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

Rubrik: Theaterprobleme

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: 10.07.2025

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

ASPEKTE EINES ZUSTANDES

Niemand, auch nicht der weitaus überwiegende Teil des Publikums, das nicht ins Theater geht, kann heute darüber im Zweifel sein, dass es mit dieser Institution ganz allgemein nicht zum besten steht. Die Skandale, die längst nicht mehr Ausnahmen sind, die entrüsteten Briefe enttäuschter Theaterbesucher an die Direktion und die heftigen Auseinandersetzungen in der Presse und in öffentlichen Versammlungen lassen auf einen Zustand schliessen, der mit nachgerade enervierender Monotonie als Krise bezeichnet wird. Ihren Ursachen nachzugehen, sprengt den Rahmen der Möglichkeiten, die einer Zeitschrift gegeben sind. Gesellschaftspolitische, ästhetische, personelle und organisatorische Probleme wirken ineinander, Mode und Trend verwischen das Grundsätzliche. Es ist ein verwirrender Knäuel von Forderungen, Bedingungen und Möglichkeiten, der da zu lösen wäre. Fragwürdig im Wortsinne ist vor allem die Funktion des Theaters geworden, fragwürdig das Wesen der Kunst, die nach August Wilhelm Schlegel «keinen untergeordneten, beschränkten Zwecken dienen soll», aber freilich auch keine «leere, mühselige Gaukelei» sein darf. Was wir geben können, sind Beiträge zur Beschreibung eines Zustandes, der viele Aspekte hat. Es sind persönliche Stellungnahmen, nicht aus der Sicht des Wissenschaftlers, sondern aus der Sicht des Beteiligten, Engagierten. Wir geben dem Kritiker, dem Dramatiker und dem Dramaturgen das Wort, und es ist charakteristisch für die Lage, dass die Beurteilung des Zustandes dabei kontrovers, die Bezeichnung seiner Ursachen widersprüchlich ausfällt. Man könnte sich damit beruhigen, dass immer dann die Gemeinsamkeit neu hergestellt scheint, wenn Aufführungen von überragender, unstreitiger Qualität vorliegen. Aber die Beunruhigung über die Situation des Theaters, vor allem auch des Theaters in der Schweiz, hat dann ihr Gutes, wenn sie uns dazu führt, nach Verbesserung der Grundlagen, nach einer fälligen Neuordnung der Bedingungen zu forschen, unter denen erstklassige Aufführungen möglicherweise zu erzielen wären.

A. K.

Zwischen Tradition und Moderne

Einige Überlegungen zu den Spannungen im Theater-System

REINHARDT STUMM

Alles Gewordene, so scheint mir, neigt zur Erstarrung – alles Werdende tendiert zur Bewegung. Die öffentlich gewordenen Krisen wie in Zürich, in Biel am Städtebundtheater, neuerdings in Luzern zeigen dies ebenso wie die verdeckten Krisen, die sich in Bern zwischen dem Stadttheater und den Kleintheatern abspielen oder in Lausanne im Centre Dramatique Romand – dem jetzigen Centre Dramatique de Vidy – oder gar eine so wenig beachtete wie die des Théâtre de Poche in Biel. Damit sind nur Erscheinungen bezeichnet, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, ohne Anspruch darauf, auch im gegenwärtigen Moment wirklich virulent zu sein. Die Krisen kommen und gehen, sie sind die Spitzen der Eisberge, manchmal in den Nebel scheinbar einmütigen Einverständnisses gehüllt, manchmal vom eisigen Wind des Konkurrenzneids oder nur notdürftig verhohlener Hassausbrüche freigelegt. Die zeitweiligen Krisen sind Symptome für Spannungen im System, die sich – wie ich glauben möchte – nicht mehr mit den romantisierenden Etiketten wie «Krisen gehören zum Theater» abtun lassen.

Die Entwicklung der Massenmedien, die sich in erster Linie des Unterhaltungsbedürfnisses der Bevölkerung annehmen, stellte die Theater schon vor Jahren auf eine Belastungsprobe, die erst jetzt wirklich erkennbar wird. Das Theater kämpft um ein neues Selbstverständnis. Konnte es früher mit vollem Recht für sich in Anspruch nehmen, eine Vielzahl von Aufgaben gegenüber einem breitgefächerten Publikum aus allen Schichten und mit allen Bildungsvoraussetzungen erfüllen zu müssen, so wird heute immer klarer, dass das Theater auf dem Holzweg ist, wenn es versucht, mit den Unterhaltungsmedien Film und Fernsehen zu konkurrieren. Ich muss da allerdings gleich einem Missverständnis vorbeugen: Gerade dort, wo das Theater den Weg des geringsten Widerstandes geht, wo es ausweicht ins belanglose Einverständnis, wo es auf Auseinandersetzung verzichtet, um die Gesellschaft vorbehaltlos in ihren Neigungen, Anschauungen, in ihrem Wunsch nach Selbstbestätigung zu bekräftigen, überall da gibt es diese Krise nicht – gibt es sie höchstens an der Abendkasse, wo in tatsächlich freier

Abstimmung nur über die Qualität des Unterhaltungswertes befunden wird. Die Boulevardtheater der Schweiz leben und sie leben, soweit mir das bekannt ist, nicht schlecht. Sie setzen alles ein, was an Zugnummern aufzubieten ist, vom Chauvinismus des Schweizer Musicals angefangen bis hinunter zum billigsten Tingel-Tangel der als Volksstücke aufgeputzten amerikanischen Vaudevilles in diversen Spielarten des «Züritütsch».

Auch eine Sprosse weiter hinauf – in den mehr oder weniger als «Atelier-theater» gekennzeichneten Instituten – bedient man sich dieser Mittel. Man muss sich ihrer bedienen, will man nicht Gefahr laufen, über kurz oder lang schliessen zu müssen. Denn: Diese Theater werden in der Regel bereits von Subventionen gestützt, die allerdings gerade so bemessen sind, dass sie zum Leben nicht reichen und zum Sterben zu reich bemessen sind. So schlängelt man sich durch, versucht mit List und Tücke hier und da ein Stück hineinzuschmuggeln, mit dem man dem vermeintlichen Auftrag der Öffentlichkeit gerecht zu werden glaubt.

Aber gerade an diesem Begriff der Öffentlichkeit scheitert dieser Auftrag. Von wem wird er erteilt? Max Frisch unterschied sehr richtig – als er im Zürcher Volkshaus über das Schauspielhaus Peter Löfflers sprach – zwischen der Öffentlichkeit und dem Publikum. Zwar repräsentieren die Subventionsgeber die Öffentlichkeit und meinen, in ihrem Namen sprechen zu müssen; sie können allerdings höchstens so tun, als ob sie tatsächlich auf demokratische Weise einen Auftrag des Staatsbürgers weitergeben. Ginge es nach ihm, wären unsere Theater vermutlich längst zu Tanzsälen oder ähnlichem umfunktioniert worden. So sitzen denn die Auftragsvermittler zwischen Stuhl und Bank. Sie wissen, dank ihrer Erziehung, dank ihrem Einsehen, dass Theater «sein soll» – sie wissen genauso gut, dass sie diese Forderung nur mit sehr gemässigtem Nachdruck durchsetzen können. Die Theater, je kleiner sie sind, desto mehr bekommen sie das zu spüren, müssen dieses Dilemma ausbaden. Man fordert von ihnen, ohne ihnen gleichzeitig sagen zu können, wie diese Forderung auch nur einigermassen sinnvoll erfüllt werden soll. Dabei dürfte man vermutlich nicht einmal sagen, dass Mutlosigkeit die Szenerie bestimmt – vielmehr mag es sich um eine Art von Gleichgültigkeit handeln, die denn auch immer wieder dort bestätigt wird, wo sich amtliche Stellen in das Theatergespräch einschalten. Was man da in der Regel zu hören und zu lesen bekommt, ist nicht gerade geeignet, grosses Vertrauen in das kulturelle Niveau unserer politischen Behörden zu erwecken. Dringend zu fordern wäre – und das lehrt mich nun immerhin jahrelange Erfahrung –, dass die Verbindungsstellen zwischen unseren Theatern und den Vertretern der Öffentlichkeit mit Menschen besetzt werden, die volles Vertrauen in ihre kulturelle Klarsicht verdienen, die einen erheblich über das politische Tagesgeplänkel hinausgehenden künstlerischen Horizont besitzen. Was sich heute in der Regel und aus meist sehr fragwürdi-

gen Gründen in die Theater- und Kulturkommissionen drängt, ist oft eher angetan, Misstrauen hervorzurufen.

Es scheint eine Binsenwahrheit zu sein: Theater sollte der Ort sein, wo die drängenden Probleme der Gegenwart in aller Freiheit, ohne Rücksichten und ohne Forderung nach «Gültigkeit» im Sinne geltender Anschauungen verhandelt werden. Tatsächlich ist eine Binsenwahrheit: Theater ist der Ort, wo die Gesellschaft allein mit scharfen Ohren darüber wacht, ob Tabus gebrochen, ob Vorurteile oder traditionell gefestigte Anschauungen in Frage gestellt werden. Es zeigt sich mir – bei meiner Arbeit als Journalist – immer wieder, dass die Zeitung beispielsweise als doch immerhin ein Ort recht weitgehender Auseinandersetzungen nur in ganz bescheidenem Masse einer ähnlichen Kontrolle unterworfen ist. Gleiche Meinungen, im Theater und in einer Zeitung geäussert, werden bei entsprechender Qualität nur über das Theater hin vehement und hitzig verhandelt. Ich muss in diesem Rahmen den Beweis für diese Feststellung schuldig bleiben, bin mir aber ganz sicher, was die Richtigkeit betrifft.

Nun könnte man auf den Gedanken kommen, dass ja gerade damit die immer noch erstaunliche Wirkung des Theaters bewiesen worden wäre. Und da würde ich antworten: leider weit gefehlt. Nicht die Sache ist es, die Widerspruch herausfordert, sondern das Medium. Wäre es die Sache, dann müsste die Resonanz jeweils gleich stark oder wesentlich stärker sein (insbesondere wenn ich bedenke, dass nur etwa 3 bis 5% der Gesamtbevölkerung überhaupt ins Theater gehen, dass der Prozentsatz der Zeitungsleser im zeitungsreichsten Land der Welt doch um einiges höher sein dürfte). Da es das Medium ist, dürfte zu folgern sein, dass über die Qualitäten und die Aufgaben dieses Mediums ganz bestimmte Vorstellungen herrschen, die im einen Fall zulassen, was sie im anderen Fall verhindern wollen. «Quod licet Bovi, non licet Jovi», könnte man in Umkehrung des permissiven Sprichworts sagen.

Ganz bestimmte Vorstellungen – wie sehen sie aus? Gewisse Analysen (ich drücke mich betont vorsichtig aus, auch wenn das nicht meine Art ist) erlauben die Briefe von Lesern an ihre Zeitungen. Ich besitze eine erkleckliche Sammlung davon und greife hier einige Beispiele heraus. «Vier Familien ... teilten mit, dass sie ihre Abonnemente ... nicht mehr erneuern würden, wenn nicht Gewähr dafür geboten werde, dass der ‹neue Schauspieltrend› à la ‹Titus, Titus!›, ‹Margarethe in Aix›, ‹Quodlibet›, usw. schnellstens ‹abgestoppt› würde» (Basel). «Mit diesem Unfug sollte wirklich dringend Schluss gemacht werden. Oder muss man der Theaterdirektion, sofern sie darüber hinwegsehen will, heute schon bei der nächsten Kreditvorlage das Referendum in Aussicht stellen?» (Basel). «Mögen die noch am Wahren, Guten und Schönen hängenden Menschen sich energisch zur Wehr setzen gegen die sich uns aufdrängende Barbarei...» (Zürich). «In zwei Stücken wird in der Exposition Goethe karikiert...» (Zürich). «Doch haben uns diese jungen Leute

weder im Theatersaal noch vor der Fernsehkamera apodiktisch darüber zu belehren, was das heute einzig mögliche Theater darstelle...» (Zürich). Schliesslich müsste man vielleicht zitieren, was Arthur Häny an einem Autorenabend des Zürcher Schriftstellervereins sagte, um den Unterschied zu begreifen, der zwischen dem Anspruch auf Bewährtes und der Forderung nach erst noch zu Prüfendem besteht. Häny meinte da unter anderem: «Wenn sie hier und da einmal eine witzige Attacke gegen das Publikum reiten, so wird das den Schauspielern niemand verübeln. Man ist ja hergekommen, um Spass zu haben, und so versteht man auch Spass.»

Was geht aus diesen Zitaten, die stellvertretend für herrschende Ansichten stehen können, hervor? Ohne zu meinen, dass ich überinterpretiere, glaube ich doch sagen zu dürfen: Neue Trends stossen auf Widerspruch, der sich sehr häufig in weitaus unflätigerer Weise kundtut, als man es je dem Theater nachsagen könnte. Akzeptiert wird nur, was in die aufgeerbten Schemata hineinpasst. Das kann durchaus neu scheinen – ja, es muss neu sein, um Aufmerksamkeit zu erregen –, aber die Haltungen müssen die überlieferten sein. Das erstaunt um so mehr, als sich mittlerweile ja doch herumgesprochen haben sollte, dass gerade die überlieferten Haltungen wesentlich zur Misere der Gegenwart beigetragen haben – so dass sie zumindest einer strengen und kritischen Untersuchung unterzogen werden sollten. Offenbar ist aber niemandem daran wirklich gelegen. Und das kann ich wiederum nur so ausdeuten, dass der Theaterbesucher (ich erinnere daran, dass er nach statistischen Unterlagen nur 3 bis 5% der Gesamtbevölkerung ausmacht), der auf diese Haltungen hin angesprochen wird, Kritik für unerwünscht und überflüssig hält. Dass er sich also weitgehend mit diesen Haltungen identifiziert. Die Reaktion ist ebenso deutlich: Die 3 bis 5% der Gesamtbevölkerung drohen mit dem Entzug der Subventionen (die von allen Teilen der Öffentlichkeit aufgebracht werden), sie deuten die Möglichkeiten dazu (Referendum) ohne jedes Zartgefühl als Erpressungsmöglichkeit an. Natürlich wird ein Gegenbild aufgestellt: Das Wahre, Gute und Schöne. Was das Wahre, Gute und Schöne sei, kann niemand genau sagen; die Begriffe wandeln sich, die Auffassungen wandeln sich. Immerhin scheint es sich dabei um überlieferte Werte zu handeln, die nicht weiter auf ihre Gültigkeit hin befragt zu werden brauchen. Das Gegenteil ist die «Barbarei», die sich uns aufdrängt. Dass Goethe karikiert wird, ist ein Sakrileg, das gar nicht näher erläutert zu werden braucht. Warum das nicht statthaft sein sollte, wird nicht begründet. Goethe ist eine Art von Kulturfetisch, und der ist tabu (dass möglicherweise diejenigen, die ihn karikieren, mehr Goethe in sich haben, sei nur am Rande als denkbar erwähnt). Schliesslich ein Hauptpunkt: Junge Leute haben alte Leute nicht zu belehren. Hier zeigt sich der Pferdefuss besonders deutlich. Diese Haltung ist unzweifelhaft rein autoritär. Es wird nicht danach gefragt, ob die «Lehre» annehmbar sei oder nicht, es wird gar nicht erst Bescheiden-

heit vorzuspiegeln versucht (vielleicht könnten wir Alten doch etwas lernen von den Jungen), es wird argumentiert mit dem dümmsten aller Sätze «das gehört sich nicht». Nun bin ich keineswegs mehr so sicher, ob die «Alten» nicht längst hätten einsehen müssen, dass sie keinen Anspruch mehr auf Autorität haben; denn ihr Lebenswerk steht in voller Grösse zur Beurteilung vor den Jungen, und es ist nicht so geheimnisvoll, dass es sich nicht beurteilen liesse. Häny schliesslich plädiert für die völlige Unverbindlichkeit. Zwar hin und wieder ein Witzchen, mal so im Spass ein ernstes Wort, das nimmt niemand übel. Man will ja Spass haben, deshalb ist man hergekommen. Und genau hier ist der Bruch. Genau hier hängt das Verständnis für das Theater, das junge Theaterleute heute entwickeln, aus. Denn heisst das nun nicht, das Theater zu einem Ort machen, an dem man sich vergnüglich und spassig unterhält, ohne Gefahr laufen zu müssen, nun etwa zum Opfer einer Untersuchung gemacht zu werden, die möglicherweise zu Entlarvungen führen könnte?

Mir fällt auf, dass ich zu viele Hilfsverben gebrauche. Ich überlege, warum das so ist und meine zu entdecken, dass ich mich in dieser Publikation auf unbekanntem Boden bewege und nicht zu unumgänglich werden möchte.

Ich sagte am Anfang, dass alles Gewordene zur Erstarrung neigt. Ich denke daran, dass beispielsweise in Solothurn (bekannt wurde das durch die Querelen im Zusammenhang mit der Interimsdirektion des Peter Blumer) ein Schauspieler seit vierzig Jahren zum gleichen Ensemble gehört. Ganz abgesehen davon, dass die kleinen Theater der Schweiz sich immer gern als «Sprungbretttheater» bezeichnen lassen: hier kann doch etwas nicht in Ordnung sein. Es ist nicht mehr als einleuchtend, dass junge Kräfte auf ungeheure Schwierigkeiten stossen müssen, wenn sie versuchen, neue Konzepte durchzusetzen. Bleiben wir einen Augenblick beim Beispiel Solothurn: Ein Theater, das jetzt darum kämpft, aus der Versenkung aufzutauchen und den Mindestanforderungen gerecht zu werden, die Theaterleute selber an sich stellen wollen und müssen, wenn sie sich nicht aufgeben. Da stossen aufeinander die erstarrten Vorstellungen des alteingesessenen Schauspielers, der längst zum eisernen Bestand einer Kleinstadt gehört, und die beweglichen, überallher Impulse beziehenden Gedanken junger Theaterleute, die den Stallgeruch noch längst nicht angenommen haben. Als Blumer meinte, die Schauspieler dieser kleinen Truppe möglicherweise auch anderweitig einsetzen zu können – es war die Rede von Inspizientenposten, Souffleurdiensten –, war ein Aufschrei der Empörung die Antwort. Die Schlussfolgerung ist die: Eine junge Truppe, der es gleichgültig ist, auf welche Weise sie das Theater heraufzieht, die Zusammenarbeit aller am Theater Beteiligten sucht, eine Truppe, die gerne das sein möchte, was man als «eingeschworen» bezeichnet, wird geradewegs sabotiert von jenen, die längst völlig erstarrt sind in ihren Schemata. Diese Alteingesessenen haben es fertiggebracht, sich im

Laufe langer Jahre zu völliger Deckung mit der Gesellschaft zu bringen, für die sie Theater spielen. Und was da von aussen einbricht, das sind Störenfriede, Aussenseiter, nur ein kleiner Schritt weiter, und sie werden als Linke, als Umstürzler bezeichnet, die die rechte Ordnung zerstören wollen, kurz, das Ganze läuft ab wie ein Uhrwerk, in dem sich jede mechanische Einzelheit bis ins letzte voraussagen lässt. Naturgemäss nimmt das Publikum, kurze Zeit später auch die Öffentlichkeit teil, nimmt Stellung und dekouvriert sich wie immer in solchen Fällen als Hemmschuh vor jeder Veränderung. Zwangsläufig finden sich auch die Anhänger der anderen Seite, die sich um so radikaler gebärden, je weniger Aussicht sie haben, gegen den riesigen Monolithen aufzukommen. Dann wird die Demokratie bemüht, die dazu herhalten muss, über die Entwicklung der Kunst – in diesem Fall der Bühnenkunst – zu Gericht zu sitzen.

Das Modell Solothurn – das sich in Biel in der genau gleichen Weise abspielte, als es darum ging, ob Claus Bremer das Theater übernehmen sollte – ist grosso modo immer dann gültig, wenn sich neue Ideen aus was für Gründen immer durchsetzen wollen. In Luzern war es kaum anders, als gerade die meistversprechenden jungen Leute vor kurzem das Theater verliessen, jene Leute, die in den letzten Monaten das Luzerner Theater überhaupt sehenswert gemacht hatten. Auch hier war es im Grunde genommen eine Autoritätskrise, anders geartet als in Solothurn, weil hier der Chef des Hauses auf der anderen Seite stand.

So kann man sagen – ohne zu übertreiben –, dass das Theater tatsächlich der Spiegel der Gesellschaft ist, wenn auch auf andere Art, als man das gemeinhin meint, wenn man das strapazierte Bild gebraucht. Man kann das weiter belegen am Beispiel Basel. Hier versuchte Friedrich Dürrenmatt sein Konzept – ein sehr kompromissloses Konzept – eines modernen Stadttheaters zu verwirklichen, das er vor Jahren einmal in einem ausführlichen Interview mit der «Weltwoche» entwickelt hatte. Möglicherweise hätte sich dieses Konzept auch verwirklichen lassen, wenn nicht Dürrenmatt seine Position und seinen Rang überschätzt hätte – was dazu führte, dass er sich sehr breit über alles und alle setzte, die selber mit handwerklichem Können im Hause arbeiteten. Immerhin liess sich dies ablesen: Die Jugend honorierte die Anstrengungen der Basler Theater und kam. Dafür blieben viele der angestammten Abonnenten aus, obwohl ihnen nun Theater geboten wurde, das sehr oft Weltklasse, oft überdurchschnittlich, manchmal provinziell, aber immer von irgendeiner Seite interessant war. Der Teil des Stammpublikums, der verärgert zu Hause blieb, schrieb nun Leserbriefe an das Theater und an die Zeitungen und schor alles über einen Kamm, was in den beiden Häusern geboten wurde. Jeder neue Erfolg «ihrer» Theater liess sie ärgerlich zusammenzucken, jeder Durchfall war ihnen echte Freude.

Ich sage dies nicht ohne Missmut; meine Vorstellung von Theater als

etwa jenem Ort, an dem sich Freunde in aller Härte streiten können, ohne deshalb ihre Freundschaft aufgeben zu müssen – weil hier Auseinandersetzung gefordert wird –, diese Vorstellung hat sich im Laufe der Jahre immer mehr verflüchtigt. Ich bin heute der Ansicht, dass das Theater von den wenigen, die es wirklich brauchen, schon fast um jeden Preis verteidigt werden muss gegen jene, die es vom Zuschauerraum her korrumpieren wollen, und genauso gegen jene, die es von der Bühne her korrumpieren. Fluchtmöglichkeiten bieten eigentlich nur die Kleintheater der Schweiz, die ohne Subventionen ein kärgliches Leben fristen und deshalb sicher sind davor, aus den falschen Gründen ihre Bühnen zu betreiben. Das Subventionstheater ist heute ein riesiger Industriebetrieb – gegen dreissig Millionen Franken kostet es jährlich allein in der deutschen Schweiz. Auch dieser Betrieb ist etwas Gewordenes, das sich gegen Veränderungen stemmt. Die Institution selber, die Veränderungen bewirken sollte – wenigstens im Bewusstsein seiner Konsumenten –, ist damit per definitionem veränderungsresistent. Eine Lösung gibt es nicht, es sei denn eine radikale: Völliger Entzug der Subventionen. Das würde die Auflösung der Institute zur Folge haben und zumindest beweisen, was längst zu vermuten ist, dass Theater in keiner Weise einem Bedürfnis der Öffentlichkeit entspricht. Genau aus dieser Erkenntnis handeln ja die vielen Institutionen, die sich zur Aufgabe gemacht haben, das Theater in der einen oder anderen Form zu unterstützen. Es ist nicht weniger als beschämend, wenn man zusieht, wie das für Theater wirbt, welche Argumente da an den Haaren herbeigezogen werden müssen, um einem Bruchteil der Bevölkerung die Sache überhaupt schmackhaft zu machen. Und wehe, wenn sie dann etwa nicht so schmackhaft ist, wie es versprochen wurde. Ganz abgesehen davon, dass solche Werbung sehr häufig in ihren Motivationen unredlich ist – der einzige Antrieb ist, die Leute um jeden Preis ins Theater zu bekommen –, sie ist ja tatsächlich auch des Theaters – wenn man es schon als Kulturinstitut betrachten will – unwürdig. Der Betrieb, der da aufgezogen wird, ist eigentlich die ununterbrochene Entlarvung dieses Betriebs. Zieht man alle weiteren Beteiligten am Theater hinzu, hat man kaum weniger Grund, freudig in die Zukunft zu blicken. Jeder vertritt irgendwo und mehr oder weniger offen sehr durchsichtige Interessen. Schauspieler, Regisseure, Dramaturgen, Kritiker, Theatervereine – alle suchen pausenlos nach Selbstbestätigung und machen keineswegs den Eindruck, dass die Sache, die sie vertreten, ihr Selbst auch wirklich in dem Ausmass beeinflussen würde, wie das von ihnen selber immer wieder proklamiert wird. Der ganze Betrieb macht den verzweifelten Eindruck, dass zahllose Beteiligte bemüht sind, die Fassaden immer wieder neu zu streichen, Fassaden, die ein Potemkinsches Riesendorf des Kulturbetriebs darstellen.

Da bleibt zu fragen, wie es um die Autoren bestellt ist, die für diese Theater arbeiten. Ist ihren Stücken anzumerken, was für die Stellung des Thea-

ters im öffentlichen Bewusstsein symptomatisch zu sein scheint? Auf kurze Zeitstrecken hin überprüft wird sich das kaum feststellen lassen. Nimmt man allerdings die Jahrzehnte seit dem Zweiten Weltkrieg zusammen, dann ist deutlich zu spüren, dass die Öffentlichkeit und ihr Theater sich einer immer geringer werdenden Schätzung durch die Theaterautoren erfreuen kann. Offenbar besteht hier eine deutliche Wechselwirkung. Denn wenn sich Theaterbesucher auch darüber beschweren, dass sie im Theater nur noch beschimpft werden (die vergröbernde Optik einer gesteigerten Empfindlichkeit gegen Kritik lässt dieses Wort «beschimpfen» angemessen erscheinen), dann fragt sich ja auch, wo die Ursachen dafür zu suchen sind. Ich meine, dass zwischen Autoren und Öffentlichkeit eine Wechselwirkung besteht, deren Folgen sich zuerst bei den Autoren zeigen. Sie reagieren seismographisch auf die Erscheinungen der Zeitgeschichte, die sie analytisch aufgesplittert auf die Bühne bringen, wo sie als Abbilder von sozusagen «öffentlichem Bewusstsein» oder auch «öffentlichem Gewissen» mehr oder weniger missmutig zur Kenntnis genommen werden.

Nach dem Krieg sah das anders aus. Da entwickelte sich zunächst aus der totalen europäischen Katastrophe die Hoffnung, dass wieder eine Lektion gelernt wurde. Der Glaube an das Menschliche im Menschen brachte Autoren wie Christopher Fry oder Wolfgang Borchert hervor, auch so human engagierte, heute ungeheuer harmlos wirkende Dramatiker wie Jean Anouilh oder Thornton Wilder. Dieses Theater wirkte wie milde Pädagogik, feuerte ungebrochen und naiv die guten Kräfte des Menschen an, der selber noch litt unter einem durchaus berechtigten Schuldgefühl und eine Art von Bussfertigkeit an den Tag legte. Aber lange konnte das nicht dauern; denn die einsetzende wirtschaftliche Konsolidierung, der ungeheure Boom einer hochgepeitschten Zivilisation, für die es nur noch «Konsum» gibt, diese Entwicklung musste die Qualität eines göttlichen Freispruchs annehmen. Das Theater verlor schnell wieder die Wirkung dort, wo es versucht hatte, einen neuen, gewissermassen sakralen Raum zu öffnen. Brecht musste sich nun durchsetzen und eröffnete dem Theater die Türen, das der Bürger heute ablehnt. Denn wo Brecht – mit List und Schläue und dem Glauben an das bewusstseinschaffende theatralische Vergnügen – heiter und hoffnungsvoll den Zeigefinger im Handschuh ästhetischen Genusses verbarg, da zeigten seine Nachfolger aus der Erfahrung ihrer Gegenwart heraus die Krallen. Das Theater als Mittelsmann zwischen dem zu bedienenden Publikum auf der einen Seite und den Dramatikern auf der anderen – den Lieferanten – wurde hin- und hergerissen zwischen Pflicht und Ansprüchen (wobei man die Sache drehen kann, wie man will, Pflicht ist auf beiden Seiten, die Ansprüche sind es ebenfalls). Es war eine Frage des persönlichen Engagements der betreffenden Theaterdirektoren, wie sie sich entschieden. Man lese die Äusserungen von Theaterdirektoren aller Schattierungen aus den letzten zwanzig Jahren.

Was nur überhaupt denkbar ist, wenn man von der Auffassung und den Aufgaben von Theater spricht, das ist da zu lesen. Die Verwirrung war deshalb eine so totale – und wird auch deshalb eine so totale bleiben –, weil die Öffentlichkeit dem Theater gegenüber rezeptiv bleibt und erst Forderungen erhebt, wenn sie abzulehnen beginnt. Mehr als eine negative, einschränkende Beurteilung des öffentlichen Kulturbewusstseins lässt sich aus der Beziehung zwischen Theater und Öffentlichkeit kaum gewinnen. Was die Komödianten im Fahrwasser wohl hauptsächlich Friedrich Dürrenmatts veranlasste, sich auf immer neue Weise über diese Öffentlichkeit lustig zu machen. Hingenommen wird das dankbar, solange die formalen Qualitäten solcher Stücke (sie sind selten von dieser Qualität) Gelächter quasi ohne Kopftöne provozierten. Widerspenstig wird diese Öffentlichkeit erst, wenn sie nicht mehr auf diese formalen Qualitäten umsteigen kann.

Nicht zu übersehen ist schliesslich, dass es Dramatiker gibt, die jedes Engagement überhaupt ablehnen. Für sie ist die Situation schlicht hoffnungslos, und das einzige, was sie daran interessiert, ist die Analyse dieser Situation. Beckett schlug das Thema besonders meisterhaft an. Der abgrundtiefe Pessimismus, gegen den jeder künstlerisch Schaffende – sofern er wirklich berührt und nicht nur Kunsthandwerker ist – bis zur Erschöpfung zu kämpfen hat – denn jede gewonnene Einsicht macht die Sicht auf die Dinge nur schlimmer –, dieser Pessimismus, dieser Ekel sogar wurde mit nie gekannter Bitterkeit unter der Larve der Clownerie vorgetragen. Natürlich musste das missverstanden werden. Die christlichen, die eschatologischen Ausdeutungen blieben nicht aus, und da Beckett mit logischer Konsequenz jede Erklärung zu seinem Werk schlicht verweigerte, entwickelte sich erst nach geraumer Zeit die Einsicht, dass diese auf die «letzten Dinge» hin interpretierten Stücke sehr konkrete und sehr gegenwartsnahe Bilder der völligen Hoffnungslosigkeit sind.

Unseren Theatern allerdings war die Frage nach dem «Warum» nicht so wichtig. In erster Linie mussten Novitäten her, da es nicht – oder noch nicht – darum ging, *wie* gespielt wurde (dann nämlich ist das Alter eines Stückes völlig belanglos), sondern nur darum, ob und ob Neues gespielt wurde. Die Spielpläne ähnelten dem Warenangebot eines Kaufhauses, und als die Jugend sich langsam und in ausgeprägterem Sinne auch politisch für das Theater zu interessieren begann, da wurde in diesem Kaufhaus auch schnell noch eine Twen-Boutique eingerichtet, um ja alle Bedürfnisse befriedigen zu können. Das hiess dann Werkstatt oder Studio, Atelier oder «workshop», je nachdem, wie der betreffende Dramaturg sich seelisch oder politisch orientierte. Der Erfolg war ziemlich genau das Gegenteil des gewünschten. Erst jetzt wurde die Belanglosigkeit vollends offensichtlich. Hier Operette und Schauspiel für das Abonnements- oder Stammpublikum, das ungestört sein wöchentliches oder monatliches Vergnügen geniessen wollte, dort bot das

gleiche Institut das ungeheuer engagierte und progressive Theater an, das den jungen Besuchern das ihre geben sollte. Befriedigung von Bedürfnissen – echten und vermeintlichen – auf der ganzen Linie. Grund: der gleiche, dem jeder Produktionsapparat unterliegt. Er ist vorhanden, also muss er genutzt, muss er rentabel gemacht werden. Dazu müssen die Wünsche der Konsumenten erkannt und auf breitem Feld möglichst vielseitig erfüllt werden. Im Hintergrund steht der Kassenrapport. Theater, die ihre Subventionsbegehren nicht erhöhen, die sogar höhere Einspielergebnisse nachweisen können als budgetiert wurde, diese Theater erfreuen sich der uneingeschränkten Beliebtheit der Geldgeber – der Behörden und der Öffentlichkeit. Da können nur Störenfriede fragen, wie diese Ergebnisse erzielt wurden.

Das ist das Dilemma: Unsere Theater sind keine Geschäftstheater, wie das beispielsweise in Amerika oder in London der Fall ist. Sie erhalten Geld und nehmen mit diesem Geld einen wie immer umschriebenen Auftrag entgegen, «Kultur» als Gegenleistung zu erbringen. Das muss, da ja der Blick auf die Kasse trotzdem zwingend bleibt, zu der Schizophrenie führen, die ich zu beschreiben versuchte. Ist ein Theater Privattheater, ist es nichts als Geschäft, dann kann und braucht es kein anderes Ziel zu haben, als das Haus zu füllen. Niemand wird ihm das verübeln, man wird nicht das Haus beurteilen, sondern das Publikum. Ist ein Theater subventioniert, dann beurteilt man das Haus – nicht das Publikum.

Selbstverständlich hören alle diese Sorgen da auf, wo die Qualität des Gebotenen auf der Bühne keinen Anlass zur Kritik mehr bietet. Erstklassige Aufführungen haben volle Häuser – das ist kein Geheimnis, das soll hier nicht verschwiegen werden. Nur: Es hiesse Blinde-Kuh spielen, wollten wir so tun, als sei diese Qualität jederzeit und überall beliebig herstellbar, wenn man sich nur entsprechende Mühe gäbe. Unser Problem ist nicht, wie man mit erstklassigen Theaterleuten dem Theater Resonanz verschafft. Unser Problem ist, wie man mit zweit- und drittklassigen Theaterleuten ein Maximum an Qualität und ein Maximum an Haltung produziert. Denn erstklassige Theaterleute sind äusserst dünn gesät. Die Schweizer Stadttheater können mit ihnen nur in Ausnahmefällen rechnen. Dazwischen haben sie Monat um Monat Programme zu realisieren, von denen Dramaturgen, Schauspieler und Kritiker in der Regel a priori wissen, dass sie mit den herrschenden Anschauungen von dem, was Theater ist, nicht zu realisieren sind. Die Folgen sind einsehbar und sie sind immer wieder kontrollierbar: Sie heissen Provinzialisierung, Selbstüberschätzung, erhöhte Empfindlichkeit. Sie heissen auch Abkapselung, Erstarrung, schlecht verborgene Enttäuschung. Unser Problem ist, dass wir den Stilvorstellungen von Theater, wie sie in der Öffentlichkeit vorherrschen – nicht entrinnen können. Die Entwicklung zu Neuem, die Berücksichtigung der bekannten und unübersehbaren Schwächen, ihre Benützung, ihre Verkehrung in Grundlagen zu neuen

Formen der theatralischen Darstellung ist uns verwehrt. Und solange sie uns verwehrt ist, werden wir keinen Ansatzpunkt zu wirklich neuem Theater finden. Diese Spannungen im System sind nicht zu überwinden, weil sie sachbedingt sind –, da hilft alles Diskutieren, da hilft alles Planen, da hilft alles Wollen nichts.

Klassikermord

GEORGES SCHLOCKER

Von einer Krise des Theaters spricht, wem man rechts und links nur immer Gehör schenken will. Es sei steuerlos geworden, wisse nicht mehr, was es wolle, sei deshalb in Routine verfallen oder in eine Betriebsamkeit ohne Ziel. An Vorwürfen fehlt es nicht, schon eher an Hilfsmitteln gegen die diagnostizierten Übel. Kunst welcher Art auch immer ist ein Nachtschattengewächs. Was sie zur Blüte bringt, strömt ihr fast immer im Beobachtungsdunkel zu. Erst wenn sie blüht, sehen es die ersten, und wenn sie verblüht ist, alle. Dann schwärmt man vom kaum Wahrgenommenen und erhöht es zum Massstab des Kommenden, vor dem man noch die Augen verschlossen hält.

Je uneiniger eine Gemeinschaft über sich selbst ist, um so mehr Krisenanlässe sind der Kunst gegeben. Wenn man also vom Theater sagt, es befinde sich in einer Krise, soll man darin nicht nur die Theatererzeugenden, sondern auch die Theateraufnehmenden miteinbeziehen. Tatsächlich ist das Publikum viel krisenanfälliger, als man glaubt. Vielleicht fünfzig Prozent aller Theaterbesucher wünschen auf den Brettern, sei's nur in Spuren, etwas von dem zu sehen, was ihnen das Leben streng vorenthält: das Heile, Ungefährdete, durchs Ich zu Bestimmende. Aber was am Arbeitsplatz und beim Anhören der Nachrichten als selbstverständlich hingenommen wird: die Verbiegung des Menschen zum Zahnrad, das gefügig sich in die Funktionsmaschine einpasst, kommt es in der Kunst zur Sprache, wird es dort Bild, dann verstört und erbittert es. Und dies bemerkenswerterweise in der künstlerischen Veranstaltung am meisten, welche dank gemeinsamer Aufnahme Öffentlichkeit als Lebensraum erzeugt.

Hat man je gesehen, dass Gruppen aufgebrachter Leser den Autor eines Romans auf der Strasse ausbuhen, der das Unglück hatte, den Menschen als

Steiniger oder gar Auffresser seinesgleichen darzustellen? Geschieht solches jedoch auf der Bühne, wird ein Schock ausgelöst und Zorn angefacht, obwohl doch jeder weiss, dass die Schauspieler nicht in Menschenfleisch ihre Zähne schlagen. Illusion wird sogleich für bare Münze genommen; der Schein stellt eine Wirklichkeit auf die Beine, die unheimlicher, andrängender anmutet als alle Erfahrung des Alltags.

Geschieht derart das Menschenbild Verzerrendes in Stücken der Gegenwart, so schreiben die Schockierten ihren Ärger der Zeit zu, die sie erschreckt und abstösst. Unter der Fuchtel von Ämtern, Zwängen, Vorschriften fühlen wir uns stärker denn je als ein Besitztum der Zeit, ein Objekt also, der Vergewaltigung ausgesetzt und von der Mitsprache ausgeschlossen. Geht es darum, selbst etwas zu besitzen, über das wir mit Sicherheit verfügen, dann bleibt uns heute von allen Lebensbereichen einzig der kulturelle. Dies gilt aber nicht erst für das letzte Drittel des Jahrhunderts. *Herbert Ihering* sprach 1929 von den Klassikern als dem «geistigen Mobiliar» einer begrenzten Schicht der Gesellschaft. Man hat die Bildungsbürger dahinter erkannt, die sich zur Elite zählen und dies zu einem Gutteil dank ihres Kulturbesitzes. Es wäre falsch zu glauben, die Dinge hätten sich mit Anwachsen der Massengesellschaft verändert. Von der unnachgiebigsten Schicht der französischen Siedler in Algerien weiss man, woraus sie noch 1960 Nahrung für ihr Überlegenheitsgefühl über die Einheimischen zogen: aus der Tatsache, dass sie Racine, Victor Hugo und Claude Monet besassen.

Was den Klassiker klassisch macht, ist seine Überschaubarkeit und der im Kreise Gleichgesinnter feststehende Urteilsspruch. Ihn hat ein von Lehrern weitergegebener Consensus zum Gütezeichen aufgebaut, das allzu gern nicht mehr überprüft wird. Sein Wort bekam einen Leierton, der Effekte auf der Bühne erzeugt, aber keine Gefühle erweckt. So entsteht Bildungsgut, glanzlackiert, angenehm anzufassen wie ein raffinierter Achatschliff. Wird von der menschlichen Grösse des also geputzten und zur «schönen Wirkungslosigkeit» Verurteilten etwas spürbar, dann nur aus Versehen, sicher nicht aus Absicht.

Mit solchen Aufführungen, die im deutschen Sprachraum, man täusche sich nicht, heute noch in der Überzahl sind, ruft man mit Recht eine Krise ins Leben. Theater – eine unnütze Kunst! Dass nicht bloss die Jugend, sondern auch ältere Theaterbesucher zu diesem Schluss kommen und die Säle meiden, belegte neulich eine Statistik, welche «Theater heute» veröffentlichte. Von Jahr zu Jahr schwindet die Zuschauerzahl der städtischen Bühnen Deutschlands, und ähnlich verhält es sich auch in Frankreich. Was uns heute in der Gesellschaft auf den Nägeln brennt, kommt auf den Brettern nicht zur Sprache. Erfahrungen mit der spezifischen Schönheit in der technischen Welt lassen sich dort kaum evozieren. So läuft Theater heutzutage Gefahr, als Kunstübung für Rückwärtsgewandte zu erscheinen oder als

Hort mumifizierender Klassikeraufführungen. Dass Anspielungen auf die Operette in modernen Stücken häufig vorkommen, weist uns ja deutlich auf das hin, was das Theater als seine allgemeinverständliche Domäne dem Zuschauer selbst suggeriert: Ganzheitszauber operettenhaft.

Und doch pulst Leben in dem gewaltigen Steinhaus, in dem sich Starre und Konventionen in die Herrschaft teilen. Es mögen weniger Besucher kommen, zählt man sie alle zusammen; aber diejenigen, welche eintreten, bringen eine besondere Inbrunst mit. Die Qualität mancher Teilnehmenden ersetzt nach vielen Zeugnissen die Quantität der Besucher. Das Theater steht in diesen Jahren im Begriff, einen Stil zu finden, der neues Interesse weckt. Erkennbar wird es allmählich, dass auf der Bühne nicht mehr das ewig gleiche Rezept angewandt wird, um Gefühle hervorzurufen und Texte vorzutragen.

Mit einem Wort, das Theater gewinnt eine neue Würde, in dem Masse, als es auf seine Eigenständigkeit pocht, in sich selbst, in seinen Mitteln also den Massstab seines Wertes aufzeigt. Vom autonomen Theater, vom theatralischen Theater müssen wir sprechen. Vom Theater mithin, das sich auf seine primäre Produktionsgrundlage besinnt: auf den – vorzugsweise leeren – Raum und den Schauspieler darauf. Dieser hat immer deutlicher ein Bewusstsein gewonnen von seiner Beziehung zum Raum, von der Gruppierung, die den einzelnen auf dem Spielplatz in besondere Verhältnisse versetzt.

Eine besondere Spielweise bringt in der Tat die Erneuerung des Theaters mit sich, die periodisch gefordert und bruchstückweise geleistet wird. Vor mehr als vierzig Jahren notierte Brecht: «Die grossen modernen Stoffe... müssen geordnet werden nach Beziehungen von Menschen oder Menschengruppen zueinander.» Seine kritische, gesellschaftsbezogene Dramaturgie steckt hinter diesen Worten. Was die heutigen Theaterleute erforschen, hat erst in zweiter Linie mit dem Inhalt von Stücken, mit Stoffen zu tun. Menschengruppen jedoch einander zuzuordnen, unternimmt sowohl Grotowski wie Julian Beck. Darum geht es Strehler und Peter Stein, Philippe Chéreau und Peter Brook.

An Überlegungen über die szenische Dialektik von Schauspieler und Spielraum fehlt es nicht. Wenn etwas mangelt, dann sicher Spielvorlagen in genügender Anzahl. Auf dem Weg zur Moderne sucht die Bühne Stücke. Ihre kritische Fähigkeit haben Regisseure sowohl wie Schauspieler an der Gesellschaftsanalyse unter Beweis gestellt. Ein intellektuelles Instrumentarium wurde so geschaffen, mit dessen Hilfe das Theater seine Ausdrucksfähigkeit verstärkte und modernisierte.

In gleichem Masse passten die Autoren sich dieser Modernisierung nicht an. Die Frage nach dem zeitgemässen Repertoire findet immer dieselben Antworten. Brecht und wieder Brecht, was das reflektierende Theater betrifft, das einer wissenschaftlich bestimmten Gesellschaft Kriterien der Kritik liefert. Von den Nachzüglern bleibt wenig übrig, heissen sie nun Gatti oder

Wesker oder Peter Hacks. Begreiflicherweise verschieben sich aber auch die Themata in den bald fünfzehn Jahren seit Brechts Tod. Er war von der Ausbeutung des Menschen als primärer Erfahrung ausgegangen, durch Umschwung der Verhältnisse wollte er sie zuvörderst beseitigt sehen. Heute interessieren weniger die Unterlegenen als die Machthaber. Wie Macht zustande kommt und funktioniert, wie Machtverhältnisse sich zu verschleiern wissen und zugleich den Menschen pervertieren, wie Revolution erstickt und höchstens weitermottet als abstrakte Hoffnung, solche Themen erlauben kaum noch gradlinige Handlungen. Sie neigen zu vermehrter Trockenheit im Wort.

Die Klassiker sind es, an denen sie sich immer häufiger exemplifizieren lassen. Äschylus, Schiller, Molière, Büchner, aber auch Goethe und Alfred de Musset, sie alle werden befragt nach etwas, zu dem sie ausdrücklich sich nie äusserten. Und hier beginnt die Problematik, vor der keiner meinungslos bleiben kann. Sollen die Toten begraben bleiben, wie man sie einst eingrub: als unvergänglicher, aber auch unberührbarer Besitz derer, die dank familiärer sowie schulischer Vorbildung sie sich aneigneten, oder als Entwurf des Menschen, der sich keiner Gegenwart verschliesst, also nicht zeitlos, sondern immer zeitgemäss ist?

Werktreue heisst die Forderung derer, die verlangen, jede Zeile der grossen Toten müsse so vorgetragen werden, wie sie hingeschrieben wurde. Die Gegenwart sei immer geringer als das Werk, das schon manche Gegenwart überlebt habe. Zeittreue stellen die andern heraus, die ihren Respekt vor der geistigen Grösse eben darin kundtun, dass sie sie in der Jetztzeit unter Beweis stellen. Man erkennt sehr leicht, dass die erstern sich vor allem aufs Wort stützen. Das Theaterstück entschlackt sich bei ihnen von jeder sinnlichen Zufälligkeit; es wird zum gesprochenen Oratorium. Die zweiten ziehen aus ihm vorab die gestische Antriebskraft heraus. Sie sind bereit, am Wort zu rütteln, es zu verwischen, wenn nur die Gebärde der Wahrheit, vorgezeichnet vom toten Dichter und wiedererfahren vom lebendigen Heute, klar vors Auge tritt.

So säuberlich umrissen finden wir diesen Dualismus allerdings nirgends. Nach einem Beispiel für werktreue Klassikerinszenierung befragt, wäre ich um Antwort verlegen. In den fünfziger Jahren mochte man sie noch rein angetroffen haben. Seither hat sich nicht nur der Typ des Regisseurs grundlegend verändert, es gibt auch kaum mehr Schauspieler, die einer Rekonstruktion des Vergangenen sich widerspruchslos unterwerfen wollten, die ja ebenfalls auf Konventionen der Zeit beruht, welche einfach historisch zurückversenkt wurden. Das darzustellende Werk müsste denn wirklich als unbewegt und in sich selbst eingezäunt empfunden werden.

Eine solch starre Anschauung erstechen mit Recht die Nachwachsenden. Sprechen wir ruhig vom Klassikermord, den sie ohne Reue begehen. Alle die

Versteinerungen, die eine in sich versteifte Gesellschaft von Bildungsbeflissenen um den Dichter von einst aufrichtete, wollen sie durchstossen. Die Zuversicht ist gross, dass hinter dem Panzer, zugerüstet von einer zur Ideologie korrumpierten Verehrung, unmittelbares Gefühl, unausgeklügelte Gedanken stecken. Nehmen wir ein Beispiel: aus Corneilles «*Nicomède*», lange schon als geschminkte Mumie in ledernem Gewande zur Unsterblichkeit verdammt, heben sie mit eins Mut und Widersetzlichkeit des Nikomedes heraus. Gegen das übermächtige Rom, dessen politischen Absichten eine Verbindung mit der armenischen Krone zuwiderläuft, wagt er, sich in Gegensatz zu stellen. In Roger Planchons «Théâtre de la Cité» ist diese frischkonturierte Perspektive jetzt zu sehen. Sie macht aus dem Rhetoriker einen Zeitgenossen, der Erfahrungen sammelt mit der Strafexpedition einer Weltmacht. Wird hier Corneille verraten, ich meine: aufgemutzt als Vorausahner des Jahres 1968? Es genügt, deutlich zu machen, dass er es auch sein kann.

Das Beispiel gibt uns noch anderes zu denken. Roger Planchon ist es doch, der eben Corneille vom Sockel stiess in seinem «*Anti-Cid*», dem Stück, das aus einer fortgesetzten Störung einer Cid-Aufführung besteht. Mehr noch: in dem Corneille nebst mehreren andern von einer entfesselten Comic-Strip-Bande ins Grab bugsiert wird. Wer hat nun recht; bei wem liegt die Wahrheit? Bei den automatenhaften Sturzhelmkindern oder bei Corneille, dem Unzerstörbaren, der den Kampf des Schwachen gegen den Übermächtigen in «Nicomède» heraufrief?

Wahr sind beide: die ihn vom Piedestal zerren und die ihn als Vorausahner bewundern. Die einen haben den Zugang zu ihm gefunden, weil unsere Zeit sie ein neues Verständnis lehrte, die andern sprengen ihn fort, weil er, zum Wertzeichen der ein für allemal festgelegten Kultur geworden, nur noch Verkrampfung und geistige Ablehnung verbreitet.

Um sie geht es den Klassikermördern. Bestünde nicht die Gefahr, im Namen der Toten (und Ausgestopften) die Lebenden zu verstossen, diese Exklusivität wäre unerlaubt. Man muss Planchon sein, will man die Berechtigung haben, Corneille zu demolieren. An Nachahmern, die sich bloss das Rezept abgucken, besteht in keinem Land Mangel. Szenische Lösungen des Vorbilds verkümmern bei ihnen zum Tick. Gegen wen sie die Hand erheben, indem sie ihn einstudieren, den erdolchen sie tatsächlich. Es ist müssig, von ihnen zu sprechen, obwohl das Publikum, wo es vom modernen Stil verstört ist, echt und unecht kaum zu unterscheiden vermag und dann auch diejenigen verdächtigt, die um ein wahres Bild der Klassiker ringen.

Um Wahrheit oder wenigstens Klarheit kämpfen sie nämlich. Verstanden wir sie noch, die Hochgepriesenen? Das Folgende bezieht Ihering auf die Zustände vor vierzig Jahren, aber wir erkennen unsere Sorgen heute, wenn wir lesen: «Was Goethe und Schiller sagen wollten, was in Shakespeares Stück vor sich ging, man wusste es kaum noch, weil man es zu gut wusste,

weil man kritiklos nachplärrte, was seit Jahrzehnten gelehrt wurde; weil die Worte ins Ohr und aus dem Mund gingen, dem Klang nach aufgenommen, dem Klang nach zurückgegeben, abgenutzte Tonfolgen, abgegriffene Satzgruppen, wie schlechte Schlagermelodien. ‹Die schönen Tage von Aranjuez› ... ‹Ich küsse Ihre Hand, Madame ...›

Dies Abgewetzte will das junge Theater ausscheiden. Wenn wir mit neuem Ohr hinhören, verstehen wir auch neu. Daher bürstet es den Text gegen den Strich. Daher machen die Bremer unter Peter Stein aus dem «*Tasso*» zu Beginn ein Potpourri von Leitmotiven, die den Gestalten zugehören und die der Zuschauer so genau zu kennen wähnt, dass er darüber hinwegzuhören bereit ist. Wenn der Text nicht mehr gesicherter Besitz sein soll, dann auch der ideale Umriss der Gestalten nicht. Kortner bemüht sich seit Jahren hauptsächlich um eine Verlangsamung der Gebärden, der Körperbewegung. Von ihm haben die Jungen sie übernommen. Und wenn es nicht extreme Langsamkeit der Bewegung ist, dann gewaltige Überstürzung. Hollmann liefert für beides Beispiele. Anders als manieristisch wird man diese Bewegung auf dem Theater von heute nicht nennen wollen; aber erfogt sie allein zum Selbstzweck oder gehorcht sie einem künstlerischen Ziel?

Manieristisch wird Kunst unter der ungeheuren Erfahrung von Entstehung und Vernichtung zur gleichen Zeit. Wir haben es während des Krieges erlebt: wo das Leben der Gefahr des Untergangs ausgesetzt war, suchte es hektisch sich immer neu einzupflanzen. Es stellt sich nun heraus, dass nicht der Krieg die höchste Unsicherheit mit sich brachte, sondern dass wir heute ihr entgegensehen, da die Gesellschaft sich umformen muss und der Mensch unausweichlich nach neuer Begriffsbestimmung drängt. Entstehung und Vernichtung sind deshalb heute unendlich nah aneinandergerückt. Erregung, Gewaltsamkeit, Ummodelungssucht greifen von einem zum andern. Hektisch nennen wir den Rhythmus unseres Arbeitslebens. Ihm zu entgehen und in die unangefochtene Langfädigkeit der Zeit sich fortzustehlen, ist der kollektive Wunsch. Will die Kunst, vorab die Theaterkunst, wahr sein, muss sie aus der schönen Mittellage des harmonischen Menschen ausbrechen, denn die ist lange schon ausgeflogen. Der Begriff der Wahrheit ist von grosser Bedeutung, wenn vom Spiel der Klassiker auf der Bühne heute die Rede ist. Eine andere Wahrheit gilt da als die eines Osborn-Stücks, eines satirisch-naturalistischen Gesellschaftsabklatsches. Wahr heisst da plausibel, an der Wirklichkeit überprüfbar. Wahr im «*Tasso*» aber ist, dass ein Dichter in hoher Exaltation ein Stück schreibt und dieses seinem Herzog widmet, weil er materiell von ihm abhängt. Wahr ist dann alles, was dieses Abhängigkeitsverhältnis sichtbar und den Zwang, dem der Schwächere ohne Rettung ausgesetzt ist, körperlich erfahrbar macht.

Schraubenbewegungen, Grimassen, Idiotismen: alles Verzerrende, Verrückte wird dann zum Teil der künstlerischen Wahrheit. Dass Peter Stein

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

Glanz und Elend des deutschen Theaters

PETER LOTAR

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

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

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

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

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

Ex oriente lux

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

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

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

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

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

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

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

Die Zerstörung des Ensembles

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

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

«*Panem et circenses*».

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

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

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

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

Revolution durch die Bühne – ja!

Schamlose Sensation als Revolution geschminkt – nein!

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

Das Geheimnis schöpferischen Theaters

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

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

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

Verachtung des Autors

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

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

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

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

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

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

Abdankung des Dramaturgen

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

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

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

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

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

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

Der verkehrte Kuckuck

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

Schöpferische Kunst

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

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

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

Fragen und Anmerkungen zum Theater in der Schweiz

CHRISTIAN JAUSLIN

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

Die Thesen

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

«Ein Abonnementssystem, das Abonnenten möglichst viele Theaterstücke anbietet und so das Theater zwingt, möglichst schnell und damit möglichst flüchtig zu arbeiten, ist untragbar» (These 2).

«Ferner glaube ich, dass die Städte ihre Theaterproduktionen einander zeigen sollten, dass es ein Unsinn ist, wenn eine gute Inszenierung des Zürcher Schauspielhauses nicht auch in Basel, Bern, Luzern, St. Gallen usw. gezeigt werden kann und umgekehrt» (These 3).

Walter Oberer versuchte auf Dürrenmatts Vorschläge teilweise einzugehen. Von seinem Aufsatz (NZZ 15.11.69) seien ebenfalls Zitate übernommen, obwohl wir hier vielleicht noch mehr der Gefahr ausgesetzt sind, durch Einzelzitate den Verfasser einseitig zu deuten. Aber einige Sätze scheinen mir mit so erschreckender Objektivität den Zustand eines gefährlichen Systemzwanges zu charakterisieren, dass sie nicht übersehen werden dürfen:

«Möglichkeiten, die Probenzeit der einzelnen Werke nach deren Schwierigkeiten zu verlängern oder Premierentermine zu verschieben, um noch nicht fertige Inszenierungen ausreifen zu lassen, sind nicht denkbar. Gleichzeitig verunmöglicht dieser (durch das Abonnementssystem aufgezwungene) Terminapparat zum Teil – das liegt in der Natur der Sache – eine kaufmännisch-rationelle Disposition oder gestattet zumindest nicht die *Bewegungsfreiheit, die eine Kalkulation im freien Wirtschaftsleben erfordert*» (These 4). (Hervorhebung und Ergänzung in Klammer durch Verfasser.)

«Das Theater muss aus der geistigen und menschlichen Landschaft heraus wachsen, in der es steht... es darf sein menschliches Zentrum nicht verlieren ... Deshalb wird und muss ein Spielplan in Basel immer anders sein als der in Luzern und dieser wiederum anders als der in Zürich» (These 5).

Anmerkungen

Ich erstrebe keinen Versuch, die Thesen durch Antithesen zu ergänzen und mittels konstruierter Synthese eine Lösung der Krise anzubieten. Was sich aufdrängt, sind vor allem Fragen, gewonnen aus tiefstem Zweifel.

Stellen wir sie also.

These 1 bezieht Dürrenmatt auf Basel. Ich frage nach demjenigen Theaterdirektor, der auf Ehr und Gewissen gefragt nicht zugeben muss, dass sie sich auch auf sein Theater bezieht. Sicher, Vollständigkeit ist nicht immer möglich, aber anständig müsste das mindeste sein. (Nicht in einem philisterhaft-moralischen Sinn natürlich, sondern von der künstlerisch-ästhetischen Qualität her.) Überflüssig müsste verboten sein, flüchtig gearbeitet bestraft werden.

These 2 erhält meine volle Unterstützung – man vergleiche sie aber mit These 4! Eben «die Bewegungsfreiheit, die eine Kalkulation im freien Wirt-

schaftsleben erfordert», müssen wir unbedingt erstreben, soll das Theater noch seiner Subvention würdig sein.

Gewiss, das Abonnementssystem garantiert teilweise eine sichere finanzielle Grundlage, und ich weiss wohl, dass auch heute noch viele (auch jüngere) Leute sich gerne einem gewissen Zwang unterwerfen durch Kauf eines Abonnementes, sich damit selber zwingend, regelmässig ins Theater zu gehen – aber ich habe auch die Erfahrung gemacht, dass sich eine Verwaltung allzubald zufrieden gibt, wenn die Statistik der Abonnemente sich nach oben verschiebt. Als ob das zählen würde! Dann muss man auch die Plätze zählen, die jeweils leer bleiben, weil sich herumgesprochen hat, dass die Vorstellung zu schlecht ist. Das wirkt sich dann nicht immer gleich auf die Statistik aus – schliesslich wächst das Besucherpotential, und man nimmt sich nicht erst die Mühe zu prüfen, ob die Statistik damit wirklich Schritt hält. Aber auch ohne diese Untersuchung kann man sicher sein, dass es sich auf das Interesse des Publikums negativ auswirkt – und nur das zählt, keine noch so geschickt manipulierte Statistik, die zum Beispiel bei der Berechnung der prozentualen Besucherzahl geschlossene Schülervorstellungen mitzählt, statt sich ehrlich auf die frei verkauften Karten zu stützen.

These 3. Auch diesen Glauben teile ich. Dürrenmatt dazu in seiner Erklärung zu seinem Rücktritt aus Basel: «Jeder Durchfall des Zürcher Schauspielhauses (ist in Basel) mit Freudentränen gefeiert worden.» Kann ichs verschweigen? In Zürich war es nicht besser. In der Interimsdirektion wurde ich dort (als Dramaturg) allen Ernstes gefragt, ob ich wirklich zur Uraufführung von «König Johann» (wörtlich: «ohne Maske») gehe. Zu Ehren Basels sei gesagt: ich erhielt selbstverständlich eine Einladung – auch zum anschliessenden Empfang. Warum, so frage ich, soll dem Zürcher Publikum «König Johann», warum «Play Strindberg», vorenthalten werden? Es sind beides Stücke, die auf den deutschen Bühnen zu den meistgespielten dieser Spielzeit gehören – aber unser ach so grosser «Föderalismus» (ich muss es in diesem Fall in Anführungszeichen setzen) denkt hier anders.

In diesem Punkt trifft allerdings die Presse einigen Anteil an der Grösse und Verbreitung dieses falschen Vorurteils. Wie oft wurde einem in Zürich vorgerechnet, dieses oder jenes Stück sei doch bereits in Basel oder Bern gespielt worden – auch wenn es kaum einige Monate her war –, man sei nicht mehr aktuell. Als ob es darauf ankäme. Aber selbst seriöse Tageszeitungen verbreiten die Meinung, aktuell seien Stücke nur ein halbes Jahr lang...

Der Austausch zwischen den Bühnen: Er ist möglich, wenn a) dieser falsche Föderalismus überwunden wird, b) eine Behauptung wie diejenige von These 5 endlich als das angesehen wird, was sie ist: Sand in die Augen des Publikums, vielleicht auch in die eigenen.

Nein, hier hat Dürrenmatt recht: die Schweiz ist mit den Autobahnen zu klein geworden, als dass eine solche These wirklich noch sachlich begründet

werden könnte. Im Zeitalter von Fernsehen und Radio (trotz Lokalsendungen!) ist eine solche Vorstellung in überwiegendem Masse nur noch romantisch-sentimentales Wunschdenken. Wenige Ausnahmen bestätigen hier nur einmal mehr die Regel.

Prinzipiell und gesamthaft gesehen glaube ich beispielsweise nicht, dass – abgesehen von lokalpolitischen Rücksichten – im Buchhandel der einzelnen Städte eine wesentliche Verschiebung im Interesse der Käuferschaft festzustellen ist, vor allem nicht bei den Neuerscheinungen.

Widerlegt wird diese These jedoch deutlich durch das Kabarett: Gerade hier wäre doch eine lokale Bindung zu erwarten – aber sie trifft schon längst nicht mehr zu. Fast jedes bessere Kabarett reist heute von Bern bis Chur (und Arosa oder Davos) mit demselben Programm. Und dann kommen noch die ausländischen Kabaretts quer durch alle Lande!

Der Austausch sollte insbesondere möglich sein zwischen den Kleinbühnen. Und er sollte dringend nötig sein über die Sprachgrenze hinweg. Warum ist beispielsweise das Theater von Charles Apothéloz nicht häufiger in Zürich zu sehen? Geld ist hier sogar ausnahmsweise einmal vorhanden: Die Pro Helvetia bietet, im Rahmen ihrer Bemühungen, den innerschweizerischen Kulturaustausch zu fördern, dem Bühnenverband finanzielle Hilfe für solche Austauschgastspiele. Aber die Erfahrungen, welche die Bühnen machten, sind erschreckend: meist viel zu geringes Publikumsinteresse. Dennoch müsste hier mehr geschehen – vielleicht durch intensivere Werbung? Dass die Theaterleute prinzipiell dafür sind – nicht immer allerdings auch die Verwaltungen –, steht fest. Auch *Benno Besson* hat sich dafür eingesetzt in Gesprächen über die Aufgabe und Möglichkeiten des Zürcher Schauspielhauses.

Aber kommen wir noch einmal auf These 5 zurück. Solange sich die Theater das Korsett eines solchen Terminplanes anlegen, kann keine Qualitätssteigerung erwartet werden. Es ist ein Unding, dass Produktionen, die nicht gelungen sind, nur deshalb auf dem Spielplan bleiben, weil da und dort noch eine Abonnentengruppe das Theater zu knapp einem Drittel füllt, dabei aber kaum mehr Karten im freien Verkauf abgesetzt werden, während gleichzeitig eine andere Produktion wegen Terminmangels nicht gegeben werden kann, die so guten Anklang fand, dass sie innert weniger Stunden im freien Verkauf ein volles Haus garantiert.

Nachtrag

Es sind vor allem administrativ-organisatorische Fragen, die hier gestellt wurden. Vielleicht etwas unerwartet, von einem Dramaturgen – aber wohl, so will mir scheinen, doch symptomatisch für die heutige Situation der schweizerischen Theater.