

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 1

Artikel: Glanz und Elend des deutschen Theaters
Autor: Lotar, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162466>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

in seiner beispielhaften Inszenierung von dieser Wahrheit nicht abwich, gibt ihr gerade die Überzeugungskraft. Viele Beispiele wären anzuführen, um die Umkrepelung des Kriteriums zu erhärten, das einst Ausgeglichenheit sanktionierte. Wir wollen nur noch an die historische Filiation denken. Aus dem heiteren Himmel fiel nämlich dieser übersteigernde Stil nicht. Er hat seine Theoretiker, die sich beide mit wechselndem Geschick in der Praxis bemühten. *Gordon Craig* und *Antonin Artaud* heissen sie. Von Craig stammt die Vorstellung des Schauspielers, der alle Zufälligkeit hinter sich lässt, zur Natur vorstösst, indem er die Konvention der Gesellschaft hinter sich lässt. Natürlich ist dann das der Gesellschaft unnatürlich Scheinende. Sir Irving Craigs lebenslang bewundertes Vorbild ging nicht, sondern tanzte. «Natürlich war es nicht natürlich... aber ist denn Shakespeares Sprache natürlich? Der Vers tanzt und singt und springt, und der moderne Schauspieler, anstatt sich Hamlets Mahnung zu Herzen zu nehmen, bemüht sich nur, so ungezwungen auszusehen wie auf einer Cocktailparty.» Eben diesen modernen Schauspieler sucht er abzuschaffen und zu ersetzen durch die Übermarionette. Heute erst, bei Stein und gelegentlich bei Kortner, sehen wir sie nun Wirklichkeit geworden, diese Marionette in Überlebensgrösse, die es versteht, aus der Realität durch Übertreibung die Wahrheit heraustreten zu lassen. So bildet sich gerade dank den häufigen Klassikerinszenierungen eine Stilisierungsweise auf der Bühne aus, die nicht weglässt auf der Suche nach dem verborgenen Ideal. Im Gegenteil, sie belädt sich mit lauter Unwahrscheinlichem, bis dahinter unaufhaltsam die Wirklichkeit hervortritt.

Glanz und Elend des deutschen Theaters

PETER LOTAR

Die Krise des Zürcher Schauspielhauses ist, so hofft man, gelöst durch die Berufung eines deutschen Theaterleiters, dessen Kompetenz und Bewährung über jeden Zweifel erhaben sind. Dennoch, so fürchte ich, trägt diese Hoffnung. Warum?

Diese Krise, seit langen Jahren trotz wechselnder Direktionen sich ständig vertiefend, ist weder lokaler noch persönlicher Natur. Sie umfasst alle deutschsprachigen Bühnen.

Am gefährlichsten ist eine Krankheit, solange man sie nicht erkennt. An einer solchen noch unentdeckten schweren Krankheit leidet der Organis-

mus des deutschen und schweizerischen Theaters, Ja, gibt es das überhaupt noch, wie vor einem Vierteljahrhundert, ein schweizerisches Theater mit eigenem Gesicht und Charakter? Es gibt nur noch deutsches Provinztheater in schweizerischen Theatergebäuden.

Wie tief das deutsche Theater gesunken ist, erkennt man schon im Vergleich zur Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Bis 1933 galt Berlin als die Theaterhauptstadt der Welt. Das deutsche Theater überhaupt, mit seinen grossen Regisseuren Reinhardt, Jessner, Hilpert, Gründgens, Fehling, Piscator, mit seinen vielen profilierten Autoren, der fast unübersehbaren Phalanx glanzvoller Darsteller, nicht zuletzt auch der Garde wegweisender Kritiker (Karl Kraus, Bab, Kerr, Ihering, Polgar etc.) war eine kulturelle Weltmacht.

Ex oriente lux

Wer würde sich heute am deutschen Theater orientieren? Die Welt holt sich die Regisseure, Autoren, Bühnenbildner, ganze Aufführungen vor allem aus zwei kleinen östlichen Ländern: aus Polen und der Tschechoslowakei. Sie sind es, die das Welttheater heute am nachhaltigsten befruchten.

Das führt uns zu einer augenfälligen Analogie. Beide Theaterkulturen, die der Zwischenkriegszeit in Deutschland und die der Nachkriegszeit im Osten, sind aus einer schweren politischen, materiellen und ideellen Not erwachsen.

Die Künstler im Osten kämpfen, unter oft tödlicher Bedrohung, um geistige Freiheit und Wiedergeburt der Menschenwürde gegen den Terror, der einer extrem materialistischen Ideologie entspringt. Sie sind damit im Einklang mit dem Fühlen und den Bedürfnissen ihres Volkes, erreichen breiteste Resonanz und höchste künstlerische Qualität.

Wir, hier und heute, die wir vor kaum einem Vierteljahrhundert durch *andere* vor einer nicht minder widermenschlichen Tyrannei gerettet wurden, bewältigen die Gegenwart noch weniger als die Vergangenheit. Der uns allzu leicht zugefallene Wohlstand erzeugt einen Materialismus, der in der kapitalistischen Ausprägung ebenso geistfeindlich ist wie in der kommunistischen. Diese Gesinnung zerstört mit unserer Kultur zugleich die freiheitliche Demokratie.

Das gemeinsame Kennzeichen des rechts- wie linksorientierten Materialismus ist extremster Egoismus, Unterdrückung unabhängigen Denkens, Anwendung von Gewalt, Verhöhnung aller ethischen und sittlichen Werte.

Ein echter Künstler wird immer für die Freiheit des Geistes und die Unverletzlichkeit der Menschenwürde eintreten, von wo auch sie bedroht ist, von rechts oder von links. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum eines Teils unserer sich fortschrittlich wahnenden Künstler, dass sie sich als Schrittmacher des

gleichen furchtbaren Terrors missbrauchen lassen, mit dem die geistigen Arbeiter des Ostens in einem Kampf auf Leben und Tod stehen.

Die Zerstörung des Ensembles

Doch nur eine Minderheit überhaupt ist bei uns gesonnen, für oder gegen etwas zu kämpfen. Warum auch, solange es einem so gut geht?

Jeder Theatermann kennt den Begriff des «Schlafwagen-Prominenten», wobei der Schlafwagen von Technik und Wohlstand längst überholt ist. Im Mercedes SL 300 oder im Sonderflugzeug eilen die paar hundert Auserwählten, von ihren Managern dirigiert, von der Bühnenprobe ins Filmatelier, von der Fernsehaufnahme zur Abendvorstellung, bei Tag und Nacht von Ort zu Ort. Welcher prominente Regisseur wäre noch bereit, seine Kraft auf *ein* Theater zu konzentrieren, welcher bedeutende Schauspieler könnte sich bei uns heute «den Luxus leisten», *einem* Ensemble anzugehören? Er müsste befürchten, dadurch seinen Kurs auf der Börse der Prominenz zu gefährden. In der Tat ist der wertvollste Teil unserer Bühnenkünstler durch diesen materiell ebenso einträglichen wie geistig armseligen Stand der Dinge alles andere als befriedigt. Aber wie sollten sie diesem «Trend» widerstehen? Es bedürfte einer Persönlichkeit überragenden Formats, um das Zeichen zur Wende zu geben. Wo bleibt sie auf der deutschen Bühne? Denn vorläufig stehen wir noch mitten im Zeichen des

«Panem et circenses».

Vom Brot sprachen wir soeben. Nicht alle haben es mit Kaviar belegt und spülen es mit Sekt hinunter. Die «circenses» finden heute nicht mehr im Zirkus statt, dafür haben wir unsere Bühnen. Sicherlich würde der «director» des römischen circus maximus vor Neid erblassen, denn was waren die Obszönitäten der Mimen, die Grausamkeit und Perversität der Gladiatorenkämpfe, der blutigen Konfrontation zwischen Tier und Mensch, gegen den Fortschritt, der uns heute auf dem Theater blüht. Welch wahrhaft humane Idee, Menschen öffentlich Leichenteile verzehren zu lassen oder mit eigener Künstlerhand ein Schwein zu schlachten, um durch sein Blut ein nacktes Weib zu schleifen. So progressiv sehen wir es auf unseren Bühnen.

Für die rückschrittlichen alten Römer war derlei nichts als ein ehrliches Schaugeschäft. Wir dagegen geben das «Schocktheater» als fortschrittliche Kunst aus. Worin besteht der Fortschritt? Während im späten Rom noch eine simple Pfauenfeder genügte, bringen wir selbst mit den raffiniertesten Kunstgriffen der Perversität das überfressene Publikum nicht mehr dazu, endlich zu erbrechen.

Die Römer *hatten* Revolutionäre, auch im Theater. Aber sie fassten ihren

Beruf anders auf. Der eine hiess *Genesisius*. Auf offener Bühne bekannte er sich zu einer verbotenen, neuen Weltanschauung, die eine totale Änderung des Menschen verlangt. Dafür wurde er allerdings nicht bezahlt, dafür zahlte er selbst: mit seinem Leben.

Revolution durch die Bühne – ja!

Schamlose Sensation als Revolution geschminkt – nein!

Wer sich das Recht nimmt, anderen die Maske abzureissen, muss sich erst selbst demaskieren. Dann zeigt es sich, ob aus seinem Antlitz die Wahrheit spricht.

Das Geheimnis schöpferischen Theaters

Wir fragten nach einer Persönlichkeit, die dem Treiben der Fälscher, dem Spuk des Aftertheaters ein Ende bereiten wird. Das kann allein durch das wider den Strom geschaffene, bahnbrechende neue Kunstwerk geschehen. Dazu aber bedarf es nicht nur des nachschöpferischen, sondern vor allem des schöpferischen Künstlers, des *Autors*. Seine zentrale Anwesenheit im Theater entscheidet alles.

Den schlagendsten Beweis dafür liefert gerade das polnische wie besonders das tschechische Theater. Auch dieses befand sich in den Nachkriegsjahren in einer lähmenden, tödlich scheinenden Krise, verursacht durch die dogmatische Herrschaft einer materialistischen Ideologie über das kulturelle Leben. In den offiziellen, staatlich subventionierten Theatern war jeder schöpferische Impuls erstarrt. Da setzte in Prag eine Gruppe junger Regisseure und Dramaturgen wie Krejča, Kraus, Grossmann etc. alles auf eine Karte: den *Autor*. Sie suchten und fanden junge Dichter, die zum Teil noch nie fürs Theater geschrieben hatten, und machten sie zum Mittelpunkt ihrer neu gebildeten Ensembles. Diese Autoren wie Hrubín, Mahler, Kundera, Kohout, Klíma, Topol, Havel, Smoček sind heute nicht nur die unerschöpfliche Quelle des tschechischen Dramas, sondern auch das Rückgrat der tschechischen Theaterkultur.

Das ist alles andere als neu. In jeder grossen Epoche des Theaters, von Aischylos über Aristophanes, Plautus, Shakespeare, Calderon, Molière, Schiller, Goethe bis zu Shaw, Giraudoux und Brecht war es nicht anders. Der Autor war Lebenselement, Geist und Seele des Theaters.

Verachtung des Autors

Überall in der Welt entsteht auch heute Theaterkultur durch die engste Zusammenarbeit der reproduktiven Elemente des Theaterkollektivs (Schauspieler, Regisseur, Bühnenbildner, Dramaturg) mit dem produktiven Ele-

ment, dem Autor. Einzig auf unseren Bühnen ist der Autor von jeder persönlichen Mitarbeit ausgeschlossen.

Nehmen wir das Beispiel von Frisch und Dürrenmatt, den einzigen grossen Aktiven des deutschsprachigen Theaters auf der Weltbühne.

Bekanntlich musste *Max Frisch* sein letztes Stück kurz vor der Uraufführung in Zürich zurückziehen, weil ihm eine unerträgliche Vergewaltigung durch die Anmassung des Regisseurs drohte. Diese Vergewaltigung des Autors ist heute auf der deutschen Bühne zur Regel geworden, die durch Ausnahmen nur bestätigt wird. Denn der «prominente» Regisseur erachtet es unter seiner Würde, Idee und Stück des Autors zu inszenieren. Er inszeniert nur noch sich selbst.

Friedrich Dürrenmatt bot einem Theater eine einzigartige Chance. Er, dessen schöpferischer Kopf unentwegt dramatischen Sprengstoff produziert, erfüllte unsere Forderung, indem er als reguläres Mitglied dem Kollektiv des Theaters beitrug. Tatsächlich verlieh er schon in einer einzigen Saison der Basler Bühne die Resonanz und den Ruhm, welche das schweizerische Theater so lange entbehrt hatte. Das Resultat? Er wurde hinausgeekelt. Kein Wunder, dass beide grossen Dramatiker längst die innere Emigration in abgelegene Gebirgstäler vollzogen haben.

Wenn es den Meistern so ergeht, liegt es auf der Hand, was heute das Schicksal von Anfängern sein muss. Frisch und Dürrenmatt wurden noch von jenen Männern entdeckt, welche die Tradition des grossen deutschen Theaters in die Schweiz gerettet hatten. Es waren Angehörige einer Generation, die geprägt war durch das Zusammenwirken mit Autoren wie Gerhart Hauptmann, Franz Werfel, Stefan Zweig, Georg Kaiser, Carl Sternheim, Leonhard Frank, Fritz von Unruh, Zuckmayer und Brecht. Das alles endete jählings mit dem Einbruch des totalen Ungeists. Die dem Dritten Reich entwachsene Theatergeneration hat schöpferische Zusammenarbeit weder gekannt noch gelernt. Darum gibt es keine Nachfolger von Frisch und Dürrenmatt.

Abdankung des Dramaturgen

Überall, wo schöpferisches Theater war und wird, besteht die höchste Genugtuung der Theaterleiter darin, eigene Autoren zu besitzen und aufzuführen. Sie zu entdecken und zu fördern, ist vor allem die Aufgabe des Dramaturgen. Er soll den jungen, unerfahrenen Dichter mit Technik und Praxis des Theaters vertraut machen, die noch unfertigen Werke gemeinsam mit ihm zur Reife bringen. Dazu bedarf es der Liebe zur Sache, des Könnens und der Zeit. Das letzte jedenfalls hat ein deutscher «Chefdramaturg» nicht. Er ist mit ganz anderem beschäftigt. Er telefoniert fast pausenlos. Denn er muss

die Kurse aller neuen Produkte auf den Stückbörsen vom Broadway bis Yokohama, von Warschau bis Paris kennen, notieren, ja vorausahnen. Er spekuliert à la hausse und à la baisse, und seine höchste Genugtuung ist es, das noch ungeschriebene Stück eines hochkотиerten Autors der Konkurrenzbühne für die Uraufführung wegzuschnappen. Der Dramaturg ist zum Börsenmakler geworden, das Stück zur Ware, der Autor zur Firma, zum blossen Signet der Publicity.

Ist dieser Vorwurf nicht ungerecht? Werden nicht auch bei uns in der Schweiz alle heiligen Jahre einmal neue Autoren aufgeführt? Und endet das nicht jedesmal mit einem eklatanten Misserfolg? Aber wie geht es dabei zu?

Man stelle sich einmal vor, junge begabte Menschen, die sich zum Schauspieler berufen fühlen, würden ohne jegliche Ausbildung, ohne die mindeste Praxis im Theater selbst, sofort als Hamlet auf die Bühne gestellt. Könnte das Resultat, auch bei grösster Begabung, etwas anderes als ein Fiasko sein? Wie würde man einen Theaterleiter qualifizieren, der beharrlich durch Jahrzehnte bei dieser Methode bliebe, um stets im Brustton der Überzeugung zu behaupten: es gibt keine Schauspieler mehr!

Genau diese Schindluderei wird mit den jungen Schweizer Dramatikern getrieben. Ohne ihnen die Chance zu geben, ihren Beruf zu *erlernen*, ohne sie auszubilden, ohne sie in die Gemeinschaft des Theaters zu integrieren, wo allein sie sich Technik und Praxis des Berufs aneignen können, werden ihre halbfertigen Versuche erbarmungslos einer sicheren Niederlage ausgeliefert. Aber ist es nicht in Wahrheit eine solche der «Theater-Fachleute»? Wo bleibt ihre Hilfe, ihr Können, ihre Verantwortlichkeit? Entweder man hält nichts von Stück und Autor, dann darf man sie nicht aufführen. Oder aber man glaubt an sie, dann muss man zu ihnen halten, dem Misserfolg zum Trotz.

Nachdem Wedekinds erstes Stück auf katastrophale Weise durchgefallen war, wurde Graf Stollberg, der Direktor des Münchener Schauspielhauses, gefragt, warum er diesen unmöglichen Autor aufgeführt habe? Seine Antwort: «Weil er in zehn Jahren der meistgespielte Autor der deutschen Bühnen sein wird.» *Das* war ein Theaterleiter!

Der verkehrte Kuckuck

Wie alles auf dieser zusammenschrumpfenden kleinen Erde ist auch das Theater eine globale Institution geworden. Jede nationale Kultur steht im Austausch mit der anderen. Doch kann keine Kultur bestehen, die nicht aus eigener Kraft schöpferisch ist. Es gibt einen Vogel, der heisst Kuckuck. Er legt seine Eier nur in fremde Nester. Doch gibt es Vögel, die ihre Eier ausschliesslich aus fremden Nestern holen? Sie wären längst ausgestorben.

Schöpferische Kunst

Wenn unser Theater nicht absterben soll, muss es wieder fruchtbar werden. Das kann es nur, wenn es sich dem schöpferischen Geist verbindet. Der aber findet sich nicht auf den ausgetretenen Wegen der Mode. Er ist ihr immer weit voraus.

Der wahre Künstler ist ein Prophet. Er weiss um unsere Unzulänglichkeit und Not, bevor wir selbst sie wissen. Er spürt sie auf und macht sie uns bewusst.

Aber er muss mehr als das vollbringen. Er muss den Weg der Heilung, der Neuwerdung finden. Sonst ist er nicht der Schöpfer geistiger Welten.

Fragen und Anmerkungen zum Theater in der Schweiz

CHRISTIAN JAUSLIN

Friedrich Dürrenmatts Rede anlässlich der Verleihung des Grossen Literaturpreises des Kantons Bern wurde – so will mir scheinen – wie so oft einiger spitzer Bemerkungen wegen nicht ernsthaft auf den Inhalt ihrer Thesen geprüft. Aber Dürrenmatt hat doch an mehreren Punkten die Situation des deutschschweizerischen Theaters völlig richtig durchschaut. Es sei im folgenden versucht, einige der wichtigsten Thesen herauszuziehen und sie zur Diskussion zu stellen, wobei wir uns der Gefahr bewusst sind, die Rede einseitig zu missbrauchen, indem wir einzelne Sätze aus dem Zusammenhang herausnehmen.

Die Thesen

«Wenn uns hin und wieder anständige Produktionen gelangen, so nur, weil der grösste Teil unserer Produktionen überflüssig und flüchtig gearbeitet war» (These 1).