Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 75 (1995)
Heft: 4

Artikel: Das Zürcher Schauspielhaus und die Geistige Landesverteidigung
Autor: Amrein, Ursula
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-165431

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: 13.12.2025

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

Ursula Amrein,
geboren 1960, Studium der Germanistik, Allgemeinen Geschichte und Literaturkritik, von 1988–1992 Assistentin und von 1992–1994 Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich, 1993 Promotion zum Dr. phil. mit der Arbeit «Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers ‹Sinngedicht›»; seit 1994 Mitherausgeberin der Historisch-Kritischen Gottfried-Keller-Ausgabe.

Das Zürcher Schauspielhaus und die Geistige Landesverteidigung

Das Zürcher Schauspielhaus steht im Gedächtnis der Nachkriegszeit für die wichtigste deutschsprachige Exilbühne mit einer konsequent antifaschistischen Theaterpolitik. Im Zürich der dreissiger und vierziger Jahre galt die Zustimmung jedoch weniger dem politischen Emigrantentheater als vielmehr dem Theater der Geistigen Landesverteidigung.

Die Geschichte des Zürcher Schauspielhauses wurde bisher fast ausschliesslich aus der Perspektive der Exilforschung dargestellt und im grösseren Kontext einer antifaschistischen Widerstandspraxis diskutiert[1]. Von einer kritischen Reflexion ausgeschlossen blieb, wie das in den dreissiger Jahren umstrittene *«Emigranten-Juden-Marxisten-Theater»*[2] mit der Gründung der Neuen Schauspiel AG 1938 einer schweizerischen Leitung unterstellt und gleichzeitig in den kulturpolitischen Diskurs der Geistigen Landesverteidigung eingebunden wurde.

Die folgende Gegenüberstellung der Direktionszeiten von *Ferdinand Rieser* und *Oskar Wälterlin* soll verdeutlichen, welchen Stellenwert die Geistige Landesverteidigung für das Zürcher Schauspielhaus hatte.

Ferdinand Riesers «Emigranten-Juden-Marxisten-Theater» (1933–1938)

Zum *«Ruhmesblatt»* (*Frisch:* Rede zum Zürcher Debakel, s. Anm. 2, S. 501) konnte das Schauspielhaus nur werden, weil es 1933 ein Privattheater war. Rieser hatte die Pfauenbühne 1926 erworben und leitete das Theater als Besitzer und Direktor. Nur in dieser Position war es ihm möglich, praktisch ausschliesslich Schauspielerinnen und Schauspieler zu beschäftigen, die von den Nationalsozialisten zur Flucht aus Deutschland gezwungen waren. Mit Inszenierungen wie *Ferdinand Bruckners* «Die Rassen» und *Friedrich Wolfs* «Professor Mannheim», welche die tödlichen Konsequenzen der nationalsozialistischen Rassenpolitik zum Thema hatten, wurde das Schauspielhaus bald zum Gegenstand heftigster Polemik. Die rechtsradikale Nationale Front rief im Herbst 1934 zu Kundgebungen gegen die Pfauenbühne auf, störte Aufführungen und provozierte Schlägereien vor dem Theater, die Polizeieinsätze zum Schutz der Theaterbesucher notwendig machten.

Solche Szenen veranlassten die «Neue Zürcher Zeitung» zu einer öffentlichen Rüge am Schauspielhaus: Unter dem Titel «Mehr Takt!» forderte Feuilletonredaktor *Eduard Korrodi* von den Emigranten in ihrer Arbeit politische Zurückhaltung. Im Blick auf die Aufführung von «Professor Mannheim» hielt er fest:

«Über die künstlerischen Qualitäten oder Mängel dieses ‹Schauspiels aus dem Deutschland von heute› soll hier nicht gesprochen werden; aber das darf man nicht verschweigen, dass die Darstellung des spezifisch-deutschen Konfliktstoffs der Judenfrage im «Professor Mannheim» eine leidenschaftliche Aufforderung zur Parteinahme ist. (...) an verantwortlichen Stellen (hätte man sich, U. A.) darüber klar sein müssen, dass eine derartige Darstellung eines von aussen herangetragenen Konfliktstoffes die gleichen Gefahren wie das taktlose Hervortreten politischer Emigranten in unserm Lande in sich schliesst.» (NZZ, 9. 11. 1934)

Mit dieser Argumentation schob Korrodi die Verantwortung für die frontistischen Gewaltakte den Emigranten zu, und gleichzeitig sprach er dem Stück jeglichen künstlerischen Wert ab: es sei, so der Kritiker weiter, von *«krasser Einseitigkeit»*, von einer *«offenbar nur mühsam unterdrückten kommunistischen Tendenz»*, das der *«komplexen Wirklichkeit»* nicht gerecht werde. Korrodi stand mit dieser Auffassung keineswegs allein. Seine Argumentationsmuster finden sich in den Theaterkritiken vorgezeichnet, die im Zusammenhang mit den umstrittenen Inszenierungen auf einer strikten Trennung zwischen Bühne und Politik

Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um die gekürzte Fassung eines Vortrags, der im Dezember 1994 an der Universität Zürich im Rahmen der Ringvorlesung «50 Jahre danach» gehalten wurde. Der Vortrag erscheint vollständig abgedruckt in: Sigrid Weigel und Birgit Erdle (Hg.): Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus. Zürich 1995 (= Zürcher Hochschulforum Band 23).

beharrten und darin auf eine eigentliche Tabuisierung in der Rede über den Nationalsozialismus hinausliefen. Diese Rede wurde als innenpolitische Gefahr dargestellt, künstlerisch entwertet oder als marxistische Verzerrung der Realität ausgelegt.

Ebenfalls auf massive Ablehnung stiess Rieser mit seinem Theater beim Schweizerischen Schriftstellerverein und der Gesellschaft Schweizer Dramatiker. Nachdem sich der Präsident der Schweizer Dramatiker vehement gegen die Anstellung von Emigranten an den schweizerischen Bühnen ausgesprochen hatte[3], veranstaltete der Schriftstellerverein im Herbst 1933 eine Kundgebung zum Thema *«Städtische oder private Schauspielbühne Zürich»*. Die Veranstaltung richtete sich ganz direkt gegen Ferdinand Rieser, dessen *«Privatunternehmen»* sich dem Einfluss des Verbands entzog. Die Stadtregierung wurde deshalb in einer Resolution aufgefordert, *«sofort die nötigen Massnahmen (zu) ergreifen, um ein dem schweizerischen Wesen verpflichtetes Sprechtheater zu schaffen»*. Diese Forderung implizierte die Aufführung von Schweizer Autoren, die Anstellung von Schweizer Schauspielern und die Einsetzung einer schweizerischen Direktion am Schauspielhaus. (Geistesarbeiter, Nov. 1933, S. 148 f.)

Ausgehend von einem Literaturbegriff, der den Nationalgedanken ins Zentrum rückte und darin eine ganze Reihe von Analogien mit dem völkisch-nationalen Literaturkonzept aufwies, liessen sich solche Forderungen als politische Notwendigkeit legitimieren. Denn die Auffassung, dass sich in der Literatur das spezifische Wesen einer Nation formuliere und sich mit der Literatur wiederum positiv auf das Wesen dieser Nation einwirken liesse, lieferte nicht nur die perfekte Argumentation für die Ausgrenzung der fremden Konkurrenz, sondern konnte zugleich den Anspruch auf eine Literaturförderung begründen, mit der sich die Autoren in den Dienst nationaler Identitätsstiftung stellten[4]. In den dreissiger Jahren gewann diese Funktionalisierung zusehends an Bedeutung. Die Autoren verstanden sich dabei explizit als *«Soldaten»* im Dienst der Nation, die *«die schweizerische Seele gegen fremde Beeinflussung»* verteidigen mussten[5]. Literaturförderung erhielt im politischen Vokabular damit einen festen Platz neben der militärischen Landesverteidigung, und der Schriftstellerverein konnte schliesslich 1939 festhalten: *«Wir nennen die bewusste Förderung einheimischer Kulturpflege geistige Landesverteidigung.»* (Geistesarbeiter, März 1939, S. 33)

Literaturförderung erhielt im politischen Vokabular damit einen festen Platz neben der militärischen Landesverteidigung.

Ausdruck für die umfassende Akzeptanz der Geistigen Landesverteidigung war die Institutionalisierung dieses Konzepts auf Bundesebene mit der «Botschaft des Bundesrates»[6] vom Dezember 1938. Geistige Landesverteidigung erhielt hier auf höchster politischer Ebene die Aufgabe zugesprochen:

«(...) in unserem eigenen Volke die geistigen Grundlagen der Schweizerischen Eidgenossenschaft, die geistige Eigenart unseres Landes und unseres Staates neu ins Bewusstsein zu rufen, den Glauben an die haltende und schöpferische Kraft unseres schweizerischen Geistes zu festigen und neu zu entflammen und dadurch die geistige Widerstandskraft unseres Volkes zu stählen.» (S. 997)

Formulierungen wie *«geistige Grundlage»*, *«geistige Eigenart»*, *«schweizerischer Geist»* oder *«geistige Widerstandskraft»* sind Elemente eines genau umrissenen Bildes der Schweiz, dem der Bundesrat in seiner Botschaft ein spezielles Kapitel widmete und vor dessen Hintergrund erst verständlich wird, weshalb Kulturförderung in den dreissiger Jahren zur *«nationalen Mission»* (S. 992) werden konnte. Das Bild der Schweiz präsentiert sich in den Worten des Bundesrats wie folgt:

«Der schweizerische Staatsgedanke ist nicht aus der Rasse, nicht aus dem Fleisch, er ist aus dem Geist *geboren. Es ist doch etwas Grossartiges, etwas Monumentales, dass um den Gotthard, den Berg der Scheidung und dem Pass der Verbindung, eine gewaltig grosse Idee ihre Menschwerdung, ihre Staatswerdung feiern durfte, eine europäische, eine universelle Idee: die Idee einer geistigen Gemeinschaft der Völker und der abendländischen Kulturen! Diese Idee, die Sinn und Sendung unseres eidgenössischen Staatsgedanken zum Ausdruck bringt, bedeutet im Grunde genommen nichts anderes als den Sieg des Gedanklichen über das Materielle, den Sieg des Geistes über das Fleisch auf dem harten Boden des Staatlichen. Uns auf dieses wahrhaft Monumentale, wahrhaft Wunderbare in unserem eidgenössischen Staatsgedanken zu besinnen und uns dessen in tiefster Seele bewusst zu*

werden, das allein schon ist ein wesentliches Element geistiger Verteidigung unseres Landes.» (S. 998 f.)

Im Rekurs auf den Gotthard, in dem sich die schweizerische Staatsidee gleichsam materialisiert, sind die inneren und äusseren Umrisse einer Nation vorgezeichnet, die sich selbst am Schnittpunkt des deutschen, französischen und italienischen Kulturraums situiert und deren Einheit sich im Willen zum föderalistischen Zusammenleben begründet. In Abgrenzung zum Dritten Reich definiert sich die Schweiz damit als Willensnation, doch dieser Abgrenzung sind mehr Verwicklungen mit dem Nationalsozialismus eingeschrieben, als der Text auf Anhieb zu erkennen gibt. In Entwürfen zum vorliegenden Text konkretisierte Bundesrat *Etter* den Widerstand gegen den Machtanspruch totalitärer Regimes zudem einzig im Widerstand gegen den Kommunismus und entwarf damit ein Feindbild, das nicht nur eine verdeckte Komplizenschaft mit dem Nazismus begründen konnte[7], sondern überdies plausibel macht, weshalb sich das Konzept der Geistige Landesverteidigung im Antikommunismus des kalten Kriegs fortgeschrieben hat.

Der Stellenwert der Geistigen Landesverteidigung lässt sich erst ermessen, wenn man sich die Idee der Willensnation vergegenwärtigt. Denn als Willensnation beruht der Staat auf einer geistigen Grundlage, und auf die Festigung eben dieser Grundlage zielt eine Kulturpolitik im Rahmen der Geistigen Landesverteidigung. Der Literatur kam damit eine wichtige Funktion zu: Sie hatte am Bild einer Nation mitzuarbeiten, deren Einheit sich in der Gemeinsamkeit von Denken und Fühlen begründet[8], und sie war darin beteiligt am Entwurf eines Diskurses, mit dem sich die tiefgreifenden Krisen im wirtschaftlichen, sozialen und politischen Bereich verdecken und eine Störung der Einheit im Konstrukt der «geistigen Überfremdung» nach aussen projizieren liessen.

Korrodis Forderung nach *«Mehr Takt!»* traf sich darin mit der Politik des Schriftstellervereins, der in Ferdinand Rieser, dem Juden österreichischer Herkunft, einzig den Geschäftsmann sah, der ein dem schweizerischen Wesen verpflichtetes Theater verhinderte. Das Emigrantentheater befand sich auf diese Weise mehrfach im Widerspruch zur offiziellen schweizerischen Kulturpolitik der Geistigen Landesverteidigung, die mit ihrer fremdenfeindlichen Struktur und der breiten Palette an Ausgrenzungs- und Diffamierungsmöglichkeiten mit dazu beigetragen hat, dass Rieser das Theater 1938 aufgab. Was für seinen Entschluss jedoch im einzelnen ausschlaggebend war, darüber lassen sich gegenwärtig nur Vermutungen anstellen. Da die Akten aus seiner Direktionszeit bisher nicht zum Vorschein gekommen sind, schreiben sich eine Reihe von Urteilen über Riesers Theaterpraxis weiter, die mehr als spekulativ sind. Rieser erscheint dabei vielfach als Kapitalist, dem politische Solidarität, moralische Überzeugung oder künstlerisches Empfinden fremd waren und der letztlich bloss ein unterhaltendes Boulevardtheater wollte. Dass er schliesslich zu jener *«theatergeschichtlichen Persönlichkeit»* wurde, die *«antifaschistisches Theater im Exil ermöglichte»*, verdankt sich in dieser Sichtweise allenfalls einer historischen Gunst[9]. Kaum von der Hand zu weisen ist, dass sich in den Aussagen über Rieser das antisemitische Stereotyp vom jüdischen Unternehmer weiterschreibt, der skrupellos und ausbeuterisch in die eigene Tasche wirtschaftet. Wie dringend dieses Bild zu revidieren wäre, zeigt sich, wenn Rieser noch heute ganz ungeniert – mit entsprechend negativer Konnotation – als *«jüdischer Weinhändler»*[10] charakterisiert werden kann. Einzig Lindtberg verweist auf den Antisemitismus in der Rede über Ferdinand Rieser, wenn er festhält:

Rieser erscheint vielfach als Kapitalist, dem politische Solidarität oder künstlerisches Empfinden fremd waren und der letztlich bloss ein unterhaltendes Boulevardtheater wollte.

«Es wird gern mit Nasenrümpfen vermerkt, Ferdinand Rieser sei ursprünglich Weinhändler gewesen. Wäre er nichtjüdischer Herkunft gewesen, hätte es wohl geheissen, er hätte sich Verdienste um den vaterländischen Weinbau erworben.[11]*»*

Oskar Wälterlin: Autonomie und Neutralität (1938–1945)

Für das Emigrantenensemble bedeutete Riesers Rücktritt eine existentielle Bedrohung, denn eine Schliessung des Theaters hätte den Verlust der Arbeits- und damit auch der Aufenthaltsbewilligung nach sich ziehen können. Die Gründung der Neuen Schauspiel AG hat diese Situation verhindert. Das bisherige Ensemble

wurde weiter beschäftigt, und mit Oskar Wälterlin übertrug die neue Trägergesellschaft ganz bewusst einem Schweizer die künstlerische Direktion des Theaters. Wälterlin nun gelang, was unter Rieser nicht möglich war, nämlich zwischen den Interessen der Emigranten und einer schweizerischen Kulturpolitik zu vermitteln und dadurch das Schauspielhaus im kulturellen Leben Zürichs zu integrieren. Dieser Prozess lässt sich ausgehend von einer Werbebroschüre beschreiben, mit der sich die Neue Schauspiel AG 1938 erstmals der Öffentlichkeit präsentierte. Wälterlin versprach hier nicht nur, vermehrt Schweizer Schauspieler und Schweizer Autoren zu berücksichtigen, er legte überdies ein ästhetisches Konzept vor, das sich auf das politische Selbstverständnis der Schweiz bezog.

«Das Wort der geistigen Landesverteidigung ist heute in aller Munde. Es soll nicht Einschränkung bedeuten, sondern Weite. Für den schweizerischen Geist waren unsere Berge nie Mauern, sondern Höhen, von denen der Blick Ausschau halten kann nach neuen Werten, mögen sie kommen, woher sie wollen. Das ist unsere Freiheit. Sie führt uns zum höchsten Gut, das kulturelles Leben schaffen kann, zur Humanität.

In einer Zeit, wo Parteiung die Welt an den Rand des Abgrundes zu zerren droht, hat die Kunst ihren bedeutungsvollen Platz in einem Land, dessen Sinn Neutralität ist. Nicht eine Neutralität, hinter der man sich ängstlich verschanzt, sondern Neutralität als Überparteilichkeit, als Boden der Wahrheit, die wir in unserem Bezirk, dem Theater, erkämpfen wollen, soweit sie uns erreichbar ist.[12]*»*

Die spezifische Leistung dieses Entwurfs lässt sich vorwegnehmend beschreiben als eine Vermittlung zwischen Ästhetik und Politik, die auf einer Analogisierung von Schillers klassischer Kunstkonzeption und der schweizerischen Neutralitätspolitik beruht. Ausgehend von einem topographischen Modell der Schweiz, das an den Alpenmythos der Geistigen Landesverteidigung anknüpft, spricht Wälterlin den Schweizern einen erhöhten Standpunkt zu, der als *«Boden der Wahrheit» «Überparteilichkeit»* und damit *«Neutralität»* garantiert. Wälterlin greift hier durchaus zeitgemässe Redefiguren auf, denn Neutralität definiert sich im politischen Diskurs der Schweiz primär über eine Position, die den Konfliktparteien sowohl entgegengesetzt als auch übergeordnet ist und die für sich eine unvoreingenommene und damit potentiell richtige Sichtweise in Anspruch nimmt.

Diesem Neutralitätskonzept ist das poetologische Konzept der deutschen Klassik eingeschrieben.

Diesem – über die Topographie der Schweiz entworfenen – Neutralitätskonzept ist ganz offensichtlich das poetologische Konzept der deutschen Klassik eingeschrieben. Die Prämissen dieser Poetik lassen sich exemplarisch rekonstruieren am Beispiel der von Schiller 1794 verfassten «Ankündigung» seiner Zeitschrift «Die Horen». Schiller reflektiert hier die Funktion von Literatur auf dem Hintergrund der französischen Revolutionskriege und bestimmt sie dadurch in Auseinandersetzung mit und zugleich in Abgrenzung vom politischen Alltag. In äusserst verknappter und verdichteter Form steckt er dabei die Positionen einer Ästhetik ab, auf die sich Wälterlin im vorliegenden Text in vielfältiger Weise bezieht. Schiller entwirft in seiner Ankündigung das Konzept einer Literatur, die sich gerade dadurch als politische definiert, dass sie sich von der Tagespolitik distanziert und sich – wie er es formuliert – über *«das Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen»*[13] auferlegt. In Distanz zur Tagespolitik und im Rückzug in einen autonom konzipierten Raum verschreibt sie sich der Besinnung auf ein Allgemeinmenschliches und antizipiert darin das Ideal einer Gesellschaft, in der partikuläre Machtinteressen überwunden und die Ideale von Freiheit und Humanität verwirklicht sind.

In Wälterlins Text nun fungiert dieser von Schiller als überparteilich konzipierte und zugleich mit der Wahrheit identifizierte Ort der Kunst als *tertium comparationis* zwischen ästhetischem und politischem Diskurs. Indem Wälterlin Kunst und Politik über den Begriff der Neutralität analogisiert, kann er das künstlerische Konzept durch ein staatspolitisches legitimieren, das sich im Rekurs auf den Alpenmythos seinerseits als naturgegebene Selbstverständlichkeit präsentiert. In Anlehnung an den politischen Diskurs der Schweiz wird *«Neutralität als Überparteilichkeit, als Boden der Wahrheit»* verstanden, den man sich im Bezirk des Theaters zur Verwirklichung von *«Freiheit»* und

«Humanität» erkämpfen will, und zugleich liegt es ganz in der Logik von Schillers Argumentation, wenn das Schauspielhaus für sich damit den Standpunkt einer *«höhern Warte»* in Anspruch nimmt, von wo der Blick über die *«Widersprüche der Wirklichkeit»* hinausführt zu den *«menschlichen Fragen, die überall dieselben und von allgemeiner Geltung sind»*. (Wälterlin: Zum neuen Beginn, s. Anm. 12, S. 65.)

Mit der Überblendung von Neutralitätspolitik und Autonomieästhetik war ein Argumentationsmuster geschaffen, das die bisher unvereinbaren Anforderungen an das Zürcher Theater integrierend aufnahm: Dem Anliegen nach einem schweizerischen Theater trug Wälterlin Rechnung, indem er mit der Gleichsetzung von Autonomieästhetik und Neutralitätspolitik einen Diskurs etablierte, der jede Aufführung als Beitrag zur Geistigen Landesverteidigung interpretieren und ihr dadurch das Attribut «schweizerisch» zusprechen konnte. Diese Beziehung zur Geistigen Landesverteidigung spiegelt sich unter anderem in einem Schreiben an die Theaterdirektion, datiert vom 18. September 1939, das die Anerkennung belegen kann, die Wälterlin mit seiner Kulturpolitik auf höchster Bundesebene gesucht und ganz offensichtlich auch gefunden hat:

«Sehr geehrter Herr Direktor,

Sie hatten die Freundlichkeit, mich zu meiner Wahl als General zu beglückwünschen.

Ich benütze gerne den Anlass, um Ihnen für diese Aufmerksamkeit verbindlich zu danken. Sie kennen die Bedeutung, die ich einer richtig verstandenen geistigen Landesverteidigung immer beigemessen habe. In den schweren Zeiten, denen wir entgegen sehen, erfüllt Ihre Institution eine im Interesse der Armee und des Landes nicht zu unterschätzende Aufgabe. (...)

Genehmigen Sie, sehr geehrter Herr Direktor, den Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung.

Der Oberbefehlshaber der Armee. General Guisan.» (Stadtarchiv Zürich)

Im Unterschied zur neutralitätspolitischen Auslegung der Autonomieästhetik orientierten sich die Emigranten mit der deutschen Klassik am Entwurf eines «anderen» Deutschland, der seit Mitte der dreissiger Jahre zunehmend das Selbstverständnis der aus Deutschland exilierten Künstler und Intellektuellen bestimmte. Zusammen mit dem identitätsstiftenden Moment war diesem Selbstverständnis die Verpflichtung eingeschrieben, die klassisch-humanistische Kultur vor dem Zugriff der Nationalsozialisten zu bewahren und sie zugleich im Widerstand gegen das Dritte Reich zu benutzen. Ganz in diesem Sinne verstand sich das Schauspielhaus nach 1938 denn auch in doppelter Weise als Ort des Widerstands und als Ort der Bewahrung deutscher Kultur, die in der Schweiz gleichsam *«Asyl»* (Lindtberg: Zürcher Schauspielhaus, s. Anm. 11, S. 30) gefunden hatte. So hielt etwa Dramaturg *Kurt Hirschfeld* zur Spielplangestaltung des Schauspielhauses im Zweiten Weltkrieg fest:

«Es galt, das Bild des Menschen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit zu wahren und zu zeigen und damit eine Position gegen die zerstörenden Mächte des Faschismus zu schaffen.[14]*»*

In Wälterlins Text zur Neueröffnung des Schauspielhauses sind mit der Überblendung von Neutralitätspolitik und Autonomieästhetik jene Bezugsfelder angesprochen, auf die sich das Schauspielhaus in seiner Arbeit nach 1938 bezog. Die Pfauenbühne stand nun für den autonomen Raum der Kunst, den neutralen Ort der Schweiz, und sie war zugleich Asyl eines anderen Deutschland. In der Theater- und Exilgeschichtsschreibung erscheint dieser komplizierte reale und symbolische Ort des Schauspielhauses kaum reflektiert. Die Arbeit am Zürcher Theater wird hier praktisch ausschliesslich im Rahmen einer antifaschistischen Widerstandspraxis diskutiert und dabei in allzu vereinfachender Weise einem Interpretationsparadigma subsumiert, das zu einer Stilisierung der Pfauenbühne zur oppositionellen Bühne führt und dabei verdeckt, dass Antifaschismus und Geistige Landesverteidigung im kulturpolitischen Diskurs des Schauspielhauses austauschbare Begriffe waren. Vergessen geht damit, dass für die Akzeptanz des Emigrantentheaters in Zürich hauptsächlich zwei Dinge ausschlaggebend waren, nämlich: *erstens* dessen Einbindung in die Geistige Landesverteidigung und *zweitens*, im Zusammenhang mit der Favorisierung der Autonomieästhetik, die Etablierung eines Spielplans, der sich vom sogenannten Zeitstück aus der Ära Rieser explizit distanzierte. Des-

In Distanz zur Tagespolitik und im Rückzug in einen autonom konzipierten Raum antizipiert Literatur das Ideal einer Gesellschaft, in der Freiheit und Humanität verwirklicht sind.

sen kritischer Gestus wurde grundsätzlich als destruktiv verworfen, und man favorisierte Werke, die sich einem als zeitlos-gültig verstandenen Allgemeinmenschlichen zuwandten und darin auf ein verbindendes *«Gemeinschaftserlebnis»* (Oskar Wälterlin: Aufgaben des Schauspielhauses [1939]. In: Bekenntnis zum Theater, s. Anm. 12, S. 69.) zielen. Dieses Gemeinschaftserlebnis war seinerseits Abbild jenes Willens zur Gemeinschaft, wie ihn die Geistige Landesverteidigung im Begriff der Willensnation entwarf. Das Theater definierte sich auf diese Weise als Spiegel der Nation, und umgekehrt verstand sich diese Nation im Rekurs auf die klassische Ästhetik buchstäblich als «erhabene» Nation, deren Souveränität sich gerade angesichts der um sie herrschenden Gewalt konstituiert. Eine Infragestellung der klassischen Ästhetik tendierte infolgedessen dazu, als Infragestellung schweizerischer Identität interpretiert zu werden.

Wie sehr solche Korrespondenzen zwischen Kunst und Nation die Einstellung zum Schauspielhaus bestimmten, ist exemplarisch den Kommentaren zu Wälterlins erster Spielzeit zu entnehmen. Als herausragende Ereignisse verzeichnen die Berichte übereinstimmend die Klassikerinszenierungen, die als zeitlos gültige Dokumente eines Freiheitskampfes unmittelbar auf die politische Situation der Schweiz bezogen wurden. Geradezu hymnische Lobreden erntete dabei die «Tell»-Inszenierung, aktualisierte sie doch das ganze Repertoire nationaler Bildersymbolik der Geistigen Landesverteidigung, angefangen bei der Darstellung der Schweiz als Alpenland, fortgefürt in der Inszenierung Tells als einfachem Bergler, der Kontur gewinnt in der Abgrenzung von Gessler, dem zynischen Repräsentanten einer fremden usurpatorischen Macht, bis hin zum Rütlischwur als dem Gründungsmythos der Eidgenossenschaft, deren Identität sich im Widerstand gegen eine Fremdherrschaft begründet. Die Kritiker erklärten die Aufführung zum *«Ausdruck einer unmissverständlichen vaterländischen Selbstbesinnung»* (Tagesanzeiger, 1. 5. 1939), und Korrodi, der von den Emigranten vor noch nicht allzulanger Zeit *«Mehr Takt!»* gefordert hatte, lobte:

«Wir mögen uns nicht zu entsinnen, dass eine Tell-Aufführung in Zürich so hingerissene Zuhörer gefunden hätte, wie die gestrige. ‹Oben› und ‹unten›, auf der Bühne und im Zuschauerraum vollzog sich die Verschmelzung, ein einzig Volk von Brüdern – und Schwestern.» (NZZ, 27. 1. 1939)

Die Kritiken dokumentieren insgesamt den Stimmungswechsel gegenüber einem bisher als «fremd» wahrgenommenen Ensemble, dessen Integration sich in dem Moment verwirklichte, in dem die Auseinandersetzung mit dem Nazismus einherging mit der Berufung auf eine schweizerische Identität und sich die anfänglich explizit formulierte Opposition gegen das Hitlerregime auf die Rede von den Idealen eines freiheitlichen Staates verschob. Im Zuge dieser Verschiebung verschwanden Begriffe wie Exil, Emigration, Rassismus und Antisemitismus aus dem sprachlichen Repertoire und wurden ersetzt durch Redefiguren, die zum Freiheitsdiskurs der Geistigen Landesverteidigung gehörten und darin auf ein nationales Gemeinschaftserlebnis rekurrierten. Diese kulturpolitische Neuorientierung ging mit einer expliziten Abgrenzung von Riesers Theaterpraxis einher, die Wälterlin in Anspielung auf die Auseinandersetzungen rund um die Aufführungen von Bruckners «Rassen» und Wolfs «Professor Mannheim» als *«zu einseitig negativ»* (Oskar Wälterlin: Verantwortung des Theaters [1946]. In: Bekenntnis, s. Anm. 12, S. 130.) verwarf. Denn, so seine Argumentation, ein vom Zeitstück dominierter Spielplan lasse Differenzen zwischen den Zuschauern aufbrechen, statt diese im Blick auf ein zeitlos Allgemeines zu versöhnen. Aktuelle Themen wurden im Unterschied zu Rieser damit nicht mehr selbst zum Gegenstand der Aufführung. Man referierte auf sie vielmehr in Form von Gleichnissen, die den Zusammenhang zwischen Dargestelltem und Gemeintem aussparten. Das durfte mit zur Akzeptanz des Emigrantentheaters beigetragen haben.

Das Theater definierte sich als Spiegel der Nation, deren Souveränität sich gerade angesichts der um sie herrschenden Gewalt konstituiert.

Zur Nachgeschichte der Geistigen Landesverteidigung

Neutralitätspolitik, Geistige Landesverteidigung und klassische Ästhetik haben am Schauspielhaus eine Poetik des Zeitlos-Gültigen begründet, an der auch nach 1945 festgehalten wurde, obschon sich mit diesem Datum das ganz Bezugsfeld der bishe-

rigen Arbeit verändert hatte. Die Autonomieästhetik schrieb sich dabei in den Kommentaren zur Aufführungspraxis weiter, sie legte Inszenierungsstile und Regiekonzepte fest, sie war normgebende Instanz der Theaterkritik, und sie bestimmt nicht zuletzt die Arbeiten von *Frisch* und *Dürrenmatt*, die 1945 bzw. 1946 am Schauspielhaus erstmals uraufgeführt wurden. Mit diesen Weiterführungen unterlag der autonomieästhetische Literaturbegriff zugleich einer Reihe von Veränderungen, die ihn schliesslich in ein breites Spektrum unvereinbarer Positionen auffächerten. Gemeinsam ist den verschiedenen Konzepten einzig, dass aus ihnen jegliche explizite Reflexion auf die Geistige Landesverteidigung verschwunden ist. Dennoch blieb die Geistige Landesverteidigung dem Kunstdiskurs in verdeckter Form eingeschrieben, und Spuren davon sind in all jenen Konflikten lesbar, die sich auf das Verhältnis von Ethik und Ästhetik beziehen.

Dass die Geistige Landesverteidigung Argumentationsfiguren begründet hat, die bis heute kulturpolitische Debatten strukturieren, liesse sich an einer Vielzahl von weiteren Beispielen zeigen. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf den von *Emil Staiger* verursachten Zürcher Literaturstreit von 1966, auf die Entlassung von Schauspielhausdirektor *Peter Löffler* 1969, auf den Kulturboykott von 1991 oder die Abstimmung zum Kulturartikel im Herbst 1994. Die genannten Beispiele können exemplarisch illustrieren, wie Diskussionen um Schreibweisen und literarische Themen sehr schnell auf nationale Konzepte eingeengt und die Autoren einseitig auf eine staatsbürgerliche Verantwortung hin verpflichtet werden, die unausgesprochen auf jenen Willen zur Gemeinschaft rekurriert, wie er im Konzept der Geistigen Landesverteidigung ausformuliert wurde. ✦

Dass die Geistige Landesverteidigung Argumentationsfiguren begründet hat, die bis heute kulturpolitische Debatten strukturieren, liesse sich an einer Vielzahl weiterer Beispiele zeigen.

[1] So exemplarisch bei Werner Mittenzwei: Das Zürcher Schauspielhaus 1933–1945 oder Die letzte Chance. Berlin 1979.

[2] Max Frisch: Rede zum Zürcher Debakel (1969). In: Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe. Frankfurt 1986, Bd. 6, S. 500.

[3] An der Jahresversammlung im Sommer 1933 hielt Werner Johannes Guggenheim fest: «Es ist ganz selbstverständlich, dass diese Prominenten und Halbprominenten, überhaupt alle diese Künstler, die aus politischen Gründen um ihr Wirkungsfeld gekommen sind, menschlich und künstlerisch unseres aufrichtigen Mitgefühls gewiss sein dürfen, das kann aber an unserer festen Überzeugung nichts ändern, dass die schweizerischen Bühnen sie höchstens zu einem kleinen Teil aufnehmen dürfen, weil diese Künstler ebenso wenig wie die meisten, die heute an unseren Theatern auftreten, fähig sind, das schweizerische Theater zu schaffen, das wir endlich haben wollen.» Zit. nach Louis Naef: Theater der deutschen Schweiz. In: Wächter, Hans-Christof (Hg.): Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933–1945. München 1973, S. 249.

[4] In diesem Kontext zu diskutieren ist beispielsweise die Gutachtertätigkeit, die der Schriftstellerverein im Auftrag der Fremdenpolizei ausübte und damit entscheidenden Einfluss auf die Genehmigung von Arbeits- und damit auch von Aufenthaltsbewilligungen emigrierter Autorinnen und Autoren gewann.

[5] Das Zitat ist einer Resolution des Schweizerischen Schriftstellervereins an den National- und Ständerat entnommen, in der der Verein 1935 mit Blick auf die Militärausgaben eine bessere finanzielle Unterstützung der Autoren forderte; Geistesarbeiter, Dezember 1935, S. 175.

[6] Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung vom 9. Dezember 1938. In: Bundesblatt Nr. 50 vom 14. Dezember 1938, S. 985 ff.

[7] Philipp Etter: Geistige Landesverteidigung. Sonderabdruck aus der Monatsschrift des Schweiz. Studentenvereins. Immensee 1937, S. 10 f.

[8] Zum Bilderarchiv der Geistigen Landesverteidigung vgl. Charles Linsmayer: Die Krise der Demokratie als Krise ihrer Literatur. Die Literatur der deutschen Schweiz im Zeitalter der geistigen Landesverteidigung. In: ders. (Hg.): Frühling der Gegenwart. Erzählungen 3. Zürich 1983, S. 445 ff.

[9] So Mittenzwei in seiner Geschichte des Schauspielhauses (Anm. 1), der zu Riesers Theaterpolitik weiter festhält, er «nutzte die historische Chance, aber er nutzte sie als Kaufmann; dass daraus ein Kulturleistung von geschichtlichem Rang wurde, ist eine andere Sache. Doch sie muss diesem Manne zugezählt werden, auch wenn sich dabei herausstellt, dass geschichtliche Leistungen nicht immer bewusst und nicht auf nobelste Art zustande kommen. Als 1933 viele Schauspieler von Ruf Hitlerdeutschland verliessen, reagierte Rieser darauf wie auf eine veränderte Marktlage. Er sah jetzt Möglichkeiten, Schauspieler an sein Theater zu ziehen, die vorher für ihn unerreichbar gewesen waren.» (S. 33).

[10] Dieter Bachmann und Rolf Schneider (Hg.): Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg. Zürich, 1987, S. 6.

[11] Leopold Lindtberg: Das Zürcher Schauspielhaus in den dreissiger und vierziger Jahren. Zürich 1982, S. 16.

[12] Oskar Wälterlin: Zum neuen Beginn. Anlässlich der Übernahme der Direktion des Zürcher Schauspielhauses (1938). In: Bekenntnis zum Theater. Reden und Aufsätze. Illustration von Teo Otto. Hg. von der Neuen Schauspiel AG zum 60. Geburtstag von Oskar Wälterlin. Zürich 1955, S. 64 f.

[13] Friedrich Schiller: Ankündigung. Die Horen. In: Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 22, S. 106.

[14] Kurt Hirschfeld: Dramaturgische Bilanz. In: Theater. Meinungen und Erfahrungen von Therese Giehse, Ernst Ginsberg, Wolfgang Heinz, Kurt Hirschfeld, Kurt Horwitz, Leopold Lindtberg, Teo Otto, Karl Paryla, Leonard Steckel, Oskar Wälterlin. Nachwort von Hans Mayer. Affoltern a. A. 1945, S. 15.