

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 60 (1980)
Heft: 2

Rubrik: Kommentare

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: 22.02.2026

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

Kommentare

POLENS «NEUE OPPOSITION»

Der Begriff der «neuen Opposition» wird vom polnischen Regime vorzugsweise verwendet (freilich nur im parteiinternen Gebrauch, denn nach aussen wird das damit bezeichnete Problem vertuscht), täuscht er doch über die Tatsache hinweg, dass Opposition zu den inhärenten Begleiterscheinungen jeder Diktatur gehört und auch die Geschichte der «neuen Opposition» sich bis zur Machtübernahme durch die Kommunisten nach dem Zweiten Weltkrieg, mindestens aber bis zum «Polnischen Oktober» von 1956 zurückverfolgen lässt. Zugleich ist aber dieser Begriff geeignet, ein tatsächliches Novum in der Geschichte der Volksrepublik, eine Wandlung in den Struktur- und Erscheinungsformen der polnischen Opposition zu bezeichnen.

Nachdem 1968 Professoren und Studenten der Universität Warschau und 1970 die Arbeiter der Ostseewerften im Alleingang eine Erhebung gewagt hatten, die sogleich niedergeschlagen wurde, bot das Jahr 1976 der Opposition eine neue Chance: eine weitreichende Protestaktion der Intelligenz zu Beginn des Jahres (gegen die Verfassungsrevision, welche die Monopolstellung der kommunistischen Partei und die Bindung an die Sowjetunion konstitutionell verankern sollte) und die Auflehnung der Arbeiterschaft gegen massive Preiserhöhungen im Sommer (die Streiks von Ursus und Radom) führte Vertreter aller Bevöl-

kerungsschichten und verschiedener oppositioneller Kreise in einer gemeinsamen Oppositionsbewegung zusammen.

Im September 1976 schlossen sich prominente Vertreter des polnischen Geisteslebens zum «Ausschuss zur Verteidigung der Arbeiter» (KOR) zusammen. Diese Gruppierung der polnischen Opposition ist im Westen am besten bekannt, vor allem dank den in der westlichen Presse veröffentlichten Appellen und Stellungnahmen ihrer wichtigsten Sprecher, nämlich des Schriftstellers Jerzy Andrzejewski und ihrer Haupttheoretiker Jacek Kuroń und Adam Michnik, zweier Exponenten der studentischen Opposition der sechziger Jahre. So kam es, dass man im Westen vielleicht etwas einseitig nur das Linksprofil dieser Gruppe wahrnahm und übersah, dass sie von Anfang an Persönlichkeiten umfasste, die nicht von revisionistischen Positionen innerhalb der Partei und ihrer Jugendorganisationen aus den Weg in die Opposition gefunden hatten, sondern die ungebrochene Kontinuität des Widerstands gegen den kommunistischen Totalitarismus verkörperten – Veteranen der Sozialdemokratie und sogar einen Vertreter der katholischen Kirche, den Priester Jan Zieja, der als Seelsorger der Widerstandskämpfer im Zweiten Weltkrieg, als unerschrockener Kanzelredner und Organisator der «Clubs der Katholischen Intelligenz» in hohem Ansehen steht. Neben dem

Eintreten der Intelligenz für die Arbeiterschaft war dieses Zusammenfinden der traditionell kirchenfeindlichen linken Opposition mit der polnischen Oppositionskraft par excellence, dem Katholizismus, das bedeutendste Ereignis des Jahres 1976 in Polen – eine Entwicklung, die ihre Parallelen im Denken des Philosophen Leszek Kołakowski, des Vertrauensmanns des KOR im Westen, findet.

Im September 1976 begann der Ausschuss zum Schutz der Arbeiter KOR eine unzensurierte Zeitschrift, das «Informationsbulletin», herauszugeben. Diese informierte die Öffentlichkeit über die tatsächlichen Ereignisse von Ursus und Radom, über die Prozesse gegen die Streikteilnehmer und über die Sammelaktion des KOR zu Gunsten der Opfer polizeilicher und gerichtlicher Willkür. Als Teilerfolg dieser Informationsarbeit darf die Teilamnestie vom Februar 1977 gelten, in deren Genuss wenigstens die «reuigen» Streikteilnehmer kamen; zugleich sollte diese Geste des Regimes wohl aber auch die Unterzeichnung der UNO-Menschenrechtsabkommen im März 1977 vorbereiten.

Die Ratifizierung dieser Abkommen rief aber eine weitere Oppositionsgruppe auf den Plan: es entstand die «Bewegung für den Schutz der Menschen- und Bürgerrechte» ROPCIO. Im Gegensatz zu dem von Linkstendenzen geprägten KOR fanden sich Vertreter aller demokratischen Parteien der Vorkriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit zusammen, insbesondere der Christdemokraten und der Volkspartei. Wortführer dieser Bürgerrechtsbewegung waren der Jurist A. Czuma, der als Hauptangeklagter im Prozess gegen die 1971 liquidierte

Untergrundbewegung «Ruch» (Bewegung) eine langjährige Freiheitsstrafe verbüßt hatte, und der Publizist und Historiker Leszek Moczulski, ein vorzüglicher Kenner parteiinterner Vorgänge.

Deutlicher als bei den Theoretikern des KOR, die anfänglich nur einen innerenpolitischen «Evolutionismus» im Rahmen des bestehenden Systems und aussenpolitisch eine «Finnlandisierung» Polens im Rahmen des Ostblocks befürworteten, steht in den programmatischen Äusserungen der Zeitschrift «Opinia», des Organs des ROPCIO, der Unabhängigkeitsgedanke im Vordergrund. In höherem Masse als das KOR betont diese Organisation die Notwendigkeit eines politischen Pluralismus als Übungsfeld demokratischer Verhaltensformen im Hinblick auf die anzustrebende Unabhängigkeit und Demokratie. Dieser Pluralismus liess allerdings im April 1978 die Organisation des ROPCIO selbst auseinanderbrechen – Leszek Moczulski trennte sich mit einer grösseren Gruppe von der um die Zeitschrift «Opinia» gescharten Kernorganisation und gründete 1979 eine neue Organisation namens «Konföderation für ein unabhängiges Polen».

Intellektuelle

Das Regime ging zunächst gegen die Mitglieder des KOR und des ROPCIO recht brutal vor: Verhaftungen, Haussuchungen, Konfiskationen von Geldmitteln sowie Druckmaterialien- und -erzeugnissen, Entlassungen und Publikationsverbote waren an der Tagesordnung. Diese Repressalien liessen manche Regimekritiker zu «Berufs-

oppositionellen» werden. Schriftsteller und Journalisten, die einem «Berufsverbot» unterstanden, gruppierten sich um unzensurierte Literaturzeitschriften wie «Zapis», sie gründeten auch einen eigenen Untergrund-Verlag, «NOWA» (Abkürzung für Neue Verlagsoffizin).

Einen tragischen Höhepunkt erreichte die Repressionspolitik im Mai 1977 mit dem Tod des dem KOR nahestehenden Krakauer Studenten Stanisław Pyjas und der Inhaftierung der meisten Mitglieder des KOR. Durch einen Hungerstreik von Mitgliedern des KOR und Vertretern der katholischen Opposition in der Warschauer St. Martins-Kirche wurde die Öffentlichkeit des In- und Auslandes alarmiert. Zum Nationalfeiertag vom 22. Juni wurde denn auch eine Amnestie für die Streikteilnehmer vom Vorjahr und die mit ihnen solidarischen Oppositionellen erlassen. Das KOR, das seine unmittelbare Aufgabe als Ausschuss zum Schutz der Arbeiter als erfüllt betrachten konnte, gestaltete sich in einen «Ausschuss für gesellschaftliche Selbstverteidigung», KSS-KOR, eine Bürgerrechtsbewegung ähnlich dem ROPCIO, um.

Ab Oktober 1977 gab das KSS-KOR neben dem Informationsbulletin die Monatsschrift «Głos» (Stimme) heraus, die im Umfang und in der Mischung von aktueller Information und politischem Kommentar mit dem Organ des ROPCIO, «Opinia», vergleichbar ist. Die erste Nummer enthielt die von 110 Personen unterzeichnete «Erklärung der demokratischen Bewegung», die nun unmissverständlich zum Kampf für Demokratie und Unabhängigkeit aufrief. Als unmittelbares Aktionspro-

gramm wurde die Durchsetzung der bürgerlichen Rechte, die Reorganisation des Bildungswesens und die Schaffung von freien Arbeitnehmerorganisationen, Bauernvertretungen und Konsumentenverbänden postuliert – ein Programm, das demjenigen des ROPCIO glich und wie dieses in der Tradition der Doktrin der «organischen Arbeit», der «Arbeit an den Grundlagen» steht – jener Theorie, die im dreigeteilten Polen des 19. Jahrhunderts die romantisch-revolutionäre Ideologie ablöste und den Weg zur Wiedergeburt des polnischen Staates bahnte. Beide Organisationen wetteten in der Verwirklichung dieses Programms, was nicht immer ohne missliche Rivalitäten verlief.

Im Universitätsmilieu, das durch die Ermordung von Stanisław Pyjas sensibilisiert worden war, entstanden allenthalben studentische Solidaritätskomitees (SKS) und unzensurierte Zeitschriften, unter denen die an mehreren Universitäten zugleich kolportierten Blätter «Indeks» und «Bratniak» erwähnt zu werden verdienen: ersteres steht dem KOR, letzteres dem ROPCIO nahe. Im Milieu der Katholischen Universität Lublin erschien die «unabhängige Zeitschrift der jungen Katholiken» «Spotkania» (Begegnungen), deren Titel wie eine Antwort auf das programmatische Buch des KOR-Ideologen Adam Michnik «Kirche – Linke – Dialog» (Paris 1977) anmutet und welche die Anliegen der polnischen Opposition, die Verwirklichung von Freiheit und Menschenrecht, im Dialog mit Andersdenkenden und auf philosophischer Grundlage angeht.

Die Professoren, die teilweise schon jahre- und Jahrzehntelang in aufopfernder Arbeit einen illegalen Stu-

dienbetrieb am Rande der Hochschulprogramme aufrechterhielten, verliehen im Januar 1978 der sogenannten «fliegenden Universität» eine organisatorische Grundlage in Form der «Gesellschaft für wissenschaftliche Kurse» (TKN), der selbst Professoren der polnischen Akademie der Wissenschaften und Parteimitglieder (die freilich in der Folge aus der Partei ausgeschlossen wurden) beitraten.

Arbeiter und Bauern

Der zweite Ansatzpunkt der «Arbeit an den Grundlagen» war neben dem Bildungswesen die Information und vor allem die Organisation der breiten Bevölkerungsmassen. Seinem politischen Profil entsprechend wandte sich das KSS-KOR insbesondere an die Arbeiterschaft, die sie seit Oktober 1977 mit der auflagenstarken Zeitschrift «Robotnik» (Der Arbeiter) zu erreichen suchte, indessen ROPCIO für die zweite grosse gesellschaftliche Kraft im «Arbeiter- und Bauernstaat» Ende 1977 die Zeitschrift «Gospodarz» (Der Landwirt) herauszugeben begann. Das Jahr 1978 brachte die ersten Früchte dieser Bemühungen. Das im Februar entstandene Komitee der Freien Gewerkschaften Katowice war durch die Person ihres Hauptinitianten Kazimierz Switoń mit dem ROPCIO verbunden; das Ende April gegründete Komitee der Freien Gewerkschaften der Ostseeküste steht dem KOR und der Zeitschrift «Robotnik» nahe. ROPCIO gab mit seiner Kritik des neuen Rentensystems für die Landwirtschaft (eines getarnten Förderungsprogramms für Kollektivierung und Staatshandel)

den Anstoß für die Abgabestreiks der Lubliner Bauern und die Bildung des ersten «Landwirtschaftlichen Selbsthilfekomitees» im Sommer 1978. Das KSS-KOR erklärte sich mit den streikenden Bauern solidarisch. Weitere Regionen folgten dem Beispiel der Lubliner Landbevölkerung.

Regime und Partei konnten ihre Beunruhigung über diese Entwicklung nicht verhehlen. Der Inhalt eines Referats des Sekretärs des Zentralkomitees vom April und von Richtlinien an die unteren Parteifunktionäre vom Mai 1978 für die Bekämpfung der Opposition sickerte durch und wurde von der oppositionellen Presse verbreitet. Während Werblans Referat von grosser Sachkenntnis zeugt und beweist, dass das Problem der «neuen Opposition» und insbesondere das KOR als Dissidentenbewegung ernstgenommen wird, sind die Richtlinien ein plumper Versuch, die Opposition und ihre Publizistik einerseits als Wühlarbeit des «imperialistischen Feindes» aufzubauschen, andererseits in ihrer Bedeutung für das Land zu verharmlosen (so wird die Gesamtauflage der etwa 20 unzensurierten Zeitschriften auf 20 000 beziffert; tatsächlich liegt allein die Auflage von «Robotnik» bei 15 000). Beide Stellungnahmen gipfeln in der Weisung, die Opposition zu isolieren, ihr die Schaffung einer breiteren Basis zu verunmöglichen und «konsequent die rechtlichen Möglichkeiten zu nutzen, insbesondere das Strafgesetzbuch und die Bestimmungen des Verwaltungsrechts».

In der Folge zeigte es sich, dass das Vorgehen der Polizei gegen die im Rampenlicht der Öffentlichkeit stehenden Oppositionellen sich tatsächlich im Rahmen der «rechtlichen Möglich-

keiten» von Überwachung, Haussuchungen, Konfiskationen, Verhaftungen innerhalb der gesetzlichen Grenzen von 48 Stunden zu halten pflegte, während die Mitglieder der Freien Gewerkschaften und Mitarbeiter der unzensurierten Presse aus Arbeiterkreisen Opfer brutalen Polizeiterrors wurden – meistens wurden sie von Schlägertrupps der Sicherheitspolizei überfallen und dann wegen Verursachung eines Volksauflaufs oder gar Körperverletzung an Sicherheitsbeamten zu Haft- und Gefängnisstrafen verurteilt. Der Fall von Kazimierz Switon, des Begründers der freien Gewerkschaften von Katowice, der im März 1979 zu einem Jahr Gefängnis verurteilt wurde, erregte auch im Westen Aufsehen und rief Proteste hervor.

Über die Grenzen

Nach Möglichkeit werden Kontakte polnischer Oppositioneller mit dem Ausland und insbesondere mit Regimekritikern in anderen Ostblockstaaten verhindert. Immerhin kamen im Sommer 1978 zwei Treffen von Mitgliedern des KOR mit Vertretern der «Charta 77» an der polnisch-tschechoslowakischen Grenze zustande; eine dritte Zusammenkunft wurde durch beidseitiges Einschreiten der Sicherheitsdienste vereitelt. Selbst zu Bürgerrechtskämpfern in der Sowjetunion konnten Kontakte angeknüpft werden.

Schwer verhindern lassen sich die Beziehungen zwischen der polnischen Opposition und der Emigration. Das Bestreben, über das politische Leben der Emigration zu informieren, ist vor

allem in den Publikationen der ROPCIO-Gruppe ausgeprägt. Von den Exilpolen wird die oppositionelle Presse finanziell und technisch gefördert: so zirkulieren die wichtigsten unzensurierten Zeitschriften auch in Polen nicht nur im unhandlichen und gefährlichen A4-Format der mehr oder weniger primitiven Vervielfältigungen, sondern in der Buchform der im Westen entstandenen Nachdrucke. Die wichtigste Rolle in der Verbreitung des Inhalts dieser an der Bevölkerungszahl gemessen doch verschwindend auflageschwachen Publikationen spielt zweifellos der polnische Sender von Radio Free Europe.

Neben den in aller Öffentlichkeit handelnden Bürgerrechtsorganisationen KSS-KOR und ROPCIO (die freilich ihre Publikationstätigkeit nicht ohne einen konspirativen Unterbau unterhalten können) und der seit jeher offen auftretenden Opposition der Kirche und der Katholiken (die neben dem unzensurierten Massenmedium der Predigten und Hirtenschreiben über eine trotz Zensur und Auflagenbeschränkungen zuverlässige Presse und eine Vielfalt von organisatorischen Strukturen verfügt) umfasst die polnische Opposition auch Organisationen, die streng konspirativ vorgehen. Zu der «neuen» Opposition, deren Kennzeichen ja gerade das offene Vorgehen nach dem Vorbild der russischen Dissidenten ist, können sie aber insofern gezählt werden, als sie seit 1976 auch mit periodischen Publikationen an die Öffentlichkeit dringen – ja eine von ihnen, das «Polnische Unabhängigkeit-Abkommen» (PPN) schlug mit der Veröffentlichung ihres Programms im Mai 1976 die erste Bresche in die Mauer der Zensur,

durch die sich bald eine Flut von unzensurierten Publikationen ergiessen sollte. Diese Organisation bringt unter dem Titel PPN regelmässig politische Studien von grosser Brisanz und Reife zugleich heraus, offenbar von einem kleinen Gremium hochqualifizierter Fachleute verfasst. Obwohl das Programm des PPN mit seiner Betonung des Unabhängigkeitsgedankens und der Verneinung der Reformfähigkeit des gegenwärtigen Systems weit über Michniks und Kurońs Programm des gesellschaftlichen Drucks auf die bestehenden Strukturen hinausgeht, deuten Anzeichen auf personale Verbindungen zwischen PPN und KOR hin. Gerade bei den in jüngster Zeit entstandenen Organisationen und Zeitschriften der polnischen Opposition lässt sich eine stärkere Tendenz zur Anonymität beobachten. Diese Entwicklung entspricht einer Verhärtung der Haltung des Regimes, die sich seit dem Besuch des Papstes in Polen bemerkbar macht.

Toleranzgrenze erreicht?

In der Tat fanden in der zweiten Jahreshälfte 1979 einige Prozesse gegen polnische Oppositionelle statt. So wurden Veranstalter und Dozenten der «fliegenden Universität» zu beträchtlichen Geldstrafen, die Organisatoren einer Massendemonstration zum Unabhängigkeitstag (11. November) in Warschau zu Haftstrafen von 1 bis 3 Monaten verurteilt. Diese Urteile lassen vermuten, dass nach drei Jahren des Bestehens der «neuen Opposition» im Spielraum, den das Regime ihr einzuräumen gewillt oder gezwungen ist,

eine gewisse Grenze erreicht worden ist. Diese Urteile zeigen aber auch – gerade im Vergleich zu den gleichzeitig im Prager Prozess gegen Vertreter der «Charta 77» gefällten Urteile – wie gross dieser Spielraum, gemessen an den Verhältnissen im übrigen Ostblock, immer noch ist. Dieser Spielraum ist zum Teil von der «neuen» Opposition, die ja doch auf eine jahrzehntelange Tradition zurückblickt, dem Regime abgerungen worden; vor allem aber ist er die Frucht des aus jahrhundertelangen Kämpfen hervorgegangenen Freiheitswillens des ganzen polnischen Volkes.

Denn das wichtigste Politikum in Polen (sieht man von weltpolitischen Faktoren ab) ist und bleibt jene nicht-organisierte Opposition, die den grössten Teil der Bevölkerung umfasst. Eine allgemeine Opposition, geprägt – selbst in den jüngeren Generationen noch – durch das Trauma des Zweiten Weltkriegs und des Stalinismus, erfüllt von Misstrauen nicht nur gegen das Regime, sondern auch gegen eine Intelligenz, von der man sich über drei Jahrzehnte hin im Stich gelassen fühlte – eine Hypothek des Misstrauens, die besonders schwer auf den jungen Oppositionellen lastet, die ihre Zeit, Karriere und Gesundheit dem Allgemeinwohl opfern. Am ehesten identifiziert sich die allgemeine, «alte» Opposition – wie der Besuch von Papst Johannes Paul II. in Polen erkennen liess – mit jener oppositionellen Kraft, die sich selbst in den finsternsten Jahren des Stalinismus bewährte und eine weltanschauliche Alternative zum Marxismus bietet – dem Katholizismus.

Jeannine Luczak-Wild

EIN UNGARISCHER SCHLÜSSELFILM

Das kleine Kino in der Budapester Innenstadt ist zum Bersten voll. Seit Anfang des Sommers sind die 430 Plätze fast immer ausverkauft. Ein bereits zehn Jahre alter Film des bekannten Regisseurs Peter Bacso läuft zum erstenmal öffentlich. «Der Zeuge» ist aus mehreren Gründen kein gewöhnlicher Spielfilm. Obwohl er nie von den Filmkritikern besprochen wurde, haben doch möglicherweise mehr Ungarn die seltsame Geschichte eines Deichwärters gesehen als so manche andere mit offiziellen Vorschusslorbeeren bedachte Werke. Als der Streifen zum erstenmal bei einer Retrospektive der fünfzehn Filme Bacsos Ende 1977 ein paarmal gezeigt wurde, mussten Polizisten zum winzigen Kino in der Josefstadt beordert werden, um dem Ansturm der Interessenten Herr zu werden. Der Vorgang war einmalig – Retrospektive eines früher nie gezeigten Films. Sodann verschwand der Streifen wieder, und lange Zeit schien es, als sei «Der Zeuge» ein Fall für das Museum, für die Filmgeschichte. Inzwischen hatten freilich Tausende und Abertausende den Film, der an den Tabus der Stalinzeit rüttelt, bei geschlossenen Vorstellungen an den Universitäten, in diversen Klubs usw. gesehen.

«Der Zeuge» ist ein politischer Schlüsselfilm, der die Gespenster der ungarischen Geschichte, doch keine aus ferner Vergangenheit, sondern solche, deren Spuren, vor allem für die Generation über Fünfzig noch frisch sind, besucht. Die Geschichte des kleinen Mannes, des Deichwärters

Jozsef Pelikan, der 1944 einige führende Kommunisten versteckt und dann durch eine Kette von Zufällen in den Mechanismus des Terrors, der Willkür und des komplexen Lügengeflechtes der Stalinzeit einbezogen wurde, handelt in Wirklichkeit von den Drahtziehern und Opfern des ersten grossen Schauprozesses in Osteuropa. Deshalb hat man den Film, dessen letzte Version erst nach der Invasion der Tschechoslowakei und dem Sturz Dubceks fertiggestellt wurde, erst so spät und sozusagen auf Raten ohne den seinem künstlerischen Rang und politischer Bedeutung angemessenen publizistischen Aufwand, dem Publikum gezeigt.

Auch nach den geschlossenen Vorführungen kam es immer wieder zu hitzigen Diskussionen, ob es überhaupt sinnvoll, ja erlaubt sei, eine tragische Zeitspanne der jüngsten Geschichte in Form einer Satire darzustellen. Darf man über die heute so bizarr, ja phantastisch anmutenden Manipulationen und Märchen rund um einen Schauprozess lachen, wenn man weiss, dass es sich hier um wirkliche Erlebnisse einer ganzen Generation, um Folter, Verrat und Mord handelt?

In Wirklichkeit geht es nämlich um ein dunkles Kapitel der unbewältigten Geschichte Ungarns. Die nachinszenierten Emotionen des Deichwärters, der seinen inzwischen zum Minister gewordenen Kumpel als Kronzeuge der Anklage an den Galgen ausliefern soll, sind sozusagen nur die Garnierung für den ersten Versuch in einem Ostblockland, sich

mit dem brenzlichen Thema des Schau-
prozesses stalinistischer Prägung aus-
einanderzusetzen. Unausgesprochen,
aber für jeden Kenner der Geschichte
sofort erkennbar, steht das Drama um
die Verhaftung und den Schauprozess
des ehemaligen Innen- und späteren
Aussenministers László Rajk und sei-
ner bunt zusammengewürfelten Mit-
angeklagten vom Herbst 1949 im
Mittelpunkt des Films.

*

László Rajk, der elfte Sohn eines Schuhmachers aus einer kleinen Stadt in Siebenbürgen, war ein Bilderbuch-
held in der Geschichte der winzigen kommunistischen Partei Ungarns. Bereits als Student schloss er sich der illegalen Partei an, nahm als Polit-
kommissar am spanischen Bürger-
krieg teil und kehrte nach einer zwei-
jährigen Internierung als Interbrigadi-
st in einem französischen Auffang-
lager nach Ungarn zurück. Rajk spielte eine führende Rolle in der Untergrundbewegung während der letzten Jahre des Zweiten Weltkrieges. Mehrmals verhaftet und gefoltert, ent-
ging Rajk Anfang 1945 nur knapp dem Tod. Der grossgewachsene, hagere junge Mann galt als der vielleicht populärste, aber zugleich auch gefürchtetste kommunistische Politiker. Als Innenminister in den Jahren 1946 bis 1948 war Rajk ebenso wie seine Kollegen im Politbüro unbarm-
herzig in der Verfolgung der Anders-
gesinnten und in der Liquidierung der jungen ungarischen Demokratie als Auftakt zur Errichtung der kommunistischen Parteidiktatur. Dass der damals 40jährige Rajk (seit Herbst 1948 auf den Posten des Aussenministers

abgeschoben), vor 30 Jahren ver-
haftet, vor Gericht gestellt und nach
einem Schauprozess als Spion der amerikanischen und französischen Geheimdienste und Agent der «faschistischen Tito-Bande» am 15. Oktober hingerichtet wurde, war nicht die Folge einer politischen Abwei-
chung, sondern schlicht und einfach einer Entscheidung, die in Wirklich-
keit nicht in Budapest, sondern in Moskau getroffen wurde. Wie da-
mals der berüchtigte Ankläger Alapi beim Prozess sagte, der Volksgerichts-
hof «verurteilt zugleich in einem po-
litischen und moralischen Sinn die jugoslawischen Verräter, die verbre-
cherische Bande von Tito, Rankovic, Kardelj und Djilas. Darin liegt die internationale Bedeutung des Prozes-
ses...»

Nach heute unvorstellbaren Fol-
terungen gestanden Rajk und seine sieben Mitangeklagten, dass sie zu-
sammen mit Tito im Auftrag der Amerikaner den Kapitalismus nicht nur in Ungarn, sondern im ganzen Osteuropa wiederherstellen und auch die damalige ungarische Führungs-
spitze umbringen wollten! Der oberste Regisseur des ersten grossen Schau-
prozesses in Osteuropa war der so-
wjetische General Fjedor Belkin, und als seine rechte Hand agierte der ungarische Geheimdienstchef Gábor Péter. In der Spitzenführung gab for-
mell der Verteidigungsminister, Polit-
büromitglied Mihály Farkas, die Be-
fehle zur Verhaftung aus. Letzten Endes billigte aber Stalin selbst das Grundsatzkonzept, das dann durch seinen «besten ungarischen Schüler», den gehassten kahlköpfigen Diktator Mátyás Rákosi in die Tat umgesetzt wurde.

Der Kampf um die posthume Rehabilitierung von Rajk und der 220 fast gleichzeitig verhafteten ehemaligen Kommunisten und Linkssozialisten, denen dann Zehntausende in die Gefängnisse und Konzentrationslager folgten, war nach dem Tode Stalins der Sprengsatz, der schliesslich im Oktober 1956 in Ungarn mit weltweiter Wirkung explodierte. Nach dem Prozess brüstete sich Rákosi bei einer Massenversammlung, dass er schlaflose Nächte verbracht habe, um der Verschwörung von Rajk und Tito auf die Spur zu kommen. Dann liess er Geheimdienstchef Péter Ende 1952 verhaften und im Frühjahr 1954 den «Genossen Rajk».

Nach dem Sturz Rákosis im Sommer 1956 erzwang der Druck von unten und auch seitens Titos die volle und öffentliche Rehabilitierung der Opfer in der Form eines feierlichen Staatsbegräbnisses. Am 6. Oktober fand das posthume Begräbnis in Anwesenheit von zehntausenden Ungarn in Budapest statt. Die gespenstische Szene war das eigentliche Vorspiel zu jenem Aufstand, der knapp zwei Wochen später Ungarn und die ganze Welt erschütterte.

Heute gehört der Rajk-Prozess der unbewältigten Vergangenheit Ungarns an. Alle zehn Jahre wird der jeweilige runde Geburtstag von Rajk in langatmigen Gedenkartikeln gefeiert, es wurde nach ihm auch eine Strasse in Budapest benannt. Was aber damals hinter den Kulissen wirklich geschah, ist in vielfacher Hinsicht noch immer ein Buch mit sieben Siegeln. In der kürzlich erschienenen offiziellen Geschichte der ungarischen Volksdemokratie wird zum Beispiel bloss die «Verantwortungs-

losigkeit» und der «Karrierismus» der Rákosi-Gruppe als Hauptgrund für den Prozess erwähnt und der sowjetische Faktor sorgfältig mit Schweigen übergangen. Dass in den Schulbüchern der Rajk-Prozess nur in ein paar Worten, wenn überhaupt, erwähnt wird, führte dann dazu, dass bei der Aufnahmeprüfung zur rechts-wissenschaftlichen Fakultät an der Budapester Universität letztes Jahr ein Maturant in seinem schriftlichen Aufsatz kurz und bündig feststellte, «Rajk verriet 1943 die Partei und wurde deshalb hingerichtet». Dabei dürfte es sich um einen künftigen Richter handeln, da nur Maturanten mit sehr guter oder guter Geschichtsnote überhaupt von den Professoren zum weiteren Studium empfohlen werden.

*

Ein Jahr später sagte Rákosi, Rajk sei zwar kein Agent Titos, doch immerhin Polizeispitzel gewesen. Im März 1956 stellte er schliesslich die Affäre als eine «Provokation» von Beria (dem 1953 hingerichteten Geheimdienstchef Stalins) und dem bereits verurteilten Gábor Péter hin und verkündete die Rehabilitation. Nur vor diesem Hintergrund kann also die politische Dimension des Bacso-Filmes verstanden werden. Dieser Schlüsselfilm als eine Reflexion über die Krise des Nachkriegskommunismus in Ungarn konnte nur von jemandem gedreht werden, der selber das alles als Glaubender und Enttäuschter miterlebt hatte. Nun war Bacso, Jahrgang 1928, Sohn einer bekannten kommunistischen Schriftstellerin, selbst ein Angehöriger jener Generation, die durch den Rajk-

prozess und die Enthüllungen während der Entstalinisierung erschüttert wurde.

In diesem Sinne ist der Film auch eine Geschichtsstunde für die jüngere Generation. Bereits die ersten Bilder geben das Leitmotiv des Filmes an. Der Hund des Deichwärters Jozsef Pelikan hebt das Bein auf ein von diesem schön angelegten Blumenbeet mit der Aufschrift «Lang lebe unser grosser weiser Führer», um sodann mit seinem Herrn zum Fleischhauer zu rennen, wo einer langen Menschen schlange eben mitgeteilt wird, dass es diese Woche kein Fleisch gebe. Pelikan soll gegen den inzwischen zum Innenminister gewordenen Zoltan Daniel (stellvertretend für Rajk) bei einem grossen Geheimprozess aussagen.

Der Film schildert die schwindelerregende Karriere des einfachen Deichwärters, der von Geheimdienstchef Virág persönlich bearbeitet wird. Er wird Direktor eines grossen Schwimmbades. Doch bereits am ersten Tag schlittert Pelikan in das Verhängnis. Das Bad ist geschlossen, obwohl sich hunderte Leute draussen angestellt haben. Drinnen schwimmt ganz allein Genosse Bástya, der den damaligen Verteidigungsminister und Zuständigen für die Geheimpolizei verkörpert, und auf beiden Seiten des Bassins gehen seine Bewacher in langen Ledermänteln entlang. Der nichtsahnende Pelikan als frischgebackener Direktor lässt die draussen ungeduldig wartende Menge herein, es kommt zu einem völligen Durcheinander, die Polizisten stürzen ins Wasser, um ihren bedrohten Chef zu retten. Pelikan wird verhaftet und landet in der gleichen Zelle, in die er ursprünglich zu Beginn des Filmes

wegen der damals verbotenen Abschlachtung eines Schweines eingeliefert wurde.

Doch man braucht ihn, und er wird wieder zum Genossen Virág in die Geheimdienstzentrale geführt. Pelikan bekommt eine neue Chance, er wird Direktor des Vergnügungsparkes. In revolutionärem Geist ersetzt er in der Schiessbude die Zielscheiben durch die Konterfeis von Tito und Truman. Er ist besonders stolz auf die neue sozialistische Geisterbahn. Der Minister, Genosse Bástya, besichtigt persönlich die Grottenbahn, doch nachdem er nicht nur die Bilder und Statuen von Marx und Engels, sondern plötzlich sein eigenes Konterfei sieht und einen ohrenbetäubenden Schrei «zur Einschüchterung der Volksfeinde» hört, fällt er selbst in Ohnmacht. Pelikan landet wieder im Gefängnis. Schliesslich wird er zum Direktor des «Ungarischen Orangenzuchtinstitutes» ernannt, wo die erste ungarische Orange produziert und bei einer feierlichen Zeremonie vorgestellt wird.

Inzwischen laufen die Vorbereitungen für den Prozess gegen «Daniel und seine Bande» auf Hochtouren. Pelikan wird auf seine Rolle als Kronzeuge vorbereitet. Bacso zeigt zum erstenmal in einem Ostblockland die ganze beklemmende Maschinerie der Vorbereitungen für einen Schauprozess stalinistischer Prägung. Pelikan muss seine Zeugenaussage auswendig lernen. Eine Schauspielerin instruiert ihn, wie und was er betonen soll. Vorher bespricht sie mit dem Geheimdienstchef, ob die Figur «naiv» oder «staunend» oder «selbstquälend» oder als «einfacher Mann des Volkes» «angelegt» sein soll. Es folgt der Psychia-

ter, der mit ihm nochmals den Text durchgeht, sodann auch ein Arzt. Vor dem Prozess trifft er auch jenen Detektiv, der vor dem Krieg seine Zähne ausgeschlagen hat, aber nun beweisen soll, dass der gesäuberte Minister Daniel in Wirklichkeit ein Polizeispitzel gewesen sei. Die Szene im Gerichtssaal, wo vom Richter bis zum Ankläger und Angeklagten jeder seine Rolle genau einstudiert hat, ist der eigentliche Höhepunkt. Nur Pelikan fällt aus der Rolle und entlarvt das ganze Lügengeflecht. Er wird dann selber zum Tode verurteilt und in der letzten Szene ohne nähere Erklärung freigelassen und rehabilitiert.

Was «Den Zeugen» so beklemmend macht, ist freilich die genaue Parallele zwischen der oft so komisch wirkenden Darstellung der damaligen Zeit und der Wirklichkeit. Die Schlüsselfiguren werden zum Teil von ausgezeichneten Schauspielern und von drei bekannten Regisseuren dargestellt. Immer wieder spürt der Zuschauer, dass hier auch jene, wie etwa die Genossen Virág und Bástya, also die Drahtzieher und Manipulatoren unversehens auch zu Angeklagten und Opfern werden können. Die Folterungen werden nur angedeutet und der aussenpolitische Hintergrund überhaupt ausgesperrt. All das ändert aber nichts an der Tatsache, dass «Der

Zeuge», freilich mit ungarischem Massstab gemessen, ein mutiger und künstlerisch hochwertiger Versuch ist, die jüngste tragische Vergangenheit zumindest zum Teil aufzuhellen.

Der Deichwärter Pelikan steht in einem tieferen Sinne stellvertretend für jene 150 000 Ungarn verschiedener politischer Couleurs, die am Höhepunkt der Stalinära in den Gefängnissen und Konzentrationslagern schmachteten, in Arbeitslagern oder entlegenen Dörfern ausgesiedelt wurden. Ein Film also über jene Jahre, in denen sich oft die Opfer und die Verfolger in den gleichen Gefängnissen und Lagern wieder getroffen haben. All das spielte sich in allen kommunistisch regierten Ländern ab. Der Rajk-Prozess war ja nur der Auftakt zu ähnlichen Säuberungen von Sofia bis Prag. Dass dieser Film nun sozusagen unter der Hand, ohne Werbetrommel, in Budapest doch gezeigt wird, spiegelt die vielschichtige Wirklichkeit in Ungarn, das Ausmass, aber auch die Grenzen der Toleranz wider. Nicht zuletzt erinnert der Jahrestag der Hinrichtung von Rajk samt der seltenen Geschichte des Schlüsselfilms von Bacso an den polnischen Aphorismus: «Das reine Gewissen ist oft das Resultat eines schlechten Gedächtnisses».

Paul Lendvai

WILHELM RÖPKE – EIN AKTUELLER KLASSIKER DER THEORIE DER MARKTWIRTSCHAFT

Es gehört zu den Eigenheiten der freien Marktwirtschaft, dass es keine geschlossene Lehre von ihr gibt. Zwar haben sich zumindest in unserem Jahrhundert an einzelnen Universitäten immer wieder besonders ausstrahlungskräftige Zentren ordnungspolitischen Bemühens gebildet, etwa in Wien und später in New York im Kreis um Ludwig von Mises oder an der London School of Economics vor und nach dem Ersten Weltkrieg sowie im Chicago der zwanziger und dreißiger Jahre rund um F. H. Knight, dem Lehrer von Milton Friedman. In Deutschland wurde die Diskussion vor allem von der sogenannten Freiburger Schule um Walter Eucken und Franz Böhm, später von der «Kölner Schule» um Alfred Müller-Armack, den «Haustheoretiker» der Wirtschaftspolitik Ludwig Erhards, massgebend inspiriert.

Doch waren es letzten Endes weniger «Schulen» als vielmehr immer wieder einzelne Nationalökonomen mit gesamtpolitischer und gesellschaftsphilosophischer Optik, vor allem aber auch mit echtem öffentlichem Engagement, welche das Gedankengut der Marktwirtschaft nicht nur entfalteten und entwickelten, sondern politisch zum Tragen brachten. Unter diesen ordnungspolitischen «Einzelkämpfern» stach im deutschen Sprachraum während Jahrzehnten ein Name besonder hervor: Wilhelm Röpke (1899 bis 1966), der schon allein vom äusseren Lebensweg her ein exemplarisches Schicksal engagierten Gelehrtentums verkörperte.

Geboren in ländlicher Geborgenheit am Südrand der Lüneburger Heide, studierte er später Jurisprudenz, dann Volkswirtschaft, erlebte in dieser Zeit die Somme-Schlacht, in der er verwundet wurde, und setzte dann ab 1921 zu einer akademischen Laufbahn an, die ihn bereits mit 24 Jahren zum ausserordentlichen Professor werden liess. Nach einem USA-Aufenthalt folgten Ordinarien in Graz und Marburg. In dieser Zeit bildete sich ein erster wissenschaftlicher Schwerpunkt in der Konjunkturforschung, praktisch abgestützt durch Röpkes Mitwirkung in der «Braunskommission», die 1930 Vorschläge zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit zu erstellen hatte (welche von der Regierung Brüning zu deren Schaden ignoriert wurden).

Doch die glanzvolle Karriere wurde mehr und mehr durch die politischen Vorgänge überschattet. Als überzeugter Liberaler warnte Röpke immer eindringlicher vor dem aufziehenden Unheil – mit dem Ergebnis, dass er nach der Machtergreifung Hitlers zwangswise in den Ruhestand versetzt wurde. Zusammen mit dem andern grossen liberalen Ökonomen und Wortführer jener Zeit, Alexander Rüstow, und über hundert weitern Wissenschaftlern folgte er darauf noch im Herbst 1933 einem Ruf nach Istanbul, wo er bis 1937 das von ihm gegründete Sozialwissenschaftliche Institut leitete. Danach fand er am Genfer Institut Universitaire de Hautes Etudes Internationales eine ihm gemäss Lehr- und Forschungsstätte,

der er bis zu seinem Tode im Jahre 1966 treu bleiben sollte.

Mit diesem äusseren Lebenslauf war zugleich manches weitere vorgezeichnet. Auf der einen Seite blieb Röpke in wissenschaftlicher Hinsicht auf der Position des «Einzelkämpfers» fixiert. Es war ihm auch nach dem Krieg nicht möglich, sich entsprechend der neuen wissenschaftlichen Mode zum «Wissenschaftsmanager» mit personell breit abgestützter Forschungsapparatur emporzuschwingen. Dafür verstärkte sich seine gesamtpolitische, sozialphilosophisch fundierte Optik um so mehr.

«Wilhelm Röpke – so hat Müller-Armack in seinem schönen Nachruf geschrieben – war es gegeben, als einzelner eine Kraft im geistigen Leben Europas zu sein und eine Stellung einzunehmen, die er einzig aus der Stärke seines Herzens, seines Geistes, seines Mutes und seines nie versagenden Fleisses, nicht durch Amt und Ausweis, sondern als Person erlangt.»

Dabei kam seine geniale Gabe, komplexe Zusammenhänge plastisch und auch für den Politiker sofort einsehbar darzustellen, aufs glücklichste zur Geltung. So wurde er zum gesuchten Referenten, und die führenden Zeitungen nicht nur des deutschsprachigen Raums öffneten ihm willig ihre Spalten. Dazu kam eine reiche Gutachter- und freundschaftliche Beratertätigkeit in weiten Bereichen der aktuellen Wirtschaftspolitik. Kein Wunder, dass auf diese Weise ein publizistisches Lebenswerk entstand, das über 800 Titel umfasst.

Es macht die Bedeutung und Grösse Röpkes aus, dass er in all diesen Ausinandersetzungen mit zeitweise un-

geheuerlichen Frontbildungen nie den kritischen Blick für die eigenen Positionen verlor. Weder Freiheit noch Marktwirtschaft waren für ihn vorgegebene unverrückbare Grössen, sondern Formen menschlicher Verfassung, die der ständigen Weiterentwicklung bedürfen und einem fortlaufenden, gleichsam dialektischen Prozess redlichen intellektuellen Bemühens unterzogen werden müssen. In diesem Bemühen konnte er auch unter Freunden zum harten, leidenschaftlich-kompromisslosen Gesprächspartner und Kritiker werden. Dabei verband sich in seinem Denken ausgeprägt theoretisch-ordnungsphilosophische Ausrichtung mit wohltuend pragmatischem Sinn.

Er war mit andern Worten im Gegensatz zu den selbsternannten ideo-logischen Propheten «Neuer Gesellschaften» niemals bereit, Hand zu jener «Umwertung aller Werte» ohne klare und vor allem politisch realisierbare Alternativen zu bieten, wie sie auch für manche – bewusste oder unbewusste – geistige Wegbereiter totalitärer oder autoritärer «Revolutionen» in Vergangenheit und Gegenwart charakteristisch ist. So geisselte er etwa 1931 die «beispiellose Verantwortungslosigkeit, aus der Kritik am gegenwärtigen Wirtschaftssystem ein Todesurteil für dieses zu folgern, so lange nicht wenigstens eine Wahrscheinlichkeit besteht, dass dasjenige Wirtschaftssystem, das man an seine Stelle setzen will, befriedigendere Ergebnisse erzielen wird. Der Umstand, dass das gegenwärtige Wirtschaftssystem Unvollkommenheiten besitzt, die kein Klarblickender leugnet, ist noch kein hinreichender Beweis dafür, dass es ein besseres Wirtschaftssystem

gibt. Das Wirtschaftssystem aber, das an die Stelle des jetzigen treten soll, existiert einstweilen nur erst in der mehr oder weniger ausschweifenden Phantasie gläubiger und begeisterter Zeitgenossen».

Auch aus heutiger Sicht kann man hier nur sagen: Wie wahr! Denn all jene, die bei jeder konjunkturellen Bisenlage alsgleich Grabgesänge auf die liberale Marktwirtschaft anzustimmen pflegen und nach vermehrten Dirigismen bis hin zur mehr oder weniger verkappten, meist als Mischsystem präsentierten «Vergenossenschaftlichung» rufen, sind bis heute den praktischen Beweis schuldig geblieben, dass ihre kollektivistischen Lösungsangebote realistische positive Alternativen darzustellen vermögen. Langjährige Erfahrungen in verschiedensten Ländern deuten im Gegenteil klar in die andere Richtung und haben in jüngster Zeit eine ganze Reihe von Regierungen veranlasst, das Steuerruder wieder vermehrt auf reinere Formen der privaten Wettbewerbswirtschaft auszurichten.

Doch Röpke ist auch in mancher anderer Hinsicht hochaktuell geblieben. Seine Forderung nach monetärer Disziplin als einem zentralen Faktor gesunder Wirtschaftspolitik zum Beispiel erwies sich in unserem Land auch in den letzten harten Jahren als höchst erfolgreiches Rezept. Seine Warnung vor dem Aufbau allzu starr reglementierter supranationaler Strukturen wird gerade von exportorientierten Staaten wie der Schweiz nach wie vor zum Nutzen einer ausgewogenen Wirtschaftsentwicklung beherzigt. Und was die Konjunkturpolitik im allgemeinen betrifft, so sind nicht nur die schweizerischen Erfahrungen

der letzten zwei Jahrzehnte eine eindrückliche Illustration für Röpkes These, wonach konjunkturpolitische Eingriffe des Staates im Prinzip nur zur Glättung von Ausschlägen und allenfalls zu klimatischen Impulsen, niemals aber zu grundlegenden Verbesserungen des Wirtschaftsgeschehens überhaupt führen können. Der Staat vermag allenfalls verbesserte Rahmenbedingungen für eine Regenerierung zu schaffen, nicht aber die Regenerierung selbst zu bewirken.

Doch so bedeutungsvoll all diese richtungweisenden ordnungspolitischen Ansätze auch heute noch sind – die unverminderte Aktualität Röpkes liegt wohl in erster Linie darin, dass seine wirtschaftswissenschaftlichen Theorien immer und überall in eine von Grund auf ethisch ausgerichtete Gesamtschau eingebettet sind. Auch die Marktwirtschaft war ihm niemals Selbstzweck, sondern ein Mittel unter anderen, um die Selbstverwirklichung des Menschen sicherzustellen. Folgerichtig umfassen seine Hauptwerke, die im vergangenen Oktober aus Anlass seines 80. Geburtstages vom Berner Verlag Paul Haupt in verdienstvoller Weise in sechs Bänden neu herausgegeben worden sind, neben der erstmals 1937 erschienenen «Lehre von der Wirtschaft» mehrere Arbeiten, die weit über das rein Wirtschaftliche hinausgreifen. Während des Krieges erschien seine Trilogie zu Grundfragen der Gesellschafts- und Staatsordnung mit Einzeltiteln, die für sich sprechen: «Die Gesellschaftskrisis der Gegenwart» (1942), «Civitas Humana» (1944) und «Internationale Ordnung – heute» (1945). 1950 folgte «Mass und Mitte». Mit dem in einem breiteren Publikum

wohl bekanntesten Werk «Jenseits von Angebot und Nachfrage» setzte er schliesslich 1959, mitten in der Euphorie der Nachkriegskonjunktur, zu einer kulturkritisch abgestützten Analyse des Ist-Zustandes der freien Wirtschaft und ihrer Gefahren an, die nicht nur mit der Missgeburt eines überdrehten «Standard-of-Life-ism» abrechnete, sondern gleichzeitig auch ordnungspolitische Wegmarken setzte, die ihre Gültigkeit bewahrt haben. Zwei Sammelände, «Gegen die Brandung» (1959) sowie «Wirrnis und Wahrheit» (beide im Verlag Eugen Rentsch erschienen, der zuvor auch die Hauptwerke betreut hatte) runden eine wissenschaftlich-publizistische Leistung von seltenem Reichtum ab.

Die Betreuer der Neuausgabe (E. Tuchfeldt, F. A. von Hayek,

H. Sieber und H. Willgerodt) stellen an den Anfang ihrer einleitenden Würdigung die Kernsätze einer Laudatio von 1962: «Das Mass der Wirtschaft ist der Mensch. Das Mass des Menschen ist sein Verhältnis zu Gott». Damit signalisieren sie jenen «inneren Kompass», der es Röpke neben einer hohen Intensität systematischer Wissenschaftlichkeit sowie einer begnadeten Darstellungs- und Überzeugungskraft erlaubt hat, während Jahrzehnten «einige Fäden am Webstuhl der Zeit» im Geiste jenes liberalen Humanismus zu knüpfen, ohne den eine menschenwürdige Zukunft auch im letzten Fünftel unseres Jahrhunderts nicht denkbar erscheint.

Richard Reich

«DON JUAN», DAS SCHAUSPIELHAUS UND DIE ZUKUNFT

Noch ist es nicht lange her, da sagte *Friedrich Dürrenmatt* in einem Interview, mit den Subventionen für die Theater in der Schweiz könne man viel gescheitere Sachen machen als die, die einem so vorgesetzt werden. Da nehme man meist irgendwo einen Regisseur, der irgendwo Erfolg gehabt habe. Der komme dann an, werde eine Weile mit den möglicherweise guten Schauspielern allein gelassen, und schliesslich komme dann irgend eine Aufführung heraus. Die gleiche Inszenierung mache er in Hamburg, in Berlin oder sonstwo und kassiere jedesmal die volle Gage. Die Bühnen spielten einander alles ab, das sei schon wie in der Oper, wo überall die gleichen Sänger die gleichen Partien

singen. Und die gleichen Regisseure seien es auch, die man als Theaterdirektoren hole, wenn man einen brauche.

So also Dürrenmatt, sicher nachhaltig verärgert über eigene Erfahrungen in Basel und in Zürich, sicher etwas eigenwillig in seiner Darstellung der Dinge, aber gar so unzutreffend denn doch auch wieder nicht. Dass man – allerjüngstes Beispiel – am Schauspielhaus Zürich den Regiestar *Jean-Pierre Ponnelle* engagiert hat, damit er da für die Silvesterpremiere *Molières «Don Juan»* inszeniere, erklärt sich allenfalls daraus, dass der Mann zu Gerhard Klingenberg's Wiener Zeiten schon am Burgtheater eine Gastregie hatte. Man macht das halt

so, auch andere machen es eben. Ob Guicciardini oder Weckwerth, Dejmek oder Wajda, entscheidend ist allein, dass der Berühmte – wie es in einem speziellen Programmtext über Ponnelle heisst – *«an den ersten Häusern des Auslandes ... die bedeutendsten Stücke der Weltliteratur»* inszeniert hat. Genannt werden das Schillertheater Berlin, die Kammerspiele und das Staatstheater München, das Hamburger Schauspielhaus und das Burgtheater Wien. Schöner könnte man Dürrenmatts bissige Bemerkungen gar nicht bestätigen, schöner nicht kundtun, dass es Prestigedenken ist, das die Regieprominenz aus Ost und West im Hause haben will. Die Galerie der Trophäen in Form berühmter Leute auf den Programmzetteln scheint manchmal wichtiger als das, was auf der Bühne geschieht, wichtiger jedenfalls als eine kontinuierliche Theaterarbeit, in der die einzelne Inszenierung ein Mosaikstein wäre, ein Ergebnis aus Bemühungen, die mehr umfassen als einen Abend mit möglichst grossen Namen.

**«Don Juan» –
Molières mutiger Widerspruch
als Ausstattungstheater**

Rein äusserlich gesehen ist das eine glanzvolle Inszenierung, die allen daran Beteiligten das Zeugnis handwerklicher Meisterschaft ausstellt. Im Rahmen dessen, was *Jean-Pierre Ponnelle*, der Gastregisseur, als Modell dafür entworfen hat, stimmt fast alles – mit Ausnahme vielleicht des Stücks, und darauf wird noch zurückzukommen sein. Das Bühnenbild von

Jorge Villareal umschliesst über halbkreisförmigem Grundriss alle Szenen, ob sie nun im Freien oder in herrschaftlichen Räumen, zuletzt gar nach dem Willen Ponnelles in einer Kirche spielen. Einmal sind die Figuren eingeschlossen und von der Aussenwelt abgeschirmt, ein andermal werden Durchblicke frei, sehr schön zum Beispiel im zweiten Akt, der Gegend am Meeresufer, wie es bei Molière heisst, und ebenso im dritten Akt, in welchem die Szene einen Wald darstellt, durch den Don Juan und Sganarell reiten. Prachtvoll fügen sich in diese Bilder die Kostüme der Darsteller (*Pet Halmen*), in erster Linie natürlich die einprägsame Figur des Don Juan selbst, die in der Ankleideszene des ersten Aktes kunstvoll aus absonderlichen Kleidungsstücken aufgebaut wird. Das Motiv der Gleisnerei, der Vorspiegelung hier mit Mitteln der Garderobe, ist damit spielerisch und szenisch wirksam angeschlagen. Immerhin fragt man sich da schon, warum die Hose in einem andern Zimmer deponiert ist als das Hemd, warum die Stiefel von links und das Cape von rechts herangeholt werden müssen, immer aus einer andern der vielen Türen im halbrunden Hintergrund. Ein leerer Gag?

Das Spiel entwickelt sich, ohne freilich zügig zu sein, und das liegt vielleicht auch am Stück, das lose gebaut, keineswegs nahtlos geschlossen und meiner Meinung nach sogar eine dröhrende Dissonanz ist. Aber bei Ponnelle wird so getan, als habe man es mit einem wohlgefügten *«Don Juan»* aus der Reihe der zahlreichen Bühnenbearbeitungen des alten Stoffs zu tun, mit einer Komödie von Molière in fünf Aufzügen, mit Prota-

gonist und lustiger Figur, mit dem moralisierenden Vater aus der Commedia dell'Arte, mit dem Bauerntölpel und seinem Schatz. Man kann nicht sagen, das alles sei falsch. Es ist im Gegenteil sehr schön, und es ist mit handwerklicher Meisterschaft herausgestellt, auch von den Schauspielern. *Peter Arens* ist – zudem in den Zurüstungen, die in dieser Inszenierung für ihn vorgesehen sind – zwar nicht gerade das, was man sich unter Don Juan vorstellen wird, auch nicht in der intellektuellen Version, die Molière wahrscheinlich meint. Denn was Arens' Darstellung aufs Pompöse, Künstliche hin treibt, ist zugleich weit entfernt von allem Verführerischen. Müsste nicht von diesem Freigeist und Gleisner doch auch Faszination ausgehen? Peter Arens zeichnet eine komplexe Figur, er hat Grandezza und Frechheit, er ist ein exzelter Sprecher, aus dessen Mund die frevelischen Sätze federnd wie Degenklingen blitzen. Verführerisch ist er nicht, und dass die Bauernmädchen ihn umschwärmten, statt ihn auszulachen, scheint mir verwunderlich. Sein Schatten und Widerpart Sganarell ist bei *Kurt Beck* glänzend aufgehoben. Das ist ja wohl die allerdurchtriebene Rolle, die sich Molière auf den Leib geschrieben hat: der Diener, der die Verderbnis seines Herrn beklagt und bekämpft, der in seinem einfachen Verstand sehr wohl begreift, welche Helferdienste er dem Laster leisten muss, aber da er von diesem und keinem andern Herrn abhängig ist, leistet er sie eben. Das ist das Motiv, aus dem das Stück entstanden ist: der König und sein Spassmacher, der Mäzen und sein Protegé unter gesellschaftlichen Vorzeichen,

die auf Sturm deuten. Eine rundum meisterlich gestaltete Rolle.

Wenn ich sagte, es ermangle dem Spiel an Zügigkeit, so mag das an Ponnelles Anordnungen ebenso wie an der Schwerblütigkeit unserer Schauspieler liegen. Sie tun alles, was ihnen die Regie im Spiel mit den vielen Türen oder mit den Wäschestücken auf der Leine oder mit den Holzböcken aufträgt, die sie als Reitpferde benutzen, viel zu akkurat, zu gründlich auch. Es fehlt die Leichtigkeit, es fehlt die Eleganz, die vielleicht verhindert hätte, dass die Inszenierung je länger je weniger fesselt. Es zieht sich so hin, es ist zugleich schön und lang. Und es hat keine zwingende Kraft, sondern ist allenfalls eigenwilliges Spiel, manchmal völlig verfehlt wie das Spiel mit der elektronischen Donnerstimme des steineren Komturs (*Fred Tanner*). Es gibt Ausnahmen und Lichtblicke. So scheint mir der zweite Akt am Meeresufer in dieser Hinsicht besser gelungen: dank vor allem *Christian Spatzek*, dessen wienender Pierrot eine kleine Entdeckung ist. *Ingrid Seibert* als Charlotte und *Dagmar Loubier* als Mathurine sind die beiden Bauernmädchen, die sich unverständlicherweise von dem Mann im Federhut bezaubern lassen. Die berühmte und zentrale kleine Szene mit dem Bettler, der den freveln Versuchungen des hohen Herrn widersteht und lieber hungert, als dass er seinen frommen Glauben verrät, verfehlt ihre Wirkung nicht, zumal *Michael Rittermann* das sprachlose Entsetzen des Armen über das Ansinnen des grossen Herrn sehr eindrucksvoll ausspielt. *Eva Rieck* trägt als Elvira stellvertretend für die vielen Opfer Don Juans vor, was die in ihrer

Liebe getäuschte und verratene Frau empfindet. Ihre Verwandlung zur Nonne, die der Welt entsagt und für das Heil des Ruchlosen betet, ist überzeugend gestaltet und hat trotzdem den Charakter des stereotypen Motivs, des unerlässlichen Bestandteils einer Handlung. Molière verzichtet darauf, auch nur noch ein zweites von den vielen Opfern am Wege Don Juans vorzuführen, von denen doch die Rede ist. Denn um Don Juan geht es Molière eigentlich nicht, sondern der ist ihm ein Vorwand, hinter dem er ganz andere Dinge zur Sprache bringt.

Merkwürdigerweise stellt sich schon bald der Eindruck ein, was da gespielt werde, sei zwar hübsch und glänzend, nur passe der Text nicht so recht dazu. Auch das, denke ich, war Molières Absicht. Ihm war durch Macht spruch der «*Tartuffe*» abgesetzt worden, die Komödie, in der er den frommen Heuchler entlarvt. Sein «*Don Juan*» ist eine List, ein Beispiel theaterpolitischen Widerstandes. Bekanntlich gehen die Leute lieber ins Theater, wenn sie wissen, dass sie Bekanntes erwartet, in diesem Fall also die alte schöne Geschichte vom treulosen Edelmann, den zuletzt die verdiente Strafe trifft. Aber als sie dann drin sassen bei Molière, sahen sie sich mit seinem aktuellen Anliegen, das ein zeit- und gesellschaftskritisches An liegen war, unvermittelt konfrontiert: Freigeisterei und Heuchelei, die gesellschaftliche Lüge derer, die alle Macht hatten. In Ponnelles Inszenierung ist das irgendwie störend, nur bemerkbar als etwas, das nicht so ganz stimmt. Seine Anordnungen sind auf Glanz und Perfektion aus, es gerät ihm gar der letzte Akt zur Oper mit

grossem Auftritt auf der Kanzel. Es erübrigt sich, nach dem Grund zu suchen. Einfälle berühmter Regisseure sind eben ihre Einfälle, und manch mal passen sie ja auch. Aber hier ?

Noch sind ein paar Nebenfiguren zu erwähnen: *Robert Tessen* in der köstlichen Szene des bürgerlichen Gläubigers, der durch die überschwengliche (falsche) Höflichkeit des Edelmannes so verwirrt und gerührt wird, dass er darauf verzichtet, seine Guthaben einzutreiben, *Jürgen Cziesla* als Gusman, *Dietrich Boden* und *Wernher Buck* als die beiden adeligen Brüder, die Don Juan um der Familienehre willen verfolgen. Einen grossen, bewegenden Auftritt hat *Gert Westphal* in der Rolle des Don Luis, Juans Vater. Viel hätte die Aufführung des Schauspielhauses gewonnen, wenn sie von Anfang an ziel sicher darauf angelegt gewesen wäre, immer genau zu unterscheiden und diesen Unterschied auch ins Spiel zu bringen zwischen dem, was die List des Stückeschreibers, sein listiger Vor wand sei und was seine exakt gezielte Attacke. Westphals Don Luis ist ein Ansatz dazu, jedoch ein etwas einsamer.

Es gibt nicht viele Beispiele in der Theatergeschichte, die so wie dieses vorführen, was es heisst, von der Gunst der Mächtigen abhängig zu sein und dennoch nicht zu schweigen, – oder wie man es machen kann, wenn einem verboten wird, was man für notwendig hält. Davon aber ist in Ponnelles Inszenierung nichts zu spüren. Und angesichts der gelackten Schönheit seiner Anordnungen fragt man sich geradezu, warum denn dafür dieses, ausgerechnet dieses Stück gewählt worden sei. Diese Komödie ist

wohl darum so wenig gerundet und so wenig gefügt, dramaturgisch lückenhaft, wenn man will, weil sie rasch hingeworfen ist. Das Stück stellt Molières mutige Flucht nach vorn dar in seinem Kampf gegen das, was er als das grösste Laster brandmarkt: die Lüge. Sein «*Don Juan*» hat nichts zu tun mit dem «*Don Giovanni*», es ist vollkommen müssig, Kierkegaards Anmerkungen zur Sinnlichkeit und zur Erotik ausgerechnet aus Anlass dieser Figur zu zitieren. Denn nicht darum geht es. In seiner grossen Rede über die Heuchelei sagt Molières Don Juan: «*Ich trete als Rächer des Himmels auf, schädige unter diesem willkommenen Vorwand meine Feinde, bezichtige sie der Gottlosigkeit, um auf sie rücksichtslose Fanatiker zu hetzen, die ohne näher hinzusehen öffentlich gegen sie losziehen, sie mit Schmähungen überhäufen und aus eigener Machtvollkommenheit ihr Ansehen untergraben. So soll man aus den menschlichen Schwächen Nutzen ziehen und sich als kluger Zeitgenosse den Lastern des Jahrhunderts anpassen.*» Das ist es, was dem Theaterchef und Stückeschreiber Molière auf den Nägeln brennt, weil er es soeben selbst erfahren hat. Das ist sein vernichtendes Wort gegen die Kamarilla und die frömmelischen Neider, die ihn zum Schweigen bringen möchten. Eine Bühne, die das heute spielt, sollte sich nicht daran versündigen, indem sie Ausstattungstheater daraus macht.

«*Elektra*» –
zur Zürcher Dramaturgie

Kaum ist das dauerhafte und achtbare Nothelfer-Provisorium Buckwitz

durch die Berufung von *Gerhard Klingenbergs* beendet, da muss der Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel AG auch schon bekanntgeben, der neue Direktor wünsche seinen Vertrag nicht zu erneuern. Trotzreaktion auf die Tantiemen-Geschichte? Auf Kritik? Übers erste Wochenende im Januar ist sodann Verwaltungsratspräsident *Willy Stähelin* zurückgetreten. Dass in *Werner Weber* inzwischen ein Nachfolger für das Präsidentenamt gefunden werden konnte, berechtigt zu Hoffnungen. Der Professor für Literaturkritik und ehemalige Feuilletonchef der *NZZ* bringt ein Potential an Informiertheit mit ein, das an dieser Stelle besonders wichtig ist.

Schwierigkeiten mit dem Theater sind an der Tagesordnung, von Hamburg bis Zürich übrigens. Zu glauben, man könne sie ein für allemal beheben, ist eine theaterfremde Illusion. Aber Krisen könnten immerhin sinnvoll sein. Und was das Zürcher Beispiel betrifft, so liesse sich daraus zum mindesten lernen, dass es nicht damit getan ist, einen gewandten Regisseur und im Theatergeschäft versierten Vertreter des Kulturbetriebs als Direktor zu engagieren. Eine Bühne wie das Schauspielhaus Zürich dürfte sich damit nicht begnügen.

Natürlich gehen die Ansichten auseinander, was nun zu geschehen habe. Die einen glauben, es gehe auch jetzt allein darum, einen geeigneten Nachfolger für Klingenbergs zu suchen. Andere greifen frühere Auseinandersetzungen auf, wonach die Misere in der Struktur des Schauspielhauses zu suchen sei, in der Betriebsform der Aktiengesellschaft mit einem

Verwaltungsrat, den viele für fachlich inkompotent halten. Und schliesslich gibt es auch noch die Vertreter des Mitbestimmungsgedankens, die davon überzeugt sind, dass ein Theater von den Schauspielern selbst geleitet werden müsse. Ich erwähne hier Meinungen, ohne im einzelnen dazu Stellung zu nehmen. Nur glaube ich, so wichtig seien sie im Augenblick alle nicht, sondern eher sekundäre Fragen, die man zurückstellen kann. Bevor man jedenfalls die Nachfolge Klingenbergs diskutiert, müsste man die Möglichkeiten und die Funktion des Sprechtheaters in Zürich neu überdenken. Leider muss damit gerechnet werden, dass dieser Satz Kopfschütteln auslöst. Möglichkeiten und Funktion des Schauspielhauses? Wie kann man nur danach fragen, meint man vielleicht: das sei doch sonnenklar. Eben nicht, ich bezweifle es mit Gründen. Und es könnte sogar sein, dass die gegenwärtige Situation gerade darauf zurückzuführen ist, dass man viel zu lange in diesem Irrtum verharrte. Nur so ist übrigens auch die Berufung Klingenbergs zu erklären. War denn nicht einigermassen Merkwürdiges, waren nicht Ereignisse vorausgegangen, die jedem hätten deutlich machen müssen, dass es in der alten Routine nicht mehr weitergehen konnte? Ich bin der Meinung, man hätte aus der Episode mit Peter Löffler lernen sollen. Zur Tagesordnung überzugehen, verbot sich gründlich. Denn nicht alles, was der glücklose Neuerer gewollt hat, war falsch, sondern wäre durchaus geeignet gewesen, wegweisend zu werden. Wenn es auch klug war, nach seinem Scheitern zunächst einmal den bewährten Prak-

tiker Buckwitz die Dinge wieder ins Lot bringen zu lassen, so zeugt es anderseits von wenig Einsicht in die wahre Situation, dass man die Chance dieser Frist einfach versäumt und die offene Diskussion um Ziele und Möglichkeiten des Schauspielhauses verdrängt hat. Sie ist mittlerweile überfällig geworden. Sie sollte sofort eingeleitet werden, – wenn immer möglich ohne den Hinweis auf die «grosse Vergangenheit» und «das Prestige Zürichs als Theaterstadt». Ich setze diese Begriffe in Anführungszeichen nicht darum, weil ich sie bezweifle, aber weil sie unzulässigerweise immer noch als Argumente gebraucht werden. Das sind sie nicht. Die Vergangenheit, die da gemeint ist, war darum gross, weil damals alle wussten, worum es ging. Und das Prestige wird kaum in der Weise aufrechterhalten, wie sie Friedrich Dürrenmatt in seinem Interview beschrieben hat.

Viel wäre gewonnen, wenn man sich darauf einigen könnte, eine heute sinnvolle Aufgabe des Schauspielhauses (es hat sie früher einmal in dieser Weise auch wahrgenommen!) wäre es, durch das Medium Theater lebendige Zeitgenossenschaft sichtbar zu machen. Dazu gehört die kontinuierliche Information über wichtige Tendenzen der Zeit, wie sie namentlich in dramatischen Spielen, aber auch im Stil der Interpretation, in profilierten Künstlerpersönlichkeiten ihren Ausdruck finden. Und dazu gehört ferner die immer neue Auseinandersetzung mit den Theaterwerken der Überlieferung. Geistige, künstlerische und politische Veränderungen, die aktuelle Konfrontation mit allem, was uns als Gegenwart betrifft, Abbilder der Realität ebenso wie Gegenbilder dazu,

utopische Modelle, die Fragen aufwerfen und Möglichkeiten aufzeigen, sollen hier alle ihren Platz haben, ihr Forum. Es geht jedoch nicht allein um Information, es geht ebenso sehr um den eigenen Beitrag zu dieser Gegenwart, um die Teilnahme am aktuellen Gespräch durch Theaterarbeit, die in Zürich geleistet wird. Was die Zeit bewegt, ruft nach unserer Antwort. Die Sprechbühne ist ihrer Natur nach ein Ort des Dialogs, der von der Szene überspringt auf die Zuschauer und uns erkennen lässt, wo wir stehen.

Es leuchtet ein, dass diese Funktion nicht wahrgenommen werden kann, wenn da nicht eine leistungsfähige, geistig und künstlerisch sensible, in ihren Analysen scharfsinnige und mit zentralen Kompetenzen ausgestattete Dramaturgie besteht. Es ist genau diese Abteilung, die am Schauspielhaus Zürich seit einer Reihe von Jahren (ausgenommen die Episode Löffler) zugunsten vordergründiger Effekte vernachlässigt worden ist. Beliebige Belege für diese Behauptung sind die Programmhefte. Statt dass da – in der «Hauszeitschrift» des Schauspielhauses – Überlegungen zur Stückwahl und zum Spielplan, Gedanken zur Interpretation, Analysen der geistigen Situation, Texte der Nacharbeit und der Diskussion in steter Folge von Bemühungen zeugen, die allein eine kontinuierliche Theaterarbeit begründen könnten, sind diese Programmhefte lange schon nichts weiter als langweilige Zitat-Collagen. Jüngstes Beispiel: Über den «*Don Juan*» von *Molière* ist ein Heft zusammengestellt worden, das wenig mehr als ein Kunterbunt von Äusserungen zu einer Figur und zu ihrem Mythos enthält, jedoch nichts über die

Frage, wie denn die Dramaturgie, wie denn die künstlerische Leitung des Schauspielhauses zu diesem höchst berühmten und schwierigen Fall von «subversivem Theater» steht. Nichts erfahren wir darüber, was sich der künstlerische Vorstand des Hauses bei der Wahl dieses Stücks und seiner Position eben jetzt im Spielplan gedacht hat. Hätte es möglicherweise im Gegensatz zu dem gestanden, was Jean-Pierre Ponnelle daraus gemacht hat? Wusste man etwa noch nicht, was er daraus machen werde? Oder sind das am Ende Fragen, die dort selbst nicht für wichtig gehalten werden?

Man kommt auf Vermutungen dieser Art erst recht, nachdem die «*Elektra*» von *Sophokles* als eine Arbeit des «Labors» im Keller des Schauspielhauses vorgeführt worden ist. Vorweg sei gesagt: für mich seit langem eine der stärksten und eindrücklichsten Leistungen dieser Bühne überhaupt. Denkwürdig ist dabei, wie sie zustandegekommen ist. Man wollte die griechische Tragödie lediglich auf ihren Inhalt untersuchen, unter Verzicht auf Ästhetik und Interpretation, wie ausdrücklich erklärt wurde. Es ging also darum, zum möglichst unverstellten Wort des Dichters vorzudringen, wozu eine eigens dafür in Auftrag gegebene wörtliche Prosa-Übersetzung den Weg frei machen sollte. Ein Regisseur war nicht vorgesehen, dagegen ein «Leiter des Workshops», mit dem sich die Schauspieler jedoch im Laufe der Arbeit nicht mehr verstanden, weshalb sie sich von ihm trennten. Die Premiere geriet zum ausserordentlichen Ereignis. Und wer als Zuschauer unbefangen, das heisst nicht durch die blamablen Erläuterungen von Direk-

tion und Dramaturgie auf eine geisterhafte Fährte gelockt, dem szenischen Geschehen folgte, der sah sich einer hoch ästhetischen, einer erstaunlich authentischen Interpretation gegenüber. Ich schlage vor, künstlerische Qualität auf dem Theater als Genauigkeit gegenüber dem Inhalt und der Form des aufzuführenden Werks zu definieren. Daraus entsteht dann die Klarheit der Darstellung und die ästhetische Wirkung, die immer vom exakten und zielsicheren Einsatz der darstellerischen Mittel ausgeht. Die Schauspieler dieser Inszenierung taten das auf ihre Weise, weshalb sie freilich keinen einheitlichen Stil erreichten. Zwischen *Matthias Habich* als Orest und *Wolfgang Stendar* als Ägisth ist nicht nur der Unterschied zweier Charaktere, sondern der Unterschied zwischen Naturalismus und klassizistischer Glätte. Aber Diskrepanzen dieser Art stören nicht. Der starke, geschlossene Eindruck dieses Abends wird dadurch nicht beeinträchtigt, weil in dieser «*Elektra*» das Wort des Dichters vermittelt wird, weil eine Fuge mit Stimmen, die extremen Gefühlen entsprechen, eine kunstvolle Komposition aus Gram, Verzweiflung, Trauer, Hass, Verschlagenheit, Mut, Freude und Schrecken zum Klingen kommt. Das Labyrinth des menschlichen Herzens tut sich auf. Welch gewaltige Fallhöhen ein Mensch zu durchmessen vermag, wird hier an einem schwachen Mädchen vorgezeigt. Denn Sophokles stellt nicht Orest, sondern die Schwester in den Mittelpunkt, die junge Frau, die sich aufzehrt in der Sehnsucht nach der Ankunft des Rächers, die zusammenbricht bei der falschen Nachricht vom Tode Orests und die in manische Ek-

stase gerät, wenn sie erfährt, dass es sich dabei um eine List handelt und der Ersehnte vor ihr steht. Wie *Susanne Bialucha* die ungeheuerliche Aufgabe dieser Rolle meistert, ist das grosse Erlebnis, das den Zuschauer ergreift.

Natürlich hat die Inszenierung ihre Problematik, etwa die nicht überzeugende Behandlung des Chors, der kurzerhand auf die Chorführerin reduziert ist, unter Weglassung der grossen Chorlieder. Und der Verzicht auf den Vers ist ebenso problematisch, weil der Vers zu Sophokles gehört wie sein «Inhalt» und weil Chor und metrische Form die Stilisierung als ein Gegengewicht zur Masslosigkeit der tobenden Leidenschaften verstehen lassen. Es läge übrigens, in der Übersetzung von *Ernst Buschor*, eine ebenso genaue wie dichterische Nachschöpfung vor, die durchaus den Intentionen dieser Arbeit entsprochen hätte. Aber dessen ungeachtet liegt hier eine Darstellung der Tragödie vor, die hohen Ansprüchen gerecht wird. Die Konzentration auf das, was in der «*Elektra*» von Sophokles überliefert ist, hat eines der stärksten Theatererlebnisse der letzten Zeit hervorgebracht. Da ist doch ein Weg, der in der künftigen Theaterarbeit grundsätzlich und entschlossen verfolgt werden müsste. Er führt über die Dramaturgie. Denn was hier die Schauspieler selber zu leisten hatten, also das Stück «auf seinen Inhalt hin zu untersuchen», den Wortlaut abzuklären, die «*Interpretation*» nicht irgendwelchen Eigenwilligkeiten eines Regisseurs zu überlassen, der seine Konzepte an die Sache heranträgt, sondern sie aus dem Werk und seiner Form heraus zu entwickeln, das ist zuerst und vor allem,

das wäre zuerst und vor allem die Aufgabe der Dramaturgie.

Die Dramaturgie müsste als planende und leitende Abteilung des Hauses so stark sein, dass sie auf die Theaterarbeit entscheidenden Einfluss gewinne. Ihre Kompetenz ist aufzuwerten und zu erweitern. Sie ist es, die den Kurs festlegen und die Schwerpunkte setzen muss. Dem Chefdramatursen müssten qualifizierte Mitarbeiter zur Verfügung stehen, und der ständige Kontakt mit Schriftstellern, Intellektuellen, auch Kritikern sollte ausgebaut werden. Aus der umfassend abgestützten und in wacher Zeitgenossenschaft geleisteten Arbeit der Dramaturgie erwüchse die Thea-

terarbeit, die ich mir für Zürich wünschen möchte: eine Arbeit, die sich nicht in sogenannten Einzelerfolgen erschöpft, sondern die Ziele hat und Kontinuität, klare Grundsätze und die Wahrheit des Lebendigen. Es gibt unter den Schauspielern und Regisseuren nach wie vor viele, die aus der stadttheaterüblichen Routine ausbrechen möchten. Sie fänden hier ein Wirkungsfeld. Und unter ihnen fände sich wohl auch der neue Chef. Ein Weg zu ihm führt jedenfalls über die Dramaturgie, und es ist gar nicht gesagt, dass er auch Regisseur sein muss.

Anton Krättli

