

Soziale Überforderung?

Zur Soziologie des Schauspielerberufs in der Bundesrepublik

Von Lars Clausen, Dortmund

I.

Der Schauspieler an den Theatern der Bundesrepublik wird zur Zeit aufgefordert, eine besondere Chance zu nutzen, die das Theater hat, wenn eine Gesellschaft sich ändert. Die Chance wird als unbestimmt, aber vorhanden angesehen. Sie soll erlauben, Frontstellungen innerhalb der Gesellschaft abkürzend derart im Theater zu klären, daß an diesen Fronten in der Gesellschaft desto eindeutiger gekämpft und schneller gesiegt werden kann. Diese Aktualisierung der Aufgaben des Theaters¹, hier der am Theater Darstellenden, geschieht nicht das erste Mal in den letzten drei Jahrhunderten. Mit ihr wird auch die Frage wieder laut, auf welche berufliche Lage die Aufforderung trifft. Diese Lage weist gewisse soziale Gesetzmäßigkeiten auf. Sie sollen hier angedeutet werden; zuweilen beleuchtet mit historischen Beispielen, immer aber aufgrund von Schlüssen aus der Gegenwart. Ihre Thesenform soll die Möglichkeit eröffnen, sie durch Forschung auch zu widerlegen.

II.

1. Der Schauspielerberuf wird zur Zeit durch soziale Prozesse gekennzeichnet, die sich im hohen Maße selber stabilisieren, das heißt, dazu neigen, unablässig in sich selbst zurückzulaufen, wie Ketten aus Ursachen und wieder zu Ursachen werdenden Wirkungen, deren letzte Wirkung wieder die erste Ursache begründet. Ein solches im Ablauf sich selbst stabilisierendes System hat den Charakter eines Regelkreises, wertend kann man von einem *circulus vitiosus* sprechen. Diese in sich selbst zurücklaufenden Prozesse begünstigen es, daß die Schauspie-

¹ Vgl. jüngst Karl Richter: Theater im Banne der Soziologie: Reflexionen über den Standort des Theaters. Die Deutsche Bühne, XL (1969), S. 9 f. Ferner: Alphons Silbermann: Die soziologischen Aspekte des Theaters. In: Alphons Silbermann (Hrsg.): Militanter Humanismus. Frankfurt am Main 1966. S. 173 ff. — Der eigene Versuch hier war nicht möglich ohne die kritischen und arbeitsreichen Beiträge einer Gruppe junger Wissenschaftler in Münster/W. (inzwischen zumeist als „Basisgruppe Theatersoziologie“). Die Verantwortung für Fehlerhaftes liegt beim Autor.

ler neben denjenigen Werten unserer Gesellschaft, die leidliche Allgemeinheit besitzen, zusätzlich dauerhafte, sie von anderen Gruppen deutlich abhebende Werte und Handlungsweisen entwickelt haben, die also die Darsteller(innen) in eine eigene „Subkultur“ stellen². Innerhalb dieser Subkultur sorgen die Werte zusammen mit den Weisen, wie diese Werte von Mitgliedern normativ durchgesetzt werden („Sanktionen“), für die Stabilität der Subkultur. Des Schauspielers Lage unterscheidet ihn also trotz mancher ökonomischer Ähnlichkeiten (Abhängigkeit durch Nichtbesitz von materiellen Produktionsmitteln) vom „Proletariat“ klassischen Typs. Er gehört keiner „Klasse“ an — eher noch einer „niedrigen Kaste“. Etwas altertümlich wird es noch bei Julius Bab³ ausgedrückt: „Der Proletarier steht unten innerhalb der Gesellschaft — aber der Schauspieler steht außen!“ Da er sich nicht „unten“ sieht, ist sein Wertesystem auch nicht den Werten derer „oben“, der in seiner Gesellschaft Herrschenden, einfach entgegengesetzt (wie es von einem Modell-Proletariat angenommen werden könnte): Die Schauspieler sind nicht Mitglieder einer „Kontra“-Kultur.

In ihrer Subkultur bedeutet das Ablaufen der sozialen Prozesse in Regelkreisen, daß zwar an jedem Glied der Kette aus Ursachen und Wirkungen ein Eingriff möglich ist, daß aber die Änderung stets so erfolgen muß, daß die Aufgaben, die dieses Glied für die Darsteller erfüllt, auch erfüllt bleiben, weil sonst der Regelkreis, und damit alle berufliche Sicherheit des Schauspielers, zusammenbricht. Wer z. B. den Kunstbegriff vieler Schauspieler ernsthaft in Frage stellen will, um von daher ihre Arbeit zu ändern, darf nicht übersehen, welche Trostfunktionen dieser Begriff für zahlreiche berufsimmanente Enttäuschungen ausübt, muß also den Trost oder etwas ihn besser Ersetzendes mit einführen.

Dieser Subkultur der Schauspieler sind (ebenfalls, jedoch nicht hier zu analysierende) ähnlich fixierte Subkulturen des Theaterpublikums zugeordnet. Sie bedeuten dem Publikum gewöhnlich weniger als den Darstellern. Im Grenzfall bilden sie sich je und je beim Betreten der Eingangshalle, prägen aktuell die Aufführung und das Foyer-Ambiente und zerteilen sich wieder, sobald man seinen Mantel zurückgeholt hat.

2. Die Regelkreistendenzen sind aber — dies ist dem Theater eigentümlich — theoretisch von innen her (endogen) durchbrechbar. Das heißt, im System, darin Theaterarbeit abläuft, sind Elemente enthal-

² Vgl. Dieter Weidenfeld: *Der Schauspieler in der Gesellschaft*. Köln, Berlin 1959. S. 34 ff.

³ Julius Bab: *Das Theater im Lichte der Soziologie*. Leipzig 1931. S. 90.

⁴ Vgl. Wilhelm Heinrich Riehl: *Die bürgerliche Gesellschaft*. Stuttgart 1861. S. 400 ff.

ten, die das System ändern könnten. Denn ein wichtiges Moment der Theaterarbeit, die Situation der Aufführung (*Bab*: das „Theatererlebnis“), ist im Kerne widersprüchlich, antinomisch. Will sagen: Es besteht eine nicht aufhebbare Antinomie des (in einer Gesellschaft starker Arbeitsteilung) professionalisierten Theaters zwischen der Ich-Einvernahme und der Ich-Distanzierung des Publikums.

Mit der „Ich-Einvernahme“ (*Duvignaud*: „la fusion enthousiaste et sentimentale“)⁵, die *Brecht* als „kulinarisches“ Theater so sehr bekämpfte, sei die Möglichkeit und das Streben des Darstellers bezeichnet, das Publikum durch sinnliche Beeinflussung zu überwältigen, wieder mit *Babs* Worten: „Es ist gar keine Frage, daß jede starke Schauspielerwirkung ganz nah benachbart der erotischen ist“⁶. Ebenso notwendig aber produziert das Theater andererseits eine „Ich-Distanzierung“, weil es dialogisch, Urteile erleichternd, Widersprüche für das Publikum darstellt, das Publikum also zur Jury über Anklagen und Verteidigungen macht. (Dialogisch kann dabei das „Stück selbst“ sein — wo wie *Peter Weiss* in seiner „Verfolgung“ *Marat und Sade* wider einander argumentieren läßt. Oder die Schauspieler benutzen das uralte Mittel der Improvisation und diskutieren über ihre Produktion mit dem Publikum — wie beim „Tasso“ im April 1969 in Bremen. Alles dies ist Theater.)

3. Die Regelkreistendenzen sind darüber hinaus praktisch auch von außen her (exogen) durchbrechbar (und übrigens auch bestärkbar — wie zur Zeit vorwiegend). Dies kann geschehen, wenn a) mittels Belohnungen oder Strafen (Lockung oder Drohung, positiven oder negativen Sanktionen) politisch handelnde Gruppen außerhalb der Schauspieler-Subkultur ein Bündnis mit „dem Theater“ einleiten oder wenn b) die Subkultur der Schauspieler sich langfristig anderen Subkulturen oder gar „der Gesellschaft“ angleichen sollte. a) „Bündnisse“ belassen oft große Komplexe der Subkultur-Werte intakt⁷ — es wäre hier z. B. zu untersuchen, ob nicht viele Darsteller, die unter *Goebbels* und *Göring* willig und gerne die Repräsentationsaufgabe des Theaters übernahmen, zugleich mehr effektive Solidarität mit „jüdischen“ Kollegen übten, als es etwa in den akademischen Professionen üblich war. b) Eine „Angleichung“ der Subkultur ist auf kurze Sicht allenfalls zu der sich von ihr gerade ablösenden Gruppe der Hörfunk- und Fernseh-darsteller oder mit der alten Subkultur der Artisten, nicht aber mit um gesellschaftliche Macht ringenden Gruppen (Machteliten, Klassen)

⁵ Vgl. Jean *Duvignaud*: *Sociologie du théâtre*. Paris 1965. Ferner Jean *Duvignaud*/Jean-Pierre *Faye*: *Débat sur la sociologie du théâtre*. *Cahiers Internationaux de Sociologie*. XL (1966), S. 103 ff.

⁶ *Bab*: a.a.O., S. 95.

⁷ Vgl. *Weidenfeld*: a.a.O., S. 36.

erwartbar. Die „Angleichung“ an die „Gesellschaft“ schlechthin ist nur dann auf lange Sicht wahrscheinlich, wenn die soziale Statusangleichung des Berufsbildes an andere „normale“ Berufe die Schutzaufgabe des Regelkreises zu ersetzen vermag; aber: „auf lange Sicht sind wir alle tot“ (J. M. Keynes).

Des Besonderen: *Bündnisse mit herrschenden Gruppen* treten nur auf, wenn diesen etwas am Theater liegt. Es liegt ihnen etwas am Theater, weil ihnen etwas an fragloser Anerkennung ihrer Herrschaft (an Amts-Charisma) liegt und das Theater einen Ort des Glanzes für die Machtelite abgeben kann, wo sich das Publikum, teilnehmend am Glanz, mit der Macht versöhnt. Versöhnende „Teilhabe“ des Publikums war in der deutschen Geschichte besonders ein Erreignis des Hoftheaters; „der Regent hat durch ein Hof-Theater Gelegenheit sich täglich in der Mitte seiner Unterthanen zu zeigen, ohne der zu großen Annäherung des Publikums ausgesetzt zu sein, bei Besuchen fremder fürstlicher Personen erspart ein glänzendes Theater dem Hofe die ungleich kostbareren Hoffestlichkeiten als Jagden, Bälle, Maskeraden usw.“⁸. Die Teilhabe am Glanz bestärkt künstlerisch die noch zu kennzeichnende Fiktion des „höchsten Augenblicks“. Die gesellschaftliche Verachtung, der jahrhundertalte Verruf der Darsteller, könnte zu solchen Bündnissen mit der Macht leicht verlocken.

Bündnisse mit zur Herrschaft strebenden, Herrschaft in Frage stellenden Gruppen tendieren dazu, „kritische Haltungen“ des Publikums (gegenüber den herrschenden und repräsentierenden Gruppen, oder schlechthin) zu produzieren. Am Anfang des modernen deutschen Theaters steht solch ein Bündnis, das zwischen der *Neuberin* und *Gottsched*. Johann Christoph *Gottsched*, der dem in der Aufklärung Mut schöpfenden Bürgertum zum Beispiel mit seinem „Sterbenden Cato“ ein republikanisches Stück geschrieben hat, fand in der Truppe der Friederike Carolin *Neuber* ein Sprachrohr und konnte dafür dem „unehrlichen“ und oft sogar von den Sakramenten ausgeschlossenen Schauspielerstand eine geachtete Rolle zuweisen, deren dieser sehr bedürftig war und deren sich die *Neuberin* in ihrer berühmten „Vertreibung des Harlekins von der deutschen Bühne“ (1737?) würdig zu erweisen suchte. Im übrigen scheiterte das Bündnis (und nicht zuletzt mit ihm auch die wagemutige Prinzipalin⁹). Solche Bündnisse sind bis zu Bert *Brecht* hin immer wieder gesucht worden, so wie noch heute. Wo sie gelingen, bestätigen sie die Fiktion des Publikums als Jury.

⁸ R(obert) Blum, (Georg) K(arl) Herloßsohn, H(ermann) Marggraf (Hrsg.): Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Altenburg-Leipzig 1840. S. 242.

⁹ Vgl. *Ministerium für Kultur* (Hrsg.): Die Neuberin. o. O. (Berlin) u. o. J. (1956). S. 23 ff.

III.

Für analytische Zwecke lassen sich vier unvollständige Regelkreise absondern, die zwar einander verstärken, aber doch eine gewisse Eigenregulation zeigen. Zusammengefaßt als Regelkreis des „Arbeitsverhaltens“, der „kollektiven Lohnpolitik“, der „Sozialisation“ und der „Außengruppen-Kommunikation“ sollen sie im folgenden erläutert werden.

1. Der *Regelkreis des Arbeitsverhaltens* bezieht den Schauspieler am stärksten ein.

Die Analyse des Arbeitsverhaltens setzt sinnvoll am „Leistungs“-Begriff in der Schauspielerarbeit an:

Charakteristisch für die Arbeit der Schauspieler ist ihre starke Betonung der „Leistung“, ohne daß doch sichere Maßstäbe der Leistung vorlägen. Dies illustriert bereits der Brauch, unbekannte Schauspieler auf ein „Vorsprechen“ hin zu engagieren, also aufgrund einer von Probe und Aufführung fernen Arbeitsleistung, die bei großem Andrang den Charakter einer symbolischen Reverenz vor dem Leistungsprinzip bekommt. Was allgemein gut oder schlecht sei, ist im hohen Maße örtlich ausgebildeten oder schlichtweg subjektiven Urteilen ausgeliefert, ohne daß doch die Arbeitsbelastung dadurch geringer würde. Eher wird sie mit der Unsicherheit vermuteter Maßstäbe schlechter erträglich. Der Leistungsbegriff des Schauspielers wird zusätzlich dadurch komplexer, daß er hohe Erwartungen der Fähigkeit zum Bühnenwechsel (zur horizontalen Mobilität) aufgenommen hat¹⁰. Diese Unsicherheit erlaubt jedoch eine (ebenso unsichere) Aufstiegserwartung (Erwartung vertikaler Mobilität), die bei sichereren Leistungsmaßstäben für zahlreiche Schauspieler eingeschränkt werden müßte.

Diese Unsicherheit kann aber durch zweierlei ausgehalten werden, nämlich a) durch die Fiktion des „*höchsten Augenblicks*“ und b) durch eine besondere soziale Zuflucht, nämlich in den Schoß der durch „*Kollegialität*“ definierten Gruppe. Beides bestärkt einander.

a) Die Fiktion besagt, es gebe „*höchste Augenblicke*“ künstlerischer Erfüllung, sobald nur „der Funke überspringe“, der „Schauer“ die Zuschauer ergreife, wenn der Darsteller das Publikum „hat“ (Ich-Einvernahme) — und daß diese „*höchsten Augenblicke*“ alle Enttäuschungen aufwiegen könnten. Diese „*höchsten Augenblicke*“ sind keinesfalls scharf analysierbar (es gibt z. B. „billigen“ Beifall). Damit aber fördert ihre Fiktion einen Begriff von „*Genie*“, der stark die geniale Impulsivität betont. Es hat dies eine lange Tradition — schon die Mannheimer betonten ausgangs des 18. Jahrhunderts gegen die

¹⁰ Vgl. Weidenfeld: a.a.O., S. 31 f.

Probenarbeit der Comédie Française das Spielen „nach Laune“¹¹, und damals gab dieses Geniekonzept Möglichkeiten zum Naturalismus und darin Distanz zum Höfischen, ein Element also der Befreiung. Drei Generationen später klagt dann aber — unverändert aktuell — das Theater-Lexikon: „Nur in Deutschland hört man von sogenannten ‚denkenden‘ Schauspielern sprechen, als ob es sich nicht von selbst verstände, daß man denken muß, wenn man einen anderen Menschen spielen will, als sich selbst; kann man sich ja sogar im letzteren Falle jener Operation nicht gut entschlagen“¹². Heute noch beobachtete z. B. Gabriele Wohmann, wie der undisziplinierte Schwall von Einfällen es ständig bei Proben erlaubt, „aus der Not eine — emphatisch gefeierte — Tugend“ zu machen¹³. Ein solcher Geniebegriff gestattet es einerseits, die hohen bestehenden Statusunterschiede zwischen den Darstellern sowie des Regisseurs gegenüber den Akteuren zu rechtfertigen, kaschiert aber andererseits durch den Bestandteil der Impulsivität und damit durch die prinzipielle Einzigartigkeit und somit Unvergleichbarkeit der Leistungen die Statuskonkurrenz der Darsteller. Jeder kann einmal seinen genialen Augenblick haben. Dies illustriert sich dem einzelnen in den spezifisch schauspielerischen Erlebnissen der Arbeitsfreude, welche in den Augenblicken aufkommt, da sich der Schauspieler seiner Macht über das Publikum inne wird. Dies ist auch ohne feste Leistungsmaßstäbe (oder „gute“ Stücke) erfahrbar. Es ist damit auch typisch, daß gerade im Arbeitsverhältnis des Schauspielers der sonst arbeitsrechtlich nicht sehr bedeutsame „Anspruch auf Beschäftigung“, also der Anspruch, auch wirklich „eingesetzt“ zu werden, so sehr häufig erhoben wird¹⁴. Anspruch auf Beschäftigung heißt hier Anspruch auf Herrlichkeit.

b) Die Schauspieler können sich mit Hilfe der „Kollegialität“ Zufluchtgruppen aufbauen, weil die Kollegialität gewisse Erwartungen erfüllt und gewisse Normen nicht bricht. Bei der hohen Statuskonkurrenz der Schauspieler muß gerade die Kollegialität verhindern, daß Informationen über unterscheidende Merkmale (vor allem: Gagen) verbreitet werden, und kann dies nur, wenn sie die Solidarität mit arbeitsrechtlich ähnlich gestellten, aber durch die „Kunst“-Fiktion abgetrennten Gruppen am Theater (mit den „Technikern“) unterbindet.

¹¹ Max Martersteig: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. 2. Auflage. Leipzig 1924. S. 157 f.

¹² Ph(ilipp Jakob) Düringer, H(einrich) Barthels (Hrsg.): Theater-Lexikon: Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters. Leipzig 1841. S. 969.

¹³ Gabriele Wohmann: Theater von innen: Protokoll einer Inszenierung. Olten-Freiburg 1966. S. 78, 217.

¹⁴ Jürgen Frank: Der Beschäftigungsanspruch und die soziale Gleichbewertung der individuellen Arbeitsleistung aus der besonderen Interessenlage im Bühnenvertragsrecht. Jur. Diss. Köln 1963.

Diese Solidarität müßte sonst im Arbeitskampf die stark unterschiedlichen Leistungsbewertungen aufdecken und damit die Vertrauensgrundlage der Kollegialität erschüttern. (Die Kluft zwischen „Darstellern“ und „Technikern“ wird am Statusverlust der Schauspielerin, die Souffleuse werden muß, deutlich.) Zusammen mit der Kunstfiktion und der spezifisch schauspielerischen Arbeitsfreude hindert die Kollegialität auch dann solidarisches Handeln mit den „Technikern“, wenn es um Höchstarbeitszeiten u. dgl. geht¹⁵.

Geniefiktion und Kollegialität beeinflussen die Arbeitssituation derart, daß Leistungsdruck bei Unsicherheit des Leistungsmaßstabs erhalten bleibt. Das zeigt sich a) bei den *Arbeitsmaterialien* und im einzelnen, b) bei der *Probenarbeit* und c) bei der *Aufführungsarbeit*:

So besteht a) auf die *Zulieferer von Arbeitsmaterialien*, hier die Bühnen- und Kostümbildner, vor allem aber auf die Theaterdichter, für die Schauspieler selten die Möglichkeit der Einwirkung, so daß z.B. kaum Übungsumgebungen und Übungstexte zur Klärung von Leistungsmaßstäben von diesen geliefert werden (allenfalls wird einem Star die Bravourrolle und -ausstattung auf den Leib geschneidert). Ausstattung und Theaterdichtung werden von den Intendanten unter starker Einwirkung improvisierter und faustregelmäßiger Marktvorstellungen ausgelesen, und namentlich wird die Theaterdichtung noch einmal von der Regie nach Bedarf umgeschaffen. Die Geniefiktion dient dabei im wesentlichen dem, die starke Machtstellung des Regisseurs zu festigen, und legitimiert ihn zu streichen und umzustellen. Als Verbindung zu den Theaterautoren ist nur der Dramaturg instituiert und im Alltag gerne zu einem notorisch berufsunzufriedenen Ausputzer, zum Programmheftgestalter und Mädchen für alles, entschärft. „Dramaturg ist heute der Namen für einen gehobenen Theaterdiener¹⁶.“ Rituelle Verspottbräuche (joking relationships) verdrängen ihn als unkünstlerischen (weil „denkenden“) Theoretiker aus den „künstlerisch“-impulsiv legitimierten, der Herrschaftsstruktur des Theaters entspringenden Arbeitsentscheidungen.

Die Geniefiktion erlaubt es b) *bei den Proben* dann, eine stark asymmetrische Gruppenarbeit (den Regisseur als Probenherren) zu dulden, und die Kollegialität zwingt dazu, eine unbefriedigend kurze Probendauer hinzunehmen und Zeit-„Verlust“ bei Diskutieren und Fraglichmachen der Regieentscheidungen zu scheuen („alle werden aufgehalten“). Die Entschuldigung mittels Zeitknappheit kann selber zur Schablone werden. Gegen das Genie nämlich, d.h. gegen den als Genie institutionalisierten Regisseur (das Berufsgenie), gibt es keinen le-

¹⁵ Vgl. Wohmann: a.a.O., S. 219.

¹⁶ Bab: a.a.O., S. 145.

gitimen Widerspruch — seine Leistung wird nach Möglichkeit dämonisiert. Max Reinhardt war „der Zauberer“. Gute Arbeit leisten in solcher Situation nur Wenige („wirkliche Genies“), allen andern erlaubt sie es, ohne direkte und unmittelbare Risiken Fehler zu machen. Typische Autoritätssicherung erbringt dann und wann der dem Genie zugebilligte rituelle Wutanfall. Legale Arbeitskampftaktiken gegen künstlerische Genies (Einwände gegen die Organisation und Weise der künstlerischen Produktion, Dienst nach Vorschrift, Streik) sind durch den hohen Wert „Kunst“ erschwert. Gegen „Kunst“ beruft man sich nicht auf ein Stück Papier (den Arbeitsvertrag). Verhohlene Proteste kommen — wie in allen Betrieben — desungeachtet vor (Witzeln, Maulen, „sich zumachen“, Allüren aufbauen). Im bisherigen System erfolgreiche Regisseure können übrigens mitunter längere Probenzeiten herauschlagen; die theoretisch nun bessere Kritikmöglichkeit innerhalb der Proben muß sodann, soll die Herrschaftsposition der Regie nicht gefährdet werden, durch erhöhte Dressur abgefangen werden. Normalhin aber ermöglicht die kurze Probendauer die asymmetrische Gruppenstruktur; und umgekehrt. Historisch stammt die betonte Disziplin sowohl aus dem Hoftheater als aus dem rentabilitätsbezogenen bewirtschafteten Pachttheater des 19. Jahrhunderts, nicht aus den Wandertruppen des 18. Jahrhunderts. „Der Schauspieler ist verbunden, dem Regisseur *unbedingt* Folge zu leisten... Gut ist es, wenn künstlerische Autorität die Anforderungen des Regisseurs unterstützt. ... Bei Hoftheatern erstreckt sich die Disziplinarmacht (des Regisseurs in dringenden Fällen) bis auf die Gefängnißstrafe, die sofort verhängt werden kann“, erläutert das „Theater-Lexikon“ von 1840¹⁷.

„Am Abend“, in der c) *Aufführungsarbeit*, ist der Erfolg (z. B. der Beifall, die Faszination) zwiespältig. Denn das Publikum kann nicht im bezeichneten Sinn „genial“ sein, gilt also eigentlich als urteilsunfähig (dazu noch Abschnitt 4). Dabei ist auch das beruflich auf die Leistung öffentlich reagierende Publikum, das heißt die Theaterkritik, ebenso beruflich folgenlos. Sie bespricht zunächst eine durch besondere Repräsentationsansprüche verzerrte Arbeitsleistung: die Premiere. Eine Diskussion der Teilnehmer an der Aufführung (Regisseur, Schauspieler usw.) mit dem Kritiker ist unüblich, mit dem einen oder anderen Abendpublikum erst in allerjüngster Zeit versucht. Nachregie auf Kritik hin erfolgt nicht. Spätere Aufführungen (etwa um die fünfte herum) werden nicht besprochen. Die Kritik, da folgenlos, verliert die positiven Anreize, konsistente Maßstäbe der Theaterleistung auszuarbeiten. Zudem ist das Zeitungspublikum nicht notwendig das Theaterpublikum. Der Kritiker ist aus diesen Gründen im Zeitungsbetrieb oft ein Lückenbüßer. Erfolg von Aufführungen oder Auffüh-

¹⁷ Blum u. a.: a.a.O., S. 31 f.

rungskritiken stellt sich zwar als Besucher-(Kassen-)Erfolg dar, ist aber weder auf seine Komponenten zurechenbar, noch auf die Informationswege (zwischen Kritik samt früherem Publikum zum künftigen Publikum) hin analysierbar.

Diese Verunsicherungen (a—c) schließen den Regelkreis „Arbeitsverhalten“.

Als *verstärkende Eingabe in den Regelkreis* sind vor allem die entpersönlichten, zum „Sachzwang“ umstilisierten, also konfliktverhüllenden Rahmenbedingungen zu rechnen. Als Termindruck und Budgetnotwendigkeit entschuldigte, durch abstrakte Besetzungszettel und Probenkalender (dazu auch Abschnitt 2) mitgeteilte Arbeitsordres werden kaum mehr kritisch besonderen Personen zugerechnet. Der in der (noch zu schildernden) Sozialisation erworbene Begriff von Kunst kann vieles verzeihlich machen.

Ein traditioneller Faktor, der die unterschiedlichen Leistungsmaßstäbe offenbaren könnte, wird dadurch erfolgreich verdeckt: die *Vernachlässigung der Frauenrollen* durch die (männlichen) Theaterdichter. Theatergeschichtlich (keine Frauen auf der Shakespearebühne) und allgemeingesellschaftlich erklärlich (gebremste Frauenemanzipation im 18. bis 20. Jahrhundert), produziert diese Eigentümlichkeit der Bühnenliteratur (bei leicht überwiegender Wahl des Bühnenberufs durch Mädchen gegenüber jungen Männern) einen hohen Angebotsüberhang für Schauspielerinnen (strukturelle Schauspielerinnen-Arbeitslosigkeit). Im deutschsprachigen Theater sank nach 1945 der Anteil der weiblichen Mitglieder permanent und steht heute bei einem Drittel.

**Zahl der Schauspielerinnen unter Vertrag an deutschsprachigen Theatern
(auf 100 Schauspieler)**

	Westzonen/BRD	SBZ/DDR	Österreich	Schweiz
1948	78,7	82,1	86,1	60
1957	55,2	.	57,8	49,5
1967	53,1	.	54,5	53,2

Quelle: Auszählung *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 1945—48, 1957, 1967. (Die österreichischen Zahlen sind durch die Anstellungspolitik des Burgtheaters zugunsten der Schauspielerinnen unverhältnismäßig angehoben.)

Der Angebotsüberhang drückt die Frauengagen im Durchschnitt unter das Maß der in anderen Berufen tolerierten Minderbezahlung für weibliche Arbeitskräfte, bei den Männern gegenüber gleicher Lei-

stung¹⁸. Dennoch wird selbst diese Grundtatsache der Gegenstruktur durch die informationshemmenden Mechanismen der Kollegialität vielen Darstellern erfolgreich vorenthalten.

Im übrigen hat die Anklage mangelnder Leistungsmaßstäbe auch ihre Geschichte: „Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug: aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besonderen Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. Daher kommt es, daß alles Rasonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheint, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidigt findet ... Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in ebendem Verhältnis steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt.“ So Lessing, im deprimierten Schlußstück seiner Hamburgischen Dramaturgie¹⁹.

2. Der *Regelkreis der kollektiven Lohnpolitik* erklärt deren geringe Bedeutung.

Seine Analyse setzt sinnvoll an der relativen Erfolglosigkeit der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger (GDBA) für „Solisten“ an, die als einer von sieben Verbänden der Gewerkschaft Kunst im Deutschen Gewerkschaftsbund (DGB) arbeitet:

Bedeutsam für die relative Erfolglosigkeit gewerkschaftlicher Arbeit ist die relativ starke berufsgenossenschaftliche Spartenaufgliederung (Solo; Ausstattung, Technik und Verwaltung; Singchor; Ballett) und der damit nahegelegte Verzicht der GDBA auf grundsätzliche Strukturänderungspolitik. (Zum Vergleich des seit 130 Jahren Erreichten und des noch nicht Erreichten kann der gründliche und aufschlußreiche Entwurf eines Theatergesetzes von *Düringer* und *Barthels* von 1841 dienen²⁰.)

Die Spartenaufgliederung erlaubt es, Spartenmißerfolge (hier besonders die Stellen- und Entgeltunsicherheit für Solisten) durch Sparterfolge (Rahmenverträge für Chor, Ballett u. a.) zu kompensieren.

Einen gewissen sozialen Ersatz gewerkschaftlicher Hilfe bieten zugleich dem Schauspieler die privatwirtschaftlich arbeitenden Theater-

¹⁸ Vgl. Bab: a.a.O., S. 102 ff. Sowie Gisela Schwanbeck: Sozialprobleme der Schauspieler im Ablauf dreier Jahrhunderte. Berlin 1957. U. v. a. m.

¹⁹ Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Leipzig o. J. S. 423 f.

²⁰ *Düringer, Barthels*: a.a.O., S. 1151 ff.

agenten; größere Agenturen wägen sogar, wenngleich unkontrolliert, nicht unähnlich einer Gewerkschaft, die Interessen der von ihnen Vertretenen gegeneinander ab. Der Widerstand der Schauspieler, die Agenten durch die Arbeitsämter zu ersetzen, wird aus diesen Gründen verständlicher und unterstützt so das Eigeninteresse der Agenturen. Ein Arbeitsamt könnte nicht einmal eine ziemlich erfolglose Gewerkschaft ersetzen, die Agenten könnten es dagegen zum Teil.

Der Verzicht der GDBA auf grundsätzliche Strukturänderungswünsche drückt sich in ihrem „Anhängen“ an Aktionen anderer Gewerkschaften (Öffentliche Dienste, Transport und Verkehr — ÖTV — für Bühnenarbeiter und Verwaltung) oder ihres Dachverbandes, des DGB, aus und formuliert notgedrungen konservierende Politik („Erhaltung der Theater“²¹).

Konservierende Politik verbessert strukturell die Lage der Solisten nicht. Typisch ist hier abermals die besonders schwache Auswirkung der Gewerkschaft auf die Rolle der Schauspielerinnen. Historisch ist es nicht unbedeutsam, daß diese Schwäche auch in der Frauenemanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts nicht überwunden wurde. Bedeutende Hilfen (Kündigungsschutz bei Heirat, Mutterschutz, Kostümverleih) wurden auch nicht von den im Arbeitsmarkt — wie erwähnt — stets benachteiligten Darstellerinnen, sondern erst vor dem Ersten Weltkrieg durch ein Eingreifen der damals schon reformpolitisch resignierten, auf die „Eigenart der Frau“ als „Hüterin der Sitte“ zurückgenommenen nationalbürgerlichen Frauenbewegung erreicht. Diese setzte sich für die Schauspielerinnen unter dem „moralischen“ Blickpunkt des Kampfes gegen die Prostitution ein, betrachtete aber deren Berufstätigkeit als „familienfeindlich“ stets mißtrauisch. Solche Hilfsmotive unterbanden das Selbstbewußtsein, das einen Kampf gegen die bestehenden Strukturmängel vielleicht erlaubt hätte.

Allgemein bedarf dann konservierende Gewerkschaftspolitik auch nicht der betriebsbezogenen Arbeit auf unterer Ebene; dies wiederum vermag die wechselhafte bis schwache Betriebsgruppenarbeit der GDBA zum Teil zu erklären (dazu unten mehr).

Die GDBA-Politik duldet, und erhält damit also, die bestehende Berufsunsicherheit der Solisten, namentlich ihre arbeits- und absatzmarktgeborene Konkurrenz, die im Startum, im Kult der „Prominenz“, gipfelt. Somit erhält sie auch die in der Wirklichkeit nicht honorierte Hoffnung vieler Darsteller auf beruflichen Erfolg und Aufstieg (die Fiktion möglicher vertikaler Mobilität). Berufe mit einer derart verbreiteten Hoffnung auf Aufstieg, die nicht realistisch zu sein

²¹ Vgl. z. B. Horst Klausnitzer: Stadttheater Saarbrücken in Gefahr! Die Bühnengenossenschaft. XIX (1967), S. 237 ff.

braucht, erlauben große Geduld im Ertragen gegenwärtiger Misère und sträuben sich gegen kollektiven Arbeitskampf, weil dieser sie zwänge, die Irrealität ihrer Hoffnung einzugestehen. Die Erfolgshoffnung und das Konkurrenzverhalten stärken einander, indem sie die Lohnkampf-solidarität schwächen.

Dies verträgt sich durchaus mit der Fiktion, „Kunst“ und „Kollegialität“ schlossen organisierte und solidarische Arbeitspolitik aus. Die Fiktionen von „Kunst“ und „Kollegialität“ bestärken dabei einander, wie sich zeigen läßt:

„Kunst“ als hoher sozialer Wert der Schauspieler-Subkultur entlastet die Darsteller von dem Vorwurf, der objektiv erhoben werden könnte, daß sie weder Initiative noch Kontrolle ihrer kollektiven Lohnpolitik wahrnehmen (dazu noch Abschnitt 3).

„Kollegialität“, bereits als hoher sozialer Wert ermittelt, zielt auf Ausklammerung differenzierender und damit „störender“ Fakten, erkennbar an der verbreiteten Unkenntnis über die Gagenstruktur und mehr noch über Einzelgagen. Sie diskreditiert offene Konkurrenz und führt deren Spannungen durch Standardklagen über „Neid“ und „Intrigen“ ab, wobei „Neid“ das wichtigere Argument der Bevorzugten, „Intrige“ das der Benachteiligten ist. Langfristig nur kraft Erfolgs denkbare Lernprozesse der kollektiven Lohnpolitik werden dergestalt immer wieder im Ansatz gekappt.

Aufgrund kurzfristiger Erfolglosigkeit oder eher sogar wegen sofortiger hoher Gefährdung durch Kündigung (infolge der ohnehin vorhandenen Stellenunsicherheit und der großen arbeitslosen Schauspieler-Reservearmee) mangelt es den Akteuren also an gewerkschaftlichem Interesse. Dies begünstigt es, daß die Betriebsgruppenarbeit an den einzelnen Theatern von den relativ stärker Begünstigten und weniger Gefährdeten getragen wird, also von schwer kündbaren Stammschauspielern oder von „Technikern“, wie z. B. von Bühnenhandwerkern (Meistern). Dieses sind aber im ersten Fall Kollegen geringeren Status²² (ein Stammschauspieler ist ex definitione nicht mobil, horizontale Mobilität gehört aber ins Erfolgs- und Leistungsbild des Schauspielers — s. o.) oder haben, als „Techniker“, innerhalb der „Kollegialität“ gar keinen Status. Also wertet Betriebsgruppenaktivität den Solisten bei Kollegen ab und wird ihm desto schwerer²², wenn sie nicht einem „Prominenten“ als Marotte durchgelassen wird. Der kann dann für die Mitgliederwerbung der GDBA wichtig werden.

Sind die Betriebsgruppen, das heißt also, die Basis der Gewerkschaft, inaktiv, so werden die überörtlichen Führungsgruppen schwach kontrolliert. Sie tendieren demzufolge, wie alle schwach kontrollierten

²² Vgl. *Bab*: a.a.O., S. 111 f.

Machteliten, dazu, die Definition ihrer Zwecke selbst in die Hand zu nehmen, damit also auch die Definition der eigenen Unentbehrlichkeit (*Tendenz zur Selbstzwecksetzung*). Sie drückt sich in Erhaltungspolitik und Risikoscheu aus („Schlafende Hunde soll man nicht wecken“), also in konservativer, grundsätzlich für die Solisten nichts ändernder Politik. Damit schließt sich der zweite Regelkreis, der der kollektiven Lohnpolitik.

Als *verstärkende Eingabe in diesen Regelkreis* sind die Berufswahlmotive und die Ausbildungsstrukturen bedeutsam (vgl. unten 3), die den Kunstbegriff beeinflussen. Dem gleich wirkt die herkömmliche Theaterverfassung, bei der die Intendanten (und ihre Arbeitgeber-Verbandsorganisation, der Bühnenverein²³) mittels Star- und Einzelvertragswesen die Solisten kontrollieren. Die staatliche und kommunale Theaterpolitik konserviert über Erhaltungssubventionen die Ausbildung und die Theaterstruktur²⁴. Die mitunter erfolgte Nominierung des Intendanten aus den Reihen der Schauspieler ist bestenfalls ambivalent: Seine „Kollegialität“ umschloß als solche (wie ausgeführt) gerade nicht die Lohnfragen und kann deswegen auch weiter gepflegt werden; diese Nominierung (anstatt über den Hofadel, wie während der Restauration, oder über die Theaterverpachtung) ist überdies gewöhnlich nur ein Relikt revolutionär beunruhigter Epochen — man denke an das Beispiel von August Wilhelm Iffland, den die Höfe für ein modernes Theater riefen, aber auch keinen Schauspieler-Nachfolger gaben — den Darsteller als Leiter somit kaum länger als z. B. einen Nichtministerialen wie Wilhelm v. Humboldt zur Reform der Universität behielten. Nach Ifflands Tod 1812 folgte ihm in der Berliner Intendanz bereits ein Graf, nämlich Graf Brühl.

3. *Der Regelkreis der Sozialisation* beschreibt den Einstieg in die Subkultur, ist aber recht unvollständig.

Seine Analyse muß über das Lernen und Verinnerlichen der Werte der Schauspieler einige Auskunft geben und setzt sinnvoll bei ihrer Ausbildung an:

Die Schauspielerausbildung vermittelt die Fiktion, das künstlerisch Richtige könne ohne sozialen Druck, also ohne Machtgebrauch, auf der Grundlage von „Talent“ getroffen werden. Mit anderen Worten, „Fehlansätze“ würden schwach geahndet und relativ leicht durch „Auffinden“ des Richtigen ersetzt, und dieses werde alsdann seinen Lohn fin-

²³ Aus der Zeit scharfer Auseinandersetzungen mit dem Bühnenverein vgl. Gustav Rickelt: Schauspieler und Direktoren: Sozial-Wirtschaftliches aus deutschen Theatern. Berlin 1910.

²⁴ Zum Umfang und zur Struktur der Subventionen 1966 vgl. *ML*: Finanzen der Theater und Orchester. Wirtschaft und Statistik. 1968. S. 407 f. Sowie: Bernhard Mewes: Finanzen der Theater und Orchester. Die Deutsche Bühne. XXXIX (1968). S. 201 ff.

den. Dieses „Richtige“ wird nicht mit naturwissenschaftlicher oder philosophisch-ästhetischer Exaktheit definiert: Es führt also nicht zum erweislichen Rechthaben. Es scheint auch nicht (wie dann es die Wirklichkeit erbringen wird) im Streit mit anderen Theaterleuten gefährdet, die anderes als „richtig“ durchzusetzen die Macht haben — der Schauspiellehrer hat freiwillige Schüler. Diese Auffassung vom streitfreien „Finden“ des Richtigen begünstigt eine Ästhetik (und wird von ihr begünstigt), deren Maßstab entweder soziale Folgenlosigkeit bedeutet (*Kant*: Schönheit ist Wohlgefallen ohne [!] Interesse) oder die doch im angezielten Idealfall die sozialen Folgen von Kunst auf die Ich-Einvernahme des Publikums verkürzt, also auf die Vernichtung des sozialen Elements durch psychische Gleichschaltung. Alltätlich vereinfachte Vorstellungen von *l'art pour l'art* bzw. künstlerischer „höchster Augenblicke“ passen somit in die Berufsauffassung und begünstigen es, auf Einflüsse von und nach außen zu verzichten. „In die Praxis hinüberzuführen, ist nicht mehr Aufgabe der Schule“²⁵.

Ein solches Ästhetikverständnis ist besser in stärker isolierten Gruppen durchzuhalten, denen nicht von außen eine abweichende Ästhetik abgefordert wird.

Zum hilfreichen Sozialmechanismus wird dann das „Zusammenklucken“, d. h. die Klatschgemeinschaft, und damit die Fremdenscheu und die (zuweilen überkompensierte) Unsicherheit nach außen, die zur starken Binnenheiratshäufigkeit (Endogamie) führt und sich auch in einer hohen Rate der Selbstrekrutierung der Subkultur aus den eigenen Kindern zeigt (Merkmale einer Kaste).

Die große Versuchung für Schauspieler als Eltern, als Berufsberater oder als (private oder öffentlich bestellte) Ausbilder ist nun die um die Arbeitsproblematik verkürzte Tradierung von Gruppenwerten. Denn, sofern Gruppenmitglieder Ausbildung betreiben, werden sie im lehrenden Kontakt aus den immanent gruppengefährdeten Konkurrenzsituationen des Berufes freigestellt, und sie können ohne direkte Verunsicherung durch die Bühnenarbeit die Gruppenwerte weitergeben. (Ähnliches ist vielen aus der „Praxis“ kommenden Erziehern möglich.) Höchstens Schlendrian der Ausbildung vermittelt hier eine Art von Realismus. Jedoch ist schon dann die theaterpädagogische Mahnung zu erwarten: „Ich will freimütig gestehen, daß das Berufsethos und der Grundernst mancher älterer Schauspieler nicht immer so ist, wie es wünschenswert wäre, um dem Nachwuchs von vornherein die rechte, ehrfürchtige und bescheidene Einstellung zur Kunst durch gutes Beispiel anzuerziehen“²⁶.

²⁵ Annemarie Marks-Rocke: Schule der jungen Schauspieler. Westermanns Monatshefte. CVI (1965), H. 1, S. 38.

²⁶ Will Quadflieg. In: o. V.: Will Quadflieg. Hamburg 1957. S. 20.

Die Ausbildungsaufgabe sichert dem ökonomisch riskant lebenden Schauspieler oft lebenswichtige Einkommensteile. Zudem aber erbringt sie ihm hohe Gefühlsprämien, weil sie weitgehend enttäuschungsfreies Verhalten nach den eigenen Gruppenwerten erlaubt. Die Aufgabe wird daher auch eher gesucht, zumal da sie bereits nach der relativ leicht (vor der GDBA) bestehbaren Bühnenreife-Prüfung frei steht.

Das von der — später als „Praxis“, „Betrieb“, „Routine“ routinetaf beklagten — Arbeitssituation enthobene Bild der Ausbildungssituation (der Schauspielunterricht, die Schauspielschule), ein Bild des Lernens als beinahe „straflosen Zurücknehmens von Fehlern“, wird dann als wertefixierende Erinnerung zur Goldenen Zeit im Leben des Schauspielers unschwer verklärt.

Dies desto leichter, als die Ausbildung mit größten, da jugendlichen Lebenserwartungen assoziiert ist. Denn die Berufswahl des Akteurs liegt unüblich früh, verglichen mit anderen Berufen, und ist nicht selten pubertär-emphatisch befeuert. (Die Sozialpsychologie kann hier weiterhelfen und aufzuklären versuchen, wieweit die Vorstellungen vom Schauspielerberuf den Macht-Gedankenspielen entgegenkommen, welche in der [Erwachsenheit antizipierenden] Zeit der „Jugend“ zur Selbststabilisierung und Außendruckabwehr oft nötig werden; das „Hinreißen“ ist der einfachste Phantasiesieg über eine noch fremde Umwelt. Ein Hinweis auf dieses Wunsch-Element ist sicher die Tatsache, daß das bei uns sozial stärker umregelte, das weibliche Geschlecht relativ etwas öfter das Theater als Ausbruchsberuf wählt, und dort nicht nur die Darstellung, sondern zunehmend auch das Bühnenbild.)

Die Ausbildungsphase als Goldene Zeit bietet bei späteren Enttäuschungen dann Trost: Einmal lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

Als *verstärkende Eingabe in diesen Regelkreis* ist noch die staatliche, die kommunale und die von den Intendanten getragene Ausbildungspolitik und namentlich die Ausbildungs-Personalpolitik anzusehen. Schauspieler gelten als die naturgegebenen Ausbilder, und ihr Einsatz ändert das Bestehende eben nicht.

4. *Der Regelkreis der Außengruppen-Kommunikation* beschreibt die „Außenpolitik“ der Subkultur.

Seine Analyse setzt sinnvoll bei der bereits behandelten Gruppenbildung der Schauspieler an:

Hoher Gruppenzusammenhalt bedeutet geringere Bindungen zur Außengesellschaft (den out-groups) und damit größere Distanz von ihr. Diese Distanz zeigt sich nicht nur in abweichenden Gruppenbräuchen (z. B. Moden, Umgangsformen), sie fördert auch ein Selbstbild (Autostereotyp) und ein draußen vermutetes Fremdbild (Hetero-

stereotyp) des Schauspielers als „sozialen Außenseiters“ und Abweichers von der üblichen Gesellschaft — das freilich emphatisch-angst-besetzt geleugnet werden kann²⁷.

Aus den out-groups rekrutiert sich aber auch das Publikum. Distanz zu den out-groups bei gleichzeitiger Publikumsbezogenheit ihres Berufs verunsichert die Schauspieler abermals. Diese Unsicherheit schafft sich eine psychische Vergewisserung und zeigt sich zugleich in den zahlreichen berufseigentümlichen abergläubischen Praktiken. Wiederrum bewirkt Unsicherheit stärkeren Gruppenzusammenhalt.

Die Verunsicherung ist durch die Fiktion des „höchsten Augenblicks“ auszuhalten, in dem die Distanz zum Publikum „eigentlich“ überwunden wird und der Schauspieler seine Macht über die Zuschauer-Ichs ausüben vermag. Dies war — wie dargetan — ein wesentliches psychisches Element seiner Arbeitsfreude. Ergänzend und meist latent bleibt der Wunsch nach einem widerstandslosen (als „bildsam“ umschriebenen) Publikum, das entweder sich als „lernend“ auffassen läßt (man wünscht sich Kinder, Schüler, evtl. Studenten auf die Ränge), oder wenigstens „verständnisvoll-offen“ (man wünscht sich wieder Studenten oder Akademiker), oder schlechthin als „gebildet“, was hier theaterfolgsam bedeutet.

Hier wäre zu fragen, warum das Publikum diese Rollenzuweisung ertragen kann: nämlich potentiell „ergriffen“, „bemächtigt“, „ich-hingebend“ zu sein. Aus zumindest zwei Gründen ist dies erklärlich: Einmal wird dem Publikum im noch und wieder erleuchteten Zuschauerraum und während der zentralen Pause „Teilhabe“ an Repräsentation geboten. Dies ist schon behandelt. Zum zweiten dann ist die Rolle des potentiell Bemächtigten von vornherein auf den Aufführungsabend beschränkt und wird dann zum Ventil aufgestauter alltäglicher sozio-psychischer Pressionen. Diese müssen nun nicht unbedingt mehr angestrengt analysiert und dadurch schmerzlich klar werden, sondern sie können in Standard-Seufzen, -Lachen, -Beifall und (selten) -Mißfallen abgelassen werden; namentlich im Beifall, „dessen Wesentlichstes nicht das Lob der Darsteller sondern die Befreiung des Zuschauers ist“²⁸. Erleichternd wirkt es, daß dieses schablonehafte Abreagieren durch eine von der Wirklichkeit entfernte, selber in der Darstellungstradition schablonehaft fixierten Chiffresprache abgerufen wird: Die Selbstverständlichkeiten für z. B. „Wut“, „Angst“, „Ironie“ in Mimik, Gestik, Sprache und Erscheinungsbild von Rollen sind althergebracht, und das nicht ganz Selbstverständliche wird durch Ausstat-

²⁷ Zu seiner Geschichte vgl. Rudolf Hefter: Die moralische Beurteilung des deutschen Berufsschauspielers. Emsdetten 1936. Sowie Hans Georg Marek: Der Schauspieler im Lichte der Soziologie. 3 Bde. Wien 1956.

²⁸ Bab: a.a.O., S. 120 f.

tung oder Regie gar nicht häufig angetastet. „Hamlet im Frack“ gilt schon als sprichwörtliches Experiment, aber daß man (dem Text entgegen) den Prinzen schlank oder Cordelia weichherziger als Goneril und Lear spielen läßt, bleibt ohnfraglich. Hierin vollkommene Bühnenschablonen bietet das Boulevardstück wie der Klassiker oder das Weihnachtsmärchen.

Dieses auf „höchste Augenblicke“ hin konzipierte Theater ist, weil eben auf Momente gestellt, schlecht vereinbar mit einem Konzept kontinuierlich politisch-erzieherischer Arbeit mit dem Publikum, wie sie heute dem Schauspieler wieder angetragen wird. Solche Arbeit müßte ständig die Distanz von vielen out-groups (dem augenblicklichen und dem möglichen Publikum) verringern und den eigenen Gruppenzusammenhalt und Gruppenschutz gefährden. Ferner ist die Fiktion des „Überspringens des Funkens vom Darsteller aufs Publikum“, da auf Distanzvernichtung gestellt, wenig geeignet, ein kritisch distanzierendes, also nicht nur pauschal-schablonentreu reagierendes Publikum der Theaterarbeit zu schaffen. Zumindest wird eine Erziehung über Ich-Hingabe schlecht meßbar, also auf Erfolge hin schlecht kontrollierbar, also wiederum verunsichernd. Dies wirft den Schauspieler ebenfalls wieder auf die Kollegengruppe als soziale Absicherung seines Handelns zurück: Die Kollegen müssen die Distanzvernichtung — den „Erfolg“ — bezeugen. Damit schließt sich auch der Regelkreis der Außengruppen-Kommunikation.

Als verstärkende Eingabe in diesen Regelkreis wirkt noch besonders die Ausbildung (Regelkreis Sozialisation), insoweit sie „höchste Augenblicke“ als Berufserfüllung (größte Arbeitsfreude) verankert.

Ferner ist die abschätzige Distanz der in Deutschland moralbestimmenden Gruppen zum Schauspieler alt. Hier müßte die *historische* Analyse hinzutreten, aus der im vorliegenden Thesensystem nur Hinweise verwandt wurden — zur Anzeige des Ortes, wo diese bekannten Tatsachen eingeordnet werden könnten. Die historische Analyse würde den Rahmen der bundesrepublikanischen Gesellschaft verlassen und müßte, als rückwärts gewandte Soziologie, zur allgemeinen Theorie streben: Je unentrinnbarer die jedermann in seiner Gesellschaft zudiktierte Position, desto unheimlicher und beängstigender ist es wahrscheinlich, daß jemand viele Rollen beherrscht, ob er sie auch nur „spielt“.

Summary

Social Overtaxation?

A Contribution to the Sociology of the Stage Actor in West Germany

In West German theatres, the actors may be “socially overtaxed”, since — with a new emphasis — they are expected and even pressed by political groups to

“educate” the society by theatrical means, possibly for revolutionary change. Against this background, the social structure of the profession is discussed. Actors and, even more so, actresses predominantly live in four social “free-back circuits”, which concern (i) their attitudes towards their work, (ii) their policies of collective bargaining, (iii) their professional socialisation, and (iv) their communication with out-groups. These “feed-back circuits” effectively tie the actors to a notion of intuitive “art”, which blocks an objective evaluation of their performances (i. e. the evaluation of their work), but goes along with a firm recognition of vertical (and horizontal) mobility as a goal. These factors create insecurity and an inclination to take to vague concepts of artistical “fulfillment” and to flee into a caste-like subculture of their own, by which such “fulfillment” is ascertained. Again, these mechanisms of consolation keep up the intuitive concept of art. It seems rather difficult to break these “circuits”, which are analysed separately. On the other hand, the “circuits” may be breakable, because the subculture of the players may join social alliances with other groups (power elites), be they progressive — or conservative, for that. The actual situation of the performance, being the centrepiece of the actors’ work, allows both: It amalgamates the two goals of maintaining dialectical and critical distance and of capturing the audience.