

Zeitschrift: Rote Revue : sozialistische Monatsschrift
Band: 32 (1953)
Heft: 6

Artikel: Geld und Geist im schweizerischen Theater
Autor: Bühner, Jakob
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-336725>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 20.11.2024

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

JAKOB BÜHRER

Geld und Geist im schweizerischen Theater

Die Redaktion der «Roten Revue» hat mich eingeladen, mich zu diesem Thema zu äußern. In meiner dramatischen Dichtung «Perikles» stellen — wie es geschichtlich verbürgt ist — die beiden jungen, rebellierenden Edelleute Ephialtes und Perikles den Athenern den Antrag, den Armen das Eintrittsgeld ins Theater zu erlassen:

Aspasia: «Das war doch früher so. Man hielt's für Sünde, den Armen Bildungsstätten zu verschließen.»

Anaxagoras: «Da waren die Theater noch aus Holz. Seit sie aus Stein sind und die Zinsen fressen, verkauft man Dichtung wie am Markt die Zwiebeln.»

Ephialtes: «Und macht sie jenem schmackhaft, der sie zahlt.»

Damit ist das Wesentliche gesagt, was zu dem Thema vorzubringen ist. Erwägen wir, daß die Kunst in religiösen Urgründen wurzelt, Kunst, Kult und Kultur aufs engste miteinander verflochten sind. Nun wird aber die Kultur immer bedingt von der erreichten — Wirtschaftsform! Das bezeugt gar trefflich das päpstliche Lateran-Museum in Rom, in der Abteilung Urvölker, in der — dicht neben einer kleinen Sammlung von Schädeln unserer primitiven Vorfahren — am praktischen Beispiel gezeigt wird, wie anders jeweils auf der Sammler-, Jäger- oder Ackerbauerstufe die politischen und kultischen (religiösen) Einrichtungen sind, entsprechend der jeweiligen Wirtschaftsform. Von dieser bedingt! In ihrem Prunk ist ja dann die grandiose Peterskirche (deren Widerspruch zum Urchristentum in die Augen springt!) überwältigender Beweis, daß auch unsere Wirtschaftsform, der Kapitalismus, die ihr angemessene kultische Ausdrucksform gefunden hat . . .

Von diesem Aspekt aus wird das Problem des modernen Theaters (auch des schweizerischen) durchschaubarer. Aus mystischen Bezirken stammend, war es von Anfang an Instrument, um die Grenzen der geistigen menschlichen Fähigkeiten zu überspringen, ins Übersinnliche vorzutasten und nach dem Weg zu suchen, der aus den Gefahren, die den Menschen bedrohen, hinaus-

führt, heißen die nun Dämonen, Hunger, Krankheit, Feinde, Bosheit und Dummheit. Jene ursprünglichen kultischen Akte, Kriegstänze, Opferhandlungen, die die Keime des dramatischen Geschehens in sich trugen, schlossen unter Führung des Vortänzers, Medizinmanns oder Priesters die Horde durch Laut und Rhythmus zu einer Gemeinschaft zusammen. An «Eintrittspreise» dachte niemand. Diese primitiven kultischen Handlungen waren ein Hilfsmittel, um die Kreatur aus dem Bereich des pflanzlichen und tierischen Instinkts hinauszuführen, das seelische Vermögen — soweit man auf diesen Stufen von einem solchen sprechen kann — zu bereichern. Und da es um die Art ging, war niemand von der Gemeinschaft ausgeschlossen. Auch nachdem sich der Medizinmann oder Priester im griechischen Theater in den ersten Schauspieler, die in Rhythmus und Gesang einbezogene Masse sich in den Chor verwandelt hatte, mochte noch lange die Erinnerung an die gemeinsame Kulthandlung, die den Einzelnen über sich hinaushob, lebendig geblieben sein. Daran knüpfen die jungen Revolutionäre in meinem «Perikles» an, und ich lasse Aspasia sagen:

«Die Bühne — scheint mir — ist die Hohe Schule
Der Volksverbundenheit und der Gemeinschaft.
Am hohen Vorbild reift das Menschentum.
Und diese Anstalt just dem Volk verschließen,
An den Besitz von Geld den Zutritt knüpfen,
Das steht dem Ziel doch offenbar entgegen.»

Aber nun war der Betrieb des Theaters kostspieliger geworden, und trotz der Erhebung von Eintrittspreisen weiß die Geschichte von Kaufleuten zu berichten, die sich durch Unterstützung von einzelnen Aufführungen finanziell zugrunde richteten. (Als ich vor vielen Jahren an die «zwanzig reichsten Millionäre der Schweiz» gelangte, sie möchten mir helfen, so etwas wie ein Nationaltheater zu errichten, und ich dabei auf jene generösen griechischen Kaufleute hinwies, schrieb mir einer [von den dreien, die überhaupt antworteten]: «Ich bin nicht so verrückt, um mich für das Theater zu ruinieren.» Der Mann war nur so verrückt, blindlings den Run nach Gewinn mitzumachen, der uns dann in den Abgrund der Weltkriege führte. Eine Gefahr, vor der ein taugliches Theater hätte warnen können und müssen!) Doch steht ja fest, schon im «klassischen» Griechenland war das Theater geschäftliches Unternehmen geworden und hat nie den Charakter eines öffentlichen Volksinstitutes, wie es Kirche und Schule sind, erringen können. Wäre dem anders gewesen, so hätte vielleicht schon Aeschylus oder dann mindestens Euripides das Problem der Sklaverei gestalten können. Wie hätten aber die Eintrittspreise bezahlenden Bürger noch gar die das Theater unterstützenden Edelleute und Großkaufleute hinnehmen sollen, daß man ihnen vorgehalten hätte, es sei vielleicht nicht sehr klug, das Fundament des Staates auf Sklaverei aufzubauen! Derart

hat die Auslieferung des Theaters an die Besitzerklasse zu allen Zeiten verhindert, daß die wahrhaft schicksalsmäßigen Probleme auf die Bühne gebracht werden konnten. Denn wenn es auch Ephialtes und Perikles damals in Athen gelang, ihren demagogischen, oder sagen wir höflicher wahltaktischen Gründen entsprungenen Plan, die Armen (und das war eine Mehrzahl) umsonst ins Theater gehen zu lassen, durchzuführen, so kamen solche Maßnahmen eben viel zu spät. Der Merkantilismus war schon viel zu weit vorgeschritten, als daß der Sieg des Humanismus noch hätte gesichert, der Untergang der die Rettung der Menschheit verheißenden jungen Demokratie hätte verhütet werden können. Handwerk, Handel, Küstenschiffahrt hatten einer Mittelschicht zu einem gewissen Wohlstand verholfen und ihr ermöglicht, ein Mitspracherecht an der Stadtverwaltung zu erkämpfen. Und als nach der Seeschlacht von Salamis den so tapfer sich einsetzenden Matrosen, Schiffsknechten, die bisher verachtet waren, das Stimmrecht erteilt wurde, da war — mit der Demokratie — die Voraussetzung für wirkliche Kultur gegeben, war Menschenwürde und Wohlfahrt aller als Ziel anerkannt. Ein Vorstoß zur Abschaffung der Sklaverei war fällig. Und das im 5. Jahrhundert vor Christi Geburt!

In dieser von leidenschaftlichen politischen Kämpfen durchtobten Epoche der Geburt und des Unterganges der griechischen Demokratie — das ist der ersten, die diesen Namen verdient! — wurden jene Werke der Architektur und der Bildhauerei geschaffen, die uns heute noch Offenbarungen einer tiefsten Fähigkeit des Menschentums sind. Damals erreichte das Theater mit seinen drei (oder sind es vier, außer Aeschylos, Sophokles und Euripides auch noch Aristophanes?) jene Höhe, auf der es seine oberste Aufgabe — die geistige Führung der Nation — erfüllt. Diese Führung nicht als Diktat, nicht als absolute Weisheit, sondern als ein vom Willen zur Selbsterkenntnis erfülltes, um die eigene Beschränktheit wissendes Vortasten in die Bezirke des Unerfahrenen, in denen die bessere Zukunft liegen muß. Diese Verantwortung um das Schicksal aller wittert um das griechische Theater in der perikleischen Zeit. Und da ist es mit Händen zu greifen, daß das Theater kein Geschäft sein darf, vielmehr als Tribüne des Volkes von ihm erhalten werden muß. Doch so hell auch die Bühnendichtungen und Kunstwerke Athens aus der tief-schwarzen Nacht des alten Absolutismus herüberleuchten, aus griechischen Krämern waren schon allzu gewandte Kolonisatoren der Mittelmeerküste und Großunternehmer geworden, als daß sie noch zu glaubwürdigen Verkündern des Humanismus, der ein Weltbündnis, den Weltfrieden anstrebte, getaugt hätten. Die künstlerischen Schöpfungen Griechenlands wurden zu Blendwerk. Auf barbarischer Wirtschaftsform läßt sich keine Kultur aufbauen! So war der Absturz in die Gewaltherrschaft der Alexander, römischer Cäsaren, deutscher Kaiser römischer Nation, der französischen Hausmeister und Ludwige, kurzum zwei Jahrtausende der Volksverdummung unter dem Wirt-

schaftssystem der Sklaverei und Leibeigenschaft unvermeidlich, und das bis in die Zeit vor der Französischen Revolution!

Im alten Rom tobte sich das Theater in grausigen Schaustellungen aus, die mehr der Verrohung als der Verfeinerung dienten. Im christlichen Europa der ersten Jahrhunderte erhält es sich als dürftiges, von Geistlichen geleitetes Mysterienspiel. Erst nach den Kreuzzügen, als mit dem Durchbruch zum Morgenland in Europa die Geldwirtschaft aufblüht, neue Städte aus dem Boden schießen und diese ein «freies» Bürgertum, ein freies Wort ermöglichen, weiß man wieder einigermaßen um die Bestimmung der Bühne. In Fastnachtsspielen besonders wird versucht, «der Zeit den Spiegel vorzuhalten». Wieder einmal macht um diese Epoche die Geschichte offenbar, wie sehr das Geld zum Schicksalsinstrument des Menschen wurde. Ohne dieses Tauschmittel waren die Sklaverei, die Leibeigenschaft, die Dummheit nicht zu überwinden! Welche tragische Rolle es spielte, als es sich aus dem Tauschmittel in das Besitz- und Hortungsinstrument Kapital verwandelte, die Industrialisierung der Welt ermöglichte und die Weltkriege heraufbeschwor, kann nie eindringlich genug gesagt werden. Im ganzen Mittelalter jedoch hat es im Maße der sich ausbreitenden Geldwirtschaft, der sich entwickelnden Städte immer mehr Talente zur Entfaltung gebracht. Bald können sich die Künste, von der Kirche und den Fürsten gefördert, mit denen Griechenlands messen, ausgenommen das Theater, dem weder die Kirche noch der Fürst ein freies Wort gestatten! Erst als im 16. und 17. Jahrhundert in dem von Amerika mit Gold überströmten Spanien, in den durch Handel und Gewerbe aufblühenden Großstädten London und Paris ein über einen gewissen Luxus verfügendes Bürgertum sich breit macht, kann — immer auf geschäftlicher Grundlage — ein Theater entstehen, das in den Grenzen der bürgerlichen Moral und Denkart eine gewisse geistige Freiheit sich herausnehmen darf, und rasch kommen Genies, wie Calderon, Shakespeare, Corneille und Molière, zum Wort. Man ahnt wieder, was oberste Aufgabe des Theaters zu sein hätte. Jedoch sowenig das griechische Theater das Problem der Sklaverei aufgreifen durfte, sowenig darf ein an das Geschäftstheater gebundener Dramatiker vor der Französischen Revolution die Frage aufwerfen, ob der Feudalismus sich noch rechtfertigen lasse, die Erhaltung der Leibeigenschaft und die Armerhaltung der Bauern nicht Wahnsinn seien! Es ist ein kleines Wunder, daß Shakespeare, der aus allen seinen Figuren aus dem Volk entweder Trottel oder Schufte macht, in seinem «Thimon von Athen» den Kapitalismus als tragisches Motiv zu gestalten wagt, und zwar in einer Weise, die noch heute bei gewissen Besitzenden Ärgernis erregt.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts, da der Frühkapitalismus Bargeld in immer breitere Kreise bringt und ihnen einige «Extravaganzen» erlaubt, können sich selbst kleine Städte von 10 000 bis 20 000 Einwohnern saisonmäßig Berufstheater leisten. Ihr Besuch wird zu einer «repräsentativen» gesellschaftlichen

Angelegenheit der besseren Stände, für die bald auch die Gemeinde einige Opfer zu bringen bereit ist. Am Anfang dieser Epoche kam nun auch das deutsche Theater zu seinen «klassischen» Bühnenwerken, und wenn unter diesen zum Teil sprachlich und formal meisterhaften dramatischen Dichtungen keine einzige die damals aktuellen, an den griechischen Humanismus anknüpfenden Ideale Freiheit, Gleichheit und Weltverbrüderung aufnimmt, der Wunsch: «Geben Sie Gedankenfreiheit, Sire!» schon fast eine Vermessenheit war, der Geßlermord in der (meistens gestrichenen) Parricida-Szene entschuldigt werden mußte, so all das, weil dieses Geschäftstheater — das es auch bei fürstlicher Subvention blieb — keinerlei Wahrheit im Spiegel zeigen durfte, die dem Theaterbesucher, Abonnenten und Subvenienten auf die Nerven ging. Es wäre eine Anmaßung gewesen, von diesem Theater zu verlangen, es solle die Probleme seiner Gegenwart, des Frühkapitalismus, aufnehmen, solle das namenlose soziale Elend des neuen Fabrikproletariats aufdecken! Als Gerhart Hauptmann mehr denn ein halbes Jahrhundert später, zu einer Zeit, da dank der bereits international gewordenen Arbeiterbewegung das Schlimmste, wenn auch noch nicht überwunden, so doch an den Pranger gestellt war, mit seinen Dramen «Vor Sonnenaufgang» und «Die Weber» diese Motive behandelte, weckte das einen Sturm der Empörung oder wurde zu einer pikanten Angelegenheit überzüchteter Großstädtästheten...

In diesen «Kunsttempeln» mit nach den Eintrittspreisen gestaffelten Rängen (die Lumpe, die gar nichts hatten, blieben ausgeschlossen), darin in großen Toiletten die pickfein aufgemachten bürgerlichen Herrschaften unter herrlich flimmernden Kronleuchtern saßen, war dem Dichter viel Freiheit, besonders auch auf erotischem Gebiet, erlaubt; nur sollte er sich ja nicht herausnehmen, an der sittlichen Berechtigung dieses Wohlstandes, das heißt an der Art, wie man dazu gekommen war, Kritik zu üben, sollte um Gottes willen nicht behaupten, das alles ruhe auf tönernen Füßen und gehe früher oder später notwendig und in einer Katastrophe zugrunde. Nein, um derartige Anwürfe zu hören, zahlte man nicht Eintrittspreise, dazu so hohe; noch viel weniger zahlte man für derartige «Hetzereien», die die Sicherheit des Staates untergruben, Subventionen. Kein Dramatiker, der um die Jahrhundertwende versucht hätte, darzustellen, wohin diese den Geld- und Bankherren ausgelieferte Gewinnwirtschaft zwangsläufig führen mußte (und dann geführt hat), hätte eine Bühne gefunden.

So war es im Anfang des Jahrhunderts. Heute ist es nicht anders. Das vom Film tödlich konkurrenzierte Sprechtheater muß mit allen Mitteln versuchen, den vielfach verbildeten «Großstädter» ästhetisch zu befriedigen, muß versuchen, dem Unterhaltungs- und Sensationsbedürfnis der breiter gewordenen Ober- und Mittelschichten entgegenzukommen. Mit einer oft raffiniert ausgebildeten Kunst der Darstellung, mit einer Regieführung, die sich der äußeren Wirkung wegen souverän über Autor und Dichter weg-

setzt, mit bühnenbildnerischen Kunststücken gibt man dem (hoch bezahlenden) Theaterbesucher, was nur äußeres Können und Technik auf der Sprechbühne zu bieten haben. Was kann dieses Theater dafür, wenn der einen Abend lang glänzend unterhaltene Theatergast, kaum daß der letzte Vorhang gefallen ist, gähnt, aus einem Taumel erwacht und klagt: «Was war denn da los? Im Grunde doch nur fauler Zauber von Komödianten! Es gibt eben keine Dichter mehr heutzutage!» — Daß der werthe Herr Theatergast keinen Dichter erträgt, will er nicht merken, noch wahr haben, auch nicht, daß er ihm davonläuft, wenn er ihm zu sagen versucht, «was wirklich los ist»! Das Theater, in dem man mit religiöser Hingabe um die gedeihliche Fortführung des menschlichen Schöpfungswerkes ringt, besteht nicht. Im Westen verunmöglicht es das Geschäftstheater, im Osten die Staatsraison! Als Verteidigungsinstrument des Geistes ist es wichtiger als die Armee! Nur mit Geist und nicht mit Atomwaffen wird man den Frieden retten. Die Hoffnung, dieses seiner eigentlichen Mission zurückgegebene Theater werde früher oder später erstehen, ist äußerst gering. Bei uns und anderswo. Fehlt es doch schon an der Erkenntnis dieser Aufgabe, und das bei den Verwaltungsräten der Theater, den Direktoren und schon gar beim Volk!

Die Berufstheater der deutschen Schweiz

unterscheiden sich in allen diesen Belangen in keiner Weise von den übrigen europäischen Bühnen, und darum hatte bis hierher eine besondere Betrachtung unserer Verhältnisse keinen Sinn. Die paar schweizerischen Berufsbühnen sind im Laufe des 19. Jahrhunderts aus reichsdeutschen Wandertheatern hervorgegangen. Einzelne wohlhabende Private oder von vermöglichen Leuten begründete Theater- und Musikgesellschaften sorgten für Theaterbauten und deren Betrieb. Die Schauspieler und Direktoren waren Deutsche, der Spielplan entsprach dem der reichsdeutschen Provinzbühne, und so waren unsere Stadttheater bis zum Ersten Weltkrieg zusammen mit dem vielfach von deutschen Professoren betreuten Hochschulen die wichtigsten Faktoren, die aus der deutschen Schweiz eine geistige Provinz des Reiches machten. Schon vor 1918 begannen einzelne — darunter Karl Spitteler — den Kampf gegen diese Bevormundung, lag doch am Tag, wohin diese «Deutschland-Deutschland-über-alles-Mentalität» hinführen mußte. Im folgenden Jahrzehnt setzten wir mit don-quichottischer Zähigkeit den Kampf um ein schweizerisches Theater fort, und wenn es auch heute eine beträchtliche Anzahl von schweizerischen Schauspielern und sogar einige Direktoren gibt, die sich auf den schweizerischen Bürgerbrief berufen können, so hat das an der geistigen Situation wenig geändert, auch dadurch nicht, daß während des «Tausendjährigen Reiches» wir eine Zeitlang nicht mehr nur reichsdeutsche Provinzbühnen unterhielten, sondern das «führende deutsche

Theater» stellten. Zweifellos eine verdienstliche Tat. Doch können wir nicht übersehen, daß auch das beste deutsche Theater, wie das amerikanische und europäische überhaupt, eben Geschäftstheater ist und der kapitalistischen Mentalität verhaftet bleibt. Tatsache aber ist: der Aufstand der faschistisch-nazistischen Dämonen und die ungeheuren Verbrechen, die sie begingen, waren die Folgen des namenlosen Elends, das der ausweglose Kapitalismus verursacht hatte. An dieser Wahrheit — so viel immer vom «besoin de la verité» die Rede ist — darf das bürgerliche Theater nicht rühren, auch bei uns nicht, und deshalb ist unser Kampf für ein schweizerisches Theater ein wenig ein Kampf gegen Windmühlen. Denn, was kommt schon darauf an, ob ...

Wer auch nur einigermaßen die Entwicklung der Menschheit übersieht, dem ist klar, daß der Großindustrialismus mit seinen technischen Errungenschaften zwingend eine neue Gemeinschaftsform fordert, die irgendwie in einem Weltbund gipfeln muß. Das aber verlangt von jedem einzelnen eine Herzensfähigkeit und eine geistige Reife, von der wir noch weit entfernt sind. Wie weit, geht uns auf, wenn wir hören, daß jüngst in einer Rekrutenschule eine ganze Anzahl der Jünglinge nicht wußte, wer der eben verstorbene Stalin war! Wenn um 1830 zürcherische Landschulmeister bei einer Prüfung antworteten: «Basel liegt am Roten Meer, die drei Eidgenossen heißen Chasper, Melcher und Baltisser», so ist das nicht mehr vom Übel, als wenn heute nach 120 Jahren obligatorischen Elementarunterrichts zur Stimmabgabe berechnigte Staatsbürger keinen Dunst haben, was in ihrer Gegenwart vor sich geht. Hängt doch die Existenz aller, Wohlfahrt oder Elend, Friede oder Krieg, Sein oder Nichtsein, in hohem Maße von diesen Zuständen ab, und der einzelne, jeder einzelne, ob er das Stimmrecht besitze oder nicht, trägt die Verantwortung für diese Zustände, hier und überall auf der Welt. Darum lasse ich meinen Dschingis-Khan sagen:

... Manch einer fand Geschmack
Am westlichen Gewinn- und Geldgehaben.
Den Ausschlag aber gab das Lumpenpack,
Der Heinz und Hinz, die keine Meinung haben.
Das schluckte ich zuerst als Dschingis-Khan
Das widerlichste aller Hofgerichte:
Auf die nichts ankommt, kommt es schließlich an,
Sie machen, sie allein, die Weltgeschichte!

Weil aber dem so ist, darum hängt so vieles, alles vom Geist des Einzelnen ab. Ganz offenbar versagt die Volksschule (laßt uns über die Hochschule schweigen!). Lesen, Rechnen und Schreiben genügen nicht. Vor allem nicht dieser jämmerlich armselige Geschichtsunterricht. Wir müßten in der Volksschule einigermaßen erfahren, was der Mensch ist, und wie er zu den

heutigen Zuständen kam, was seine Verantwortung an ihnen ist. Wie anders sollen wir zu einer Weltdemokratie kommen, die doch wohl allein den Ausweg aus der Not dieser Gegenwart bilden kann? Natürlich ist alles Schulwissen unfruchtbar, wenn es nicht von einem lebendigen, erregten Herzen in Geist gewandelt wird. Da aber kann das Theater einsetzen. Ist es doch seine Aufgabe, den Menschen am Gemüt zu packen, in ihm Energien zu erwecken, die ihn treiben, im Dasein einen Sinn zu erkennen und ihm zu dienen, weit über die allzu engen Grenzen des Ichs hinaus. Das kann freilich nur ein Theater erreichen, das der ganzen Wahrheit erschlossen ist und nicht den fundamentalen Problemen ausweichen muß, weil sie an die Interessen des die Eintrittspreise bezahlenden Publikums rühren.

Wie sehr auch unsere schweizerische Berufsbühne die gleichen Wege gehen muß wie die Theater der übrigen kapitalistischen Länder, sei am Beispiel unserer erfolgreichsten jüngeren Dramatiker angedeutet. Frisch und Dürrenmatt, beides hochbegabte Bühnenschriftsteller, streifen in ihren Stücken wohl brennende Gegenwartsprobleme, doch nicht mehr. Vor allem stehen sie — und das ist bitter schade — zu keiner Überzeugung! Warum? Weil der Dichter «objektiv» sein muß? Oh! Objektiv, wenn es um Sein oder Nichtsein geht? Ist Shakespeare oder irgendein großer Dramatiker im letzten Sinn objektiv? Steht nicht immer ihre Überzeugung — nicht im Vordergrund, aber hoch und strahlend — über dem Stück? Oder haben unsere Freunde keine Überzeugung? Oder fürchten sie für den Erfolg? Dürrenmatt läßt in seiner Tragikomödie «Die Ehe des Herrn Mississippi» den Gegensatz Christus – Karl Marx aufblitzen! (Welches gewaltige Motiv!) Aber es bleibt bei dem Blitz, der über dem moralischen Sumpf dieser Gegenwart kurz aufzuckt, und als hoffnungslose Nihilisten werden wir entlassen. — Ein wenig ähnlich verhält es sich mit der neuen Komödie von Max Frisch: «Don Juan oder die Liebe zur Geometrie». In ihrem ersten, entzückend geistvollen und mitreißenden Teil stellt sie die sehr wesentliche Frage: Ist die Ehe überhaupt eine mögliche Form der menschlichen Gemeinschaft? Im zweiten, ernüchternd abfallenden Teil weicht Frisch einer Antwort aus und flüchtet in die Legende des literarisch schon allzusehr mißhandelten Don Juan. Warum das? War es zu riskiert (theaterbesuchstechnisch?), einzugestehen: die Ehe ist eine Form des kapitalistischen Existenzkampfes? Möglicherweise liegt hier der Grund, warum eine echte Liebe unter den Geschlechtern nicht aufkommen kann, wie ja auch Kapitalismus und christliche Nächstenliebe unvereinbar sind. Eher geht ein Kamel usw. . . . — Möglich, daß auf Grund dieser unbequemen Wahrheit Frisch seinen Helden und die Hure Miranda in gemeinsamer Liebe zur wundersamen Geometrie doch noch hätte glücklich machen und so einen echten Komödienschluß finden können, statt daß er uns in dieser langweiligen Betrübniß aus dem Theater gehen läßt . . . Aber dann müßte man

gewisse Wahrheiten sagen dürfen, und die erträgt nun einmal das Geschäftstheater nicht. — Daran dachte ich, als ich jüngst an anderer Stelle schrieb: «Was geht unsern so begabten Schweizer Dramatikern auf dem Weg zum ausländischen Theater, auf dem sie den Erfolg suchen, verloren?»

Sie werden mir antworten: «Was hast denn du mit deinen Problemstücken, die du dramatische Dichtungen nennst, erreicht? Ist es nicht stets — mit einer einzigen Ausnahme — bei der Uraufführung und den paar Wiederholungen, die unsere Abonnementstheater ermöglichen können, geblieben, und das manchmal trotz einer anerkennenden Presse?» Nun ja, muß ich antworten. So ist es mir immer ergangen. Mit dem Tellenspiel, das die Frage der Berechtigung des Eigentums aufwirft, mit den «Pfahlbauern», die der Angst vor einer neuen Lebensform erliegen, so mit «Galileo Galilei», «Perikles», «Judas Ischariot», «Dschingis-Khan», «Gotthard». Eine Uraufführung an einem unserer Stadttheater, einige Wiederholungen, und dann war das Stück begraben. Bei der «roten Mimi» kam es nicht einmal so weit. Die Direktoren erklärten zwar einstimmig: «Ja, ja, bühnenfähig ist das Stück wohl. Aber die Bürger kommen nicht, und die zwei Arbeiteraufführungen, auf die wir vielleicht rechnen können, machen den Schimmel nicht feiß.» So blieb das Stück, das die Aufgabe der Gewerkschaften zu gestalten versucht, liegen, und zum andernmal haben die Direktoren festgestellt, daß sie auf den Erfolg angewiesen sind. Natürlich. Es hat keinen Sinn, vor leeren Häusern zu spielen. Also, was tun? Dem Erfolg nachrennen?

Festgestellt sei hier, daß die Arbeiterschaft auf unsere Theater, den Spielplan im besonderen, nur einen ganz geringen Einfluß hat. Aus zwei Gründen. Einmal kommt bei den hohen normalen Eintrittspreisen der Arbeiter als regulärer Besucher nicht in Betracht, und die von Arbeiterorganisationen gekauften Aufführungen fallen finanziell nicht sehr ins Gewicht; zum andern — und da sind wir beim zweiten Grund — ziehen auch die Arbeiter Unterhaltungsstücke dem Problemstück vor! Darüber braucht man sich nicht zu wundern. Ich habe kürzlich an zwei Zimmerdecken unseres alten Bauernhauses die Farbe abkratzen müssen, eine Arbeit, die nach der Aussage des Malers zu den beschwerlichsten gehört. Zu irgendeiner geistigen Leistung war ich in diesen fünf Tagen völlig unfähig. Ich habe wieder einmal erfahren, wie sehr körperliche Arbeit ermüdet, und mir ging auf, wenn wir zum geistigen Menschen kommen wollen — und nur mit ihm erreichen wir eine Wirtschafts- und Gesellschaftsform, die die Überwindung des Krieges ermöglicht —, dann ist die Voraussetzung der ... Vierstundentag! Dazu nachher noch ein Wort. Hier nur dies: Eine von der regulären Erwerbstätigkeit (und gehe sie jahraus, jahrein in einer Amtsstube vor sich) zermürbte Bevölkerung ist kein Publikum für ernste Problemstücke. Ich wunderte mich deshalb nicht, als mir dieser Tage der Direktor des St.-Galler Stadttheaters schrieb, der Leiter der Theaterbesuchsorganisationen der Arbeiterschaft der

Stadt Zürich hätte ihm geantwortet, es bestehe bei den Verbänden nur geringes Interesse für meinen «Gotthard». Das Stück ist ein offenes Bekenntnis zum Sozialismus und führt die Gründung der Eidgenossenschaft auf ihr sozialistisches Fundament zurück. Aber bei den Sozialisten der Stadt Zürich ist nur ein geringes Interesse für so etwas vorhanden. Also nicht nur der Bürger, auch der Arbeiter verlangt vom Berufstheater in erster Linie «Zerstreuung»!

Mag sein, der Leiter der zürcherischen Theaterorganisation der Arbeiter antwortet mir: «Sie irren sich. Der Arbeiter ist schon für das Problemtheater zu haben. Zu der Neuinszenierung Ihres ‚Volk der Hirten‘ sind sie in Scharen gekommen, und Sie werden doch nicht behaupten, Ihre Satire werfe keine Probleme auf?» Es liegt also einzig und allein am Dramatiker, ob er die Form findet, mit der er den einfachen Mann zu packen versteht! — Was läßt sich darauf antworten? Doch wohl nur: Jeder Stoff hat die ihm gemäße Form. Es war ein Arbeitersekretär, der mir sagen ließ, man könne nicht einen ernsten Stoff fröhlich behandeln. — Ich hatte mit heißem Bemühen versucht, in einer Fortsetzung von «Volk der Hirten» das Geldproblem amüsant und jedem faßbar darzustellen. Die Leute lachten bei der Uraufführung herzlich — aber — es blieb bei *einer* Wiederholung! Die Bürger kamen nicht, und die Arbeiterorganisationen weigerten sich, eine Aufführung zu übernehmen... Hätte ich das Ost-West-Problem, Kapitalismus-Kommunismus, anders denn als Tragödie, als die ich es in meinem «Dschingis-Khan» zu gestalten versuchte, behandeln sollen? Die Presse hat sich einhellig lobend über das Stück ausgesprochen, aber es ist bei der Uraufführungs-Inszenierung geblieben; kein zweites Theater hat das Stück aufgegriffen, keine Arbeiterorganisation das angeregt...

Wie soll die ungeheuer tragische oder tragikomische Situation, in der sich die Welt im Augenblick befindet und die äußerst charakteristisch ist, für die Bühne gestaltet werden, als Satire, Trauerspiel oder Farce? Was trennt denn die beiden Lager, die, bis «an die Zähne» und mit Atomwaffen gerüstet, einander gegenüberstehen und sich mit einem Krieg bedrohen, der nur Untergang bedeuten kann? Geht es um den «Krieg in Korea», die Einheit Deutschlands, den Friedensvertrag in Österreich, um alle diese — angesichts der Weltkatastrophe — untergeordneten Probleme? Nicht doch! Es geht um den entwicklungsgeschichtlich fälligen Entscheid der Frage: Wie erreichen wir auf diesem Erdball die Wohlfahrt, die uns die Maschine, die Technik ermöglichen würde? — In der Rede, die Präsident Eisenhower Mitte April vor dem Verband der amerikanischen Chefredaktoren hielt, bekennt er sich zur freien Wirtschaft, zum Kapitalismus. Mit keinem Wort wird angedeutet, daß er die Ursache der beiden Weltkriege war, daß er, soweit man sieht, ohne Rüstungsindustrie die Vollbeschäftigung und damit einen genügenden Lebensstandard des Volkes nicht gewährleisten kann, die Gefahr neuer Dik-

taturen also weiterbesteht. Und damit die Gefahr neuer Kriege auch innerhalb der kapitalistischen Welt! Andererseits enthält «Stalins Vermächtnis», die Broschüre, die er im letzten Oktober für den 19. Kongreß der russischen Kommunistischen Partei veröffentlichte, wenigstens die theoretische Absage an das kapitalistische Wirtschaftssystem, das eine große Aufgabe (die Industrialisierung der Welt) mehr oder weniger erfüllt, doch nun abgewirtschaftet hat. Stalin nimmt das marxistische Ziel einer sozial gerechten, solidarisch verwalteten Welt wieder auf, in der dank dem Vierstundentag eine geistige Entwicklung erreicht werden kann, die die Voraussetzung einer wahren Kultur, der menschenwürdigen Existenz aller ist. Aber Stalin verschweigt, daß der russische Staatssozialismus, wenn man das Ding so nennen will, mit der Verneinung von Rede-, Versammlungs- und Pressefreiheit und all dem andern nur eine neue Versklavung erlangt hat, in der unmöglich eine geistige Atmosphäre entsteht, darin eine für den Frieden taugliche Gemeinschaft gedeiht. Doch von diesen grundsätzlich und schließlich einzig entscheidenden Dingen ist nicht die Rede, weder bei den Zusammenkünften auf «höchster Ebene» noch sonst wo. Zwar geht es um die «Wurst», aber man spricht von allem andern, nur nicht, wie man den Gegensatz Kapitalismus–Kommunismus überwinden, wie man eine Synthese aus beiden Systemen errichten, wie man zu einer materiellen Grundlage einer Volksgemeinschaft mit Hilfe einer allen dienenden Wirtschaftsreform kommen könnte. Wahrlich ein Stoff für eine — Grotteske, Tragödie oder Farce? Auf keinen Fall dürfte das Ding im Westen die Wahrheit über den Kapitalismus verraten wollen, auf keinen Fall im Osten die Wahrheit über den Kommunismus. Das kann niemand besser bezeugen als der Dramatiker Bert Brecht, der hüben und drüben mit viel Erfolg gewirkt hat. Als er in Hollywood weilte, schrieb er:

Jeden Tag, mein Brot zu verdienen,
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer.

Später, als er wieder einmal im Osten weilt, sagt er von einem, der die Wahrheit bekennt, es geht ihm wie dem Lehrer Huber:

Man steckt ihn in den Zuber
Und wischt ihn einfach weg!

Noch erschütternder aber ist vielleicht, was Max Frisch jüngst am Radio von jungen amerikanischen Bühnenschriftstellern erwähnte. Auf seinen Hinweis, auch in Amerika müsse wohl so wie in Europa der Staat dem Theater beispringen, hätten sie einmütig erklärt: Nein, der finanzielle Erfolg muß entscheiden. Wie zitierte ich doch am Anfang?

... Verkauft man Dichtung wie am Markt die Zwiebeln ...
Und macht sie jenem schmackhaft, der sie zahlt!