

Bücher

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 4

PDF erstellt am: **30.07.2024**

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.

BÜCHER

HEIMITO VON DODERERS «TANGENTEN»

Wenn man von einem Buche sagt, es wiege die gesamte übrige literarische Produktion seines Erscheinungsjahres — vielleicht sogar einiger Jahre — auf, so wird das den meisten Menschen als eine maßlose Übertreibung erscheinen. Eine solche Behauptung bedarf freilich zunächst einmal einer Abgrenzung ihres Geltungsbereiches und sodann einer möglicherweise einleuchtenden Begründung. Bezüglich des Buches, von welchem hier die Rede sein soll, muß insbesondere jener «Bereich» selbst im voraus genauer bestimmt werden. Es handelt sich um das *Tagebuch eines Schriftstellers*. Aber es hieße, dieses Buch durchaus falsch orten, wollte man seine Vergleichsobjekte im weiten Felde der üblichen autobiographischen Diarien suchen. Man trifft seinen Charakter vielmehr am ehesten, wenn man es der philosophischen Literatur im weitesten Sinne zuordnet. Damit dehnt sich das Vergleichsgebiet recht beträchtlich. Denn es umfaßt nun nicht allein die professionelle — mit Schopenhauer zu reden: «die mit Gehalten und Honoraren, ja gar mit Hofrattiteln ausgestattete» — Philosophie, sondern alle Äußerungen bewußter Denkbemühung um Selbst- und Welterkenntnis, wie sie sich in den Erzeugnissen der Schriftbeflissenen verschiedenster Sparten, vom Philologen, Historiologen, Soziologen, Psychologen bis zum zeitkritischen Romanschreiber, finden. Daß Philosophie auch ein «Fach» ist, darin liegt ja eigentlich eine sublimen Ironie; jedenfalls sofern damit ein Monopol gemeint ist. Denn der Gegenstand des Philosophierens liegt schlechthin jedermann vor, und das Mittel — nämlich die Denkkraft — ist Schulphilosophen durchaus nicht häufiger zu eigen als «Amateuren», vorausgesetzt, man versteht unter dieser Kraft die kombinierte dreifache Fähigkeit: richtig zu beobachten, logisch zu folgern und selbständig zu urteilen. Erst diese Kombination, mit einem starken Akzent auf der *Selbständigkeit* des Urteilens, ermöglicht überhaupt schöpferisches Denken. Und etwas anderes sollte

man nicht als Philosophie bezeichnen. Bedenkt man, wie selten heute, in allen intellektuellen Schichten, wahre geistige Unabhängigkeit, das heißt: unbedingte Freiheit von allen vorgeformten Begriffsschablonen, ideologischen Wertkategorien, Modegedanken, Pflichtgesinnungen und Kollektivvorstellungen angetroffen wird, so mag man es begreiflich finden, wenn ein Buch, dessen hervorragendster Wesenszug es ist, eben solche absolute geistige Unabhängigkeit zu dokumentieren, mit einem Fanfarenstoß begrüßt wird.

Der Philosoph ist im vorliegenden Falle also ein Schriftsteller. Sagen wir ruhig: Dichter. Einer, der den oben genannten «Gegenstand des Philosophierens» (der ja auch der Gegenstand des Schriftstellers ist) in solcher Verdichtung sieht, daß er Kern und Umriß schärfer zu beobachten vermag als andere. Wirkliche Dichter — Künstler überhaupt — pflegen mehr Realität zu erkennen als die vermeintlichen Realisten, die nicht wahr haben wollen, daß konsequente Phantasielosigkeit Tatsachenblindheit im Gefolge haben muß. Da die Wirklichkeit selbst nicht phantasielos ist, kann sie auch nicht ohne Phantasie durchschaut werden. Allerdings kommt hier nicht die ordnungslos schweifende Phantasie des Phantasten in Betracht, sondern die sozusagen «exakte» des schöpferischen Denkers. Für ihre Funktion nun stellen die *Tangenten* Heimito von Doderers eine unschätzbare Sammlung fesselnder Beispiele dar.

Gewiß trägt der umfangreiche Band seine Bezeichnung als «Tagebuch» nicht zu Unrecht. Wir haben es in der Tat mit einer aus mehreren «Büchern» zusammengestellten Kollektion tagebuchmäßiger Niederschriften zu tun. Aber es ist halt das Tagebuch eines denkenden Künstlers, dessen Gedanken vor allem um das Werk und sein Werden kreisen. Da ist nun aber gerade bei Doderer frappierend deutlich, wie sehr Werk und Mensch miteinander identisch sind. Der

Leser kann oft genug kaum unterscheiden, ob der Tagebuchschreiber von den Gestaltungen seiner Phantasie oder von sich selbst spricht. Werkkonstruktion und Selbstanalyse gehen ineinander über. Beides durchdringt einander im Prozeß des Beobachtens, Denkens und Schließens. Was dabei am Ende als Kunstprodukt herauskommt, kennen wir aus dem epischen Opus, insbesondere der *Strudlhofstiege*. Was dabei als Erkenntnisleistung abfällt, darf man eine «Philosophie ohne System» nennen. Was vielleicht ein Pleonasmus ist. Denn dieselbe Unvoreingenommenheit, die den Künstler verdichtete Realität erschauen und gestalten läßt, ist es auch, die Selbst- und Weltkenntnis von objektivem Wert verbürgt. Die Standpunktlosigkeit — im Zeitalter akademisch geicher Lehrmeinungen für verächtlich gehalten — erweist sich einmal mehr als fundamentale Voraussetzung ungetrübter und unverzerrter Wirklichkeitswahrnehmung.

Wahrnehmung, bewußte Wahrnehmung, «Apperzeption», ist vielleicht das Hauptwort in Doderers kunstdenkerischem und philosophischem Sprachschatz, der doch wahrlich ein überreiches Vokabular plastischer und drastischer Prägung umfaßt. Apperzeption ist der Anfang aller geistigen Aktion, sei es denkendes Schaffen oder schöpferisches Denken. «Apperzeptionsverweigerung» daher die Sünde wider den Geist, die nie vergeben wird. Doderer jedenfalls anerkennt für sie — von der doch unsere illusionsfreudige Mitwelt weitgehend ihren Lebensunterhalt bezieht — keinen mildern Umstand. Gleichviel ob instinktiv — als Romandichter, der durch Kriegsdienst in der Ausübung seines Handwerkes behindert, zum Tagebuch greift und sich dabei natürlicherweise auf Selbstbeobachtung und Selbstkontrolle als Ausgangspunkt angewiesen sieht — oder ob intuitiv — als geborener Denker höheren Grades —: er beginnt mit der Apperzeption beim eigenen Ich. Da hat er — gleichviel ob bewußt oder unbewußt — das Welt- und Lebensganze *in nuce*. Von dieser ständigen Grundposition aus dringt Doderers detektivisch kombinierendes Denken so weit vor, wie das an die Apperzeption der unmittelbar zugänglichen Welt gebundene

und von der Gegenständlichkeit genährte, aber ihr denkerisch enthobene Bewußtsein überhaupt vorzudringen vermag; nämlich: bis zum Anschaulichwerden des Geistigen im Materiellen. Es erreicht damit einen äußersten Punkt, den die konzessionierte Fachphilosophie von heute nicht einmal mehr erahnt, geschweige denn anvisiert.

«Apperzeption» ist, nach Heimito von Doderers Definition, weit mehr als das «rein formale Kenntnis-Nehmen»; es ist «existentiell verändernde Wahrnehmung». Ein Akt also, der nicht spurlos vorübergeht, sondern etwas im Wahrnehmenden bewirkt. Das bedeutet, indem es dem Wahrnehmungsakt eine Wirkkraft zuschreibt, die nicht unabhängig vom Wahrgenommenen sein kann, eine wichtige Korrektur der alten schulmäßigen Subjekt-Objekt-Theorie. Es bedeutet aber auch die Annahme möglicher Bewußtseinsweiterung — vielleicht bis zum Anschaulichwerden des Geistigen oberhalb seiner materiellen Erscheinung? Zweifellos bewegt sich Doderer in dieser Richtung, wenn er von der «Mechanik des Geistes» (Adjektiv: «geistesmechanisch») spricht. Was freilich ein ärgerlicher Begriff ist, da er dem Geiste zwar Eigenbewegung zuerkennt, aber doch nur eine «mechanische», also relative, physiologischer Gesetzlichkeit unterworfen. Womit der Geist der Freiheit beraubt, seiner göttlichen Wesenheit entkleidet und ausschließlich der Erscheinungswelt zugeordnet, mithin eigentlich entgeistigt wird. Hier hat die «existentielle Veränderung» ihre Grenze gefunden an der unzulässigen Übertragung physikalischer Vorstellungen auf die Metaphysis. Denn von «Mechanik des Geistes» läßt sich nur innerhalb der geistigen Provinz der Logik und der Abstraktion sprechen, die jedoch — auch im Menschenwesen — nur ein Vorraum des Schöpferischen, ein Durchgangsgebiet zum lebendigen *Creator spiritus* ist, welcher hingegen in seiner Heimatregion (falls der Ausdruck erlaubt ist) «weht, wo er will».

Ein Geist vom Range Doderers, der keinesfalls «mechanisch» funktioniert, sondern in souveräner Egozität schöpferisch waltet, wird dem Referenten diese kritische Anmerkung verzeihen. Aber er wird sie kaum gel-

ten lassen. Er wird sie des Versuchs der Etablierung einer der vielen möglichen Varianten «zweiter Wirklichkeit» verdächtig finden. Sie scheint indessen erlaubt, schon durch den Buchtitel. Tangenten sind Berührungslinien; sie schneiden den Kreis nicht auf; sie tangieren ihn nur von außen. Insofern ist der Titel sogar eine Untertreibung. Denken — immer wieder muß es gesagt werden: schöpferisches Denken — ist keine «zweite», sondern *originäre* Wirklichkeit. Deren Kreis hat keinen geringeren Radius als der Kreis aller anderen originären Wirklichkeiten, mit dem er sich überschneidet, einen Teil davon deckend, einen übrigen freilassend, wie auch ein Teil von ihm selbst «frei» und «draußen» bleibt.

Zurück zum Stofflichen des Buches! Da sei jedem Kenner und Verehrer des Romaniers von Doderer verraten, daß er dessen Kunst — ihr Geheimnis liegt ja eigentlich im Reiz einer permanenten Mystifikation des Lesers durch die unlösbare Verschmelzung von verschiedenen Wirklichkeiten — noch um einiges genußvoller aufnehmen wird, wenn er die in den «Tangenten» vorgelegten

Fragmente zur Aufschlüsselung seiner poetischen Verfahrensweise studiert. Es erübrigt sich, in Anbetracht dieses außerordentlichen Dokuments, noch dessen unverwechselbare, höchstpersönliche sprachliche Ausdrucksform besonders zu erwähnen, in welcher sich ein wunderliches Gemisch von Individualismen, Austriazismen und Terminologismen zu ungeahnter Allgemeinverständlichkeit auf internationaler intellektueller Ebene erhebt.

Nebenbei bemerkt: was der Österreicher *par excellence* Heimito von Doderer gelegentlich über die Deutschen zu sagen weiß, scheint nicht eben dem Wunsche entsprungen, deren unzerstörbarer Selbstzufriedenheit zu schmeicheln. Auch sonst setzt es so manchen Seitenhieb auf sanktionierte Anmaßung und kanonisierte Fragwürdigkeit. So findet auch die kleine Schadenfreude ihre Nahrung — könnte ein unbedarfter Leser meinen. Aber es ist immer die große Freude am treffenden Urteil; die Freude an der unbestochenen Einsicht, am Schliß und an der Schärfe des Gedankens.

Walter Abendroth

THEATER ALS EXPERIMENTIERFELD DER FREIHEIT

Zu dem Buch «Theater hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘»

Ein Buchtitel wie *Theater hinter dem «Eisernen Vorhang»* entbehrt nicht des Doppelsinns. Denn die Bedeutung des Begriffs, der da in Anführungszeichen steht, ist nicht nur politisch und geographisch. Der eiserne Vorhang ist eine Vorrichtung, die aus feuerpolizeilichen Gründen in den Theatern angebracht worden ist, um Bühne und Zuschauerraum im Falle eines Brandes gegeneinander abzugrenzen. Es ist nicht anzunehmen, daß hinter diesem eisernen Vorhang jemals gespielt wird. Der Buchtitel, der zweifellos im politischen und geographischen Sinn vom «Eisernen Vorhang» spricht, läßt uns immerhin auch an die ursprüngliche Bedeutung denken. Wird etwa da, wo in der Regel kein Theater gespielt wird, am Ende doch weitergespielt? Lebt das Theater fort, selbst unter

ideologischem Zwang, der es knebelt und zu erwürgen droht?

Der sechste Band der Reihe «Theater unserer Zeit» sucht — mit Beiträgen von Jacek Frühling, Heinz Kersten, Wolfgang Kraus, Stephan Vajda, Klaus Völker und Philipp Wolff-Windegg — Antwort auf diese Frage¹. Sie wird nicht nur dadurch erschwert, daß es noch immer nicht ganz leicht ist, aus eigener Anschauung einen umfassenden Überblick über das Theaterleben der Ostblockländer zu gewinnen. Verwirrender noch als diese Schwierigkeit ist das Auf und Ab der Kulturpolitik, der Wechsel von Tauwetter und hartem Kurs. Die Maßregelung Wolfgang Langhoffs, des Intendanten des Deutschen Theaters in Ostberlin, und seine Selbstkritik im Sinne des Parteiverdikts, das gegen das Stück

«Die Sorgen und die Macht» von Peter Hacks ausgesprochen worden war, sind Beispiele für die harte Wirklichkeit staatlicher Kontrolle des künstlerischen Lebens. Die Schaubühne ist für die Funktionäre eines kommunistischen Regimes eine «moralische Anstalt», nicht im Sinne Schillers freilich; die Erziehungsarbeit an den Theaterbesuchern hat das zum Ziel, was in Diskussionen und Reden über die Aufgaben des Theaters «die sozialistische Weltanschauung» genannt wird. Wer zudem die jüngere Theatergeschichte überblickt, wird mühelos feststellen, daß die sowjetische Kulturpolitik unabhängig von den Schwankungen des Kurses Verarmung und Verödung ganz besonders auf dem Gebiet des Theaters zur Folge hatte. Die großartigen Anfänge des Revolutions-theaters, die begeisternden Taten der Schüler Stanislawskis, der Regisseure Meyerhold, Tairow und Wachtangow zum Beispiel, hatten für die Entwicklung des modernen Theaters außerordentliche Bedeutung — nur gerade in Rußland und in den kommunistischen Ländern nicht. Ist denn nicht gar, unter der schulmeisterlichen Herrschaft des sozialistischen Realismus, das lebendige Theater ganz zugrunde gegangen?

Die Berichte, die der Band «Theater hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘» vereinigt, lassen den Schluß zu, daß die Bühne allen ideologischen Vorschriften zum Trotz ein Experimentierfeld der Freiheit geblieben ist. Die Unterschiede von Staat zu Staat sind freilich groß und reichen von einem Zustand, der im Ernst keinen nennenswerten Spielraum offen läßt (wie in Ostdeutschland) bis zu einer Atmosphäre avantgardistischer Experimente (wie in Polen). Dazwischen sind, durch besondere Tradition und besondere Voraussetzungen bedingt, höchst unterschiedliche Zustände anzutreffen. Das Theater wäre ja nicht der Raum geistiger und künstlerischer Auseinandersetzung und also überhaupt kein Theater mehr, wenn es sich völlig gleichschalten ließe. Widerspruch und Gegenposition, der Austrag von Differenzen und der Kampf zwischen einander entgegengesetzten Haltungen bestimmen sein Wesen. Seine Tendenz kann man zwar festlegen; aber auch die «sozialistische Weltanschau-

ung» bedarf, wenn sie sich aus szenischer Darstellung ergeben soll, eines Widerparts, und sei es nur, um ihn glorreich zu überwinden.

Begreiflicherweise richtet sich unser Interesse vornehmlich auf die Randzustände äußerster Unfreiheit und verhältnismäßig großer Freiheit. *Heinz Kersten* berichtet über die Theaterpolitik in der DDR, *Klaus Völker* über Drama und Dramaturgie in diesem Bereich kommunistischer Herrschaft. Man hat in den fünfziger Jahren festgestellt, daß Klassikerinszenierungen in der Sowjetzone die Spitze der Spielpläne hielten. Während einer Periode des sogenannten Tauwetters, in der Spielzeit 1956/57, gehörten 46 Prozent aller aufgeführten Werke in die Kategorien Klassik und bürgerlicher Realismus. Außerdem wurden zeitgenössische westliche Autoren gespielt, wie Anouilh, Cocteau, Pagnol und Sartre, dieser freilich mit seinen politisch verwendbaren Stücken, ferner Lorca, de Hartog, das «Tagebuch der Anne Frank», Zuckmayer und Curt Goetz. Daneben liefen Inszenierungen von Stücken streng marxistischer Observanz. Aber man kann nicht behaupten, der Theaterbesucher habe wirklich nur sozialistischen Realismus vorgesetzt bekommen, wenngleich natürlich die Inszenierung zweifellos in jedem Fall einer Verwirklichung dessen gleichkam, was den Forderungen der Kulturfunktionäre entsprach. Kersten gibt die Kriterien an, nach denen — einem Aufsatz der ostdeutschen Theaterzeitschrift «Theater der Zeit» zufolge — entschieden wird, ob ein westlicher Autor in den Spielplan aufgenommen werden könne. Da wird denn gefragt, ob dieser Autor erkannt habe, was die Menschen hindere, menschenwürdig zu leben, und vor allem wird gefragt, ob er das erkannt habe, indem er die Gesellschaft und den Staat, in dem er zu leben gezwungen sei, gut beobachtet habe. Eine entscheidende Frage endlich: Ist sein Werk nicht nur «literarisch-theatralisch reizvoll», sind seine Ansichten und Absichten auch für Menschen, die unter anderen Bedingungen als er leben, verständlich? Diese Prüfung haben die Stücke von O'Casey, Priestley und O'Hara bestanden. «Der Tod des Handlungsreisenden» von Arthur Miller, «Der

Hauptmann von Köpenick» von Carl Zuckmayer und «Biedermann und die Brandstifter» von Max Frisch, später auch «Andorra», wurden auf die ostdeutschen Spielpläne übernommen. Dagegen ist in der DDR von Friedrich Dürrenmatt, der in den andern Ländern des Ostblocks zahlreiche Inszenierungen hat, bisher nur «Der Besuch der alten Dame» gespielt worden.

Man müßte diese Inszenierungen natürlich sehen. Die Absicht, Theater westlicher Herkunft sozusagen zur Dokumentation zu spielen, nämlich um zu zeigen, wie dekadent oder verworfen die westliche Zivilisation sei, wird sich in jeder Aufführung auswirken. Aber welches ist der Effekt? Es ist nicht möglich, Theater ohne Auseinandersetzung, ohne Wechselbeziehung von Bühne und Parkett zu spielen. Gesellschaftskritik richtet sich nicht nur gegen die Gesellschaft, die im Stück selbst bekämpft oder bloßgestellt wird; sie wirkt ansteckend. Klaus Völker berichtet in seinem Aufsatz über Drama und Dramaturgie in Ostdeutschland über Fälle, in denen sich erweist, daß die kritische Grenze nicht zwischen Kommunisten und Nichtkommunisten unter den Theaterschaffenden verläuft, sondern eher zwischen Künstlern und Kunsthandwerkern, zwischen überzeugten Marxisten, die den Widerspruch zwischen Realität und Lehre an Einzelfällen szenisch wirkungsvoll darstellen, und gefügigen Mitläufern, die den jeweils herrschenden Kurs in langweiligen Szenenfolgen abschreiben. Ein Experimentierfeld der Freiheit ist das Theater hier nicht im Sinne des radikalen Zweifels an der Lehre, wohl aber im Sinne des Zweifels, ob diese Lehre denn auch in die Tat umgesetzt werde. Die wirklich begabten Dramatiker, wie Peter Hacks oder Heiner Müller, erregen Anstoß, weil sie selbständig denken, weil sie in ihren Stücken der Auseinandersetzung Raum geben, die sich an den herrschenden Verhältnissen selbst entzündet. Man braucht nur an den Schulfall des großen Bert Brecht selbst zu erinnern: seine Werke werden im übrigen Ostblock offenbar mehr gespielt als in Ostdeutschland, wo man der unkontrollierbaren Macht der szenischen Wirkung nur geringen Spielraum zubilligt.

Und dies zu einem Zeitpunkt, da in Polen und in der Tschechoslowakei avantgardistische Experimente kaum mehr als besondere Wagnisse empfunden werden. *Wolfgang Kraus* hat auf einer Theaterreise durch die Oststaaten die Überzeugung gewonnen, «daß die östliche Welt in Bewegung geraten ist und irgendwelche Reden noch so mächtiger Politiker wohl Rückschläge bewirken können, aber die einer relativen Liberalität zustrebende Entwicklung nicht mehr aufhalten werden.» *Stephan Vajda* schließt seinen Überblick über die Lage des ungarischen Theaters von heute mit der Feststellung, daß sich vor allem in der ungarischen Provinz Kräfte sammeln, die den Aufbruch in der Richtung der Moderne vorbereiten, was bedeutet, daß in Debrecen, Szeged, Győr, Eger und anderen Städten Theaterinstitute aufgeblüht sind, die oft mehr Freiheit genießen als die Bühnen in Budapest. In der Provinz werden westliche Autoren wie Dürrenmatt und Frisch, O'Neill und Miller gespielt.

Was vollends *Jacek Frühling* und *Philipp Wolff-Windegg* aus Polen zu berichten wissen, läßt aufhorchen. Das polnische Theater blickt auf eine ehrwürdige Tradition zurück. Aber die polnische Teilung störte die Entwicklung und unterband namentlich in den Gebieten, die unter russische und unter preußische Herrschaft geraten waren, patriotische oder zur Befreiung aufrufende Theaterstücke. Größere Freiheit genossen die Bühnen im österreichischen Verwaltungsgebiet. Der Versailler Vertrag, der Polens Selbständigkeit statuierte, wirkte befreiend auch auf das Theaterleben des Landes. Es erlebte in der Zwischenkriegszeit einen starken Aufschwung. Dann aber kam, mit der Herrschaft Hitlers, die brutalste Unterdrückung polnischer Kultur. Aber es muß eine Art von Untergrundbewegung auch für das Theater gegeben haben. Als der Zweite Weltkrieg zu Ende war, erstand in kurzer Zeit scheinbar aus dem Nichts eine Theaterkultur mit ausgesprochen charakteristischen Zügen. Es gab keine Privattheater mehr; alle Bühnen wurden staatliche Institutionen. Man begann mit Klassikern, vor allem auch mit den Werken von Mickiewicz, Slowacki und Krasinski.

Verhältnismäßig früh erschienen auf den Spielplänen Werke zeitgenössischer Autoren aus dem Westen, wobei — was im Vergleich zu den Verhältnissen in Ostdeutschland erstaunlich wirkt — auch Bühnenstücke von Ionesco, Beckett, Genet, Dramatisierungen nach Kafka und Camus aufgeführt wurden.

Von besonderem Interesse für uns ist das zeitgenössische dramatische Schaffen Polens, dessen ironisch-satirische Züge aufhorchen lassen. Stücke von Mrożek, Różewicz und Jarecki haben nicht nur vereinzelt den Weg auf unsere Bühnen gefunden und ernten in Kellertheatern und Studios verdienten Erfolg. Man gewinnt aus Jacek Frühlings gut dokumentierter Schilderung den Eindruck eines regen und vielseitigen Theaterwesens. Philipp Wolff-Windegg beschreibt dazu den eigenartigen Sonderfall des «psycho-dynamischen Theaters», das im «Theater-Laboratorium» in der westpolnischen Provinzstadt Opole gepflegt wird. Es handelt sich um «therapeutische» oder «kathartische» Versuche mit Archetypen, um «Experimente kollektiver Introversion», indem der Zuschauer durch das Spiel der Schauspieler mit einem in ihm schlummernden Archetyp konfrontiert wird.

Das Theater, so müssen wir dieser Beschreibung entnehmen, gerät in diesen merkwürdigen Inszenierungen in die Nähe der Magie und des Schamanismus. Man spielt da Shakespeare und Goethe, den «Faust» zum Beispiel, aber man spielt sie so, daß die Wirkung ins Grotteske umschlägt. Der Wille des Zuschauers soll beeinflußt werden, indem das Ehrwürdige und Vertraute zuerst lächerlich gemacht wird, dann aber im Zuschauer

selbst der «Epiphanie» zum Durchbruch verhelfen soll.

Es ist sehr schwer, aus diesen Beschreibungen eine Vorstellung der sonderbaren Theaterexperimente von Opole zu gewinnen. Eines aber ist unverkennbar: Hier regt sich schöpferische Freiheit, hier wird Theater gespielt, meinetwegen auf höchst problematische und anfechtbare Weise, aber vollkommen frei, absolutes und autonomes Theater.

Der anregende Band «Theater hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘» gibt keine erschöpfende Auskunft. Er gibt jedoch Einblicke, die wohl geeignet sind, allzu festgefahrene Vorstellungen über das «gefesselte Theater» zu korrigieren². Wenn wir hören, daß Shakespeare-Inszenierungen in Ungarn gewaltige aktuelle Wirkungen erzielten, dann werden wir uns der Tatsache bewußt, daß Theater und Politik sich gegenseitig zu beeinflussen vermögen, nämlich durchaus nicht nur die Politik das Theater, sondern ebenso sicher das Theater die Politik.

Anton Krättli

¹«Theater hinter dem ‚Eisernen Vorhang‘», mit Beiträgen von Jacek Frühling, Heinz Kersten, Wolfgang Kraus, Stephan Vajda, Klaus Völker und Philipp Wolff-Windegg. Band 6 der Reihe «Theater unserer Zeit», Basilius Presse, Basel/Hamburg/Wien.

²«Das gefesselte Theater», von Jürgen Rühle, eine umfassende Darstellung des Weges «vom Revolutionstheater zum sozialistischen Realismus». Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin 1957.