende künstlerische Qualität des Hauses. Einen explizit ausformulierten Bildungsauftrag hat sich das Ensemble nie angemäht, trotzdem gibt es eine Vielzahl von schriftlichen Quellen, aus denen gerade zu Beginn der 70er ein revolutionärer Impetus spricht.³⁰⁹ So wurde nicht ohne Grund Brecht/Gorkis „Die Mutter“ 1970 zur Eröffnungsinszenierung ausgewählt – ein Stück, das den Weg aus schlechten gesellschaftlichen Bedingungen in eine bessere Welt zeigt. Schon dabei trat eine Ambivalenz zu Tage, die das Ensemble jahrelang begleitete: Ein „Publikum in Nerzen applaudierte denen, die auf der Bühne vorschlugen, die Gesellschaft dieser Applaudierenden abzuschaffen“.³¹⁰

Auch das folgende „Zielgruppentheater“, mit der sich die Schaubühne primär an „Kinder, Lehrlinge und Arbeiter“ wendete, hatte die „Klärung und Stärkung der Position der Lohnabhängigen im Arbeitskampf“³¹¹ zum Ziel. Im Laufe der Jahre jedoch entwickelte sich eine künstlerische Ästhetik, die sich immer mehr von den oberflächlich sichtbaren gesellschaftlichen Prozessen abkoppelte.

³⁰⁸ Krug, Hartmut; „Theater heute“; Heft 1/1994; Seite 31

³⁰⁹ Iden, Peter; „Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-79“, Frankfurt/Main 1982

³¹⁰ ebenda, Seite 40

³¹¹ ebenda, Seite 41

2.5.10. Der Rückzug auf das Individuum – Die späten 70er und frühen 80er Jahre

Nach den einengenden Jahrzehnten des Wiederaufbaus und den daran anschließenden rebellischen Jahren kam es in der BRD zu einer Phase des oberflächlichen Liberalismus und Pluralismus. Diese neuen Freiheiten führten zwar zu einer ungeheuren Vielfalt an den deutschen Bühnen, aber oft auch zu einer großen Beliebigkeit. Eine in Kunst und Kultur besonders stark spürbare – durch die neuen Freiheiten ausgelöste – inhaltliche und ästhetische Unsicherheit erfasste alle Gesellschaftsbereiche. Habermas prägte in diesem Zusammenhang den Begriff der „Neuen Unübersichtlichkeit“³¹² und diagnostizierte ein „gestörtes Verhältnis von Demokratie und Kultur“.

So hatten zwar die Exponenten der linksliberalen Intelligenz die Umgestaltung der Gesellschaft nicht ad acta gelegt, aber auf dem steinigen Weg dahin jede Menge Problembewusstsein entwickelt und deshalb vor lauter Bäumen kaum noch den Wald im Visier. Diese frustrierenden Erfahrungen führten bei vielen Menschen zum Rückzug ins Private – nicht mehr die Verbesserung der Gesellschaft, sondern die Verbesserung der eigenen Situation stand im Vordergrund. Das Leben in der „Nische“ samt gesunder Ernährung, Sport und privatem Glück lösten die globalen Ziele der „Weltveränderung“ ab. Analog dazu verringerte sich auch die Bereitschaft der Theater, irgendeinen Bildungsauftrag wahrzunehmen oder gar die Massen zu erziehen. Im Zuge dieser Diffusion begann Ende der 70er, im Schlepptau solcher Tendenzen nicht ganz unverständlich, der Siegeszug der „subjektiven“ Theaterkritik (siehe Kapitel 2.3.2.12.): Nicht mehr das rezensierte Werk, sondern die subjektive Befindlichkeit des Rezensenten stand im Vordergrund.

Von Gerlind Reinshagen (Dramatisierung von Kindheitserlebnissen) über Franz Xaver Kroetz (Volksstücke) bis Frederike Roth (Frauenbewegung) entwickelten sich auch die Theaterautoren in die unterschiedlichsten Richtungen.

Am klarsten spiegelte sich die Fixierung auf das Individuum bei Botho Strauß wider, der sich nach seinem Rückzug aus der Theaterproduktion – er war Dramaturg an der Berliner Schaubühne – bei der Charakterisierung seiner Protagonisten auf persönliche Exzentrik kaprizierte. Seine von hoher Künstlichkeit geprägten Figuren verlieren sich meist in „nervöser Selbstbeobachtung, Überempfindlichkeit, Ohnmachtsgefühlen und wahnhaften Obsessionen“. Ob in „Die Hypochonder“ oder in „Kaldeway Farce“

³¹² Habermas, Jürgen; „Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine Politische Schriften V.“, Frankfurt/Main 1985, Seite 32

transportiert er Figuren, die den täglichen Wahnsinn ganz normaler Existenzen sichtbar machen.

2.5.11. Blühende Landschaften vor dem Hintergrund emotionaler und finanzieller Dürre – Die späten 80er und die 90er Jahre

Dass die Wiedervereinigung bevorstand, verschlief nicht nur die deutsche Presse, sondern auch die intellektuelle und künstlerische Elite der BRD. So gab es vor 1989 an deutschen Bühnen kaum Hinweise auf diese epochale Veränderung. Die meisten Ensembles schlitterten – angeführt von mittlerweile in die Jahre gekommenen Achtundsechziger-Regisseuren – durch eine Öde künstlerischer und politischer Beliebigkeit. Aufgeweicht durch Reflexionen der Postpunk-Bewegung, die sich in der Kunst als Postmoderne austobte, produzierte öffentlich-rechtliches Theater immer mehr Langeweile. Die Theater – durch reichlich Subventionen gepampert – akzeptierten die künstlerische Freiheit ihrer Ensembles, ohne auf sich ändernde Publikumsinteressen zu reagieren. Das „Anything Goes“ der Postmoderne – ein meist krudes Crossover unterschiedlichster Inhalte, Ästhetiken und Stile – verdeckte zunächst handwerkliche Schwächen durch Vielfalt. Bald stellte sich aber heraus, dass viele nachwachsenden Regisseure noch nicht einmal eine stringente Geschichte erzählen konnten und deshalb viele Zuschauer schon während der Exposition einnickten.

Einen Ausweg bot kurzzeitig die „Dekonstruktion“. So wurden Theaterstücke – vornehmlich Klassiker – entweder gegen den Strich gebürstet oder so in Einzelteile zerlegt und verfremdet wieder zusammengesetzt, dass deren ursprüngliche Intentionen vollständig auf der Strecke blieben. Diese Inszenierungspraxis ist durchaus legitim und wird schon seit Jahrhunderten praktiziert – schlimm jedoch war meist das Ergebnis: Die auf Bruchstücke geschrumpften Inszenierungen waren so grottenlangweilig, dass sogar die gutmütige Alternativszene – die alles, was politisch-alternative political correctness verhiß, per se gut fand – den Weg in die Alternativ-Tempel der Theaterlandschaft, wie zum Beispiel das Frankfurter „Theater am Turm“ („TAT“) mied.

Eine der wenigen Ausnahmen blieb die Berliner Schaubühne, die sich zwar nach ihrem Umzug vom schäbigen Kreuzberg an den noblen Kurfürstendamm erst nur organisatorisch auflöste, aber durch einseitige Betonung der ästhetischen Form auch inhaltlich immer mehr ins Abseits trudelte und schließlich nur noch von

Bildungsreisenden als touristische Attraktion geschätzt wurde. So inszenierte Peter Stein zum Beispiel Tschechows „Kirschgarten“ oder „Die drei Schwestern“ formal hinreißend, aber zunehmend inhaltsleer. Kritiker freuten sich über authentisches Geschirrgeklapper aus der Hinterbühne, vermissten aber klare Aussagen.

Das bürgerliche Publikum lief den öffentlich-rechtlichen Theatern mittlerweile in Scharen davon: Private Unternehmer waren näher am Puls der Zeit und importierten mit leichten Musicals Glamour und Glitter aus den USA, nach dem auch hier zu Lande die Massen dürsteten. Jede Menge US-Erfolge des Muzak-Leichtgewichtes Andrew Lloyd Weber von „Cats“ bis „Das Phantom der Oper“ wurden bundesweite Attraktionen, die in Form von Städtereisen sogar der Tourismusbranche sagenhafte Einnahmerekorde bescherten. Von einem Bildungsauftrag des Theaters, moralischen Anstalten oder ähnlichen Begriffen wurde nicht mehr gesprochen. So musste der Deutsche Bühnenverein plötzlich in seiner jährlichen Statistik, die jahrzehntelang ausschließlich von den subventionierten öffentlich-rechtlichen Bühnen dominiert wurde, auf den vorderen Plätzen eine Hitparade frei produzierter Musicals ausweisen.

Die subventionierten Bühnen hatten im Laufe der Jahrzehnte leichte Kost immer mehr von ihrem Speiseplan gestrichen – Musicals und Operetten wurden bestenfalls noch zu Sylvester gespielt. Doch nach massiven Publikumseinbrüchen und harscher Kritik von Medien und Politikern – und nicht zuletzt drohenden Subventionskürzungen – spielten auch die Staatstheater plötzlich – wenn auch zähneknirschend – wieder jede Menge Musicals.

Durch die im Staatshaushalt nach der Wiedervereinigung immer größer werdenden Löcher standen plötzlich auch die jahrzehntelang nie infrage gestellten Theatersubventionen auf dem Prüfstand. Im Osten fackelte man nicht lange – dort wurden viele Theater einfach geschlossen oder in Spielstätten ohne Ensembles umstrukturiert. Im Westen förderten symbolische Akte wie die Schließung des Schiller Theaters und der Volksbühne in Berlin eine stark emotionalisierte Diskussion. In einer vom Theaterredakteur der „Süddeutschen Zeitung“ C. Bernd Sucher 2001 vom Zaun gebrochenen Feuilletondebatte „Gutes Theater, schlechtes Theater“ meldeten sich immer mehr Menschen zu Wort, die von den deutschen Bühnen eine Hinwendung zum Publikum verlangten und eitle Selbstinszenierungen vieler Regisseure wütend geißelten. Plötzlich stand auch die Subventionierung des deutschen Theaters wieder zur Disposition, wurden die USA oder England – die fast völlig ohne Subventionen auskommen – als leuchtende Beispiele in den Bühnenhimmel gehoben.

2.5.12. Unordnung und frühes Leid – Das neue Jahrtausend

Alles sollte gut werden für das wiedervereinte Deutschland im neuen Jahrtausend: Von der SPD wurde erwartet, die Ökonomie menschlich zu gestalten, die Kunst sollte nach der Wiederkäuerei der Postmoderne endlich wieder originäre Formen entwickeln und der Zusammenbruch des Ostblocks endlich Frieden garantieren. Doch es kam anders. Ein Krieg jagte den anderen – mit immer massiverer deutscher Beteiligung. Die SPD bastelte ohne Rücksicht auf Verluste am Machterhalt und der Kunst fiel immer noch nichts Neues ein.

Auch das Theater litt unter der allgemeinen Ideenarmut. Wenige Ausnahmen wie der phantasivolle Handwerker Thomas Ostermeier an der Berliner Schaubühne, Matthias Hartmann in Bochum, der sogar Harald Schmidt dazu überredete, in „Warten auf Godot“ den Lucky zu spielen, oder der manchmal genialische Rene Pollesch mit seinen Highspeed-Dramen konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Großteil der jungen Regisseure nicht in der Lage war, Geschichten zu erzählen – und darauf sogar noch stolz war. Intendanten wie Tom Stromberg in Hamburg schleppten schlecht ausgebildete Regisseure aus der Alternativszene an die Stadt- und Staatstheater und mussten erleben, dass nicht nur die Zuschauer zu Hause blieben, sondern sogar Medien und Politiker gemeinsam auf Ensemble und Leitung einprägeln.

In diesem allgemeinen Chaos mit nur geringem künstlerischem und inhaltlichem Potenzial war der Bildungsauftrag des Theaters völlig verloren gegangen. Mittel- und kleinstädtische Stadttheater hievtun Klassiker, die auf dem Oberstufenplan der Gymnasien standen, auf die Bühne, um die Häuser wenigstens mit Schulklassen voll zu bekommen. Doch das Problem waren nicht die Schauspieler – von denen gibt es hier zu Lande genug gute und sogar sehr gute –, sondern die Regisseure und Intendanten. Regisseure mit Visionen, die dem Publikum Denkanstöße, neue Ideen oder sogar Lebensmut mit auf den Weg geben können, sind im Meer der unterdurchschnittlich Begabten und schlecht Ausgebildeten nur selten vertreten.

Nachdem Zuschauerschwund, Theaterschließungen und Kürzungen der Subventionen zuerst eine Rückbesinnung der Theatermacher auf die Interessen der Zuschauer nach sich zogen, dämmern mittlerweile alle mehr oder minder vor sich hin. Die Alten von Peter Zadek bis Claus Peymann machen meist in politischer, aber ziemlich zahlloser Nostalgie und die meisten Jungen mit Ausnahme von Thomas Ostermeier und dem

Bochumer Intendant Matthias Hartmann mussten feststellen, dass sie über Jahre vergessen hatten ihre Hausaufgaben zu machen.

Eine Ausnahme ist der unermüdliche Dekonstruktivist und Kartoffelsalat-Fetischist Frank Castorf. Der in der DDR-Provinz ausgebildete Regisseur machte die Berliner Volksbühne nicht nur zu einer in Berlin beispiellosen, in der Bevölkerung fest verankerten Kommunikationsstätte mit einem aus allen Nähten platzenden Veranstaltungskalender, sondern auch zu einem politisch orientierten Medium. Leider ist die Qualität seiner Inszenierungen – nach eher durch ihre damals neue Form überzeugenden Inszenierungen wie „Pension Schöllner“ oder „Die Fledermaus“ – mittlerweile auf einem bedenklich langweiligen und handwerklich fragwürdigen Niveau angekommen.

Der einzige außergewöhnlich begabte und gut ausgebildete Theaterregisseur mit politischen Ambitionen, den Deutschland in den letzten 20 Jahren hervorbrachte, der auch in der Lage ist ein Theater zu führen, ist Ostermeier. Hartmann ist ebenfalls ein ideenreicher Intendant und ein sehr guter Regisseur – aber sein Schwerpunkt liegt – zumindest im Moment noch – im Bereich des Entertainments. Er lehnt – anscheinend immer noch unter dem Schock seiner Achtundsechziger-Eltern – politische Ambitionen im Theater ab.³¹³ Und mit gerade mal zwei funkelnden Diamanten in einem Strohhaufen belangloser Langeweile ist auch in den nächsten Jahren nicht viel Staat zu machen. Der Bildungsauftrag des deutschen Theaters wird weder von der Politik noch vom Publikum ernsthaft eingefordert – und entsprechend sieht das Ergebnis aus. Seit fast 20 Jahren sind die deutschen Bühnen – mit wenigen Ausnahmen – in Anonymität und Belanglosigkeit untergegangen.

2.5.13. Theater und Politik – Ein kurzes Resümee

Schillers Idee vom Nationaltheater als staatlich finanzierte Anstalt zur moralischen Bildung der Staatsbürger wurde nie realisiert. Erst das Ende des Kaiserreichs gab diesem Gedanken im Rahmen eines Gesamtkonzepts von öffentlich getragenen Stadt- und Staatstheatern Auftrieb. So arbeiteten die Reformkräfte der Weimarer Republik, die nach Emanzipation des Bürgertums und der Modernisierung von Staat und Gesellschaft

³¹³ Hartmann, Matthias; „Shakespeare wollte unterhalten“, Interview mit Theobald, Willy (teilweise veröffentlicht) in „Financial Times Deutschland“ vom 24.2.2006, Seite 33

strebten, auf eine Demokratisierung der bürgerlichen Hochkultur hin. „Theaterkultur im Dienste der Konstitution und Integration der republikanischen Gesellschaft“ wurde plötzlich als „öffentliche Aufgabe“ begriffen.³¹⁴

Im Gegensatz zu Schillers „moralischer Anstalt“, die dem Bürger Einsicht in Geist und Vernunft vermitteln sollte, hatten die Reformer von Weimar ganz andere Beweggründe: Sie erwarteten eine Diskussion der Res Publica mit den Mitteln der Bühne. Dieser Ansatz – gepaart mit dem Anspruch schauspielerischer Kunstfertigkeit – entwickelte sich zum „Normativ“ des deutschen Theaters und prägt bis heute das Selbstverständnis der deutschen Stadt- und Staatstheater.

Mit dem Ende des Nationalsozialismus gingen zwar BRD- und DDR-Theater inhaltlich getrennte Wege, sollten aber formal ähnliche Aufgaben erfüllen. So versuchten die Alliierten das Theater als Umerziehungsmedium einzusetzen – importierten Stücke aus den USA oder Russland um den Deutschen arische Weltbilder und faschistoides Politikverständnis auszutreiben. Stücke deutscher Autoren wurden nur gefördert, insofern sie sich mit der Bewältigung der Kollektiv- und Individualschuld auseinandersetzten. (siehe Kapitel 2.5.7.)

In Westdeutschland jedoch entwickelte sich für die Theater bald eine Neu-Interpretation des Kultur- und Bildungsauftrags. Durch die Ausbreitung moderner Medien wie Rundfunk, Fernsehen und Kino sowie dem daraus resultierenden Formenwandel, wurde im Theater immer mehr Wert auf die Bewahrung „literarischer und ästhetischer Traditionen“³¹⁵ gelegt. Das Konzept der Bürgerbeteiligung an moralisch-politischen Diskursen mit dem Ziel gesellschaftlicher Weiterentwicklung verkam zu einem Ich-war-auch-da-Event. Aktive Auseinandersetzung mit den Problemen der Zeit wurde zu einer „Teilnahme an Veranstaltungen, die Kultur als kanonisierte Tradition zelebrieren“³¹⁶. So verschob sich die Vermittlung aktueller Gesellschaftsbildung immer mehr zur musealen Bewahrung des kulturellen Erbes. Aus dem Theater als Ort öffentlicher Verhandlung der Res Publica wurde ein Ort des kulinarischen Genusses überkommener Wertvorstellungen. Es ging nicht mehr um die Vermittlung moralischer Gesellschaftsbildung, sondern bestenfalls um die Ausbildung von Kunstgeschmack. Damit entwickelten sich die Theater immer mehr zu „selbstreferenziellen bildungsbürgerlichen Ghettos“³¹⁷, die nur besucht wurden, um der Umwelt die

³¹⁴ Fülle, Henning; „Brauchen wir einen neuen Konsens – eine Polemik zur Theaterdebatte“ in „Jahrbuch zur Kulturpolitik 2004“, Essen 2004; Seite 89

³¹⁵ ebenda

³¹⁶ ebenda

³¹⁷ ebenda

Zugehörigkeit zu einer als kultiviert geltenden gesellschaftlichen Gruppe zu dokumentieren. Adorno konstatierte schon in der „Minima Moralia“, dass „anstelle des Genusses ein Dabeisein und Bescheidwissen“³¹⁸ tritt. Thomas Gebur beschreibt diesen Sachverhalt wie folgt: „Der Opernbesuch verkommt zum gesellschaftlichen Ereignis; der Tauschwert einer Premiere besteht in Sehen und Gesehen werden. [...] Es (das Werk) ist nur noch Anlass eines Events.“ Um diesen kulinarischen Verlust zumindest teilweise zu kompensieren, traten an die Stelle kultureller Inhalte immer mehr Entertainment und Eventkultur.

So hat sich seit Ende der 50er Jahre – parallel zur gesellschaftlichen Realität – auch im Theater ein „Strukturwandel“ vollzogen. Trotz anders lautender Erklärungen von Politikern und Theatermachern findet die Positionierung der Staatsbürger zu Fragen von Staat, Recht, Moral, Politik, Gesellschaft etc. schon lange nicht mehr im Theater statt. Der Theaterkritiker Peter von Becker schrieb 1990: „Das Theater muss ... lernen, dass es angesichts revolutionärer Entwicklungen in der Mikrobiologie und in der Computertechnologie, dass es angesichts riesiger ökologischer und energiewirtschaftlicher Herausforderungen nicht mehr in einem zentralen Forum der Gesellschaft auftritt.“³¹⁹

Und mittlerweile scheint an den meisten Theatern auch eine Generation von Führungskräften am Werk zu sein, die diesen Anspruch per se aufgegeben hat. Symptomatisch die Reaktion von Friedrich Schirmer, Intendant des größten deutschen Theaters – des Hamburger Schauspielhauses. Kurz nach seiner Amtseinführung im Juli 2005 antwortete er in einem Interview dem Autor dieser Arbeit auf die Frage nach dem Bildungsauftrag des Theaters: „Lehrmeister will und kann ich nicht sein.“³²⁰ Einen Bildungsauftrag wies er weit von sich. Ähnliches behauptet Matthias Hartmann, der mittlerweile Intendant in Zürich wurde: Diese Marschrichtung akzeptiert die Majorität der Theaterkritiker schon lange. Peter von Becker schrieb sich bereits 1990 auf die Fahnen: „Das Theater laboriert heute an einer vielerorts deprimierenden oder Zynismus stiftenden Selbstüberschätzung und Selbstüberforderung der Theatermacher, die von ihrer historisch geschrumpften Funktion als Aufklärer und Moralisten der Nation nicht Abschied

³¹⁸ Adorno, Theodor W.; „Minima Moralia“

³¹⁹ Becker, Peter von; Theater des Absurden - Erstes Stichwort im neuen Jahrzehnt (1). In: Theater heute 1/1990

³²⁰ Schirmer, Friedrich; aus „Columbus im Eiscafé“, von Theobald, Willy in „Financial Times Deutschland“, 15.8. 2005, Seite 30

nehmen können.“³²¹ Auch der Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger erklärte auf einem internationalen Kongress in Hildesheim: „Das Theater hat seine Legitimation als Bildungsbürgertempel verloren.“³²²

Unter diesem Aspekt hat die seit etwa zehn Jahren im Raum stehende Diskussion um die Reduzierung der Theatersubventionen eine ganz neue Qualität erreicht. Wenn subventionierte Theater nur noch Entertainment-Anstalten sind – also keine administrativen Aufgaben wie den Bildungsauftrag mehr wahrnehmen – ist die Weigerung des Staats, sie zu alimentieren, nachvollziehbar und vor allem legitim. Eine Position jedoch, die vom Berufsstand der professionellen Theaterkritiker selten vertreten wird. Zu den wenigen Ausnahmen gehört C. Bernd Sucher von der „Süddeutschen Zeitung“. Er schrieb: Die gern geäußerte politische Forderung kulturell wohlmeinender Gutmenschen, das subventionierte deutsche Theatersystem mit seinen Stadt- und Staatsbühnen müsse unantastbar sein, wird vor diesem Hintergrund zunehmend obsolet. Viel verständlicher der Spott kulturkritischer Ketzer, die die deutsche Theaterlandschaft zum ‚Weltkulturerbe‘ erheben wollen. Zu erwähnen wäre noch, dass dieser sich selbst persiflierende Vorschlag 2002 von Antje Vollmer der Ex-Vizepräsidentin des deutschen Bundestages ernsthaft an die UNESCO herangetragen wurde.“³²³

Großveranstaltungen wie die des verstorbenen Ex-Bundespräsidenten Johannes Rau, der 2002 ein „Bündnis für Theater“ auf den Weg brachte und 2003 mit einem Kongress in Berlin krönte, waren wahrscheinlich reine Spiegelfechtereie – oder der Versuch des Staates, seinen Rückzug aus der teuren Theaterlandschaft ohne größeren Gesichtsverlust vorzubereiten. Interessant die Einschätzung von Experten, warum diese Runde zustande kam. Raimund Bartella, Hauptreferent beim Deutschen Städtetag in Köln schrieb im „Jahrbuch Kulturpolitik 2004“, das vom „Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft“ unter Förderung der Bundesregierung verlegt wird: „Die Diskussionen im Expertenkreis der Rau-Runde gingen richtigerweise zunächst von der Finanzkrise der Träger der Theaterunternehmen aus. ... Ein zweiter Aspekt kommt hinzu: die immer schwieriger werdende Legitimation für Theater in Deutschland.“ Bartella kommt am Ende seines Aufsatzes zu der Erkenntnis: „Die Bereitstellung von Finanzmitteln aus den kommunalen Haushalten rechtfertigt sich nur, wenn im Ergebnis eine angemessene

³²¹ Becker, Peter von; Brodelt's oder Blubberrt's? Erste Stichworte im neuen Jahrzehnt (2). In: Theater heute 3/1990

³²² Kurzenberger, Hajo; „Unterm Strich“, „taz“ vom 2.11.2002, Seite. 14

³²³ Vollmer, Antje; zum Beispiel in einem Interview in der Badischen Zeitung vom 24.10. 2002

Qualität der Produktionen erreicht und das **Theater als künstlerisches, unterhaltendes und identitätsstiftendes Element der örtlichen Gemeinschaft** entwickelt wird.“³²⁴

Diese Erkenntnis hat sich in der Theaterkritik noch nicht herumgesprochen und wird dort nur selten erwähnt.

Eine der wenigen Ausnahmen war in der „Süddeutschen Zeitung“ zu lesen: Dort schrieb der Opernkritiker Reinhard J. Brembeck: Die Theater „werden sich neue Marketingstrategien überlegen und ihre Education-Programme verbessern müssen, sie werden stärker im Stadtbild und damit im Bewusstsein der Einwohner präsent sein und sie werden endgültig die Elfenbeintürme verlassen und sich ohne Berührungsängste unter Volk mischen. Andernfalls könnte das deutsche Theatersystem ästhetisch bald erledigt sein – ob mit oder ohne Wirtschaftskrise.“³²⁵ Diese Art von externer Theaterbetrachtung ist hier zu Lande eher selten und meist nur dann zu lesen, wenn punktuelle Anlässe – zum Beispiel die Schließung eines Theaters – drohen. Auch der große Bogen, wie von Ihering gefordert (siehe Kapitel 2.3.2.8.), der wirtschaftliche und soziologische Kriterien in einzelne Rezensionen einbaut, wird von der einheimischen Theaterkritik nur in Ausnahmefällen geschlagen. Eine Beteiligung der Rezensenten und des Theaterpublikums an solchen Diskussionen – was ein Beitrag zur Demokratisierung der Öffentlichkeit im Habermas’schen Sinne wäre – scheint weder von Medien, Staat noch Publikum erwünscht.

³²⁴ Bartella, Reinhold; „Stadtheater in Deutschland – ein öffentliches Gut“ in Jahrbuch zur Kulturpolitik 2004“, Essen, 2004, Seite 62

³²⁵ Brembeck, Reinhard J.; „Im Prinzip Hoffnung“ in der „Süddeutschen Zeitung“ vom 13.11.2002, Seite 13

2.6. Kurze Geschichte der Theatersubventionen in Deutschland

Die Geschichte der deutschen Theatersubventionen ist eng mit der Idee des staatlich verordneten Bildungsauftrags verbunden. Das heißt, die Finanzierung der Bühnen war und ist ein mehr oder minder unverhüllter Versuch des Staates, die öffentliche Meinung zu beeinflussen. Exakt auf den Punkt brachte es 1995 der Journalist Thomas E. Schmidt: Er schrieb: „Die Politik pocht inzwischen auf die Treuepflicht der Subventionierten.“³²⁶ Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Claus Peymanns Vision des deutschen Theaters als „bezahlter Opposition“ immer weniger durchhalten.³²⁷ Und die vermeintlichen finanziellen Wohltaten haben sogar negative Auswirkungen, die wir in den letzten Jahren massiv zu spüren bekamen. So schrieb Hellmuth Karasek – damals noch Feuilletonchef der „Zeit“ – schon in den siebziger Jahren: „Es lässt sich nicht leugnen, dass die subventionierte Freiheit der deutschen Bühnen auch zu einem Qualitätsschwund geführt hat.“³²⁸ Und er kommt zum Fazit: „Das im Ausland so viel beneidete deutsche Theater hat in den letzten Jahren kaum einen entscheidenden Beitrag zum Welttheater geleistet.“³²⁹

Von der Theaterkritik wird das deutsche Subventionssystem nur selten infrage gestellt: Journalisten wie der Theaterkritiker C. Bernd Sucher, die eine staatliche Unterstützung öffentlich kritisierten³³⁰, werden von ihren Kollegen oder Theatermachern meist kurz angebunden in die Schranken verwiesen. Ein journalistischer Beitrag, der die herrschende öffentliche Meinung zu diesem Thema ins Wanken gebracht hätte, wurde bis jetzt nicht vorgelegt.

2.6.1. Aktuelle Situation

Deutschland hat so viele öffentliche Theater wie kaum ein anderes Land auf der Welt. Etwa 150 öffentliche Häuser (Opern- und Operettenbühnen, Schauspieltheater,

³²⁶ Schmidt, Thomas E.; „Sechs Thesen zum deutschen Theater“ in „Warum wir das Theater brauchen“ (Hrsg.: Peter Iden), Frankfurt/Main 1995, Seite 10

³²⁷ Peymann, Claus; in einem Interview in der „Financial Times Deutschland“ am 23. 11. 2005, Seite 31

³²⁸ Karasek, Hellmuth; „Subventionierte Freiheit des Theaters“ in „Die Zeit“ (Artikel liegt vor, genaues Datum – August oder September 1964 – konnte nicht ermittelt werden)

³²⁹ ebenda

³³⁰ Sucher, C. Bernd, „Vor Sonnenuntergang: Warum das Theater vor den Politikern geschützt werden muss“, „Süddeutsche Zeitung“ 22.12. 2001

Konzertsäle) buhlen um die Gunst des Publikums. Dazu kommen noch über 200 Privattheater und fast 40 Festspielhäuser. Nach der Statistik des Deutschen Bühnenvereins³³¹ für die Spielzeit 2003/2004 besuchten 20 Millionen Kulturinteressierte knapp 63 000 Schauspiel-, Opern- oder Konzertveranstaltungen der öffentlichen Bühnen. Inklusiver der privaten Häuser wurden sogar fast 37 Millionen Theaterbesucher gezählt. Obwohl die Besucherzahlen in den letzten Jahren leicht zurückgingen, lockt das Theater immer noch wesentlich mehr Zuschauer in seine Spielstätten als die Fußball-Bundesliga (auch alle Ligen zusammen addiert) in die Sportstadien.

Öffentliche Theater werden hauptsächlich durch Subventionen aus dem Staatshaushalt finanziert. Da in Deutschland Kultur bis auf wenige Ausnahmen Ländersache ist, werden diese Gelder durch Länder, Städte und Gemeinden aufgebracht. Von den Theatereinnahmen in Höhe von rund 2 Mrd. Euro kommen mehr als 80 Prozent aus der öffentlichen Hand und nur 12 Mill. Euro von privaten Einrichtungen. Etwa 300 Mio. Euro erwirtschafteten die Theater u. a. durch Einnahmen aus Kartenverkauf, Platzmieten, Programmverkauf.

Die Theatersubventionen entsprechen etwa 0,2 Prozent der Gesamtausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden. Mit diesem verhältnismäßig geringen Budget beschäftigen die Theater direkt etwa 40 000 Menschen und sichern indirekt die Arbeitsplätze vieler Betriebe, die auf die Aufträge der Theater angewiesen sind oder von der Existenz der Kulturbetriebe profitieren. Ein großer Teil des öffentlichen Geldes fließt so in Form von Steuern wieder an die öffentliche Hand zurück (so genannte Umwegrentabilität). Diese Form der Finanzierung wird auch von der Theaterkritik unterstützt und gefördert. Nur wenige seriöse Fachjournalisten haben das deutsche Theatersystem mit seinen staatlichen Subventionen komplett in Frage gestellt.

Die Größe der Theater reicht von kleinen Bühnen mit 69 Zuschauerplätzen und Saisonausgaben in Höhe von 14 000 Euro bis zu üppig ausgestatteten Spielstätten mit über 6 000 Plätzen und einem Budget von über 77 Mill. Euro. Fast die Hälfte aller Theater werden als Regiebetriebe geführt und damit in einer Rechtsform, bei der Politik und Verwaltung tendenziell einen sehr großen Einfluss haben. In den 90er Jahren wurden vermehrt Häuser in GmbHs oder Eigenbetriebe umgewandelt; diese bilden aber immer noch eine Minderheit. Andere Rechtsformen spielen eine untergeordnete Rolle. Die große Mehrheit der Theater steht unter kommunaler Trägerschaft. Dabei werden

³³¹Statistik des Deutschen Bühnenvereins; Internet: www.buehnenverein.de

zum Beispiel die zwölf öffentlichen Theater in den Stadtstaaten Berlin und Hamburg von der Statistik als Landestheater gezählt, das öffentliche Theater Bremens als Kommunaltheater. Die Kosten der Theaterunternehmen setzen sich aus Personal- und Sachausgaben zusammen. Finanzierungsausgaben und Baumaßnahmen bleiben unberücksichtigt, da sie sich nicht eindeutig einer einzelnen Spielsaison zuordnen lassen.

Strukturprobleme des traditionellen Stadttheaters sind nicht zu übersehen. Während der letzten 35 Jahre sank die Nachfrage nach darstellender Kunst an öffentlichen Bühnen um ca. 23 Prozent. Dagegen explodierten die Betriebskosten. Heute liegen die durchschnittlichen Betriebskosten bei 15 Mio. Euro pro Theater und Jahr, im Vergleich zu 1961 sind sie mittlerweile mehr als zehnmal so hoch. Doch schon früh erkannten einige helllichtige Theaterleute, was im Laufe der Jahre passieren könnte: Peter Stein befürchtete schon 1976: „Diese großen Häuser sind von einem bestimmten Punkt an einfach nicht mehr zu finanzieren. Selbst die Vertreter der herrschenden gesellschaftlichen Ordnung, obwohl sie das Theater zu Repräsentationszwecken notwendig erachten, werden sich nicht mehr in der Lage sehen, diese Apparate in dem Umfang aufrechtzuerhalten. Einfach weil der Finanzbedarf dieser Häuser überdurchschnittlich wächst im Vergleich zu den übrigen wirtschaftlichen Unternehmungen ringsherum. ... Die sind drauf und dran abzunippeln, bankrott zu machen.“³³² Angesichts der Existenzgefährdung werden in den Theatern und Kulturinstitutionen Auswege aus der „finanziellen“ Krise gesucht.³³³

Kritiker bemängeln die starren, schwerfälligen Produktionsabläufe sowie „das wachsende Missverhältnis zwischen den Kosten des Technik- und Verwaltungsapparats und dem eigentlich künstlerischen Etat, der nur noch 15 Prozent des Gesamthaushalts ausmacht“.³³⁴ Das ist in etwa der Anteil, den die Bühnen über die Eintrittspreise selbst einspielen. Da Technik und Verwaltung in den öffentlichen Dienst und daher in den Automatismus jährlicher Tariferhöhungen eingebunden sind, schrumpfen bei eingefrorenen oder gar gekürzten Theateretats die Spielräume für die eigentliche Kunst immer mehr. „Der Spar- und Rationalisierungsdruck reduziert den kreativen Bereich. Viele Theaterleute sehen die Chance einer Erneuerung nur noch in flexibleren

³³² Stein, Peter; in „Profil“, 21.4. 1976

³³³ Hermann, S.; Subventionierung der öffentlichen Bühnen, Einleitung, Diplomarbeit an der Humboldt-Universität in Berlin

³³⁴ Jörder, Gerhard; Artikel „Theater in Deutschland“ im Online-Angebot des Goethe-Instituts (www.goethe.de/kug/kue/the/ein/de14629.htm)

Modellen, wie sie freie Gruppen vorexerzieren.³³⁵ Doch die Theater haben sich notwendigen Sparanstrengungen nicht entzogen. Von den über 45 000 Arbeitsplätzen in der Spielzeit 1992/93 wurden bis 2002 fast 5 600 abgebaut, also mehr als 12 Prozent.³³⁶ Im Jahr 2001 setzte der damalige Bundespräsident Johannes Rau die Kommission „Bündnis für Theater“ ein, um den Bestand der deutschen Bühnen trotz schwindender Subventionen und Schließungsdrohungen auf Dauer zu sichern. Rau erklärte: „Die Finanzierung von Theater und Oper ist eine öffentliche Aufgabe und das muss so bleiben, Theater muss sein.“³³⁷ Im Abschlussbericht der Kommission hieß es dann jedoch: „Es ist klar, dass Theater heute nicht mehr den gleichen gesellschaftlichen Stellenwert wie früher hat. Es hat nicht mehr das Monopol für anspruchsvolle kulturelle Unterhaltung.“³³⁸ Doch die Realität sieht noch viel krasser aus: Peter Iden, langjähriger Theaterkritiker der „Frankfurter Rundschau“ schrieb schon 2002, die Bühnen ständen „unter finanziellem Rechtfertigungsdruck der Politik: Kommen nicht genügend Leute, müssen wir die Bude schließen.“ Und Beispiele – die Schließung des Schiller Theaters in Berlin war nur der Anfang – gibt es mittlerweile genügend.

2.6.2. Historische Entwicklung

Obwohl Deutschland von vielen Kulturschaffenden auf der ganzen Welt um sein Theatersystem beneidet wird, kann man sagen: *Ein* deutsches Theatersystem gibt es nicht – in den letzten 200 Jahren hat sich hier zu Lande eine fast unüberschaubare Menge von „Trägern, Betriebsformen, Programmrichtungen, Spartenverteilungen, Ensemblegrößen und Finanzausstattungen herausgebildet“.³³⁹

Wichtigste Säulen des deutschen Theatersystems sind die Stadttheater. Sie stellen 130 der 151 öffentlichen deutschen Theaterunternehmen. Von den im deutschen Bühnenverein registrierten deutschen Städten haben 26 zwei und mehr selbstständige Theater, dazu gehören zum Beispiel Dresden, Köln, Leipzig und München. 91 Städte

³³⁵ ebenda

³³⁶ Zwischenbericht der Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“ vom 11.12. 2003, in „Bündnis für Theater“ Dokumentation des Kongresses, Berlin 2004, Kulturstiftung der Länder, Seite 64

³³⁷ Rau, Johannes; Rede am 14. November 2003 zum Kongress „Bündnis für Theater – Wir brauchen einen neuen Konsens“ in Berlin

³³⁸ Vesper, Michael; „Zusammenfassung und Ausblick“, in „Bündnis für Theater“ Dokumentation des Kongresses, Berlin 2004, Kulturstiftung der Länder, Seite 51

³³⁹ Schneider, Roland; „Die deutschen Stadttheater – unverzichtbar oder unbezahlbar?“, in Jahrbuch für Kultur 2004, Band 4, Seite 53

haben nur ein öffentliches Theater, darunter immerhin so große Städte wie Dortmund, Duisburg, Mannheim und Nürnberg.

Nach Meinung des Kulturjournalisten Wolfgang Hippe ist „das deutsche Stadttheatersystem in seiner derzeitigen Ausprägung (öffentliche Trägerschaft und öffentliche Finanzierung) das Ergebnis eines gut 200-jährigen diskontinuierlich verlaufenen Prozesses“³⁴⁰. Bis zur Zeit der Weimarer Republik waren stehende Theater entweder Hoftheater, die von Fürsten und Königen finanziert wurden, oder Privattheater, die als kommerzielle Unternehmen auf eigenes Risiko arbeiteten und erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts in einigen Städten geringe öffentliche Unterstützung bekamen. Das ab 1839 kommunal getragene Nationaltheater Mannheim stellte eine Ausnahme dar, 30 Jahre später folgte Freiburg³⁴¹. Den Zeitpunkt der „Etablierung des kommunalen Engagements“³⁴² legen viele Historiker auf die Gründung des Deutschen Reichs im Jahr 1871. Um 1900 existierten „etwa 300 private, 19 Hof- und 132 Stadttheater, aber nur zehn befanden sich in der Trägerschaft einer Stadt“³⁴³. In der Weimarer Republik, die sich auch als Kulturstaat verstand, wurde das duale System fortgeführt.

Gegen Ende des Ersten Weltkrieges gab es in Deutschland 21 Hoftheater mit 31 Häusern. Die Abhängigkeit der Theater vom Hof brachte neben einigen Vorteilen (wirtschaftliche Absicherung, daher über Jahre hinweg konstante Ensembles) auch Nachteile mit sich: Diese Theater waren nicht eben Experimentierstätten, sondern in ihrer Repertoiregestaltung und Inszenierungsweise unflexibel. Nach dem Krieg wurden die Hoftheater als Landes- oder Staatstheater weitergeführt und während einer Übergangszeit von Künstler- und Betriebsräten geleitet. Diese Übergangszeit muss tatsächlich als solche bezeichnet werden, denn die Räte bewährten sich nicht. Was davon übrig blieb, waren erste Mitbestimmungsmodelle: An vielen Bühnen wurden Intendanten fortan vom Personal gewählt. Ansonsten war Sparsamkeit oberstes Gebot,

³⁴⁰ Hippe, Wolfgang; „Welches historische Erbe? Notizen zum deutschen Stadttheatersystem“, Jahrbuch für Kultur 2004, Band 4, Essen 2004, Seite 107

³⁴¹ Wagner, Bernd; „Theaterdebatte – Theaterpolitik“, Jahrbuch für Kultur 2004, Band 4, Essen 2004, Seite 14

³⁴² Hippe, Wolfgang; „Welches historische Erbe? Notizen zum deutschen Stadttheatersystem“, Jahrbuch für Kultur 2004, Band 4, Essen 2004, Seite 107

³⁴³ Schöndienst, Eugen; „Geschichte des Deutschen Bühnenvereins. Ein Beitrag zur Geschichte des Theater 1846 – 1935“, Frankfurt/Main, Berlin, Wien, 1979, Seite 214

denn fürstliche Finanzen standen nicht mehr zur Verfügung, und die staatlichen Zuschüsse fielen mager aus.³⁴⁴

Rischbieter schrieb über diesen Prozess: „1918/19 waren die Hoftheater in den ehemaligen Residenzen fast alle in Staatstheater umgewandelt worden, im Verlauf der Inflation und nach der Stabilisierung gingen die meisten Stadttheater in die Trägerschaft der Kommunen über. Den Rest der Kommunalisierung der Theater besorgten die Nazis, die auf die Beseitigung aller privaten Theater-Besitzverhältnisse abzielten.“³⁴⁵ Noch bis 1933 existierten in Deutschland ein privatwirtschaftliches und ein öffentliches Theatersystem nebeneinander. Nach der Machtergreifung wuchs die Zahl der staatlich geführten Theater stark an, zwischen 1933 und 1936 kletterte sie von 147 auf 299, um während des Kriegs auf 248 zu sinken. Gleichzeitig stiegen an allen Theatern die Etats, in Köln zum Beispiel von 2,5 Mio. (1932) auf 3,2 Mio. (1933). Im gesamten Deutschen Reich verdoppelte sich die Zahl der fest angestellten Theaterbediensteten auf mehr als 44 000³⁴⁶. Damit wurde laut Hippe „erstmal eine Beschäftigungszahl (und Stadttheaterzahl) erreicht, die bis heute als Garant und Richtschnur für das vorgebliche Funktionieren des deutschen Stadttheatersystems gilt“.³⁴⁷

Nach Kriegsende planten die Alliierten unter englischer und amerikanischer Federführung die Einführung einer nicht dem Staat unterstellten Theater-Trägerschaft nach anglo-amerikanischem Vorbild. Doch diverse innerdeutsche Gremien lehnten das Modell ab und konnten sich laut „Interzonalem Kulturausschuss des Deutschen Städtetages“ 1947 durchsetzen.³⁴⁸ In einem Schreiben des Ausschusses an die Militärregierung heißt es: „Für die deutschen Institutionen für Erwachsenenbildung ist das Theater- und Konzertwesen als moralisches Mittel zur Bildung wesentlich.“³⁴⁹ Damit wurde einer der wichtigsten Gründe genannt, warum viele Kommunen Theater und Orchester in eigener Regie übernahmen.

Nicht zuletzt sicherten diese finanziellen Bestandsgarantien auch der Theaterkritik ihr Auskommen. Ist der Beruf des Theaterkritikers außerhalb Deutschlands nur in wenigen Metropolen wie New York oder London ein Fulltime-Job, gab es hier zu Lande nach

³⁴⁴ Piontek, Stefan; „Die Theaterkritik von der Weimarer Republik bis heute“, Magisterarbeit zur Erlangung des Magister Artium; im Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Osnabrück, Seite 4

³⁴⁵ Rischbieter, Henning; „Theater“, (1989) in Benz, Wolfgang (Hrsg.): Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Band 4: Kultur, Frankfurt/Main, Seite 92

³⁴⁶ Daiber, Hans, „Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers“, Stuttgart 1995, Seite ??

³⁴⁷ Hippe, Wolfgang; „Welches historische Erbe? Notizen zum deutschen Stadttheatersystem“, Jahrbuch für Kultur 2004, Band 4, Essen 2004, Seite 110

³⁴⁸ ebenda, Seite 108

³⁴⁹ ebenda

inoffiziellen Schätzungen mindestens 100, die hauptberuflich davon leben, und etwa 500 Journalisten, zu deren Gemischtwarenangebot auch Bühnenrezensionen gehören.

2.6.3. Arbeitsrechtliche Rahmenbedingungen

Eine kurze Darstellung der arbeitsrechtlichen Situation an den deutschen Theatern im Spannungsfeld des historisch gewachsenen Haushaltsrechts versuchte der Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger Hans Herdlein. Er schrieb: „Im verschärften Wettbewerb der Politikfelder um knapp gewordene Ressourcen ist die Theaterfinanzierung immer mehr ins Hintertreffen geraten. Ihr schwacher Punkt liegt im haushaltsrechtlichen Ansatz, nach dem die Kulturfinanzierung zur ‚freiwilligen‘ Leistung erklärt wird, der die Erfüllung der öffentlichen Pflichtaufgaben voranzugehen hat.“³⁵⁰ An dieser Stelle stoßen sich die Gegensätze hart im Raum. In einem Rahmentarifvertrag aus dem Jahr 1924 wurde die entscheidende Weichenstellung vorgenommen, die eine Zweiteilung der Theaterbetriebe bewirkte: „Dieser Tarifvertrag gilt nicht für Angestellte, deren Dienstverhältnis durch öffentlich-rechtliche Vorschriften bestimmt wird, ferner nicht für Angestellte des technischen und Verwaltungsdienstes und für Theaterfriseurinnen, wenn das Dienstverhältnis dieser Angestellten durch einen von öffentlichen Körperschaften als Arbeitgeber abgeschlossenen Tarifvertrag geregelt ist.“³⁵¹

Danach wurden nur die Bühnenmitglieder vom „Normalvertrag“ erfasst, die nach dieser Definition nicht im öffentlichen Dienst, sondern in einem privatrechtlichen Dienstverhältnis zu ihrer Bühne stehen. Dieser Rahmentarifvertrag wurde 1973 aufgehoben. Die grundlegende Zweiteilung der Arbeitsrechtsverhältnisse aber besteht weiter: Der technische und Verwaltungsapparat gelten als öffentliche Pflichtaufgabe, der künstlerische Bereich als widerrufliche freiwillige Leistung. Dass die Verhältnisse zwischen dem nichtkünstlerischen Bereich gegenüber dem künstlerischen Bereich aus dem Gleichgewicht geraten sind, hat eine einfache arithmetische Begründung: Die Besoldungsskalen des öffentlichen Dienstes liegen fest und steigen kontinuierlich an, während die frei vereinbarten Gagen der Künstlerinnen und Künstler auch nach unten „frei“ abgesenkt werden können.³⁵²

Durch die Verlagerung der Theaterfinanzierung in das Finanzausgleichsgesetz (FAG) wurde den Theatern und Orchestern die erforderliche Planungssicherheit gegeben. 1999 rief – wie schon oben erwähnt – Rau die Kommission „Bündnis für Theater“ ins Leben

³⁵⁰ Herdlein, Hans, „Theater als Pflichtaufgabe“, Zeitschrift „Bühnengenossenschaft“, Februar 2003, Leitartikel

³⁵¹ ebenda

³⁵² ebenda

und forderte 2004 „Kultur als Pflichtaufgabe auf allen staatlichen Ebenen zu verankern“.³⁵³

2.6.4. Ausblick

2004 empfahl die Rau-Kommission „die Kulturförderung in Deutschland überall zu einer Pflichtaufgabe der Länder und Gemeinden zu machen. Kultur als – gesetzlich normierte – Pflichtaufgabe der Länder und Gemeinden würde sie mit anderen politischen Aufgaben gleichstellen, das entspräche dem Selbstverständnis der Bürgerinnen und Bürger, die Theater als Teil des öffentlichen Kulturauftrags betrachten.“³⁵⁴ Als Konsequenz aus der Arbeit gleich mehrerer Kommissionen und Ausschüsse einigte sich 2005 die Arbeitsgruppe Kultur von CDU/CSU und SPD, folgenden Passus in den Artikel 20b des Grundgesetzes aufzunehmen: „Der Staat schützt und fördert die Kultur.“ Im Koalitionsvertrag aber wurde diese Passage gestrichen.³⁵⁵ Doch das Thema, gegen das sich die Bundesländer wehrten, ist noch nicht vom Tisch. Dem Parlament ist es unbenommen, eine Initiative zu einer Grundgesetzänderung zu starten.

Deshalb geistert die Diskussion immer noch durch die Feuilletons, wird aber von der Theaterkritik meist nur als Pflichtaufgabe wahrgenommen. Eine breite Debatte zwischen Journalisten in der Tagespresse, die damit auch einen öffentlichen Diskussionsprozess in Gang hätten setzen können, gibt es bislang nicht. Somit kann auch hier diagnostiziert werden: Der Beitrag der Theater- und restlichen Kulturkritik zur Demokratisierung der öffentlichen Meinung fällt ausgesprochen gering aus. Die größte Schuld trifft dabei die Chefredaktionen – vorwiegend von lokalen Tageszeitungen und populistisch orientierten Publikationen: Da sie theoretische Abhandlungen und Debatten in Kulturteilen als wenig verkaufsfördernd empfinden, versuchen sie auf solche weitgehend zu verzichten. Dass diese Argumentation falsch ist, beweisen „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, „Süddeutsche Zeitung“ oder die „Neue Zürcher Zeitung“ fast jeden Tag.

³⁵³ Rau, Johannes; Rede am 24. Mai 2004 in der von ihm berufenen Arbeitsgruppe „Bündnis für Theater“ in Berlin

³⁵⁴ Zwischenbericht der Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“ vom 11.12. 2003 in „Bündnis für Theater“ Dokumentation des Kongresses, Berlin 2004, Kulturstiftung der Länder, Seite 65

³⁵⁵ „Rein oder nicht rein“, Berliner Morgenpost, 17.11.2005; Internet: morgenpost.berlin1.de/content/2005/11/17/feuilleton/792710.htm

2.7. Kriterien für die Vergabe von Theatersubventionen und die Bestellung von Intendanten (2. empirische Untersuchung auf Grundlage eines Fragebogens)

Ob bei der Bemessung von Subventionen tatsächlich die künstlerische Qualität eines Theaters im Vordergrund steht oder eher das Image, das die Theaterkritik ihm zuschreibt – diese Frage wird immer wieder kontrovers diskutiert. Seltener wird nachgefragt, ob der Staat die Finanzierung auch von der Durchsetzung seiner eigenen Ziele an den subventionierten Bühnen abhängig macht.

Zu diesen Zielen gehört die Beeinflussung der öffentlichen Meinung – zum Beispiel im Rahmen des Bildungsauftrags. Mittlerweile scheint bei der Administration jedoch die Funktion des Theaters als „Freudenspende“ höher im Kurs zu stehen. Kritische Geister glauben deshalb, dass die staatlichen Bühnen ähnliche Aufgaben wahrnehmen wie laut Marx die Religion: „Opium fürs Volk“. Das heißt, Theater sollen die Staatsbürger unterhalten und ruhig stellen.

Vorsicht scheint tatsächlich geboten. Schon 2004 formulierte die Rau-Kommission in ihrem Zwischenbericht: „Das Theater ist und bleibt ein Unternehmen, das – wie Bertolt Brecht einmal gesagt hat – Abendunterhaltung verkauft – also auch Freude machen soll.“³⁵⁶ Diese Interpretation könnte jedoch – darauf wurde schon in vorhergehenden Kapiteln hingewiesen – die Berechtigung staatlicher Subventionen in Zukunft in Frage stellen. Dass die Kommission eine solche Formulierung zufällig wählte, ist unwahrscheinlich.

2.7.1. Vorspann

Die Richtlinien der Kommunen, Städte und Länder zur Verwaltung und Subventionierung öffentlicher Theater enthalten vorwiegend Formalia vom Arbeitsrecht bis hin zum Brandschutz und keine Kriterien, nach denen künstlerische Leistungen zu bewerten sind. Damit wollten die Gesetzgeber das Theater vor politischer Beeinflussung schützen. In einem Aufsatz des Deutschen Bühnenvereins heißt es: „Die Erfordernis betriebswirtschaftlicher Transparenz darf nicht in ein künstlerisches Erfolgscontrolling umschlagen. Hier gibt es keine gültigen Konventionen und dem gemäß auch keine betriebswirtschaftlichen Hilfsindikatoren, mit denen der künstlerische Erfolg einer

³⁵⁶ Zwischenbericht der Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“, berufen von Bundespräsident Johannes Rau, vorgelegt am 11. 12. 2003 in Schloss Bellevue, Seite 65

Aufführung gemessen werden kann. Ein „Benchmarking“ mit anderen Bühnen auf einer sozusagen immateriellen Basis kann zu keinem verlässlichen Endergebnis führen.³⁵⁷

Deshalb ziehen Politiker und Referenten als wichtigstes Hilfsmittel zur Beurteilung von Theatern oft Zahlen über die Kapazitätsauslastungen heran. Dagegen ist nichts einzuwenden – sie sind verlässliche Indikatoren für die Akzeptanz einer Inszenierung. So schrieb die von Rau ins Leben gerufene Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“ 2002 in ihrem Zwischenbericht: „Auch wenn die Auslastungsquote sicher nicht das einzige Kriterium für ein erfolgreiches Theater ist, so bleibt doch richtig: Theater ohne Publikum ist kein schlechtes Theater, sondern gar kein Theater.“³⁵⁸

In Gesprächen und Interviews mit Referenten in Länderministerien, Städten, Kommunen oder Gemeinden stellt sich regelmäßig heraus, dass Theaterkritiken renommierter überregionaler Printmedien wie der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, der „Süddeutschen Zeitung“ oder des „Spiegels“ bei Entscheidungen zur Theaterförderung oder der Bestellung von Intendanten ebenfalls eine wichtige Rolle spielen. Im Zwischenbericht der Rau-Arbeitsgruppe wird diese Vermutung sogar als offizielle Anforderung formuliert: „Die Politik erwartet volle Häuser und zugleich künstlerische Anerkennung durch die veröffentlichte Meinung.“³⁵⁹

Über den Wahrheitsgehalt von Theaterkritiken jedoch streiten sich nicht nur Theaterwissenschaftler, sondern auch Theatermacher, Politiker und Journalisten. Der Theaterwissenschaftler Hans Knudsen behauptet: „Subjektivismus in der Theaterkritik ist eine Tatsache.“³⁶⁰, das heißt, objektive Kriterien für die Qualität einer Theaterkritik gibt es bislang keine. Auch die Rau-Arbeitsgruppe stellte fest: „Urteile von Feuilleton und Publikum fallen oft sehr konträr aus.“³⁶¹

³⁵⁷ Herdlein Hans, „Theaterfinanzierung als Pflichtaufgabe“, Deutscher Bühnenverein, siehe Internet: <http://www.buehnengenossenschaft.de/fachblatt/jg2003/leitarti022003.htm>

³⁵⁸ Zwischenbericht der Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“, berufen von Bundespräsident Johannes Rau vorgelegt am 11. 12. 2003 in Schloss Bellevue

³⁵⁹ ebenda

³⁶⁰ Knudsen, Hans „Methodik der Theaterwissenschaft“, Stuttgart, 1971, Seite 78 ff.

³⁶¹ Zwischenbericht der Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“, berufen von Bundespräsident Johannes Rau, vorgelegt am 11. 12. 2003 in Schloss Bellevue

2.7.2. Erstellung des Fragebogens für die zuständigen Referenten in den Ministerien und Senatsverwaltungen

Flüchtige Gespräche mit Kulturpolitikern oder das Studium von Interviews und Stellungnahmen ließen bald den Verdacht aufkommen, dass in deutschen Ministerien und Kulturämtern das Abarbeiten eines stringenten Kriterienkatalogs bei der Vergabe von Theatersubventionen oder der Bestellung/Entlassung von Intendanten nicht die Regel ist.

Um einen Überblick über die unterschiedlichen Arbeitsweisen zu erhalten, erstellte ich einen einfach gegliederten Fragebogen, der die Adressaten – ohne großen Zeitaufwand – zu unkomplizierten Antworten bewegen sollte.

Von den Herrschaften aus fünf Kultusministerien, beziehungsweise Senatsressorts, in Bayern, Berlin, Hamburg, Hessen und NRW stellten sich zuerst zwei tot: Berlin und NRW reagierten gar nicht. Die anderen riefen an oder schickten einen Brief, in dem sie mündliche Interviews anboten, schriftliche Stellungnahmen jedoch hartnäckig verweigerten. Berlin konnte auch nach mehrmaligem Nachfragen und verträglicher Hinhaltetaktik bis heute nicht zu einer inhaltlichen Stellungnahme bewegt werden. NRW dagegen hatte schließlich ein Einsehen und schickte nach der dritten Anfrage einen akkurat ausgefüllten Fragebogen zurück.

Die Herren aus Bayern, Hamburg und Hessen waren sehr aufgeschlossen und ermöglichten bei persönlichen und telefonischen Interviews viele neue Einblicke in die Materie (siehe Auswertung). Erfrischend das sehr unterschiedliche Verhalten der drei Gesprächspartner, die schon bei den vorbereitenden Telefonaten allesamt freimütig erklärten, lediglich formale Kriterien zu erfüllen (Fristen, Ausschreibungen, Verträge etc). Inhaltlich – behaupteten sie – keinen festen Regeln zu unterliegen und das ganze entweder nach „überliefertem Hausbrauch“ oder „aus dem Bauch heraus“ zu erledigen.

Im Gegensatz zu den Kultusministern oder Kultursenatoren verfügten die Theaterreferenten – das war schon im Vorfeld spürbar – über einen sehr guten vertikalen und horizontalen Wissensstand. Grundsätzlich scheint jedoch eine Entfremdung zwischen den Theatermachern und der Kulturpolitik stattzufinden. So erklärte der ehemalige Nordhausener Intendant Jürgen Schindhelm (heute Basel), das Vertrauen zwischen Kultur und Politik sei futsch. „Und wenn schon beide Seiten miteinander reden, dreht sich alles – gern erpresserisch – nur noch um Moneten.“³⁶² Ein

³⁶² Wengierek, Reinhard; in „Die Welt“, 22. 7. 2003, Seite 28

Bremer Landespolitiker erklärte kürzlich, er erwarte vom Theater primär die Dominanz des „Flirt- und Fun-Faktors“³⁶³. Dass das Klima zwischen beiden Seiten rauher werde, bestätigten auch die Ministerien.

2.7.3. Auswertung und Normierung der Fragebogenergebnisse

Fragebogen wurden gezielt an ausgewählte Ansprechpartner verschickt. Es handelt sich dabei um Personen, die im Untersuchungszeitraum für die Theater, die für die empirische Untersuchung 3 ausgesucht wurden (siehe Kapitel 2.8.), zuständig waren.

Angeschrieben wurden:

Ministerialrat Dr. Michael Mihatsch (Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst in München)

Robert Kaukewitsch, in der Hamburger Kulturbehörde für die Staatlichen Bühnen zuständig

Albert Zetzsche, Theaterreferent des Hessischen Kunstministeriums

Frau Monika Strohmeyer vom Referat VI A3 (Theater und Literatur) des Ministeriums für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes NRW, Düsseldorf.

Barbara Esser, zuständig für Theater in der Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur in Berlin

Zum Fragenkomplex: „Gibt es in Ihrer Abteilung einen festen Kriterienkatalog nach dem Subventionen bewilligt oder Intendanten bestellt beziehungsweise entlassen werden? “

Über einen festen Kriterienkatalog zur Klärung inhaltlicher Fragen bei der Feststellung der Förderungswürdigkeit von Theatern oder der Bestellung/Entlassung von Intendanten verfügte keines der angesprochenen Ministerien. Das gaben die meisten Probanden unumwunden zu. **Mihatsch (Bayern):** „Es gibt in diesem Sinn kein Formblatt, dass wir aus der Westentasche ziehen können.“

³⁶³ ebenda

Kaukewitsch (Hamburg): „Insgesamt gibt es keinen festen Kriterienkatalog. Den.. hat ihnen bestimmt auch keiner meiner Kollegen genannt. Das sind keine Dinge, die irgendwann mal niedergeschrieben wurden.“

Zetzsche (Hessen): Nein, für die Stadt- und Staatstheater existiert kein fester Kriterienkatalog, aber es gibt Zielvorgaben, die wir demnächst genauer formulieren wollen.“

Strohmeier (NRW): Die Subventionen werden über Besucherzahlen und Betriebsaufwendungen rechnerisch ermittelt. Die Bestellung und Entlassung von Intendanten orientiert sich an Eignung und Qualifikation.

Zu den Fragenkomplexen „Hausbrauch“ und „Bauchentscheidungen“

Bei der Offenlegung der Kriterien, die als „Hausbrauch“ oder „Bauchentscheidungen“ offeriert wurden, ergaben sich bishin zu den Formulierungen viele Gemeinsamkeiten:

Mihatsch (Bayern): „Natürlich gibt es einige Parameter, wie zum Beispiel, dass die Intendanten, die wir hier verpflichten, keine Berufsanfänger sein sollten. Wir können keinen Absolventen eines theaterwissenschaftlichen Studiums ohne Berufserfahrung ein bayerisches Staatsschauspiel leiten lassen. Das heißt, wir schauen nach Leuten, die schon einmal in vergleichbaren Positionen – zumindest mittleren Häusern – Erfahrungen gewonnen haben. Das ist ein Kriterium, was immer eine Rolle spielt.“

Kaukewitsch (Hamburg): Es gibt lediglich die Vereinbarung hier in Hamburg, dass man die Staatsoper, das Schauspielhaus und das Thalia-Theater zu fördern hat – und das es dazu einen gewissen Betrag braucht. Natürlich kann man bei so großen Häusern nicht jedes Jahr neu entscheiden, ob man sie fördert oder nicht, und willkürlich plötzlich ein paar Millionen wegnehmen. Man überprüft natürlich, inwiefern ein Bewerber (Intendant) zu einem Haus passt, und ob er sich – bei mehreren Theatern in einer Stadt – von den Intendanten anderer Häuser unterscheidet, sodass man nicht ähnliche Programme präsentiert. So waren seinerzeit hier Baumbauer und Flimm zwei Theaterleiter, die sich hervorragend ergänzt haben. Natürlich ist auch die Erfahrung der Bewerber wichtig – an einem so großen wie traditionsreichen Theater wie dem Hamburger Schauspielhaus muss es jemand sein, der schon eine entsprechende Erfahrung vorweisen kann, also Häuser ähnlicher Größenordnung geführt hat. Stromberg war da eher eine Ausnahme – und wie man gesehen hat, funktionierte das auch nicht wirklich. Bei der Größenordnung des Hauses gehört es auch zum Spiel, dass sich keiner selbst bewirbt – auf die müssen wir zugehen. ... Klar ist aber, es gibt einen

gewissen Bildungsauftrag, es gibt den Auftrag, die Jugend – auch die MTV-User – an das Theater heranzuführen. Das Niveau soll eine gewisse intellektuelle Höhe haben. Und man muss auch auf die Mischung von neuen und alten Stücken achten.

Zetzsche (Hessen): Der Spielplan muss ausgewogen sein – dass heißt unterschiedliche Besucherschichten ansprechen. Es müssen also zum Beispiel zeitgenössische Stücke und Klassiker im Angebot sein. Dazu ist der Intendant auch aufgrund seines Vertrags verpflichtet. ... Inhaltliche Kriterien sind keine zu erfüllen. Einen Spielplan kann man nur ändern, wenn man den Intendanten austauscht. ... Das verlangt, dass man den potenziellen Intendanten vor Vertragsabschluss genau über seine konzeptionellen Vorstellungen befragt.

Zum Fragenkomplex „Werden Subventionskürzungen auch als Disziplinierungsmaßnahmen eingesetzt?“

Wie Kriterien für die Subventionierung oder die Bestellung von Intendanten zustande kommen oder erfüllt werden – dazu gab es unterschiedliche Verfahrensweisen. Überraschend: Obwohl außer **Angelika Strohmeier** in NRW (die nur den Fragebogen ausfüllte und sich deshalb zu diesem Punkt nicht äußerte) alle behaupteten, dass mangelnde Kapazitätsauslastungen kein Grund zur Demissionierung eines Intendanten seien, fiel allen dann doch noch „eine Ausnahme“ aus der Vergangenheit ein.

Mihatsch (Bayern): Eines muss noch einmal ganz klar gesagt werden. Alle diese Kriterien gelten nur bei der Intendantenbestellung und nicht bei der Vergabe der Subventionen. Hier wird kein Theater durch weniger Geld bestraft, wenn es in einer Spielzeit schlechte Kritiken hatte, oder belohnt, wenn es gute bekam. Auch unterschiedliche Kapazitätsauslastungen führen nicht zu Veränderungen in der Subventionshöhe. Denn wenn das Theater bei geringer Kapazitätsauslastung auch noch weniger Subventionen erhält, ist der Schaden ja doppelt so groß.

Natürlich gibt es aber da auch Ausnahmen: Wenn einer zum Beispiel über Jahre die Bude leer spielen würde, dann würde man natürlich dabei über Konsequenzen nachdenken. Aber das ist ein akademischer Fall, der zumindest mir in der Praxis noch nicht untergekommen ist.

Also in den acht Jahren, in denen ich diesen Job hier mache, gab es nur einen Fall, dass eine Intendantin wegen mangelnder Besucherzahlen ihren Vertrag vorzeitig aufgelöst bekam. Da gab es aber auch extrem starke Publikumsproteste.

Kaukewitsch (Hamburg): Die wichtigste Entscheidung im künstlerischen Bereich, die die Politik treffen kann, ist die Wahl des Intendanten. Danach mischt sich der Aufsichtsrat, der der Geschäftsführung beratend zur Seite steht, im Bereich des Wirtschaftlichen ein. Da haben wir ein relativ stark ausgebautes Controlling mit Monatsberichten. So wissen wir und die anderen Aufsichtsratsmitglieder ziemlich genau, was los ist. ... Bei Tom Stromberg, dessen Vertrag nicht verlängert wurde, kamen gleich mehrere Kriterien zusammen – weder stimmten die Besucherzahlen, noch war das Theater in der öffentlichen Meinung künstlerisch anerkannt.

Zetzsche (Hessen): Politiker können keine privaten ästhetischen Meinungen zum Maßstab politischen Handelns machen. Es gab viele Beispiele aus der Vergangenheit, die zeigen, dass Innovationen auf dem Theater zuerst fast immer vom Publikum abgelehnt wurden. So wurde alles, was Walter Felsenstein in den 50er Jahren an der Komischen Oper in Berlin machte, schwer bekämpft. Heute gelten diese Inszenierungen als wichtige Innovation, die alle beeinflusst hat und ist mittlerweile der Mainstream des klassischen Musiktheaters. ... Wenn wir Theatermacher nur deshalb verdammen, weil sie keine Quoten bringen, dann tun wir vielen Unrecht und entziehen uns die Basis für Innovation. Deshalb kann sich kein Politiker oder Verwaltungsmensch ein Urteil darüber anmaßen, ob eine Kunst gut oder schlecht ist. Dass ein Regisseur mit seinen Inszenierungen nur wenige Leute anspricht, muss noch lange nicht heißen, dass er ein schlechter Regisseur ist. ... Kapazitätsauslastungen spielen keine Rolle. In Hessen vergeben wir ein Globalbudget, mit dem die Intendanten wirtschaften können. Wenn durch mangelnde Publikumsresonanz Mindereinnahmen vorhanden sind, muss das Defizit auch durch Minderausgaben ausgeglichen werden. Da am Ende die Kasse stimmen muss, ist der Intendant wirtschaftlich gezwungen, das Publikum nicht zu vernachlässigen. Das heißt aber auch, der Intendant ist nicht mehr den negativen Zwängen der Kameralistik erlegen, unter denen er sich zwar nicht für die Einnahmen interessiert, aber am Ende des Jahres sämtliches Geld ausgegeben haben muss, um im nächsten Jahr nicht weniger zu erhalten.

Insofern wird durch dieses Finanzierungssystem Einfluss auf den Intendanten genommen. Er darf den Publikumsgeschmack nicht vernachlässigen – je mehr Publikum er hat, umso mehr Geld kann er ausgeben.

Diskussionen muss die Politik natürlich führen, sie kann sich aber nicht in die Kunstausübung einschalten. Jeder Minister oder Kultursenator darf natürlich eine persönliche Meinung zu den Inhalten haben – wie jeder andere Theaterbesucher auch.

Aber Kulturpolitiker haben natürlich eine offizielle kulturpolitische Meinung zu vertreten. Ein Beispiel: Wir haben den Vertrag des Intendanten Christoph Nix in Kassel nicht verlängert. Die Kriterien, die dazu geführt haben, waren auch Auslastungsfragen: Wenn in bestimmten Monaten die Auslastung im Schauspiel gerade mal bei 38 Prozent liegt, dann geht es um grundsätzliche Akzeptanzprobleme. 38 Prozent Auslastung ist ein Wert, der außerhalb jeder ästhetischen Diskussion Fragen aufwirft – nicht zuletzt für den Steuerzahler.

Hier muss man fragen – obwohl dem Träger die ästhetische Diskussion nicht in erster Linie zusteht – ob ein Intendant, der solche Zahlen hat, auch künstlerisch gescheitert ist. Denn wir können nicht zulassen – und das ist dann schon ein Kriterium – dass nur noch Theater für eine verschwindend geringe Minderheit gemacht wird.

Strohmeier (NRW): Im Fragebogen wurde „Kapazitätsauslastungen“ als „ein Kriterium unter vielen“ zur Bestellung und Entlassung von Intendanten angekreuzt.

Zum Fragenkomplex „Einfluss der überregionalen Theaterkritik auf die Entscheidungen der Politik“

Bei der Frage nach der Relevanz von Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen hatten alle eine klare Meinung: Obwohl sich jeder einzelne Befragte der Subjektivität von Feuilletonkritiken bewusst war, gaben alle zu, sich in irgendeiner Form an ihnen zu orientieren. Die Bandbreite reichte von „wichtig“ über „vorsichtig“ bis „wir würden keinen Intendanten installieren, mit dem die überregionale Kritik nicht einverstanden ist“.

Mihatsch (Bayern): Natürlich sind Kritiken in Tageszeitungen ein maßgeblicher Aspekt – denn keiner meiner Kollegen – auch im kommunalen Bereich – hat die Möglichkeit und die Zeit, durch Herumreisen einzelne Inszenierungen zu sehen und sich dadurch ein Bild von einem Intendanten, einem Regisseur oder irgendeiner Künstlerpersönlichkeit zu machen. Die unmittelbar eigene Wahrnehmung ist also aus Gründen der Praktikabilität eingeschränkt. Das ist anders als bei Film und Fernsehen, bei diesen Medien kann ich mir jederzeit eine Aufzeichnung besorgen und sie als Kassette zu Hause konsumieren. Das ist insbesondere eine Schwierigkeit bei der Vergabe von Theaterpreisen. Wenn man da in einer Jury sitzt, ist man sehr oft auf Sekundärquellen wie Kritiken angewiesen.

Und das gilt natürlich auch, wenn es um die Persönlichkeitsfindung geht, wie – was wir gerade hinter uns haben – bei der Findung der Intendanz für die bayerische Staatsoper

für 2006. Da muss dann für den entscheidenden Minister erst einmal ein Tableau der in Betracht kommenden Personen gezimmert werden. So etwas sieht ähnlich aus wie die Berufungsliste für eine Hochschule, bei der der in Betracht kommende Personenkreis umrissen wird. Alleine dabei ist für einen Sachreferenten wie mich die Medienberichterstattung – also auch aus überregionalen Tageszeitungen – neben dem einen oder anderen unmittelbaren Kontakt in Gremien oder in Gesprächen und der persönlichen Anschauung wichtig. Da kommen sie gar nicht umhin ihr Urteil primär aus Quellen zu speisen, die – um jetzt mit Kant zu sprechen – nicht in der eigenen Erkenntnis wurzeln, sondern in einer sekundären.

Wenn aber das Tableau dann mal gezimmert ist, also auf der zweiten Ebene, da spielt das dann keine Rolle mehr. Da geht es dann nur noch um den unmittelbaren Eindruck in Gesprächen – also um die Konzepte der einzelnen Personen. ... Die Akzeptanz beim Publikum ist nur ein Parameter unter vielen. Das heißt, kleine Schwankungen an der Kasse werden akzeptiert, wenn er ein künstlerisch geachtetes und anerkanntes Programm macht. ... Ich lese, was mir unter die Finger kommt. Wir haben hier im Haus einen gut funktionierenden Pressespiegel im Internet. Der wird täglich neu aufgelegt und wertet eine große Anzahl von Medien – nicht nur Tageszeitungen – aus. Das ist ein Querschnitt aus der einschlägigen nationalen Presse.

Hier in München ist für uns nicht nur die SZ als überregionale Tageszeitung, sondern sind auch die lokalen wie der „Merkur“, die „TZ“ und die „AZ“ genauso wichtig. Natürlich achten wir auch darauf, was die „Zeit“ oder die „FAZ“ über eine bestimmte Inszenierung oder einen Intendanten schreiben, aber Hauptquellen sind die vier Münchner Tageszeitungen plus die Fachpresse wie „Theater heute“, „Opernwelt“ oder Ähnliches. Also die Münchner Tagespresse an erster Stelle; dann die Fachpresse. Die „Financial Times“ zum Beispiel, die spielt in kulturellen Dingen glaube ich eher eine untergeordnete Rolle. Bei mir ist die von der Wichtigkeit her nicht bei den Topadressen.

Kaukewitsch (Hamburg): Wir lesen sehr fleißig „Theater heute“, „Opernwelt“ und reisen teilweise wie die Wilden durch die Republik.

Natürlich kommt der erste Eindruck oft über Tageszeitungen – aber wir wissen auch alle, wie schwierig das mit dem Feuilleton ist. Das ist teilweise derart weit vom Publikum entfernt, dass man wirklich vorsichtig sein muss. Natürlich ist es so, dass ein Intendant, den wir hier berufen, auch von der Kritik geschätzt werden sollte. Doch die Kritik schreibt auf einem intellektuell extrem hohen Niveau, und hat ein Stück umso lieber, je verrätseltes es ist – zum Beispiel Stadelmeier. Der hat einen extrem hohen

Bildungshintergrund. Wir jedoch müssen hier auch mit Theaterzuschauern rechnen, die nicht mehr den klassischen Bildungshintergrund haben, den wir vor 30 Jahren noch voraussetzen konnten. Deswegen geht mittlerweile vieles am Zuschauer vorbei. Nehmen wir zum Beispiel „Die Räuber“ von Michael Thalheimer in der letzten Spielzeit am Schauspielhaus. Zwar eine ganz interessante Inszenierung – aber nur wenn man die entsprechende Schiller-Exegese betrieben hat. Dem normalen Zuschauer sagt so eine Interpretation wenig.

Wir haben hier auch erlebt, dass das, was das Feuilleton schreibt, relativ wenig Einfluss auf die Kasse hat. So kann jemand, der zwar vom Feuilleton gelobt wird, aber beim Publikum nicht ankommt, nicht für ein Haus mit 1200 Plätzen wie das Schauspielhaus in Frage kommen. Es gibt ja etliche Regisseure, die sind reines Kassengift – werden aber von einem Teil der Kritik regelmäßig gelobt.

Also – da kann ich nur sagen: Das Publikum – das unbekannte Wesen. In den letzten Spielzeiten habe ich mich im Hamburger Schauspielhaus zum Beispiel sehr oft verschätzt. Da dachte ich, das ist bei der Kritik komplett durchgefallen, deshalb geht auch keiner rein. Aber das war oft sehr gegenläufig. Also bei der Kritik durchgefallen und trotzdem immer ausverkauft – oder auch genau umgekehrt ... Ich glaube, das wäre vergebliche Liebesmüh. Einmal weiß man nie genau, warum ein Kritiker etwas gut oder schlecht findet. Und es ist auch viel Politik dabei, wen man nun schreiben lässt. Schreibt zum Beispiel C. Bernd Sucher über das Hamburger Schauspielhaus, wissen wir schon vorher, das wird ein furchtbarer Verriss, schreibt Frau Dössel von der „Süddeutschen Zeitung“ über das gleiche Stück, kann es durchaus positiv sein. Und das „Hamburger Abendblatt“ hat Stromberg am Anfang gnadenlos niedergeschrieben, aber plötzlich – obwohl sich überhaupt nichts geändert hat – wunderbare Rezensionen geliefert. Frau Seghers zum Beispiel hat eine Hymne auf „Clavigo“ geschrieben – aber da saßen trotzdem immer nur 100 Leute drin. Wir haben die Vermutung, das hängt mit den Hanseaten zusammen – in Hamburg ist anscheinend Kultur nicht so das Stadtgespräch wie zum Beispiel in München. In Hamburg muss man nicht wissen, wie die letzte Premiere am Thalia-Theater oder in der Oper gelaufen ist. In München interessiert man sich eher dafür – und lässt sich deshalb auch eher von der Kritik leiten. In Hamburg ist das anders: Haben fünf Leute aus dem Bekanntenkreis gesagt, das ist gut – dann geht man auch rein. Hier ist Mundpropaganda das Wichtigste – Kritiken spielen keine allzu große Rolle. Aber das ist natürlich nur eine Vermutung – belegen kann ich das nicht. In München ist es schick, eine Premiere gesehen zu haben. In Hamburg gibt es eher diese

Pfeffersackmentalität: Wenn es schlecht besprochen ist, geh ich eh nicht rein – denn für mein Geld will ich auch etwas geboten bekommen. Und die lokale Kritik scheint hier auch wichtiger zu sein als die überregionale. ... Also ich glaube nicht, dass wir hier einen Intendanten installieren würden, mit dem die überregionale Kritik nicht einverstanden ist – dafür sind die drei Häuser einfach zu groß!

Strohmeier (NRW): Im Fragebogen wurde „Kritiken in Printmedien“ als „ein Kriterium unter vielen“ für die Entscheidungsfindung zur Bestellung und Entlassung von Intendanten angekreuzt.

2.7.4. Resümee

Offiziell existieren bei der Vergabe von Subventionen und Bestellung/Entlassung von Intendanten außerhalb der Formalia (Fristen, Verträge, juristische Randbedingungen etc.) keine festgelegten Kriterienkataloge: Die einzelnen Ministerien orientieren sich ausschließlich an der Fachkenntnis ihrer Referenten. Die wiederum wird primär vom „Hausbrauch“ – dem überlieferten Gewohnheitsrecht der Vorgänger –, Gesprächen mit Theatermachern und Theaterkritiken in Printmedien gespeist. Ein wesentlicher, da objektivierbarer Faktor, sind Kapazitätsauslastungen. Werden bestimmte Schmerzgrenzen bei den Zuschauerzahlen unterschritten, kommt es sehr bald zu Sanktionen – im schlimmsten Fall ist das die Berufung eines neuen Intendanten.

Trotz Einschränkungen gegenüber dem Erkenntnis- und Wahrheitsgehalt von Feuilletonkritiken stellte sich bei fast allen Theaterreferenten heraus, dass gerade die Rezensionen überregionaler Printmedien eine wichtige Rolle spielen.

2.8. Theaterkritiken im Spiegel der öffentlichen Meinung: Vergleich von Theaterkritiken der „Financial Times Deutschland“, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, „Frankfurter Rundschau“, „Süddeutsche Zeitung“, „tageszeitung“ und „Welt“.

(3. empirische Untersuchung)

Ziel der empirischen Untersuchung ist eine Analyse der Wechselwirkung zwischen Theaterbesuch und Rezensionen in überregionalen Tageszeitungen. Vereinfacht ausgedrückt, geht es um die Frage: Können Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen Zuschauer zum Besuch einer Inszenierung animieren oder davon abhalten?

Dabei wurde auch untersucht, ob Kritiker eher Interessen des Publikums, der Theater oder der Geld gebenden staatlichen Instanzen (Kommunen, Städte und Länder) bedienen. Hinter dem letzten Punkt steht die Frage nach dem Beitrag der Theaterkritik zur öffentlichen Meinung: Ist er demokratisch legitimiert oder von Partikularinteressen geleitet?

Mit dieser Untersuchung kann Habermas' Analyse über die Wirkung von Printmedien auf die öffentliche Meinung verifiziert oder falsifiziert werden. Erhalten viele Inszenierungen, die von der Theaterkritik besonders gut besprochen werden, wenig Publikumszulauf und vice versa viele von der Theaterkritik besonders schlecht besprochene Inszenierungen hohe Zuschauerzahlen, kann man davon ausgehen, dass die entsprechenden Medien sich nicht als Repräsentanten des breiten Publikums – für die sie angeblich schreiben – sehen, sondern von anderen Interessen geleitet werden. Da die Ergebnisse dieser Kritiken-Auslastungs-Relationen in vielen Einzelfällen sehr unterschiedlich sind, macht es Sinn, Zuschauerzahlen und Kritiken über einen längeren Zeitraum zueinander in Beziehung zu setzen und statistisch zu erfassen.

2.8.1. Welche Aussagekraft haben Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen?

Von neun deutschen Theatern wurden die zwei am besten und die zwei am schlechtesten besuchten Inszenierungen einer Spielzeit ausgewählt. Zu diesen 36 Inszenierungen wurden alle Rezensionen, die in den sechs überregionalen deutschen Tageszeitungen mit Kulturteil veröffentlicht waren, ermittelt und in ein

Notensystem von eins bis sechs überführt. Die einzelnen Noten wurden in verschiedenen Relationen zueinander in Beziehung gesetzt und dann statistisch ausgewertet.

2.8.1.1. Wechselwirkungen zwischen Theaterkritik und Theaterbesuch

Die Fragestellung hat zwei verschiedene Ebenen:

- a. Welche Wechselwirkungen bestehen zwischen Theaterrezensionen in überregionalen deutschen Tageszeitungen und dem Publikumsbesuch der rezensierten Stücke?
- b. Können Rezensionen in den überregionalen Tageszeitungen den Publikumsbesuch in Theatern beeinflussen?

2.8.1.1.1. Überlegungen zu relevanten Detailfragen

Wie beurteilen Kritiker gut besuchte Inszenierungen?

Wie beurteilen Kritiker schlecht besuchte Inszenierungen?

Schreiben Kritiker häufiger positive oder negative Rezensionen?

Werden einige Theater von den überregionalen Tageszeitungen häufiger rezensiert als andere Häuser?

Werden einige Theater von den überregionalen Tageszeitungen besser rezensiert als andere Häuser?

Vergeben unterschiedliche Zeitungen mehr positive Rezensionen als andere?

Vergeben unterschiedliche Zeitungen mehr negative Rezensionen als andere?

Vergeben unterschiedliche Zeitungen mehr polarisierte meinungsstarke Rezensionen als ausgewogen deskriptive ohne starken Meinungsanteil?

2.8.2. Definition der Untersuchungselemente

2.8.2.1. Kriterien für die Zahl der ausgewählten Theater:

Die Anzahl wurde vor Beginn der Studie auf zehn Theater beschränkt, weil diese Zahl etwa der Menge von Theatern entspricht, die in den überregionalen deutschen Feuilletons regelmäßig rezensiert werden.

2.8.2.2. Kriterien für die Auswahl der Theater

Ausgewählt wurden die Theater, die in Deutschland zum Zeitpunkt der Untersuchung den besten Ruf bei der Kritik, in der Theaterszene und bei den Medien hatten und deshalb am häufigsten rezensiert wurden. Dazu kommen noch zwei Theater in Berlin, die zwar in dieser Spielzeit nicht wirklich zu den besten gehörten, aber aufgrund ihrer DDR-Vergangenheit und des Hauptstadt-Bonus von den Medien besonders beachtet wurden.

Von den zehn angefragten Theatern aus Berlin, München, Hamburg, Bochum und Frankfurt erteilten neun bereitwillig Auskunft. Nur das Schauspiel Frankfurt sträubte sich zwei Jahre lang hartnäckig und stellte die Zahlen erst nach unendlich vielen E-Mails, Telefonanrufen und letztendlich der Hartnäckigkeit einer Frankfurter Journalistin zur Verfügung. Leider zu spät, um sie noch in die Untersuchung mit einfließen zu lassen.

Die Theater in Stuttgart, Köln und Düsseldorf wurden deshalb nicht einbezogen, weil sie in den überregionalen Tageszeitungen zwar wahrgenommen, aber nur unregelmäßig rezensiert werden.

2.8.2.3. Kriterien für die Auswahl der Inszenierungen:

Zu Untersuchung herangezogen werden die jeweils zwei bestbesuchten und zwei schlecht besuchten Inszenierungen der neun ausgewählten Theater in Deutschland aus der Spielzeit 2001/2002 – also insgesamt 36 Inszenierungen.

2.8.2.4. Kriterien für die Auswahl des Zeitraums der Untersuchung

Zum Zeitpunkt des Untersuchungsbeginns waren die Zahlen aus der Spielzeit 2001/2002 die aktuellsten.

2.8.2.5. Kriterien für die Auswahl der Zeitungen

Berücksichtigt wurden alle deutschen Tageszeitungen, die überregional erscheinen und einen täglichen Kulturteil haben.

2.8.2.6. Anzahl der Kritiken

Da der Verfasser Zugriff zu den Archiven der untersuchten Zeitungen und überregional agierender Verlage hatte, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass fast alle zum Thema geschriebenen Kritiken ausgewertet werden konnten. Nach den Erhebungen dieser Studie wurden über die ausgewählten 36 Inszenierungen (inklusive der in den Referenzmedien gedruckten) etwa 240 Rezensionen verfasst.

Anmerkungen: Ausdrücklich ausgenommen aus der Studie ist die Untersuchung des Einflusses der Lokalpresse, der – auch das wäre zu überprüfen – anscheinend nach anderen Gesetzmäßigkeiten funktioniert. Rezensionen der Lokalpresse, aus Magazinen oder Wochenzeitschriften wurden ausschließlich zur Notenermittlung der Referenzmedien eingesetzt. Für Berlin, Hamburg, Frankfurt und München – Theaterstandorte, die über überregionale Tageszeitungen verfügen – wird eine Gemengelage unterstellt. Dort erscheinende überregionale Tageszeitungen gehören zwar vor Ort zur Lokalpresse („Frankfurter Allgemeine Zeitung“, „Frankfurter Rundschau“, „Süddeutsche Zeitung“, „Die Welt“, „die tageszeitung“, „Financial Times Deutschland“) werden aber nur anhand ihrer überregional erscheinenden Ausgaben untersucht.

2.8.3. Methodik der Kritikenanalyse

2.8.3.1. Erstellung eines Notensystems zur Interpretation der Kritiken

2.8.3.1.1. Notensystem

Von den 36 best- und schlecht besuchtesten Inszenierungen der ausgewählten zehn Theater wurden alle Rezensionen in überregional erscheinenden Tageszeitungen ausgewertet. Um die Einordnung der Kritiken in Statistiken zu ermöglichen, wurde ein Notensystem von eins bis sechs zu Grunde gelegt. Eins steht für eine außergewöhnlich gute, sechs für eine außergewöhnlich schlechte Bewertung der Inszenierung. Um möglichst vergleichbare Noten zu erhalten, wurden jeweils Einzelnoten für „Regie“, „Schauspieler“, „Bühne“, „Stück“ und daraus resultierend „Gesamteindruck“ vergeben. Zur endgültigen Auswertung wurde „Gesamteindruck“ herangezogen. Zwischennoten wie zum Beispiel 2+, 2– oder 2–3 waren möglich. Selbstverständlich wurde versucht, bei der Transformation der verbalen Urteile in Noten so wenig subjektive

Interpretationen wie möglich einfließen zu lassen. Trotzdem – und das ist dem Verfasser bewusst – ist dieser Punkt ein besonders fragiler Teil der Untersuchung. Die Gefahr grob falscher Interpretationen scheint aber nur gering zu sein: Der Verfasser liest die Kritiken der meisten Autoren schon seit Jahren und kann diese durch regelmäßige persönliche Kontakte bis zu einem gewissen Grad einschätzen. Erwähnt werden muss, dass ein kleiner Teil der Rezensionen vom Verfasser selbst stammt. Um Falschinterpretationen möglichst gering zu halten, wurden alle Rezensionen samt Benotung von einer zweiten Person gegengelesen und auf ihre Schlüssigkeit überprüft. Wenn es zu Abweichungen in der Interpretation kam, wurden diese im mündlichen Diskurs überprüft.

2.8.3.1.2. Referenzgrößen

Bei den 36 Einzelgrafiken, die die Kritikernoten zu jeder einzelnen Inszenierung zeigen, wurden – soweit vorhanden – auch Kritiken von „Spiegel“, „Zeit“, „Focus“ und „Theater heute“ als Referenzgrößen ausgewertet, die jedoch nicht in die analysierte Bewertung mit einfließen. Sie lagen fast immer im gleichen Durchschnittsbereich wie die Tageszeitungen und dokumentieren damit zum einen die Relevanz der Tageszeitungskritiken und zum anderen die Brauchbarkeit des Notensystems. Anzumerken ist, dass „Spiegel“ und „Zeit“ selten Rezensionen oder Ähnliches zu den Inszenierungen drucken, „Theater heute“ häufig und „Focus“ fast nie. Da „Focus“ und „Spiegel“ meist so genannte Vorabartikel – also Texte, die den Zustand der Inszenierung vor der Premiere dokumentieren – veröffentlichen, wurden nur die „echten“ Kritiken dieser Publikationen berücksichtigt.

Nun konnten die Häufigkeit der Rezensionen, Noten der Rezensionen und die Kapazitätsauslastungen der einzelnen Inszenierungen in verschiedenen Relationen zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Die wichtigsten Untersuchungsziele waren: Haben gut rezensierte Inszenierungen gute Kapazitätsauslastungen und haben schlecht rezensierte Inszenierungen schlechte Kapazitätsauslastungen? Daraus ergibt sich ein weiterer Untersuchungspunkt: Können Kritiker Besucher in eine bestimmte Inszenierung locken oder davon abhalten? Abschließend wurde aus den statistischen Relationen heraus versucht, die Ergebnisse sozialwissenschaftlich einzuordnen. Dabei lautete

die zentrale Fragestellung: Welche Interessen spiegeln sich in den Rezensionen wider? Die des Publikums, der Theater oder staatlicher Institutionen?

Weitere Fragestellungen waren:

Rezensieren einige der ausgewerteten Zeitungen Inszenierungen im Durchschnitt besser als andere?

Rezensieren einige der ausgewerteten Zeitungen Inszenierungen bestimmter Theater häufiger als andere?

Um die ermittelten Ergebnisse zu untermauern, wurden unterschiedliche Subuntersuchungen durchgeführt (siehe Materialien).

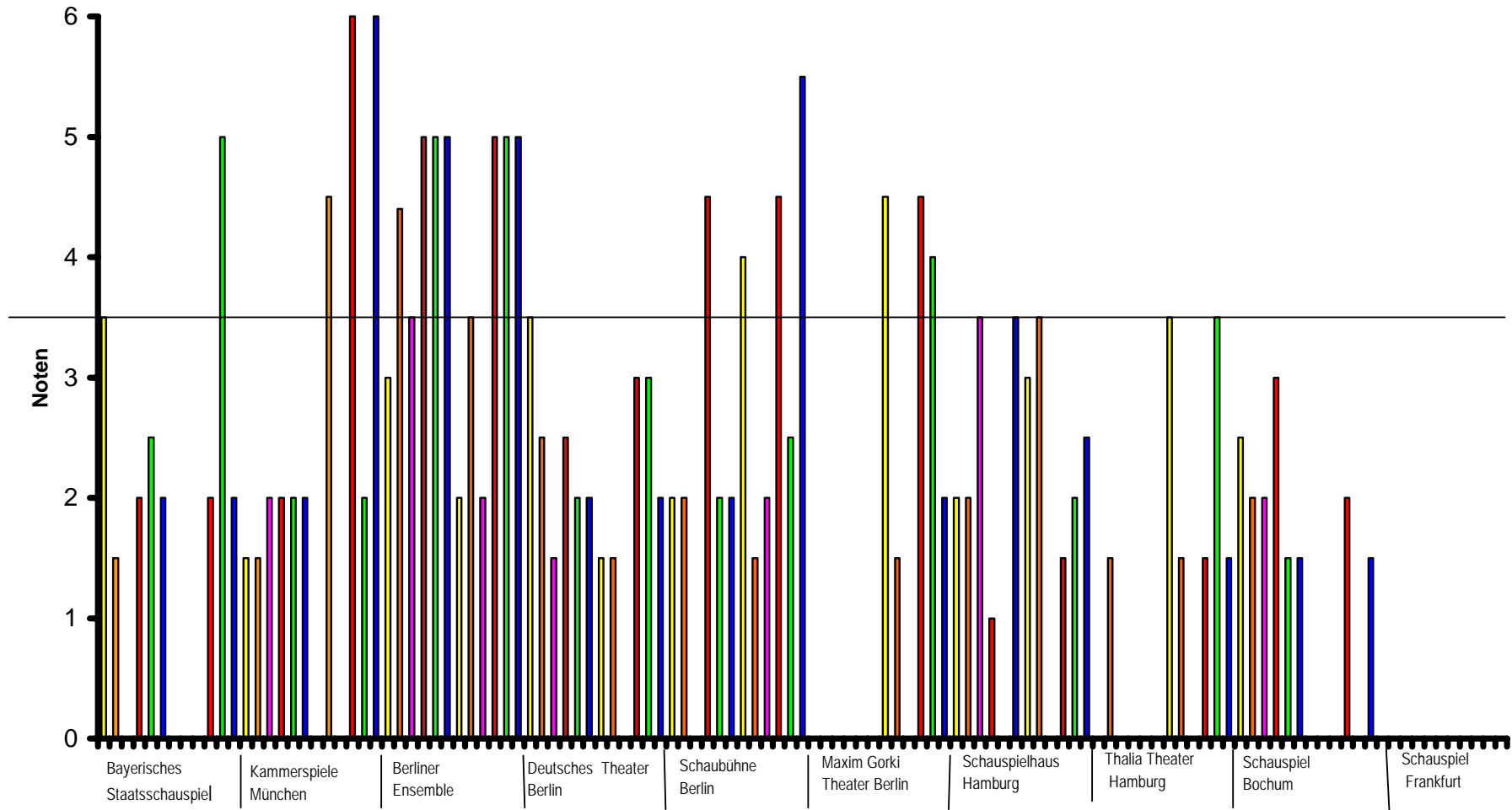
2.8.4. Erfassung aller Kritiken in zwei Schaubildern

Erstellt werden zwei Grafiken – eine für Inszenierungen mit guter Kapazitätsauslastung und eine für Inszenierungen mit schlechter Kapazitätsauslastung. In beiden Fällen werden die Noten für die ausgewerteten Kritiken als vertikale Balken eingetragen.

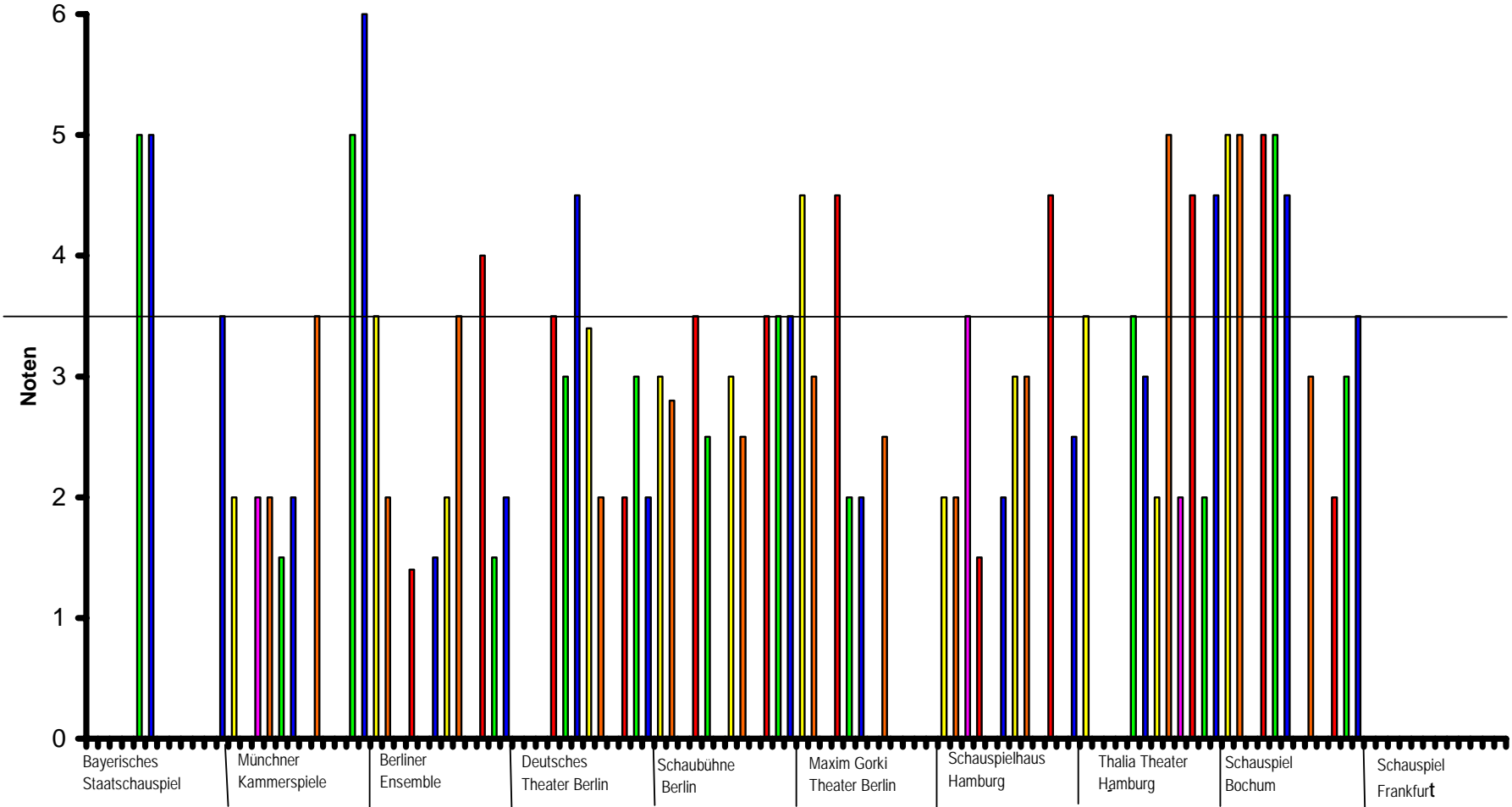
Damit ermöglichen beide Schaubilder Aussagen zu den zentralen Fragen der Untersuchung:

- a.) Sind Kritiken in überregionalen Tageszeitungen für guten oder schlechten Besuch von Theaterstücken verantwortlich?
- b.) Haben überregionale Kritiker bei der Beurteilung von Theaterinszenierungen andere Kriterien als das Publikum?

Gute Kapazitätsauslastungen



Schlechte Kapazitätsauslastungen



2.8.4.1. Kritikerbewertungen bei gut ausgelasteten Inszenierungen

Von 80 ausgewerteten Kritiken waren 52 (65 %) dezidiert positiv, 8 (10 %) mittelmäßig und 17 (21%) dezidiert negativ. Rechnet man die mittelmäßigen – die alle nicht vom Besuch abrieten – zu den positiven, kommt man sogar auf 75 %, das heißt Dreiviertel aller Kritiken rieten nicht vom Besuch der Inszenierung ab.

Diese Relation klärt zwar nicht, welchen Einfluss Rezensionen auf den Publikumsbesuch haben, belegt aber klar, dass gut besuchte Inszenierungen vom überwiegenden Teil der überregionalen Kritiker auch gut besprochen wurden.

2.8.4.2. Kritikerbewertungen bei schlecht ausgelasteten Inszenierungen

Da bei den schlecht ausgelasteten Inszenierungen mit 70 Kritiken zehn weniger vorliegen als bei den positiv ausgelasteten, lässt sich feststellen, dass bei einigen Kritikern schon im Vorfeld eine negative Einschätzung vorhanden war. Das kann auch bedeuten, dass sie die Inszenierung aufgrund fehlender prominenter Namen oder wegen des Standorts (Provinz) als unwichtig einschätzten.

Da 108 Kritiken maximal möglich waren, sind 70 Artikel 76 %. Gegenüber den 80 verfassten Kritiken bei den gut ausgelasteten Inszenierungen sind das 10 % weniger. Das heißt, zu den im Nachhinein schlecht besuchten Inszenierungen wurden auch weniger Kritiken verfasst.

Dieser Punkt könnte im Laufe der Untersuchung vertieft werden: Führen mehr Kritiken zu mehr und weniger Kritiken zu weniger Besuchern? Zur Interpretation sind sehr unterschiedliche Kausalitäten denkbar.

Doch zurück zu dem oben eingeschlagenen Weg. Von 70 Rezensionen waren 38 (54 %) – also die absolute Mehrheit – positiv, 13 (19 %) mittelmäßig und 17 (24%) negativ. Addiert man die mittelmäßigen – also die nicht negativen – zusammen, hat man fast Dreiviertel nicht negative Rezensionen. Das belegt eindeutig, dass die Kritiker auch bei schlecht besuchten Stücken wesentlich wohlmeinender reagierten als das Publikum.

Das legt folgende Erkenntnis nahe:

Kritiker gehen mit negativen Urteilen anscheinend vorsichtiger als das Publikum um und haben auch teilweise andere Kriterien.

Kritiker tendieren dazu, Inszenierungen, denen sie von vorneherein ein negatives Vorurteil gegenüber haben, gar nicht erst zu rezensieren.

Kritiker haben nicht die Macht, das Publikum durch positive Rezensionen in die Theater zu locken.

2.8.4.3. Konklusionen aus beiden Schaubildern:

1. Die Untersuchung gibt keinen Aufschluss darüber, ob positive Kritiken in überregionalen Tageszeitungen Zuschauer in die Theater locken.

2. Schlecht besuchte Inszenierungen wurden auch durch überwiegend positive Kritiken nicht zu gut besucht. Das heißt: Die überregionale Theaterkritik hat wenig Einfluss auf die Zuschauerzahlen.

3. Der Einfluss der überregionalen Theaterkritik auf den Theaterbesuch scheint also überschätzt zu werden. Nicht untersucht wurde die Sogwirkung der Großkritik auf die Lokalkritik. Da aber beide Kritiken meist am gleichen Tag erscheinen, ist ihr Einfluss höchstwahrscheinlich vernachlässigbar. Ob jedoch die Wahrnehmung eines Theaters, Regisseurs oder Schauspielers durch regelmäßige negative Berichterstattung in der überregionalen Kritik längerfristig auch in der Lokalkritik beschädigt wird, ist nicht Gegenstand der Arbeit – wäre aber interessant zu untersuchen.

4. Die Relation zwischen positiven und negativen Rezensionen ist bei gut besuchten Stücken ähnlich wie bei schlecht besuchten.

Kritiker gehen also viel moderater – teilweise sogar euphemistischer – mit Inszenierungen um, als es die Publikumsresonanz erwarten lässt. Das heißt, ihre Kriterien sind nicht deckungsgleich mit denen des Publikums.

2.8.5. Aufsplittung nach Zeitungen

12 Grafiken nach Zeitungen sortiert und resultierende Rankings

Damit lässt sich ermitteln

- a) Wie oft die untersuchten Zeitungen Kritiken abdrucken
- b) Ob einige Zeitungen mehr Kritiken als andere abdrucken
- c) Wie häufig die untersuchten Zeitungen zu eindeutig positiven, eindeutig negativen oder eher moderaten nicht meinungsstarken Urteilen tendieren.

2.8.5.1. Wie häufig drucken die untersuchten Zeitungen Theaterrezensionen?

Anzahl der Rezensionen im Untersuchungszeitraum (in absoluten Zahlen)	
1. Süddeutsche Zeitung (SZ)	32
2. Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)	29
Die Welt	29
4. Frankfurter Rundschau (FR)	27
5. die tageszeitung (taz)	25
6. Financial Times Deutschland (FTD)	9

Das Ranking zeigt die „SZ“ klar an erster Stelle, „FAZ“ und „Welt“ teilen sich Platz zwei. Es erstaunt, dass die Welt trotz ihres seitenmäßig kleineren Kulturteils im Bereich Theater quantitativ sehr gut mithält. Eine Erklärung könnte in der konsumerableren Ausrichtung – weniger so genannte Denkstücke wie Debatten oder Kulturpolitik zugunsten von Rezensionen – liegen. „FR“ und „taz“ haben insgesamt weniger Kulturseiten als „SZ“ und „FAZ“. Das gilt noch extremer für die „FTD“, die mit einer täglichen Seite und nur fünf Erscheinungstagen pro Woche bei 9 Rezensionen auf dem letzten Platz steht.

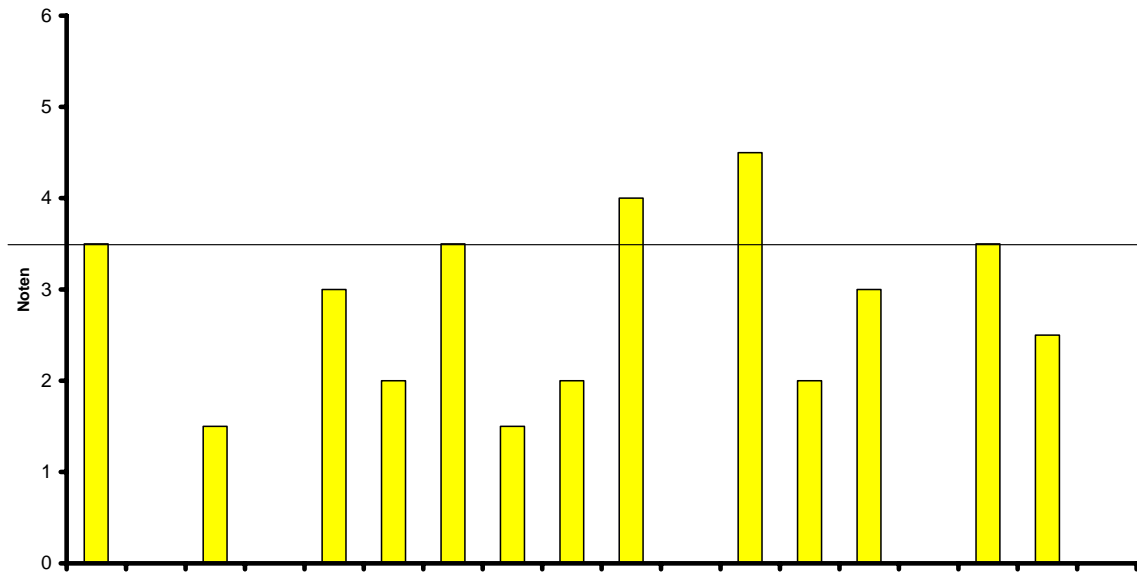
Würde man jedoch die absolute Zahl der Rezensionen in Relation zu der Anzahl der jeweils vorhandenen Kulturseiten stellen, ergäbe sich eine völlig andere Verteilung – die ist aber für den Verlauf dieser Untersuchung unwichtig.

2.8.5.2. Drucken die untersuchten Tageszeitungen häufiger positive oder negative Theaterkritiken?

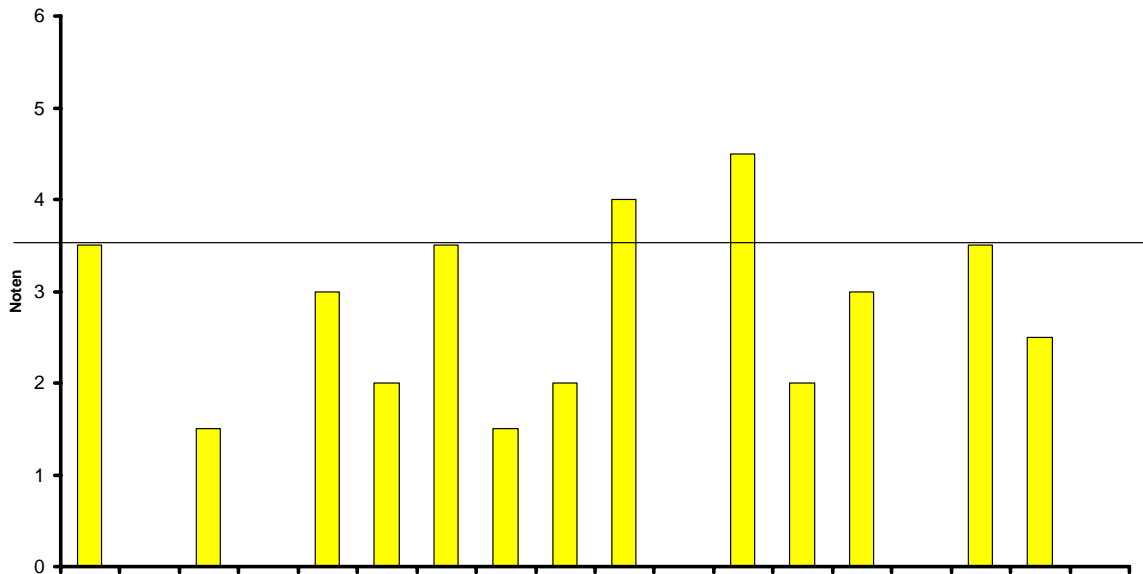
Ziel dieser Teiluntersuchung ist eine statistische Erfassung positiver und negativer Kritiken von Theaterinszenierungen. So kann ermittelt werden, ob zum Beispiel eine Zeitung signifikant mehr positive oder negative Rezensionen druckt als die Konkurrenzblätter. Am Ende sollen vergleichbare Profile der einzelnen Zeitungen stehen.

2.8.5.2.1. Die Tageszeitung

taz (gute Kapazitätsauslastung)



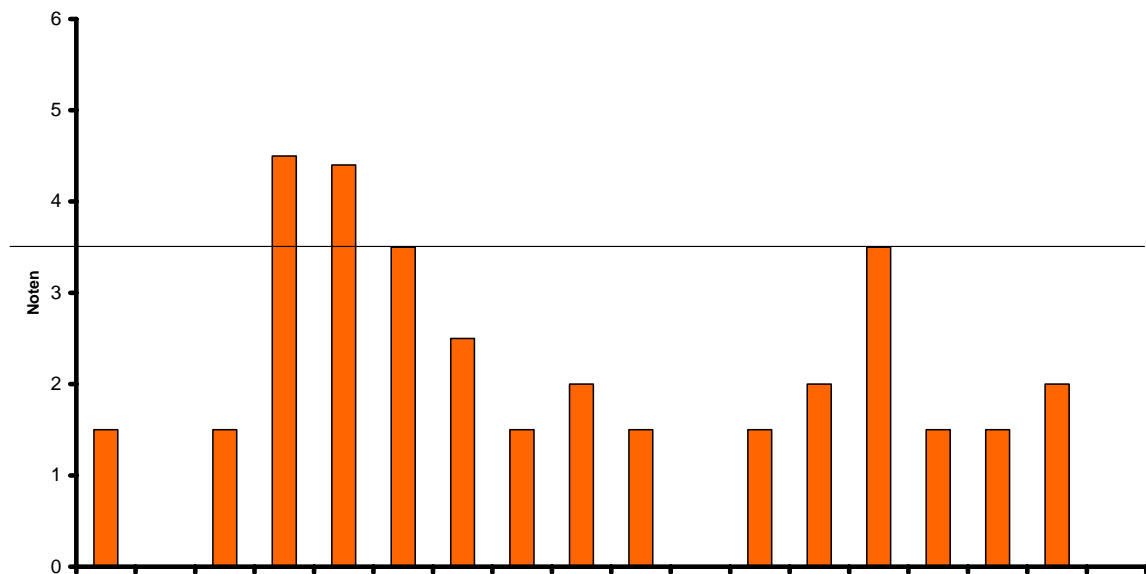
taz (schlechte Kapazitätsauslastung)



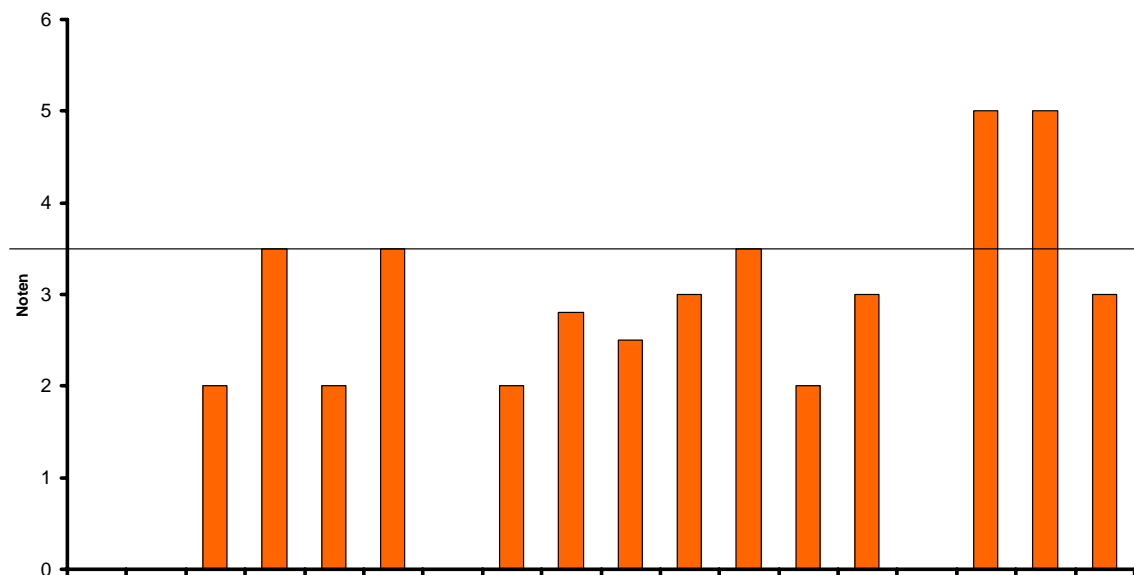
Die angeblich so aufmüpfige „taz“ zeigte sich zumindest in dieser Spielzeit als äußerst moderater Kritiker. Mit jeweils nur zwei dezidiert negativen Kritiken im gut ausgelasteten wie auch im schlecht ausgelasteten Bereich, wird sie an Milde nur noch von der – auch durch ihren geringen Platz mit relativ wenigen Kritiken antretenden FTD – übertroffen.

2.8.5.2.2. Die Welt

Die Welt (gute Kapazitätsauslastung)

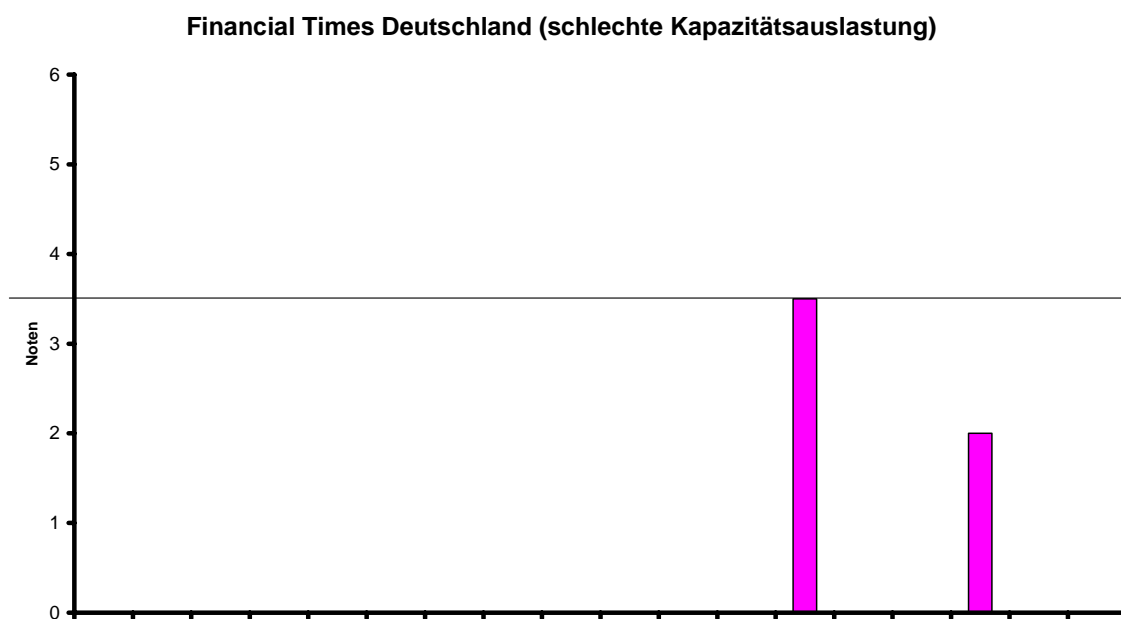
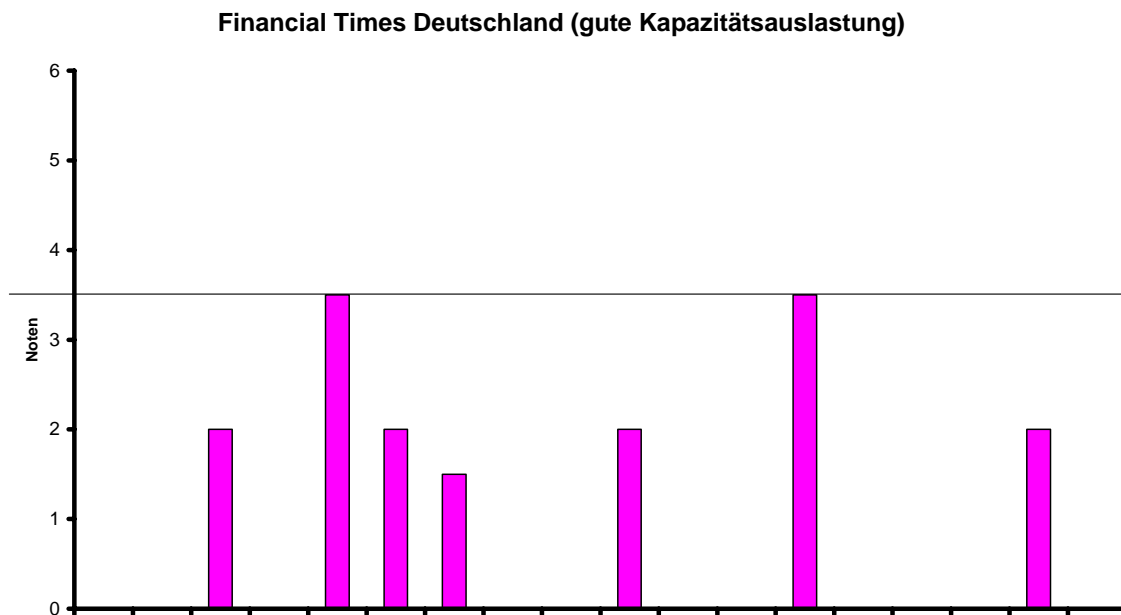


Die Welt (schlechte Kapazitätsauslastung)



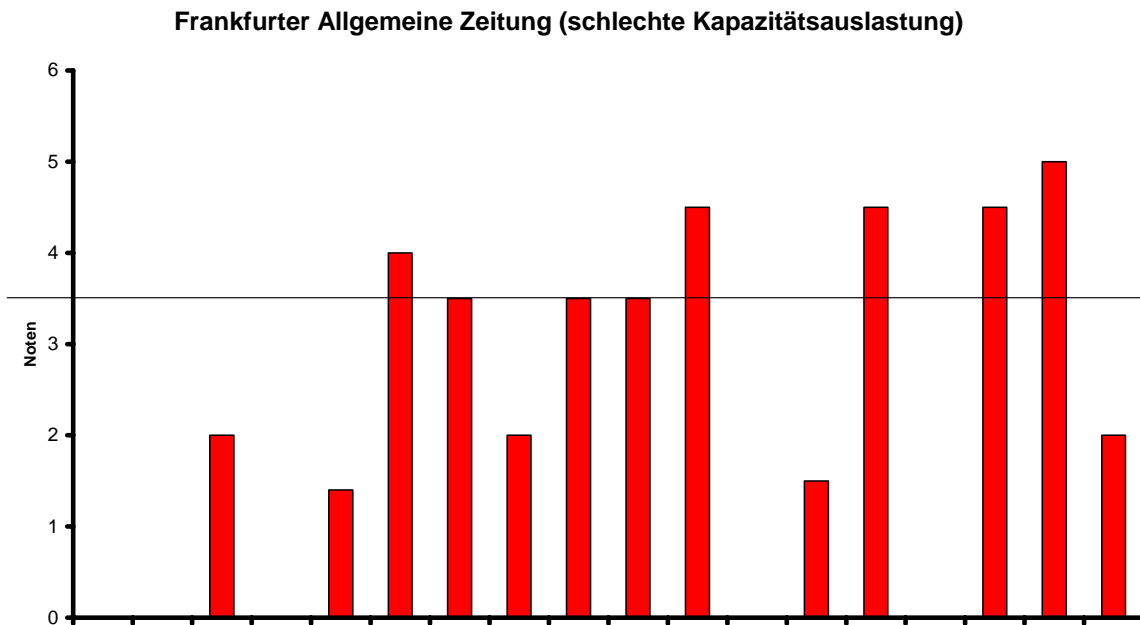
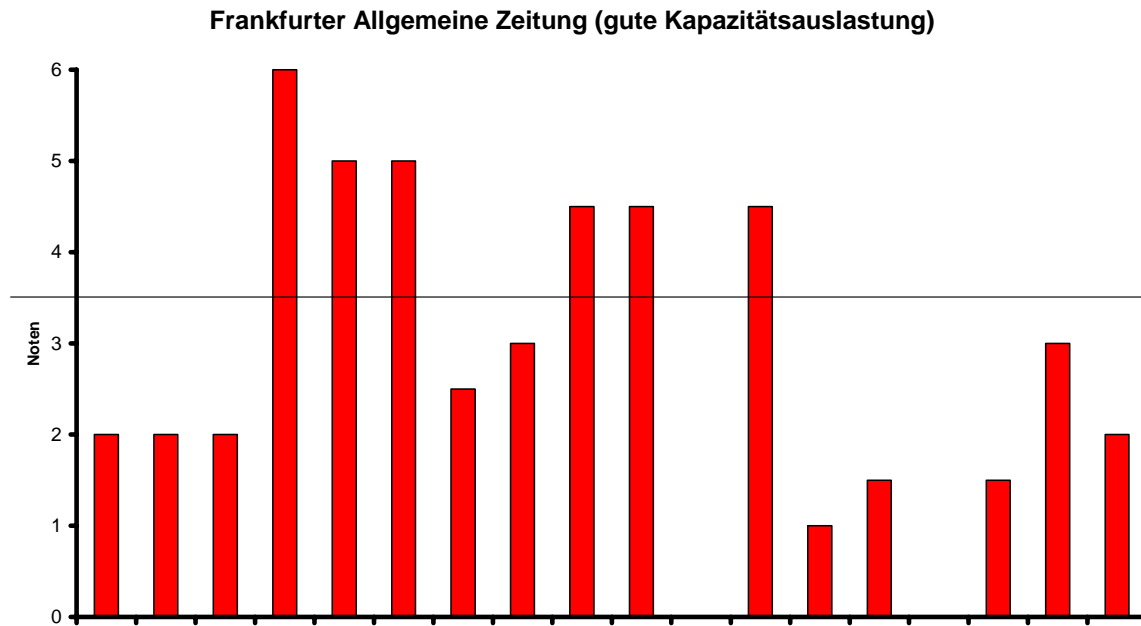
Interessant, dass die „Welt“ und die am anderen Ende der politischen Bandbreite angesiedelte „taz“ in der Gegenüberstellung von guten und schlechten Kritiken fast die gleichen Relationen aufweisen. Auch die „Welt“ erweist sich als eher zäher Rezensent oder räumt bevorzugt dem Platz ein, was positiv besprochen wird.

2.8.5.2.3. Financial Times Deutschland



Die FTD brachte es fertig, in dieser Spielzeit bei den untersuchten Stücken überhaupt keine dezidiert negativen Kritiken zu drucken. Das heißt natürlich nicht, dass die Zeitung überhaupt keine schlechten Kritiken druckte! Interessant ist, dass sie wesentlich mehr gut als schlecht ausgelastete Stücke rezensierte. Das beweist zumindest, dass die Redaktion in Bezug auf das zu erwartende Publikumsinteresse – denn das stand anscheinend im Vordergrund – eine relativ gute Nase hatte.

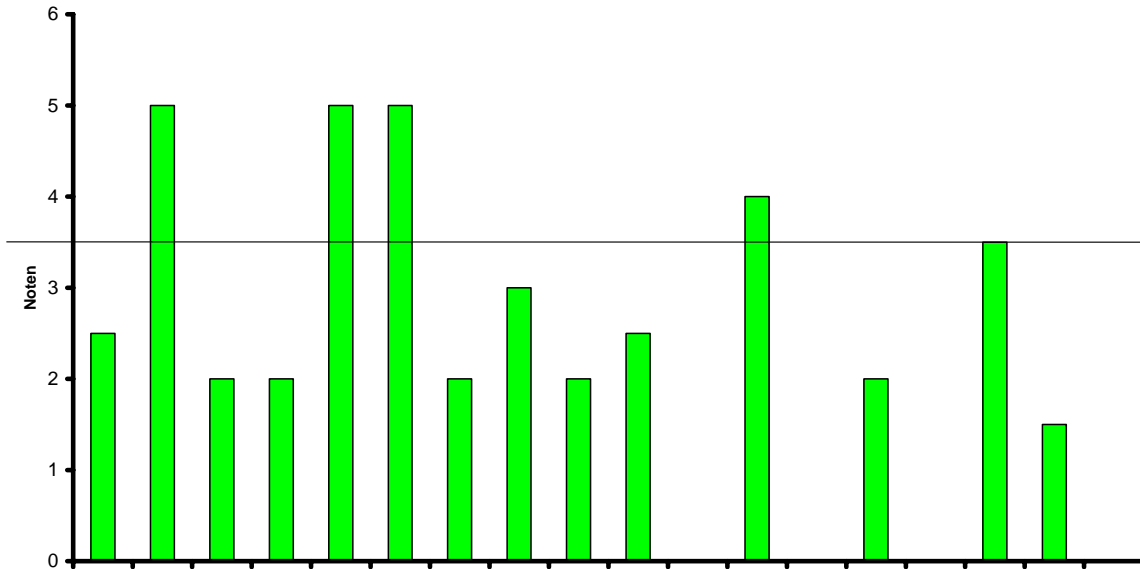
2.8.5.2.4. Frankfurter Allgemeine Zeitung



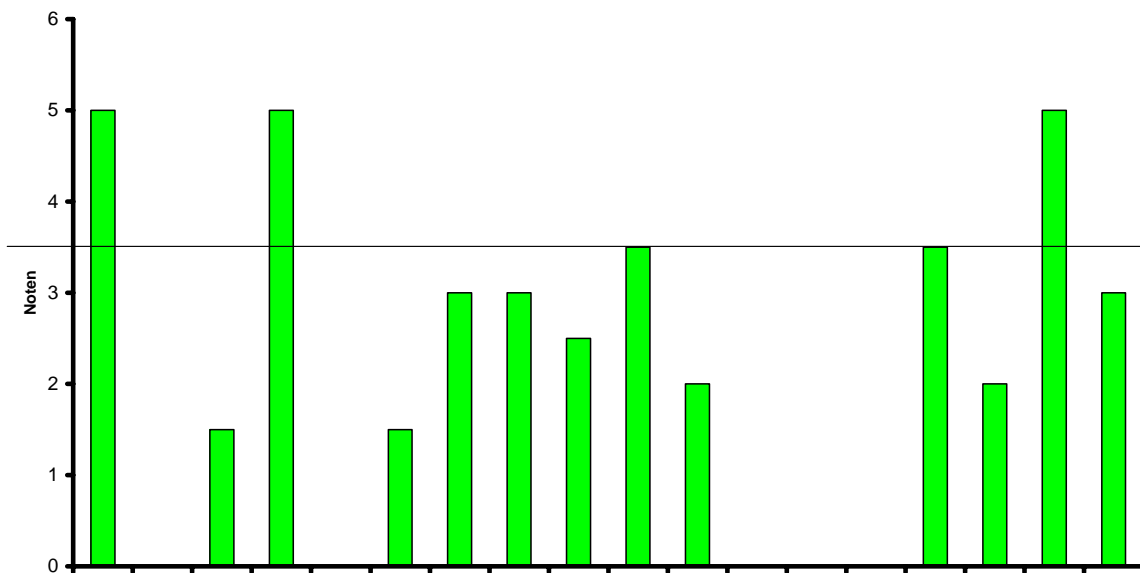
Die Kritiker der „FAZ“ legten ein relativ hohes Selbstbewusstsein an den Tag: Sie rezensierten mehr gut als schwach besuchte Inszenierungen schlecht. Wenn man das mit dem häufig geäußerten Vorurteil – dass diese Zeitung das beste deutsche Feuilleton mache – in Verbindung bringt, könnte es auch als Beleg für Qualitätsstandards jenseits des Publikums stehen.

2.8.5.2.5. Frankfurter Rundschau

Frankfurter Rundschau (gute Kapazitätsauslastung)



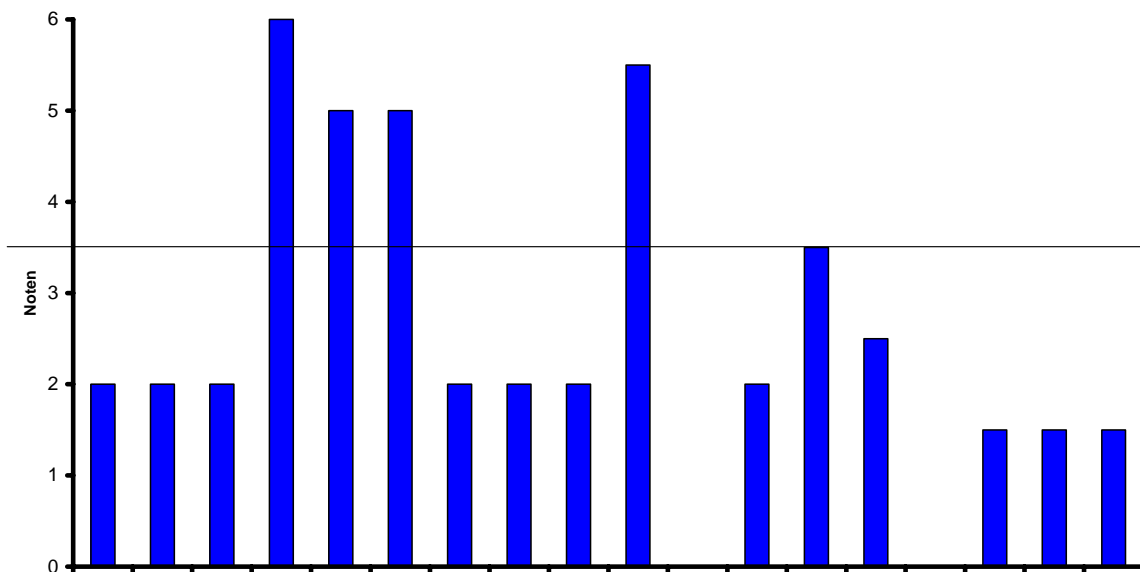
Frankfurter Rundschau (schlechte Kapazitätsauslastung)



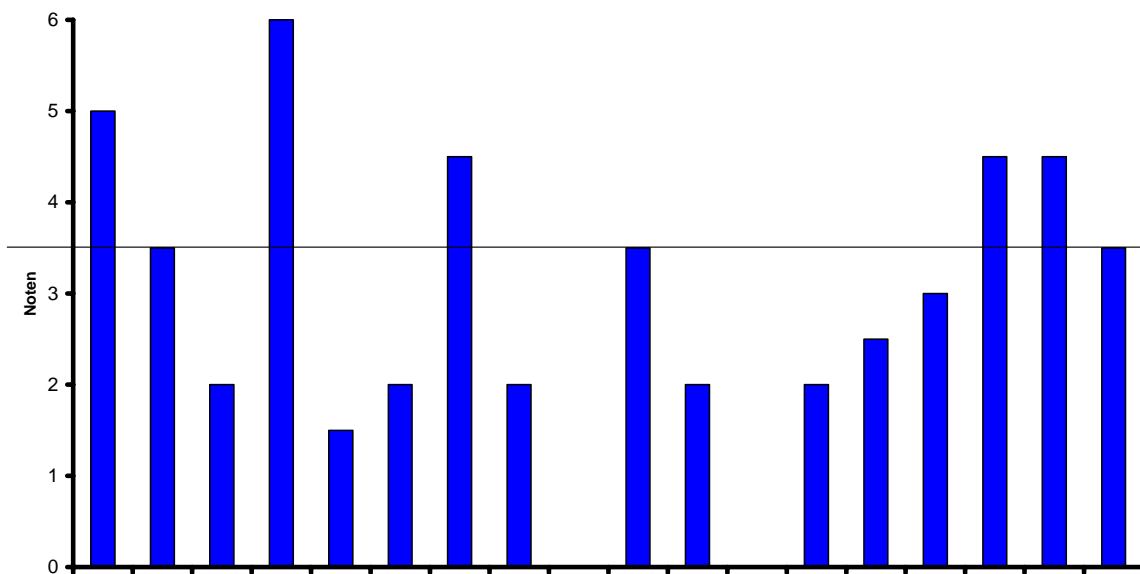
Die „FR“, deren sehr guter Ruf aus den 60er und 70er Jahren – teilweise ungerechtfertigt – arg gelitten hat, stellt sich in dieser Untersuchung als ausgewogener Theaterbegleiter dar, der sich wie die „FAZ“ den Luxus leistet, mehr gut als schlecht ausgelastete Inszenierungen dezidiert negativ zu rezensieren.

2.8.5.2.6. Süddeutsche Zeitung

Süddeutsche Zeitung (gute Kapazitätsauslastung)



Süddeutsche Zeitung (schlechte Kapazitätsauslastung)



Die SZ scheint die instinktsichersten Theaterkritiker zu haben – zumindest was den Massengeschmack betrifft; Sie rezensierten mehr schlecht besuchte als gut besuchte dezidiert negativ.

2.8.5.2.7. Untersuchung nach Noten:

Wie oft wurden von den untersuchten Zeitungen bei guter und schlechter Auslastung sowie im Durchschnitt dezidiert gute (>3,5), durchschnittliche 3,5 (-) und dezidiert negative (<3,5) Noten vergeben?

In absoluten Zahlen:

Zeitungen	gute Auslastung:			schl. Auslastung:			Durchschnitt:			Gesamt
	< 3	3	> 3	< 3	3	> 3	< 3	3	> 3	
taz	6	5	2	4	6	2	10	11	4	25
Welt	11	2	2	7	5	2	18	7	4	29
FTD	5	2	0	1	1	0	6	3	0	9
FAZ	8	2	6	5	3	5	13	5	11	29
FR	8	2	4	5	5	3	13	7	7	27
SZ	11	1	4	7	4	5	18	5	9	32
Gesamt	49	14	18	29	24	17	78	38	35	151

In Prozentzahlen:

Zeitungen	gute Auslastung:			schl. Auslastung:			Durchschnitt:		
	< 3	3	> 3	< 3	3	> 3	< 3	3	> 3
taz	47 %	39 %	16 %	33 %	50 %	17 %	40 %	44 %	16 %
Welt	73 %	13 %	13 %	50 %	36 %	14 %	61 %	24 %	14 %
FTD	62 %	29 %	0 %	50 %	50 %	0 %	66 %	33 %	0 %
FAZ	50 %	13 %	38 %	39 %	23 %	39 %	44 %	17 %	37 %
FR	57 %	14 %	28 %	38 %	38 %	23 %	48 %	26 %	26 %
SZ	69 %	6 %	25 %	44 %	25 %	32 %	56 %	16 %	28 %
Gesamt	59 %	17 %	22 %	41 %	34 %	24 %	55 %	27 %	25 %

Bei guter Auslastung:

A.	dezidiert positiv: < 3		B.	durchschnittlich : 3		C.	dezidiert negativ: > 3	
1. Welt	73 %		1. taz	39 %		1. FAZ	38 %	
2. SZ	69 %		2. FTD	29 %		2. FR	28 %	
3. FTD	62 %		3. FR	14 %		3. SZ	25 %	
4. FR	57 %		4. Welt	13 %		4. taz	16 %	
5. FAZ	50 %		5. FAZ	13 %		5. Welt	13 %	
6. taz	47 %		6. SZ	6 %		6. FTD	0 %	

Ranking A:

Bei den dezidiert positiven Kritiken im Bereich der guten Auslastungen vergab die „Welt“ am häufigsten gute Noten, dicht gefolgt von der „SZ“. Den letzten Platz hinter der „FAZ“ belegt die „taz“. Daraus lässt sich schließen, dass in diesem Bereich die Welt und die „SZ“ relativ nah am Publikumsgeschmack liegen, „taz“ und „FAZ“ einen eher elitären Anspruch pflegen.

Ranking B:

Bei den mittleren Werten liegt die „taz“ vorne, ihr folgt mit Abstand die „FTD“. „FR“, „Welt“ und „FAZ“ sind dahinter relativ nahe beisammen. Auf dem letzten Platz steht die „SZ“. Das heißt: Die „taz“ tendiert mehr als die anderen zu versöhnlichen „Sowohl-als-auch“-Kritiken. Der Rest hält sich an die alte Alfred-Kerr-Formel: „In der Theaterkritik gibt es nur Guillotine oder Harfe.“ Das ist zwar journalistisch, aber nicht sehr sachorientiert gedacht.

Ranking C:

Bei den dezidiert negativen Kritiken liegt die „FAZ“ unangetastet auf Platz eins. Das heißt, sie repräsentiert am wenigsten den Massengeschmack. Auf dem letzten Platz liegt die „FTD“ – dieser Wert ist aber bei dem geringen Anteil an Theaterkritiken im untersuchten Zeitraum mit Vorsicht zu genießen.

Bei schlechter Auslastung:

A.	dezidiert positiv: < 3		B.	durchschnittlich : 3		C.	dezidiert negativ: > 3	
1. FTD	50 %		1. FTD	50 %		1. FAZ	39 %	
2. Welt	50 %		2. taz	50 %		2. SZ	32 %	
3. SZ	44 %		3. FR	38 %		3. FR	23 %	
4. FAZ	39 %		4. Welt	36 %		4. taz	17 %	
5. FR	38 %		5. SZ	25 %		5. Welt	14 %	
6. taz	33 %		6. FAZ	23 %		6. FTD	0 %	

Ranking A:

Bei den dezidiert positiven Kritiken im schlecht ausgelasteten Bereich stehen „FTD“ und „Welt“ an der Spitze, die „taz“ liegt deutlich dahinter auf dem dritten Platz. Das heißt, „FTD“ und „Welt“ fanden sogar überproportional Lobenswertes bei schlecht besuchten Inszenierungen. Die Kritiker schienen also auch Dinge zu goutieren, die am Massengeschmack vorbeigehen. Bei der „FTD“ hängt dieser Spitzenplatz wohl in erster Linie mit dem geringen Platz für den Kulturteil zusammen: Voraussehbar schlechte Kritiken fanden aus Gründen des geringeren Nutzwerts seltener in die Zeitung. Der letzte Platz der „taz“ ist wohl der Tendenz des Blattes zu verdanken, aus Gründen der Solidarität zu den Künstlern mehr „Sowohl-als-auch“-Kritiken zu schreiben.

Ranking B:

Auch bei den durchschnittlichen Beurteilungen liegt die „FTD“ auf Platz eins, dicht gefolgt von der „taz“. Bei der „taz“ bestätigt sich die Tendenz zum „Sowohl –als auch“, bei der „FTD“ liegt der Grund wohl an der geringen Anzahl von Kritiken bei schlecht ausgelasteten Stücken.

Ranking C:

„FAZ“ und „SZ“ liegen weit vorne, der „FTD“ gelang mit 0 Prozent ein letzter Platz. „FAZ“ und „SZ“ scheuten sich nicht, auch Stücke, die schon im Vorfeld dezidiert

publikumsunfreundlich klangen, noch einmal kräftig in die Tonne zu treten – zeigten also Mut zum engagierten Verriss. Die „FTD“ hat aus Platzgründen – und einem anscheinend recht sicheren Gespür für Publikumsunwirksames – nicht ein einziges davon rezensiert, liegt deshalb auf Platz 6.

Durchschnittsnoten aus schlechter und guter Auslastung.

A.	dezidiert positiv: < 3		B.	durchschnittlich : 3		C.	dezidiert negativ: > 3	
1. FTD	66 %		1. taz	44 %		1. FAZ	38 %	
2. Welt	61 %		2. FTD	33 %		2. SZ	28 %	
3. SZ	56 %		3. FR	26 %		3. FR	26 %	
4. FR	48 %		4. Welt	24 %		4. taz	16 %	
5. FAZ	44 %		5. FAZ	17 %		5. Welt	14 %	
6. taz	40 %		6. SZ	15 %		6. FTD	0 %	

Ranking A:

Die vorderen Plätze belegen „FTD“ und „Welt“. Bei der „FTD“ spielen die Platzverhältnisse eine wesentliche Rolle und die Idee der wechselnden Chefredaktionen auf den Kulturseiten – aus nicht wirklich nachvollziehbaren Gründen – den Nutzwertcharakter insofern zu stärken, als man weniger von schlechten Inszenierungen abriet, als bei guten zuriet.

Bei der „Welt“, die zu dieser Zeit mehr Platz als heute für Kultur bereitstellte, stand wohl eher die Idee im Vordergrund, den Geschmack ihrer Klientel zu bedienen. Didaktische Interessen (das Theater als moralische Anstalt) schienen keine Rolle zu spielen.

Der letzte Platz der „taz“ reiht sich harmonisch in die bisherigen Untersuchungsergebnisse ein – weg von der Polemik – hin zum „Sowohl als auch“. Ob dieser Kurs wirklich leserfreundlich ist und längerfristig zur Konsolidierung oder zum Untergang des Blattes führen wird, ist bislang noch nicht absehbar.

Ranking B:

Konsequent der Platz eins der „taz“ bei den durchschnittlichen Werten. „FAZ“ und „SZ“ liegen ganz hinten und bestätigen damit ihre Tendenz zur Meinungsfreudigkeit.

Ranking C:

Ebenfalls konsequent, dass „FAZ“ und „SZ“ auf den vorderen Plätzen liegen und damit ihre Tendenz zur Meinungsfreudigkeit klar dokumentieren. Der letzte Platz der „FTD“ mit 0 % ist ebenfalls dem knappen Platz und der von der Chefredaktion geforderten Hinwendung zu positiv zu rezensierenden Themen zuzuordnen.

Gesamtdurchschnitt:

dezidiert positiv (< 3): 53 %

durchschnittlich (3): 27 %

dezidiert negativ (> 3); 20 %

Mit über 50 % positiver, etwa einem Viertel mittlerer und nur 20 % dezidiert negativer Wertungen wird das Vorurteil „Kritiker schreiben lieber schlechte Rezensionen“ eindrucksvoll widerlegt: Das Gegenteil ist der Fall!

2.9. Kurzgefasste Zusammenfassung der Kritiken-Analyse

2.9.1. Haben Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen Einfluss auf die Besucherzahlen?

2.9.1.1. Werden gut ausgelastete Inszenierungen in überregionalen Tageszeitungen gut rezensiert?

Meistens.

Da Kritiker gut besuchte Inszenierungen überwiegend gut rezensieren, ist nur eine Aussage möglich: Kritiker- und Publikumsgeschmack weisen in diesem Fall eine hohe Übereinstimmung auf. Die Frage, ob der gute Besuch den guten Rezensionen zu verdanken ist – also ein kausaler Zusammenhang besteht –, ist jedoch mit dem vorliegenden Faktenmaterial nicht zu beantworten.

2.9.1.2. Werden schlecht ausgelastete Inszenierungen in überregionalen Tageszeitungen überwiegend schlecht rezensiert?

Nein.

Da Kritiker auch viele schlecht besuchte Stücke gut rezensierten, sind zwei Aussagen möglich:

- a. Kritiker sind duldsamer als das Publikum.
- b. Kritiker überregionaler Tageszeitungen haben wenig bis gar keinen Einfluss auf die Besucherzahlen von Theaterstücken.

In dieser Untersuchung wurde das Vorurteil, Kritiker könnten durch gute Rezensionen besonders viele Zuschauer ins Theater locken, widerlegt. Im Induktionsschluss kann man weitergehend behaupten: *Überregionale Theaterkritiken haben keinen wesentlichen Einfluss auf die Zuschauerzahlen.*

2.9.1.3. Werden alle untersuchten Inszenierungen in den überregionalen Tageszeitungen gleich häufig rezensiert?

Nein.

Kritiker erkennen anscheinend schon im Vorfeld, welche Inszenierungen beim Publikum weniger beliebt sein werden, und besuchen sie anscheinend seltener als die anschließend gut ausgelasteten.

2.9.1.4. Werden einige Theater in überregionalen Tageszeitungen häufiger rezensiert als andere?

Ja.

Die unterschiedliche Aufmerksamkeit der Kritiker den verschiedenen Häusern gegenüber folgt nachvollziehbaren Kriterien. Meistens reagiert sie auf das künstlerische Renommee von Regisseuren oder Schauspielern, auf Uraufführungen bekannter Autoren, Neubesetzungen der Intendanz oder das Image der Intendanz in den letzten Spielzeiten.

Nachtrag: Wie der Wechsel der Intendanz in Bochum zum Beginn der Spielzeit 2005/2006 zeigte, zählt das Image des Intendanten mehr als das des Hauses. Nach Matthias Hartmanns Wechsel von Bochum nach Zürich führen die überregionalen Rezensenten auffallend häufiger nach Zürich als nach Bochum.

2.9.1.5. Welche Theater kommen in der Kritikergunst der überregionalen Tageszeitungen besonders gut weg?

Die höchste Anzahl dezidiert positiver Kritiken bekamen die Münchner Kammerspiele. Ein Grund war möglicherweise die Voreingenommenheit vieler Rezensenten gegenüber dem sehr guten Image des Intendanten aus den vorherigen Spielzeiten. Nachtrag: Das Image verblasste schnell – zwei Jahre nach dem Untersuchungszeitraum war das Haus in der Kritikerwahrnehmung (signifikant weniger Rezensionen) völlig nach unten abgerutscht.

Die höchste Anzahl durchschnittlicher Kritiken erhielten das Deutsche Theater in Berlin und das Hamburger Schauspielhaus.

Die meisten schlechten Noten erhielten das Berliner Ensemble und das Schauspielhaus Bochum. Interessant, dass beide Theater auch bei den guten Noten ganz vorne mitspielten.

Bei den Durchschnittswerten lagen die Theater, die am meisten von der Politik angegriffen wurden, in der Spitzengruppe.

2.9.1.6. Drucken einige Zeitungen mehr positive, mittlere oder negative Kritiken als andere?

Ja.

„FTD“ und „Welt“ vergeben am häufigsten gute Bewertungen, die „taz“ am häufigsten mittlere (also eher meinungsschwache) und „FAZ“ und „SZ“ am häufigsten schlechte.

2.9.2. Haben überregionale Theaterkritiken Einfluss auf die öffentliche Meinung?

2.9.2.1. Reflektieren Theaterkritiken in überregionalen Tageszeitungen den Publikumsgeschmack?

Nein.

Schlecht besuchte Inszenierungen werden mit einer Durchschnittsnote von 3,2 nur um den Notenwert 0,4 schlechter bewertet als gut besuchte mit 2,8. Die Theaterkritik ist also wesentlich duldsamer als die öffentliche Meinung, die sich in den Besucherzahlen niederschlägt, und will den Theatern nur in Ausnahmefällen wehtun.

2.9.2.2. Unterstützen Theaterkritiken in überregionalen deutschen Tageszeitungen bestimmte gesellschaftliche Interessensgruppen?

Ja.

Da auch schlechter besuchte Inszenierungen wohlwollend rezensiert werden, unterstützt die Theaterkritik mehr die Interessen der Theater – und damit der subventionierenden Administration – als die des Publikums.