

Wendepunkt

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **36-37 (1971-1972)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Wendepunkt

Die folgenden Überlegungen stehen notwendigerweise unter dem Eindruck einer zwölfjährigen Emigration. Der Wert unserer Erfahrungen ist für uns schwer bestimmbar. Von den Emigranten in der Schweiz, die im wesentlichen auf den kulturellen Kontakt untereinander angewiesen waren, neigen begreiflicherweise viele dazu, ihre eigenen Erfahrungen gering zu schätzen. Die Zurückhaltung hat ihre Gründe in der tiefen Niedergeschlagenheit über die vermeintlich verlorenen Jahre und in dem Respekt vor dem Leid der schwerer Betroffenen. Wenn es freilich dem Verschonten, der in relativer Sicherheit den Untergang der Heimat miterlebt, wohl ansteht, jenen das Wort zu überlassen, deren jahrelanges Schweigen durch die nie verstummende Todesdrohung erzwungen war, würde es doch Undank gegenüber der eigenen Bewahrung bedeuten, die Erkenntnisse dieser schweren Jahre für nichts zu achten. Nicht alle Emigranten waren zum Nichtstun verurteilt, nicht alle ließen sich dazu verurteilen, und wer gar, wie die Privilegierten, die als Künstler lebendigen Kontakt mit dem Gastland aufnehmen konnten, unter Gleichgesinnten arbeiten durfte, der hat die Verpflichtung, seine Erfahrungen zur Diskussion zu stellen.

Emigrierte Künstler haben in Zürich ein Betätigungsfeld und Entwicklungsmöglichkeiten gefunden, die sie hier kaum erwartet hatten. Das Zürcher Schauspielhaus, das in früheren Jahren den Namen eines guten Provinztheaters hatte, wurde mit den Ereignissen der Zeit zur letzten geistigen Provinz, die der deutschen Dichtung noch Asyl bieten konnte, es wurde darüber hinaus zu einem Podium geistiger Auseinandersetzung, auf dem Dichter aller Sprachen zu Wort kamen, ein Schnittpunkt lebendig gebliebener Bewegungen, deren Boten selbst in den Jahren der völligen Isoliertheit über die verschlossenen Grenzen zu uns fanden.

Unsere Arbeit fand Anerkennung, sie wurde diskutiert und stieß wohl mitunter auf Ablehnung, aber auch die feindseligen unter unsern Kritikern konnten den «Leuten ohne Heimatschein» Ernst und hohes Niveau nicht absprechen. Unter denen, welche uns zustimmten, fanden wir keine enthusiastischen Anbeter, aber eine zuverlässige Ge-

meinde. Das Zürcher Schauspielhaus wurde keine Mode, sondern eine kulturpolitische Tatsache.

Die Einheitlichkeit der Bemühung war mit den Jahren manchen Belastungsproben unterworfen. Innere Krisen, die an die Substanz des Ensembles griffen, waren schwerer zu überwinden als Angriffe von außen. Das Zürcher Schauspielhaus, das kein Emigrantentheater, sondern ein demokratisches, schweizerisches Kulturinstitut ist, hätte heute die Möglichkeit, sich in den Dienst des Wiederaufbaus des deutschsprachigen europäischen Theaterlebens zu stellen. Die Schwierigkeiten, die sich dieser Aufgabe entgegenstellen, sind nicht größer als die Probleme, denen sich jede andere organisierte Hilfe aus dem vom Kriege verschonten Gebiet gegenüber sieht. Gewiß würde es sich auch bei einer solchen Aktion nur um eine «erste Hilfe» handeln, denn der kulturelle Wiederaufbau der befreiten Länder wird, wenn die ersten, allerschwersten materiellen Hindernisse überwunden sind, von innen her und nach eigenen Gesetzen erfolgen müssen, doch wäre ein Ensemble, das, nachweisbar frei von jedem faschistischen Einfluß, im Kontakt mit der internationalen Produktion gewirkt hat, von welcher die unterdrückten Völker gänzlich abgeschnitten lebten, wohl in der Lage, einen wesentlichen und wohltätigen Einfluß auf das desorientierte Theaterleben dieser Völker auszuüben.

Es läge nahe, die voraussichtliche Entwicklung der nächsten Zeit aus den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs abzuleiten, doch würde diese Gleichsetzung zu Fehlschlüssen führen. Mit dem Zusammenbruch von 1918 zerbrach eine Welt, die ihre Repräsentanten für gesichert und unerschütterlich hielten. In den Ersten Weltkrieg waren die Völker ahnungslos getaumelt. Es fehlte ihnen jede Vorstellung des Grauens, das sie erwartete. Die wenigen warnenden Stimmen, die sich erhoben, mußten kaum unterdrückt werden, sie wurden überhört oder verlacht. Die Welt von 1914 fühlte sich so sicher, daß sie an ihren Zusammenbruch nicht glauben wollte, schon lange nachdem er erfolgt war. Die ehemals führende Schicht lebte ein gespenstisches Scheindasein weiter, haltlos hin- und hergerissen zwischen den furchtbaren Kräften der Revolution und der sich sammelnden Reaktion.

Die fiebrige Zeit fand ihren künstlerischen Ausdruck in einem neuen Stil, der, keinem klärenden Prinzip verpflichtet, in besinnungsloser Auflehnung gegen jede bestehende Autorität sich in unaufhörlichen Explosionen von Leid und Haß erschöpfte. Das Theater verschrieb sich dem neuen Stil mit Haut und Haaren. Der Expressionismus fegte den ganzen Plunder der Hoftheaterkulissenwelt hinweg. «Glottz nicht so romantisch!» hieß eine der ersten Parolen, die das Publikum im Theater empfing. In den folgenden Jahren, in denen das Theater



Die Ehe des Herrn Mississippi von Friedrich Dürrenmatt, Schauspielhaus Zürich 1957 (Zilcher, Ginsberg). Foto Hauri, Zürich



Der Meteor von Friedrich Dürrenmatt, Schauspielhaus Zürich 1966 (Steckel). Foto Hauri, Zürich



Biografie: Ein Spiel von Max Frisch, Schauspielhaus Zürich 1968 (Haupt, Frankenfeld).
Foto Zubler, Zürich



Hidalla oder Die Moral der Schönheit von Frank Wedekind, Schloßparktheater Berlin 1970
(Blumhagen, Rau, Schröder). Foto Buhs, Berlin

eine bedeutende Entwicklung durchmachte, eroberte sich die politische Diskussion die Bühne, die «moderne Sachlichkeit» löste die wilden Eruptionen ab, doch blieb der chaotische Grundzug des expressionistischen Starts dem Zeittheater erhalten. Anarchie und die Romantik des Asozialen blieben die zugkräftigsten Elemente des durch und durch politisierten Theaterlebens von Berlin. *Hoppla, wir leben!, Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral!, Feuer aus den Kesseln!, Revolte im Erziehungshaus:* dynamitgeladene Titel und Parolen. Das euphorisch gestimmte bürgerliche Publikum fühlte sich wohl im Trommelfeuer der Ohrfeigen und klatschte seinem eigenen Untergang Beifall. Eine verhängnisvolle Entwicklung setzte ein. Während die Wirtschaftskrise stieg, die Reaktion — auf der Bühne verspottet — zur rücksichtslosen Offensive überging, während Saalschlachten tobten und ein latenter Bürgerkriegszustand erreicht war, zerfleischten sich die fortschrittlich gesinnten Parteien in blindem Bruderkrieg, verstieg sich das Zeittheater mit Diskussions- und Lehrstücken in den luftleeren Raum politischer Stratosphäre, und im Leben wie auf der Bühne gewann das chaotische Element wieder die Oberhand. Der Nationalsozialismus, der bis zu seinem Sieg auch nicht ein einziges Theaterstück von Bedeutung, auch nicht eine einzige Aufführung von Niveau auf sein Konto schreiben konnte, dessen kulturpolitische Aktivität sich in Theaterskandalen, Studentenschlägereien und Friederikusfilmen manifestierte, verstand es aber, alle dem politischen Theater abgelernten Wirkungen für seine agitatorischen Zwecke auszunützen. In den Monstreversammlungen, Massenaufmärschen, Sprechchören, Standartenspalieren und Fahnenwäldern, in den halb gesungenen, halb geschrieenen Kampfliedern der SA fand der hysterische Hang zum Chaos eine wilde Befriedigung. In diesem politischen Theater entstand aus Anarchie, nationaler Leidensmystik und einem klischeehaften Kraft- und Schönheitsideal das Gesicht des neuen Deutschland.

Mit der Katasprophe des Dritten Reichs hat die hier skizzierte Entwicklung ihren politischen Abschluß gefunden. Das materielle Erbe der vergangenen Jahrzehnte sind Trümmer, das geistige ist Einöde. Der Zusammenbruch der Welt von 1914 ist unwiderruflich, die Illusionen von 1919 sind begraben, doch die Restbestände der zerfetzten und entwerteten Ideologien geistern weiter in den Herzen einer unseligen Jugend, die nichts Besseres gelernt hat.

Dem kulturellen Wiederaufbau stellt sich ein einziges, ein brennendes Problem: die Erziehung. Nie war die sittliche Aufgabe des Theaters bedeutsamer. Als die Machthaber des Dritten Reiches vor einem Jahr alle deutschen Theater schlossen, vollzogen sie einen Akt

von tragischer Symbolik. Das kriegswirtschaftliche Plus, das einige Zehntausend Arbeitskräfte in den Dienst der staatlichen Maschine stellte, war geringfügig angesichts des geistigen Bankrotts, der mit dieser Maßnahme erklärt wurde. Das deutsche Theater hatte dem deutschen Volk nichts mehr zu sagen.

Nun stehen wir wieder am Anfang. In den kommenden Jahren wird es sich erweisen, ob das Theater seinen Rang im geistigen Leben eines Volkes bewahrt oder verloren hat. Wir müssen ohne Illusion an die neue Aufgabe treten. Wir können nicht einmal sagen: nun geht der Vorhang wieder auf. Wenn die Theater wieder spielen, werden keine Vorhänge da sein. Eine Armut, die wir uns nicht vorstellen können, wird alles Leben beherrschen. Wir werden im wahrsten Sinne aus der Not eine Tugend machen müssen. Doch über materielle Schwierigkeiten ist das Theater immer noch hinweggekommen, aus Improvisationen und Experimenten entstehen neue Stile. Man kann ohne Vorhang und Kulissen Theater spielen, aber nicht ohne Ideen. Die verhängnisvolle Ideologie der faschistischen Erziehung beruhte auf einem falsch verstandenen Kollektivismus. Das Führerprinzip enthob den Einzelnen der Verantwortung und nahm ihm sein menschlichstes Recht: in sittlicher Gebundenheit nach eigener Erkenntnis zu handeln. Gerade die Propaganda, die nicht lärmend genug vor der Gleichmacherei des Sozialismus warnen konnte, führte zu einer sturen Uniformierung der Geister, die alle Superlative verdiente, die eben diese Propaganda für ihre sonstigen Leistungen in Anspruch nahm.

Wenn der vernünftige Ausgleich zwischen individueller Freiheit und kollektiver Bindung das Prinzip eines demokratisch regierten, politisch reifen Volkes ist, muß jede erzieherische Tätigkeit diesem Prinzip untergeordnet werden. Dieser Maxime wird auch das Theater folgen müssen. Nicht Starprinzip und nicht Massenkult werden das Theater beherrschen, nicht abseitige esoterische Probleme und nicht gewalttätige lärmende Parolen; wir werden menschliche Beziehungen mit Sorgfalt und Würde zur Diskussion stellen, den Erschöpften und Verbitterten das Leben wieder nahe bringen müssen, um sie zu überzeugen, daß es ergreifend, beglückend und befreiend für den Menschen ist, sich mit menschlichen Dingen auseinanderzusetzen.

1945