

Albert Meier

## Comme il faut

### Das Theater als gute Gesellschaft betrachtet

Es sind also immer ihrer zwei: einer, der redet oder schreibt, und einer, der zuhört oder liest, und auf den Kontakt zwischen diesen zweien läuft's hinaus; aber dieser Kontakt gibt, je bedeutender er ist, in je höherer Sphäre er wirksam wird, um so mehr das Übergewicht dem Gebenden, während der Empfangende in diesen höheren Sphären immer leichter und dünner wird, ohne daß er freilich je aufhören würde, da zu sein. (Hofmannsthal 2000, 195)

Die Poetik hat das Drama von Anfang an auf Wirkung abgestellt. Seit Aristoteles soll die Vorführung ihre Zuschauer – zumindest ephemere – verändern, wobei die semantische Offenheit des Katharsis-Konzepts freilich irritierend bleibt: Ob es das Publikum ist, das von ‚Jammer‘ (ελεος) und ‚Schauer‘ (φοβος) gereinigt wird, oder ob diese Affekte angesichts des tragischen Geschehens selbst einem Läuterungsprozess unterliegen, darüber vermochte sich die Altphilologie bislang noch nicht zu einigen (vgl. Zelle 2000, 252). Wie es in dieser Hinsicht mit der aristotelischen *Poetik* aber auch bestellt sein mag – in jedem Fall geht sie von einer asymmetrischen Kommunikation aus, worin der einzelne Zuschauer das bloße Akkusativ-Objekt des Geschehens auf der Bühne abgibt. Problematisch sind dabei allein Art und Ausmaß der Steuerbarkeit, und insbesondere in dieser Frage differieren die dramaturgischen Konzepte seit dem griechischen Altertum: Stellt man sich die Wirkung als Lern-Erfolg vor, der von einer rationalen Analyse des Gezeigten zehrt (Gottsched / Brecht), oder wird sie sich nicht vielmehr im Gemüt und folglich unbewusst ereignen (Diderot / Lessing)? Soll es auf dauerhafte Eingriffe in die Lebenspraxis der Zuschauer hinauslaufen (indem das Theater gesellschaftlich praktische Folgen hätte), oder kann es genügen, wenn kurzfristige Erlebnisse organisiert werden, deren Effekt die Aufführung nicht zu überdauern braucht? Letztlich variieren diese Alternativen immer die eine Grundfrage: ob das Theater nach einem aktiven Publikum verlangt oder nach einem passiven – ob es also die zahlenden Gäste bloß bedienen will (die Restaurant-Situation) oder ob es von ihnen eine

Eigenbeteiligung erwartet (wie etwa der Arzt, dessen Heilerfolg die Kooperation des Patienten voraussetzt). Freilich lehrt die Theatergeschichte, dass allein die erste Variante wirklich ernst zu nehmen ist (diejenige Wirkungskonzeption, die den Zuschauern etwas bieten will, ohne über die Finanzierung hinaus mit einer substanziellen Gegenleistung/Kooperation zu rechnen); immerhin sind bislang sämtliche Versuche, von der Bühne aus die Besucher zu Mit-Akteuren zu machen, auf ihre je spezifische Weise gescheitert.<sup>1</sup> Dabei wäre zumindest in der konkreten Theatersituation eine höchst reale Interaktion von Bühne und Parkett technisch hinlänglich unproblematisch, weil sich jede Aufführung durch kontingente Impulse manipulieren ließe (im Unterschied zur Vorführung präfabrizierter und gegen jegliche Intervention aus dem Parterre folglich immunisierter Filme: das Kino-Publikum kann einen Film besten-/schlimmstenfalls beschädigen oder vernichten, aber nicht substanziell verändern bzw. gar mitgestalten).

Das dürfte Methode haben, vielleicht gar auf anthropologische Sachzwänge verweisen und allemal erklären, warum das Theater der Neuzeit an Popularität und sozialer Bedeutung verloren hat. Ein Endspiel um die Fußball-Weltmeisterschaft und ein *Open Air*-Konzert à la Woodstock vermögen weit mehr Menschen zu involvieren, weil sie in unvergleichlich intensiverer Art ‚Gemeinschaft‘ erfahrbar machen. In strikter Analogie zur attischen Tragödie stiften solche modernen Organisationstechniken von Kollektivität gerade dadurch ein Dabei-Sein, dass sie die rationale Distanz zwischen der Darbietung und deren Wahrnehmung suspendieren und insofern das Publikum als unwillkürlichen Empfänger heftigster Reize behandeln (je als reines ‚Gattungswesen‘ im Sinne von Schillers *Schaubühnen*-Aufsatz, für das alle individuellen Konkretionen vorübergehend keine Rolle mehr spielen).

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – namentlich seit Diderot und Lessing – haben die Dramendichter zumeist gehofft, mit literarischen Mitteln Emotionen zu generieren (der opulenteren Oper ist dies begreiflicherweise noch immer besser gelungen als dem Sprechtheater). Indem man sich um ein Illusionsdrama bemühte, das so wirklichkeitsnah sein wollte, dass die Zuschauer der Differenz von Bühne und Welt vergaßen, sollte zuallererst an die Empfindlichkeit der Zuschauer appelliert werden, um diese auf sittlichere Gefühle zu stimmen (ein Aufbautraining also für die Moral-Muskeln). Die Literaturgeschichtsschreibung kennt diesen Paradigmenwechsel als Konsequenz einer

1 Einen der zahllosen empirischen Belege hierfür hat Paul Pörtner geliefert, der in seinem Kriminalstück *Scherenschnitt* (Köln 1964) den Handlungsablauf offen halten wollte, um dem Publikum Gelegenheit zum Eingreifen zu bieten (die Schauspieler hatten dann improvisierend zu reagieren).

‚Emotionalisierung‘ bzw. ‚Sensualisierung‘ im Gefolge der Aufklärung. Unter der Fahne der Rhetorik war die Dichtung vordem (und zwar seit der Antike) als rational kontrollierter, systematisch normierter Kommunikationsvorgang verstanden worden: In der ‚Rede‘-Situation hatten Sprecher und Adressat klar verteilte Rollen vorgefunden und es sollte bloß darauf ankommen, die Botschaft so regelgerecht zu formulieren, dass sie auch optimal wahrgenommen wurde – der Leser (bzw. Hörer) hatte nur die passive Aufgabe, sich den Impulsen nicht zu verweigern, und konnte im Rahmen des geschlossenen Systems ‚Affekten-Lehre‘ gar nicht umhin, automatisch und insofern eben vorhersagbar zu agieren (ein mechanisches Reiz/Reaktions-Schema ist hier anzusetzen).

Ungefähr ab 1750 ist die Literatur (nicht bloß in deutscher Sprache) aber aus dem Bann der Rhetorik herausgetreten; seit dieser Zeit lässt sich den poetischen Werken nicht mehr fraglos ihr bestimmter und einziger Sinn zuschreiben, weil die ästhetische Eigenaktivität des Lesers hinsichtlich der Semantik des Textes mitreden darf, ja diese immer erst in je individueller Weise generieren muss. Symptomatisch hierfür sind die Versuche, die jetzt nicht mehr planbaren, weil subjektiv-relativen Affekte der Rezipienten auf andere Weise doch noch unter Kontrolle zu halten und Konzepte einer zuverlässigen ‚Sympathie-Lenkung‘<sup>2</sup> diesseits der Affekten-Lehre zu entwickeln. Auch wenn diese, wie etwa Lessings ‚Mitleid‘-Strategie in der *Miss Sara Sampson*, im Wesentlichen auf die Gattung ‚Drama‘ beschränkt bleiben (und bis dato auch die Grundlage aller filmischen Wirkungstheorien bilden dürften), kommt darin doch ein paradoxes Bedürfnis aller neueren Poesie zum Tragen: auf die individuelle Sinnlichkeit jedes Einzelnen im Publikum zu setzen und doch die Folgen der Lektüre bzw. des Theaterbesuchs determinieren zu wollen – die Wirkung also wenigstens in einem gewissen Toleranz-Bereich zu kalkulieren, ohne die Leser durch didaktische Evidenz in ihrer persönlichen Freiheit allzu offensichtlich zu beschneiden. Das ‚epische‘ Theater Bertolt Brechts, das mit Händen zu greifende Affinitäten zur vorlessingschen Lehrsatz-Dramaturgie à la Gottsched aufweist (Meier 1993, 92), hat – mit bekannt geringem Erfolg – den theoretisch aufwändigsten Versuch unternommen, diese Entwicklung umzukehren. Die barocke und auch noch die frühaufklärerische Poetik waren davon ausgegangen, dass die rationale Verstehbarkeit der Handlung wichtiger wäre als deren Einfluss auf die Empfindungen der Rezipienten; die tragischen Affekte dienten hier nur zum probaten Mittel, die Zuschauer zur vernünftigen Analyse zu motivieren. Unter dem Leitbegriff des Sensualismus ist seitdem das subjektive Gefühl in den Vorder-

2 Dieses Problemfeld ist bislang allein für den englischen Raum explizit untersucht worden; vgl. namentlich Habicht/Schabert (1978).

grund getreten und trägt – insbesondere in Gestalt der ‚Spannung‘ – das Interesse am Gezeigten oder Geschriebenen, das sich im Unterhaltungsbegehren kondensiert. Das rhetorische Dichtungsverständnis, für das der Leser bloß ein individualitätsloses Objekt der eigenen Einwirkung war, ist damit obsolet geworden, ohne freilich die Bereitschaft einzuschließen, das Verhalten des Publikums tatsächlich freizugeben: Die traditionelle Poetik der Distanz hat einer Poetik des Interesses weichen müssen, die den Leser/Zuschauer gerade in seiner konkreten Persönlichkeit mit ins Kalkül zieht und so intensiv wie möglich in das literarisch-fiktionale Geschehen involviert. Das bedeutet zugleich, dass die herkömmliche Strenge der Gattungsgrenzen aufweicht (das Bürgerliche Trauerspiel etwa subvertiert die Differenz von Tragödie und Komödie – unterhaltsame Prosaformen verwandeln die goethesche ‚Naturform‘ der Epik von Grund auf). Seitdem sind andere Kommunikationsformen zwischen Text und Publikum vonnöten als zuvor in Zeiten der Regelpoetik, weil über die wechselseitigen Erwartungen keine volle Gewissheit mehr besteht. Auf Seiten der Autoren steht nicht mehr die Bestätigung der Normen durch deren originelle Variation im Vordergrund (‚aemulatio‘), sondern die Verpflichtung auf ständige Regelverletzung (‚innovatio‘); auf Seiten der Leser geht es weniger um den intellektuellen Reiz der Kontrolle über das jeweilige Verhältnis zwischen einer poetischen Realisierung und ihren Vorschriften (um einen Diskurs unter Fachleuten also) als um den primär sinnlichen Reiz der Überraschung und/oder des Mitempfindens. Das betrifft u. a. die Entwicklung eines neuen Konzepts der Informationsvergabe bei Denis Diderot, das Lessing an prominenter Stelle (*Hamburgische Dramaturgie*, 48. Stück) übernommen hat: Sollte der Zuschauer zuvor so wenig Bescheid wissen wie die Protagonisten selbst, um auf Augenhöhe mit diesen deren Verhalten zu beobachten, suchen Diderot/Lessing nun eine Steigerung der Gefühlsintensität dadurch zu erreichen, dass das Publikum zumindest an prekären Wendepunkten mehr weiß als das Bühnen-Personal: „Tout doit être clair pour le spectateur. Confident de chaque personnage, instruit de ce qui s’est passé et de ce qui se passe; il y a cent moments où l’on n’a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera.“ (Diderot 1980, 368)<sup>3</sup>

Leser haben nach der Verabschiedung der Rhetorik keine Kompetenz mehr als Kritiker des Gelesenen, sondern werden in ihrer Sinnlichkeit als Menschen

3 Schiller hat diese Strategie in seiner *Verschwörung des Fiesko zu Genua* dadurch auf die Spitze getrieben, dass er das Publikum grundsätzlich präzise über alle Absichten seiner Helden informiert, in einer zentralen Stelle jedoch ein eminent wirksames Desinformations-Kalkül zum Tragen bringt, um *ex negativo* Diderot/Lessings Prinzip um so nachdrücklicher zu bestätigen (vgl. Meier 1987).

angesprochen, von denen weit mehr Empathie denn Analyse gefragt ist. In dieser Hinsicht darf eine reichlich vertrackte Dialektik unterstellt werden: Einerseits fehlt jetzt die kritische Distanz zwischen Leser und Text, was eine erhebliche Limitierung der individuellen Freiheit zur Folge hat, weil die Leser-Reaktionen an Autonomie einbüßen, wenn sie der emotiven Kraft von Texten unterliegen – andererseits gibt es erst jetzt kein Korsett an Regeln mehr, die einfach hinzunehmen wären, sondern ein apriorisches Recht auf individuellen Geschmack, private Wertmaßstäbe und geradezu Launenhaftigkeit im Umgang mit Literatur.<sup>4</sup> Nur: Diese Spannung scheint weit mehr eine Sache der Poetik als der Inszenierung zu sein, da die Rezeptionsereignisse *de facto* nach wie vor dem alten Reiz/Reaktions-Schema folgen (die weit offeneren Theoretisierungen mögen in dieser Hinsicht avancierter sein als die von ihnen beanspruchte Empirie).

Für diese komplexe Sozial-Beziehung von Bühne und Publikum dürfte der weit mehr juristisch als ökonomisch konnotierte Vertrags-Gedanke keine optimale Theoretisierung gestatten. Zum einen betrifft die Rede vom ‚Tausch-Verhältnis‘ (Wulff 2001, 134) höchst konkret bloß die Äußerlichkeit, dass für eine Dienstleistung bezahlt werden muss, worin dem Theater/Film keinerlei Sonderrolle zukommt; zum anderen unterstellt die Vertragsidee dort, wo sie genau metaphorisch eingesetzt wird, eine Freiheit der Wahl *vor* dem Eingehen der jeweiligen Wechselbeziehung zwischen Rezipient und Werk, die es angesichts der Offenheit etwa des Gattungssystems so nicht geben kann; nicht umsonst spricht Schiller am Beispiel seines Erfolgsromans nur ironisch von einem Kontrakt zwischen Autor und Rezipient: „Der Leser des Geistersehers muß gleichsam einen stillschweigenden Vertrag mit dem Verfasser machen, wodurch der letztere sich anheischig macht, seine Imagination wunderbar in Bewegung zu setzen, der Leser aber wechselseitig verspricht, es in der Delikatesse und Wahrheit nicht so genau zu nehmen.“<sup>5</sup> Vielmehr sind strukturell ‚vorvertragliche‘ Verhältnisse anzunehmen: ein Ausgeliefertsein an die Willkür des Stärkeren, der beim Lesen/Zuschauen immer der Text bzw. die Inszenierung ist, weil der Leser/Zuschauer bei Nicht-Einverständnis am Werk nichts Substanzielles zu ändern vermag, sondern sich höchstens entziehen kann.<sup>6</sup> Bei ei-

4 Der Film hat von dieser Veränderung während des 18. Jahrhunderts profitiert und seinen Ausgang gleich beim Sensualismus genommen, weshalb heutigen Kinogängern Film-Stile aller Art zuzumuten sind, während etwa die deutsche Literatur vor Lessing aus dem Bewusstsein des Publikums verschwunden ist; an eine Aufführung von Gottscheds *Sterbendem Cato* ist nicht einmal auf einer Studentenbühne zu denken.

5 Schiller an Charlotte und Caroline von Lengefeld, 12. 2. 1789, in: Schiller 1959, 1066.

6 Allerdings sind die Möglichkeiten eines Eingriffs von Außen auf die Bühne beim Theater noch immer größer als beim Film: Die Qualität einer Theater-Aufführung hängt schließlich in

nem ‚Vertrag‘ müsste es überdies eine Appellationsinstanz geben, um einer in ihren Rechten eventuell beeinträchtigten Partei die Schadloshaltung zu garantieren – *in aestheticis* ist damit zum Glück kaum je zu rechnen. Insofern mag man das Verhältnis zwischen den Zuschauern und dem Theater (Text/Bühne/Aufführung) seit der ‚Epochen-Schwelle‘ (Koselleck) um 1750 wohl besser mit den Kategorien der Anstandslehre beschreiben: Die sozialen Funktionen differieren evident, ohne die sonstige Ranggleichheit außerhalb des konkreten Kontaktraums zu konterkarieren. Es kommt auf den wechselseitigen ‚Takt‘ an, der von Respekt für die Gegebenheiten geprägt sein muss und stets verspricht, dass die jeweiligen Erwartungen auch eingelöst werden. Es handelt sich ja auch nur scheinbar um ein Verhältnis von Lieferant und Klient, weil in der Tat nur die eine Seite arbeitet, während die andere zahlt; anders als im regulären Geschäftsverkehr, wo der Kunde noch als König ausgegeben wird und in der Tat über einen gewissen Handlungsspielraum verfügt, liegt die Souveränität über die Normen hier freilich auf Seiten der Anbieter.

Dass es in der Kommunikation zwischen dem Theater und seinem Publikum in Wahrheit um ‚angemessenes‘ Benehmen geht, das lässt sich immer dort beobachten, wo eine Konvention missachtet wird (vor allem die je genre-spezifische *bienséance*). Solange sich ein solcher Verstoß gegen die Forderungen des Anstands noch tolerieren lässt (bei vertretbarer Geringfügigkeit), kann und wird man auf beiden Seiten so tun, als habe man gar nichts davon bemerkt. Wird aber eine –vorweg nie genau zu bestimmende – Grenze überschritten, dann kocht die Empörung umso schneller und heftiger hoch. Das braucht keineswegs bloß Sache des Publikums zu sein, das sich in seinen etablierten Ansprüchen betrogen fühlt, wenn eine Inszenierung – in welcher Weise auch immer – die üblichen Bahnen verlässt; das zeigt sich mehr noch auf Seiten der Theaterleute, die vom Publikum allemal die komplementäre Regelerfüllung einfordern, zum wie immer gearteten Spiel gute Miene zu machen (und bei Verweigerung demgegenüber prompt ihren *dégoût* zum Ausdruck bringen). So oder so will man sich in guter Gesellschaft befinden und setzt voraus, dass die jeweiligen Beteiligten das *comme il faut* kennen und zu respektieren wünschen – da über die Inhalte dieser Regel freilich Dissens herrschen mag, sind Peinlichkeiten möglich und haben dann freilich Verstimmung zur Folge, was dennoch kaum je vor Gericht führt (weder im metaphorischen Sinn noch im buchstäblichen: es gibt ja keine einklagbaren Forderungen, die über das Entrichten eines Eintrittspreises und das Zustandekommen der Aufführung hinausgingen, weil weder das Zivilrecht

vieler Hinsicht von der ‚Stimmung‘ ab, die im Publikum herrscht, das sich überdies einmischen könnte, auf diese Macht freilich so gut wie immer verzichtet, um sich nicht in den Geruch des Banausentums zu bringen.

noch das Strafrecht soweit reichen). Überall, wo solche Empfindlichkeiten zum Tragen kommen, hat die Vernunft kein großes Gewicht – die durch Hobbes und Rousseau entwickelte Metapher vom Gesellschafts-,Vertrag‘ scheint für den Sozialkontakt zwischen dem Theater und seinen Zuschauern rationalistisch überspannt zu sein, weshalb ihr Gewinn an Anschaulichkeit zu Lasten der sachlichen Präzision geht. Als instinktive Bereitschaft zur ‚Anständigkeit‘ wie zur ‚Verletztheit‘ ist der komplexe Zusammenhang besser erfasst; von dieser Seite her sollte sich die Produktivität der Regelverletzungen jedenfalls leicht verstehen lassen.

## Literatur

- Diderot, Denis (1980) De la poésie dramatique. In: Diderot: *Le drame bourgeois. Fiction II*. Édition critique et annotée, présentée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet. Paris: Hermann, S. 323–427.
- Habicht, Werner / Schabert, Ina (Hrsg.) (1978) *Sympathie lenkung in den Dramen Shakespeares. Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie*. München: Fink (Texte und Untersuchungen zur englischen Philologie. 9.).
- Meier, Albert (1987) Des Zuschauers Seele am Zügel. Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers Verschwörung des Fiesko zu Genua. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 31, S. 117–136.
- Meier, Albert (1993) *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Schiller, Friedrich (1959) *Sämtliche Werke. 5: Erzählungen / Theoretische Schriften*. Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke † und Herbert G. Göpfert. München: Hanser.
- Wulff, Hans J. (2001) Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen. Pragmatische Grundlagen der Dramaturgie. In: *Montage/AV* 10,2, S. 131–154.
- Zelle, Carsten (2000) Katharsis. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 2, H–O. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, gemeinsam mit Georg Braungart u. a. herausgegeben von Harald Fricke. Berlin/New York: de Gruyter, S. 249–252.