

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 51 (1971-1972)
Heft: 3

Rubrik: Kommentar

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: 17.03.2025

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

EUROPÄISCHE VERDAUUNGSSCHWIERIGKEITEN

Gedanken zum Problemkreis Schweiz-EWG

Es regt sich was

Ist die EWG gut oder schlecht? Als skeptischer Intelligenzler weiss man natürlich von vornherein, dass die Antwort nicht ein schlichtes «gut» oder «schlecht» sein wird. Damit ist sie jedoch nicht erledigt; denn es ist zu wetten, dass sie im Abstimmungskampf des Jahres 1972 eine wichtige, vielleicht entscheidende Rolle spielen wird – wenn nicht bewusst, dann unterschwellig.

Vielleicht erfasst sogar der einfache Bürger doch einen wesentlichen Aspekt der Sache. Zum mindesten sagt ihm sein untrügliches Empfinden, dass es sich um eine für unser Schicksal entscheidende Frage handle. Er spürt: Hier stehen Dinge auf dem Spiel wie unsere nationale Existenz, unsere Identität, unsere Selbstbestimmungsmöglichkeit, unser Eigenleben – eigentlich unsere ganze Geschichte, die uns seit Jahrhunderten stetig zu wachsender Selbständigkeit führte und nun plötzlich die Richtung umkehren soll.

Nimmt man es genau, so stimmt das nun zwar wieder nicht. Unser Arrangement mit der EWG wird die wichtigsten Wirtschaftsfragen durch pragmatische, freundnachbarlich ausgehandelte Bestimmungen regeln. Die EWG selbst

will bei den institutionellen Bindungen nicht einmal so weit gehen, wie es in Bern als erwünscht betrachtet wird. Weder politisch noch wirtschaftlich noch juristisch wird etwas im strengen Sinne Unwiderrufliches geschehen.

Und trotzdem ist unser Volk unruhig und dürfte es bleiben, selbst wenn es dem Bundesrat – mit einer «Schwarzenbach-Mehrheit»? – zustimmen sollte. Es spürt, dass *psychologisch* etwas Entscheidendes geschehen könnte. Hinter der Frage «Ist die EWG gut oder schlecht?» zielt es mit sicherem Instinkt auf die andere: «Ist die *europäische Einigung* für uns etwas Gutes?»

Mit diesem Empfinden steht unser Volk nicht allein. Die gleiche Gefühlsaufwallung geht durch Grossbritannien, Norwegen, Dänemark, deren Regierungen ein Gesuch um den Beitritt zur EWG als Vollmitglieder gestellt haben. Sie alle stehen an jener Schwelle, wo es zu entscheiden gilt, ob man sich prinzipiell in den Strom der Integration eingliedern will.

Nichts Unwiderrufliches

So erstaunlich es nun klingt: Man darf sogar für die Vollmitgliedschaft die

Behauptung wagen, damit geschehe reell noch nichts Unwiderrufliches. Ein Blick auf den Zustand der EWG genügt. Gerade in den fünf Mitgliedstaaten, deren Regierungen klar auf Integrationskurs steuern, wird das klar gesehen und energisch kritisiert. Zu den entscheidenden Souveränitätsübertragungen kam der Meinungsbildungsprozess der sechs Länder auch 1969, 1970 und 1971 noch nicht.

Dennoch gibt es sogar ein Mitgliedland, in welchem die Welle ursprünglichen Misstrauens bis heute noch nicht ganz verebt ist. Frankreichs Weg führte vom mutigen Sprung in die EWG zum nationalistischen Aufbäumen de Gaulles, das auch unter seinen Nachfolgern nicht von der alten Europa-Begeisterung abgelöst wurde, sondern bloss von einem weniger EWG-feindlichen, aber noch immer vorwiegend bremsenden Pragmatismus.

Frankreichs Weg ist überhaupt der aufschlussreichste. Das Land, welches mehr als alle andern eine «Nation» geworden ist, schwankte auch am meisten zwischen Europa-Idealismus und Nationalismus hin und her. Das Vor und Zurück der Jahre 1957–1969 war nur die Wiederholung eines charakteristischen Rhythmus, der Frankreich innert drei Jahren vom kühnen Wurf der Montanunion (1951) zum brüskten Veto der Nationalversammlung gegen die selbstvorgeschlagene «Europäische Verteidigungsgemeinschaft» (1954) geführt hatte. Die Franzosen spürten am deutlichsten, was eine «europäische Nation» für einen Gewinn bedeuten könnte – und wieviel sie gleichzeitig dem gegenwärtigen Nationalstaat wegnehmen würde. Noch gut erinnere ich mich an meine Verwunderung über einen Appell, welchen 1956, mitten in

der Ungarn-Krise und der dadurch entfachten Europa-Begeisterung, die Studentenschaft der Universität Zürich von einem Pariser Studentenkomitee erhielt: «Nous exigeons la proclamation immédiate de la république européenne une et indivisible.» Nie wieder habe ich Glanz und Elend des «europäischen Nationalismus» auf so kleinem Raum beisammen gesehen. Und es gibt keinen schöneren Beleg für Karl Schmidts Behauptung, eine Hauptschwierigkeit der europäischen Einigung liege darin, dass sich jedes Volk dieses Europa immer nur nach dem Idealbild seines eigenen Staates vorzustellen pflege. («Europa zwischen Ideologie und Verwirklichung», Zürich 1966.)

Wie dem auch sei: die Europäer, auch und gerade der «Mann von der Strasse», haben gemerkt, dass irgend etwas Unwiderrufliches in der Geschichte unseren Generationen die Aufgabe des europäischen Zusammenschlusses gestellt zu haben scheint. Die Ausschläge der offiziellen französischen Politik zeigen mit einer Klarheit fast wie im Laboratorium, welches die zwei möglichen Grundreaktionen auf diese Einsicht sind: Kühnes, zum Risiko bereites, aber oft auch technokratisch getöntes und darum stolperndes Vorwärtstürmen – vorsichtiges bis ängstliches oder verkrampftes Festklammern an der bestehenden, bekannten, beruhigenden Ordnung der Dinge.

Psychologischer Gärungsprozess

Die Schweizer sind also hier kein Sonderfall. Die erste Barriere, die ein von den politischen Führern angestrebtes europäisches Engagement in ihrem

Volk zu überwinden hat, ist überall die psychologische. Jedes Volk hat dabei seine eigene Art, an dieser Barriere herumzuturnen; die psychologische Landschaft Europas bietet hier heute ein vielfältig bewegtes Bild. Und man glaube ja nicht, diese Hürde lasse sich in einem Sprung nehmen! Frankreich ist nur das spektakulärste Beispiel für die jahre-, jahrzehntelange Verdauungsarbeit, die den Völkern die Europa-Aufgabe abverlangt. Die Niederländer sind vielleicht die einzigen, die sie von allem Anfang an konsequent bejaht und geschluckt haben. Dem deutschen Europa-Idealismus hat die Faszination durch die Ostpolitik vorläufig den Rang abgelaufen. Und die Italiener sind zwar überall, wo es um Prinzipien und Deklarationen geht, die feurigsten Europa-Prediger, doch wenn es an die praktische Verwirklichung geht, bleiben Legionen von EWG-Verordnungen toter Buchstabe.

In ganz Europa ist dieser psychologische Gärungsprozess in Gang gekommen. Noch sind die geschichtlich tragfähigen Integrationsleistungen rar. Aber sie stellen doch schon einen ganzen Haufen von Realitäten des praktischen Lebens dar, um die sich die betroffenen Völker nicht herumdrücken können: Sie sind die Fermente, die jenen Gärungsprozess in ständiger Beschäftigung halten, die Brocken, bei deren Verdauung sich die Völker an die neue europäische Nahrung gewöhnen können.

Sonderfall Schweiz: Zaudern

Und hier liegt nun allerdings doch ein Schweizer Sonderfall. Die Beschäftigung mit europäischer Politik ist bei

uns mangels ernsthafter Fragen theoretisch geblieben. Die EFTA erreichte weder an praktischer Substanz noch an psychologischer Faszinationskraft den Grad, der nötig gewesen wäre, um unser Volk ernstlich zu beschäftigen. Ein Bundesrat Schaffner konnte zehn Jahre lang den Küchenmeister spielen, dem man alle diese Dinge vertrauensvoll zur servierfertigen Zubereitung überliess.

Es ist dieser Zustand, der uns gefährlich werden könnte. Praktisch alle Völker Europas haben begonnen, sich an diesem psychologischen Verdauungsprozess irgendwie zu beteiligen. Die Schweizer noch nicht, oder kaum; wir schieben den Brocken unschlüssig im Mund hin und her. Wir brauchen keine Angst zu haben, in einen Strudel supranationaler Verschmelzung zu geraten: Dass die Realisationen zögernd, Schritt für Schritt, bloss im Rhythmus von Jahrzehnten kommen, kann man mit Sicherheit voraussagen. Auch die uns gegebenen Brocken werden verdauliche Grösse haben, vorausgesetzt, dass wir sie nicht alle bis auf den Schluss aufsparen. Angst haben müssen wir jedoch vor einem Zustand, der uns zu einer europa-psychologisch unterentwickelten Insel machen würde: Denn wenn dann einst die wirkliche Entscheidung käme, dann wären alle andern vorbereitet und wir nicht.

Ein volles Ja zum Arrangement

Deshalb sollte unsere politische Elite alle Kräfte einsetzen (das heisst weit mehr als gewöhnlich), um unser Volk für eine überlegte Zustimmung zum EWG-Arrangement zu gewinnen. Mit diesem Arrangement wären wir endlich

in den grossen europäischen Verdauungsprozess rings um uns her einbezogen. Genau wie die EWG für die EWG-Staaten, wäre dieses Arrangement noch nichts faktisch Unwiderrufliches und doch etwas so Substanzielles, dass es uns zur ständigen Beschäftigung mit jenem europäischen Annäherungsprozess zwingt, der wohl später irgendwann

einmal, wenn wir alle reif sind, ins Unwiderrufliche münden wird.

Aus eben diesen Gründen meine ich sogar, wir sollten das EWG-Arrangement auch dann anstreben, wenn Englands Beitritt nicht gelänge.

Jörg Thalmann

DIE SOWJETUNION NACH DEM PARTEITAG

Die Kongresse der Kommunistischen Partei der Sowjetunion sind seit je von unterschiedlichem Gewicht gewesen:

Es hat Parteitage gegeben wie den 20. von 1956 und den 22. von 1961, die beide markante Wendepunkte setzten; es gab andere, die kaum über das Mittelmass der Routine herausragten. Der anfangs April im Moskauer Kreml zu Ende gegangene 24. Parteitag der KPdSU gehört zweifellos zur zweiten Kategorie. Die euphorischen Worte, mit denen die sowjetische Publizistik, dem üblichen Ritual gemäss, die Ergebnisse des jüngsten Kongresses feiert, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier – soweit sich das schon jetzt überblicken lässt – keine neuen, entscheidenden Impulse gegeben worden sind. Es waren «zehn Tage, die die Welt nicht erschütterten», allen Marathonreden und feierlichen Bekenntnissen zum Trotz.

Ringens im Vorfeld

Dabei war der Auftakt zum Parteitag keineswegs undramatisch gewesen. Statutengemäss hätte er schon vor einem

Jahr stattfinden sollen. Aber der März 1970 war vorbeigegangen, ebenso der hundertste Geburtstag Lenins, ohne dass die sowjetische Führung sich über einen Termin des Parteitages geäussert hätte, abgesehen von der eher vagen Formulierung, der Kongress werde noch im Laufe des Jahres 1970 stattfinden. Zum letzten Mal legte sich Breschnew in dieser Weise am 12. Juni fest; kurz darauf wurde bekannt, dass als definitiver Termin der März 1971 gewählt worden sei.

Es hat damals nicht an Spekulationen gefehlt, die in diesem Schwanken ein sicheres Indiz für eine Schwächung der Position Breschnews erblicken wollten. Die Gerüchte, die von Differenzen innerhalb der Kremelführung zu berichten wussten, schwollen an, nachdem bereits im Frühjahr 1970 eine Serie von Krankheitsfällen die sowjetische Parteispitze in Mitleidenschaft gezogen hatte.

Anlass zu neuen Mutmassungen über den Parteitag bot im November die mysteriöse Art und Weise, in der im Westen ein Dokument auftauchte, das angeblich die Memoiren des 1964

gestürzten Parteichefs Chruschtschew enthielt. Über sechs Jahre lang war Chruschtschew in der Sowjetunion als «No person» behandelt, und seine Existenz war totgeschwiegen worden. Nun erstmals erschien sein Name wieder in der Presse als Unterschrift unter einem Dementi, das in verklausulierten Worten Chruschtschews Urheberschaft zurückwies. Sollten die Gespenster der Vergangenheit wieder beschworen werden, um die Voraussetzungen für ein Scherbengericht zu schaffen? Würde auf dem 24. Parteitag Abrechnung mit der Periode des «Subjektivismus» gehalten, würde die gedrosselte Entstalinisierung durch eine «Entchruschtschewisierung» abgelöst, die fast ein Synonym für Restalinisierung sein konnte?

Nichts von alledem ist eingetroffen. Der Parteitag wickelte sich in einer nüchternen, sachlichen Atmosphäre ab. Weder auf dem Gebiet der Aussenpolitik noch der planwirtschaftlichen Probleme oder der personellen Umbesetzungen innerhalb der obersten Führung ist es zu spektakulären Entschlüssen gekommen. Die KPdSU präsentierte sich den rund fünftausend Delegierten im Kongresspalast des Kreml als eine geschlossene Gemeinschaft; Ansatzpunkte für Differenzen oder Reformen wurden nach aussen hin sorgfältig abgeschirmt.

Breschnew als primus inter pares

Der Generalsekretär hat auf dem Parteitag die Rolle gespielt, die er seit Jahren einnimmt. Er ist der unbestrittene Chef des Führungskollektivs. Er hat das Grundsatzreferat gehalten, und er hat in dieser sechstündigen Rede am ersten Kongresstag die grossen Linien festgelegt. Aber er ist auch

jetzt noch immer nur der *primus inter pares*, er vereinigt weder formell noch praktisch in seinen Händen die Machtfülle seines Vorgängers Chruschtschew, von Stalin gar nicht zu sprechen. Von einem neuen Personenkult, einem «Breschnewismus», wagt man nicht zu sprechen.

Was der Parteichef an aussenpolitischen Thesen vorzutragen hatte, folgte der bisher bekannten Linie. Vor allem in der Deutschlandfrage zeichnen sich keine Änderungen ab. Der Eindruck verdichtet sich, dass im Augenblick für die Sowjetführung die deutschen Probleme – wie übrigens auch die europäische Sicherheitskonferenz – eher in den Hintergrund gerückt sind. Die Komplikationen des eigenen Machtbereiches haben Vorrang. Der Schock, den die Arbeiterunruhen in Polen ausgelöst haben, ist noch nicht überwunden; nach wie vor fürchtet man sich in Osteuropa davor, dass der Virus auch auf andere Länder des kommunistischen Systems übergreifen könnte. Sicherung und Stabilisierung sind deshalb die dringendsten Überlegungen, die sich der sowjetischen Aussenpolitik aufdrängen.

Druck von unten?

Auch das Referat von Ministerpräsident Kossygin, der die Umriss des neuen Fünfjahrplanes der Periode 1971 bis 1975 zeichnete, war charakterisiert durch eine gewisse Ambivalenz. Der Regierungschef beharrte zwar auf dem Primat der Schwerindustrie, stellte jedoch, ähnlich wie schon Suslow anlässlich der Oktoberfeiern von 1970, eine merkliche Intensivierung der Konsumgüterproduktion und eine Steigerung des Qualitätsstandards in Aus-

sicht. Die sowjetische Führung ist sich bewusst, dass hier – auch im Bereich des Wohnungsbaues – ein grosser Nachholbedarf besteht. Der Sowjetbürger mag im allgemeinen weit weniger von den Verlockungen der Konsumgesellschaft beeindruckt werden, als man das im Westen vielerorts annimmt; aber der drängende Wunsch nach einer Hebung des materiellen Niveaus ist zweifellos vorhanden, und er manifestiert sich immer wieder selbst in kleinen Details des Alltages: der Warenkatalog eines westlichen Versandhauses ist für die meisten Sowjetmenschen eine spannende Lektüre...

Man würde wohl fehlgehen, wollte man diesem Druck von unten in der UdSSR allzu grosse politische Bedeutung beimessen. Aber er ist da, und die Führung ist bemüht, ihn in irgend einer Form aufzufangen. Kühlschränke und Autos – selbst wenn letztere für den Durchschnittsmenschen in der UdSSR noch auf lange Zeit hinaus unerreichbar sind – erhalten deshalb auch hier allmählich den Charakter von Statussymbolen. Die Publizität, welche die Aufnahme der Produktion in den Automobilwerken von Togliattigrad an der Wolga begleitete, spricht eine deutliche Sprache.

Geschlossene Führungskaste

Der angekündigten Lockerung auf versorgungsmässigem Gebiet gegenüber steht die fast hermetische Abschliessung der obersten Parteispitze, die offensichtlich nicht die geringste Neigung nach Regeneration verspürt. Die personellen Änderungen, die vom Parteitag gutgeheissen worden sind, halten sich im denkbar engsten Rahmen. Das Politbüro ist zwar erweitert worden –

von elf Mitgliedern auf fünfzehn – aber von den vier neuen gehörten drei bereits bisher als Kandidaten dem Gremium an. Der Drang der Jugend, der heute lärmend die Welt erfüllt, hat den Kreml noch nicht erreicht; das Durchschnittsalter der Politbüroangehörigen beträgt 61 Jahre; der Jüngste ist 53...

Es ist müssig, darüber Spekulationen anstellen zu wollen, welches die Motive der Kremlherrscher für diese Abkapselung sind. In den vergangenen sechseinhalb Jahren hat die Sowjetunion das erstaunliche Beispiel einer funktionierenden «kollektiven Führung» vorexerziert. Seit Chruschtschews Sturz hat es praktisch keine entscheidenden Änderungen in der Parteispitze mehr gegeben – angesichts der historischen Erfahrungen ein erstaunliches Phänomen. Das ist ein nicht wegzuleugnendes Faktum, und man kann es zumindest nicht ausschliessen, dass die Sowjetführer, die sich alle allmählich dem siebzigsten Lebensjahr nähern, sich nicht auf Experimente personeller Natur einlassen wollen.

Andererseits bringt diese Exklusivität je länger je mehr Probleme. Auf dem Land lastet eine überalterte Führung, die aus sich heraus kaum in der Lage ist, die Initiative zu dringend notwendigen Reformen zu ergreifen. Dass der Druck von unten ausreichen wird, die Spitze zu einer Änderung ihrer Haltung zu veranlassen, ist wenig wahrscheinlich. Wenn in Russland je Reformen durchgeführt worden sind, dann nur von oben her. Vorläufig ist eine Persönlichkeit, die über die nötige Autorität verfügen würde, um einen neuen Schwung in das Getriebe zu bringen, nicht in Sicht.

Alfred Cattani

ATOMKRAFTWERKE UND UMWELTSCHUTZ

Kühlwasser und Radioaktivität

Der Bau von Atomkraftwerken wird in letzter Zeit immer stärker bekämpft, wobei hauptsächlich das Argument des Umweltschutzes benützt wird.

Die Erwärmung der wasserreichen Flüsse unseres Landes durch die Abfallwärme von Atomkraftwerken ist ein erster Gegenstand lebhafter Diskussion.

Man war ursprünglich der Auffassung, dass Standorte an wasserreichen Flüssen für die Errichtung von Atomkraftwerken vorzüglich geeignet wären, da die Flusswasserkühlung sich als die billigste Variante der Kühlung anbot. Zwar war man sich von Anfang an der Tatsache bewusst, dass den Flüssen nur eine geringe Erwärmung zugemutet werden dürfe, wenn tierisches und pflanzliches Leben nicht Schaden nehmen sollten. Aber eine vorsichtige Wärme-Belastung der Flüsse innerhalb der von den zuständigen Behörden gesetzten Grenzen, wie sie etwa im «Kühlwasserbericht» der vom Eidg. Departement des Innern beauftragten Expertenkommission vorgeschlagen wurde, schien durchaus verantwortbar.

Opposition seitens flussabwärts liegender Gemeinden bzw. Kantone und Meinungsdivergenzen mit deutschen Instanzen über die Wärmebelastung des Rheins führten jedoch zu einer Verhärtung der Positionen, so dass zum Schluss anfangs März dieses Jahres ein bundesrätliches Veto gegen weitere Kühlwasserentnahmen aus dem schweizerischen Flusssystem erging.

Die Angst vor radioaktiven Abgasen und Abwässern ist das zweite Argument, welches gegen den Bau von Atomkraftwerken ins Feld geführt

wird, obwohl bekanntlich jede erdenkliche Massnahme getroffen wird und eine Belastung von Luft und Gewässern praktisch vollständig ausgeschlossen ist.

Sorge um die Umwelt

Nun ist es ohne Zweifel höchst erfreulich, dass die Notwendigkeit des Schutzes unserer Umwelt, unseres Lebensraumes, in letzter Zeit in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gedrungen ist. Der Schutz der Gewässer war das erste Problem, welches anfänglich von einigen wenigen und dann im Lauf der Zeit von vielen erkannt wurde. Heute ist der Durchbruch hier gelungen, und der Schutz der Gewässer ist sozusagen jedermann als einfache Notwendigkeit selbstverständlich. Die Bestrebungen des World Wildlife Fund, die bald danach folgten, haben durch beharrliches Wiederholen von Aufrufen und Mahnungen den Schutz der tierischen und pflanzlichen Lebewelt als Notwendigkeit bewusst gemacht. Ölkatastrophen mahnen daran, dass auch die Weltmeere nicht so gross sind, dass sie ungestraft verunreinigt werden dürfen, und kürzlich wurde ein Reeder, dessen Schiffe auf dem Rhein flüssige Abfälle in den Fluss pumpen, von einem deutschen Gericht hart angefasst. Plötzlich ist es soweit, dass man – gottlob – kaum eine Zeitung mehr öffnen kann, ohne auf Umweltschutzfragen hingewiesen zu werden.

Gesamtschau tut not

Was jedoch fehlt, ist eine integrale Schau: Es genügt nicht, irgend ein noch

so dringendes und populäres Umweltschutzproblem herauszugreifen und mit sachlichen und vielleicht gelegentlich auch unsachlichen Argumenten zu diskutieren, wenn daneben andere ebenso dringende oder womöglich noch dringendere Probleme unbeachtet und ungeklärt bleiben. Konkret als Beispiel: Es genügt nicht, die häuslichen Abwässer einer Gemeinde aufzuarbeiten und zu klären, bevor sie einem Fluss oder See übergeben werden, wenn daneben der häusliche Kehricht weiterhin einfach in ein nahegelegenes Bachtobel geworfen wird.

Und Umweltschutz kostet Geld, viel Geld sogar. Es ist teurer, Abwässer zu klären, statt sie direkt den Gewässern zu übergeben, Kehricht zu verbrennen, statt ihn auf Halden zu schütten, Motorfahrzeuge mit giftarmen Abgasen zu benutzen, statt konventionelle Automobile zu fahren. Die OECD hat geschätzt, dass etwa zwei Prozent des Bruttosozialproduktes aufgewendet werden müssen, um eine weitere Verschlechterung der Umweltbedingungen zu verhindern, und dass sogar drei Prozent notwendig wären, wenn eine Sanierung der bestehenden Situation erreicht werden soll.

Was wir deshalb brauchen, ist eine Wertung der Probleme nach ihrer Dringlichkeit und eine Wertung der möglichen Massnahmen nach ihrer Wirksamkeit. Die Kernfrage lautet: Wie bekommen wir «am meisten Umweltschutz pro Franken»?

Atomkraftwerk-Stopp: Umweltschutz am falschen Objekt

So betrachtet ist die Bekämpfung des Baus von Atomkraftwerken aus Gründen des Umweltschutzes völlig falsch.

Kaum eine Technik hat wie die Nuklear-technik den Umweltschutz von Anfang an so konsequent durchgeführt. Sachgemäss konstruierte Atomkraftwerke gefährden die Umwelt ihres Standortes nicht, und daher ist das Nicht-Bauen eines Atomkraftwerkes kein Umweltschutz.

Aber das Nicht-Bauen von Atomkraftwerken bedeutet den Verzicht auf billige elektrische Energie und damit den Verzicht auf Reichtum – Reichtum, den wir brauchen, um zu leben, und den wir auch brauchen, um unsere Umwelt sauber zu halten.

Natürlich darf man unsere Flüsse nicht rücksichtslos erwärmen, natürlich muss auf die vorhandene leider beträchtliche Verschmutzung der Flüsse bei der Festlegung der zumutbaren Erwärmung Rücksicht genommen werden. Im Grenzfall wären sogar Kühltürme zu errichten, so dass die Flüsse überhaupt nicht belastet werden, wobei natürlich Rückwirkungen auf die lokalen Klimaverhältnisse auch nicht ausgeschlossen werden können.

Zusammenfassend: Man soll beim Bau von Atomkraftwerken jede vertretbare Rücksicht auf die Beeinflussung der Umwelt des Standortes nehmen. Man soll aber nicht Umweltschutz am falschen Objekt exerzieren und den Bau von Atomkraftwerken verzögern oder gar verhindern. Wir brauchen die billige Energie aus Atomkraftwerken als Quelle von Reichtum, um andere, viel dringendere Umweltschutzprobleme zu lösen – unter anderem um die Qualität unserer Gewässer weiter zu verbessern, so dass sie dann auch gegen kleine Erwärmungen wieder unempfindlicher werden.

Heinz Albers

KAGELS «STAATSTHEATER» IN HAMBURG

An der Produktion von *Mauricio Kagel*, dem nun 40jährigen Argentinier und Wahl-Kölner, ist der Begriff des «instrumentalen Theaters» entwickelt worden. Er meint die Ausweitung der Musik übers Akustische hinaus zu Geste und Optischem. Damit strebte er ein Totaltheater an, wie das – wenn auch in einzelnen Aspekten nur – bei Appia, Meyerhold und Artaud vorgebildet ist. Mitläufer in den letzten Jahren wurden Dieter Schnebel, Hans Otte, John Cage, auch Karlheinz Stockhausen (in «Originale»).

Kagel hat sich die verschiedenen Bühnennittel gewissermassen schrittweise in kürzeren Stücken erarbeitet: «Musica para la torre» vom Jahr 1953 bestand neben konkreten und instrumentalen Klängen aus Beleuchtungsspielen. «Sur scène», 1959, ist ein kammermusikalisches Theaterstück für Sprecher, Mime, Sänger und drei Instrumentalisten. «Journal de théâtre», 1960, bietet eine Sammlung von Situationen für Instrumente, Darsteller und Requisiten. In «Variaktionen» komponierte Kagel die Choreographie, Blicke und Gesten. «Pas de cinq» besteht aus Gängen über die Bühne und deren Geräuschen. «Camera obscura», das «chromatische Spiel für Lichtquellen und Darsteller», manipuliert die Bühnenbeleuchtung. «Die Himmelsmechanik» ist eine «Komposition mit Bühnenbildern». «Kommentar + Extempore», 1967, sind «Selbstgespräche mit Gesten». In «Solo» erlebt ein Dirigent die Musik nur noch gestisch; ausser Atmen, Schnaufen und dem Geräusch seiner Schritte bietet diese Nummer

dem Publikum nur Ausserakustisches. «Synchronstudie», 1969, ist «für Sänger, Geräuschemacher und Filmprojektion» konzipiert.

Konsequenterweise wollte Kagel diese für sich divergierenden Mittel in einem längeren Bühnenstück zusammenfassen. Rolf Liebermann erteilte den Auftrag und band daran nur die technische Bedingung, dass es auch die Möglichkeiten der traditionellen Guckkastenbühne berücksichtigen müsse.

Kagels «*Staatstheater*» nimmt sich selber beim Wort. Zu ihm gehören nicht nur Sänger, Darsteller, Musiker, die als Verkleidete – in Kostüm oder Frack – den Scheincharakter des Opern-Staatstheaters tradieren, sondern auch Requisiten, Beleuchtung, Technik. Diese werden in Kagels «*Staatstheater*» nicht – wie in der herkömmlichen Oper – als Nebensache, Hilfsmittel verschämt verdrängt, sondern sind nun vordergründig, selbständig, mitunter sogar Hauptsache.

«*Staatstheater*» setzt sich aus neun Teilen zusammen: «Repertoire», «Einspielungen», «Ensemble», «Debüt», «Saison», «Spielplan», «Kontra-Danse», «Freifahrt», «Parkett» – also aus Begriffen aus dem Opernbetrieb. Es wäre möglich, auch nur einzelne dieser Teile aufzuführen – in Hamburg zwar inszenierte Kagel alle neun. Die Reihenfolge ist beliebig; nur «Repertoire» hat immer am Anfang zu stehen. Überschneidungen und Kombinationen der einzelnen Teile sind angestrebt.

Als «szenische Komposition» bezeichnet Kagel sein hier neunzigminütiges Stück. Kagel komponierte – der

Begriff ist wörtlich zu nehmen –, zusammen mit Ursula Burghardt, Klänge, Geräusche, Aktionen, Beleuchtung, Kostüme, Requisiten mit Chor, Solisten, Ensemble, Ballett und Musikern in einer Inszenierungspartitur zum Totaltheater. Das Material zu seiner 500seitigen Partitur sammelte er während dreier Jahre auf Karteikarten. Es reicht von der Betätigung einer Weckeruhr bis zum Cis-moll-Dreiklang, von rhythmischen Schlagzeugfiguren bis zur Positionsangabe für Tänzer.

Dabei tendiert «Staatstheater» – was Wagner anstrebte, der aber dann doch wieder zur «Handlung» recurrierte – zum Bühnengesamtkunstwerk. Eine Fabel – mit Anfang, Mitte, Ende – muss fehlen. Der Aufbau geschieht mit Elementen, teils abstrakt, teils konkret. «Staatstheater» wird zum «mixtum compositum» par excellence. Doch die Entwicklung von den Solo-Aktionen am Anfang zum Operntableau am Schluss verrät dramaturgisch konsequente Durchbildung. Die Mittel von Steigerung, Verdichtung, Intensivierung – durch die sukzessive Verwendung auch von Klang, Raumtiefe und Projektionen – lässt den erfahrenen Szeniker erkennen.

«Repertoire» schon wird wörtlich genommen. Es breitet in Mini-Szenen aus, was Theater auf, hinter und ausserhalb der Bühne ausmacht. Mimen produzieren gewissermassen ihr Handwerk. Dabei ist dieses «szenische Konzertstück», aus einem Hundert oft nur sekundenlanger Aktionen bestehend, «instrumentales Theater» per definitionem. Einerseits wird Gestikulation der Mimen theatralisiert, andererseits werden Requisiten zur Bewegung, zum Klingen gebracht. Die einzelnen, sich teilweise konkurrenzierenden Aktionen

werden zusammengehalten durch rhythmische Entsprechungen, synchrone Bewegungsabläufe.

Neben diesem Materialkatalog aber wird «Staatstheater» zur Opernparodie. Durch De-Komposition und Re-Komposition des traditionellen Materials an Tönen, Gesten, Bewegungen, literarischen und szenischen Topoi – wird der Scheincharakter der herkömmlichen Opernform durchleuchtet und ad absurdum getrieben.

In «Ensemble» sitzen ihre Helden im Halbkreis vereint auf goldenen Stühlen. Alle Vertreter sind in ihrem Bühnenkostüm anwesend, vom lyrischen Sopran zum Basso profundo, von der Hochdramatischen zum Heldenbariton. Ihr Dirigent ist der Komponist in der Maske eines uralten Kagal: ein Musikprofessor von anno dazumal, verstaubt, verblödet, jedenfalls unsäglich lächerlich. Doch seine Zeichen zum Einsatz sind eigentlich überflüssig. Jeder gibt ohnehin nur seine stereotypen Formeln wieder. Sie bestehen aus Vokalisieren, Gesangsexercices, Nonsense-Silben – jedenfalls Unverständlichkeiten. Die Darsteller von der Papagena bis zu Hans Sachs leisten damit die Parodierung ihrer selbst.

Die fünf nächsten Nummern liefern verschränkt vor dem Schlussteil ab. Sie gaben ein Panorama bekannter Opernsituationen nun als Aktionen. Alle sind sie da: Von den Merker-Tafeln der «Meistersinger» bis zu den «Aida»-Trompeten, von dem in Rokoko-Perücke agierenden Damentertzett aus dem «Rosenkavalier» bis zum Paar der Lulu-Geschwitz. Je genauer der Operngänger seine Klassiker kennt, um so grösser wird das Vergnügen – oder auch die Verärgerung – sein.

In «Freifahrt», der «gleitenden

Kammermusik», demonstriert Kagel die Überflüssigkeit des herkömmlichen Opernorchesters im Graben. Der Apparat ist hier auf fünf Musiker reduziert. Diese werden auf rollenden Stühlen – pikanterweise vor der Hintergrundprojektion der «Wasser- und Feuerprobe» aus der «Zauberflöte» – über die Bühne gezogen und tuten, trommeln, schaben und rasseln den Abschied auf die scheinstiftende Klangkulisse aus der Versenkung von einst.

Vollends zum «Adieu» auf die Oper wird das Schlussbild. Die Kulissen sind hochgeschoben. Der Blick auf Hinter- und Seitenbühnen ist frei. Beleuchtungsapparaturen, Bühnenarbeiter, all das, was das Als-Ob der traditionellen Oper erst ermöglicht, perfektioniert, sind nun blossgestellt, in ihrer Schäbigkeit entlarvt. Das Opernensemble singt Dreiklänge und tritt nach dem Diktat einer Vorturnerin auf dem Podest von einem Bein aufs andere an Ort. Als einziges Requisit schwebt ein Tandem-Velo herab. Das Symbol wird zum plumpen Fingerzeig: Oper ist wie Gymnastik. Mit all ihren Konventionen, Massnormen und Leistungszwängen – die von innen und

aussen an sie gestellt werden – macht sie so wenig frei wie Sport.

Kagels «Staatstheater» stempelt sich zur Oper aller Opern. Es versucht, die herkömmliche Form durch Montage ihrer Demontage zu liquidieren, hakt sich aber dabei an den Reproduktionsmitteln ihrer Einrichtung fest. Der Zeretzungsprozess wird von innen heraus betrieben. Gleichwohl bleibt die Frage offen, ob eine durch «Staatstheater» eingeleitete Entwicklung den bestehenden Opernbetrieb auf weite Sicht verunmöglichen wird oder ob dieser seinerseits «Staatstheater» und allfällige produktive Folgen in seine Maschinerie integrieren kann. Jedenfalls wird auch Kagels «Staatstheater» an der Hamburgischen Staatsoper durchs Abonnementsystem gezogen. Denn die letzte Konsequenz zum Totaltheater hat diese Partitur noch nicht gezogen: die Einbeziehung des Publikums in die Aktion. Das wird in «Probe» – Kagels nächstem Stück – programmatisch nachgeholt werden. Es wird Strassentheater sein oder – wie Kagel in einem «Spiegel»-Interview meinte – «eine abgewandelte Form einer Volkshochschule».

Rolf Urs Ringger

SCHWEIZER ZEICHNUNGEN IM 20. JAHRHUNDERT

Zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur

Die Schau «Schweizer Zeichnungen im 20. Jahrhundert» gehört in eine Reihe, die 1968 mit der Ausstellung «Von Toepfer bis Hodler, die Schweizer Zeichnung im 19. Jahrhundert» begonnen hat und durch zwei weitere Ausstellungen «Die Schweizer Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert» sowie

«Die Schweizer Zeichnung im 17. und 18. Jahrhundert» fortgesetzt werden soll. So erhalten wir schliesslich über die Zeichenkunst im Raume der Schweiz vom 15. Jahrhundert bis zur unmittelbaren Gegenwart einen Gesamtüberblick, den vier umfängliche Kataloge dokumentarisch belegen werden. Initi-

ant dieses Unternehmens ist das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft. Die Kataloge werden sich als nützliches Arbeitsinstrument für jene Kunstbetrachter eignen, die sich mit dem bislang wenig beachteten Bereich des schweizerischen Kunstschaffens näher befassen wollen.

Das 19. Jahrhundert betrachtete die Zeichnungen bloss als Vorstufe oder Skizze für die allein als vollendet geltenden Gemälde und Skulpturen. Seit aber Kandinsky und Klee die Schönheit der frei schweifenden, vom Gegenstand gelösten Linie entdeckten – und damit die Schönheit des Handschriftlichen, seit auch der Surrealismus den Zugang zum Unterbewusstsein öffnete, bahnte sich eine Entwicklung an, die nach dem Zweiten Weltkrieg zur Blütezeit der abstrakten tachistischen Malweise führte. Diese Richtung, welche die Malerei als spontane Niederschrift psychischer Regungen verstand, brachte eine neue Optik, die uns das Verständnis für das Wesen der Zeichnung weckte; denn gerade die Zeichnung ist nach ihrem bildnerischen Charakter, der wenig belastet ist von den Anforderungen des Stils, und nach ihrer technischen Eigenart dazu geschaffen, dem Gestaltungsdrang freieren Lauf zu lassen. Dank dieses Wandels im modernen Kunstempfinden haben wir die Zeichnung als künstlerischen Ausdruckswillen sehr hoch schätzen gelernt und gehen gar soweit, Zeichnungen von Geisteskranken in begrenztem Masse künstlerische Werte zuzubilligen. Adolf Wölfli, Heinrich Anton Müller, die Waadtländerin Aloïse und bedingt auch Louis Soutter gelten in der Winterthurer Ausstellung als Vertreter der Irrenkunst.

Die Auswahl traf eine Kommission

von vier Fachleuten, zu denen *Hans A. Lüthy*, Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, und *Hans Christoph von Tavel*, Verfasser des Buches «Ein Jahrhundert Schweizer Kunst», gehören. Sie versuchten, die gesamtschweizerische Entwicklung im Auge zu behalten, ohne allzu stark auf regionale oder gar lokale Rücksichtnahmen einzugehen. Doch will die Ausstellungsleitung keine unumstösslichen Wertmassstäbe festsetzen, sondern Richtlinien, Akzente und Schwerpunkte in der leidenschaftlich diskutierten modernen Kunst setzen. Unbestritten sind die grossen anerkannten Meister Hodler, Soutter, Klee, Meyer-Amden, Le Corbusier und Alberto Giacometti, deren abgeschlossene Lebenswerke kunstgeschichtlich eingeordnet sind. Sie bilden mit grösseren Bilderfolgen Schwerpunkte.

Ein sicheres Urteil braucht es indessen, um unter den übrigen zahlreichen Künstlern die Akzente richtig zu setzen. Neben Vallotton und Auberjonois, den namhaftesten unter ihnen, fallen Giovanni und Augusto Giacometti, Brühlmann, Moilliet, Morach, Itten, Sophie Taeuber-Arp und Wiemken auf, die alle Wesentliches geleistet haben. Sie zählen zur älteren Generation, die im ersten Viertel unseres Jahrhunderts den Höhepunkt ihrer künstlerischen Laufbahn erreicht haben und heute alle mit Ausnahme Morachs gestorben sind. Je mehr wir uns der Gegenwart nähern, desto schwieriger wird es, auszuwählen. Viele Künstler, deren Zeichnungen wir in der Ausstellung begegnen, sind stellvertretend für ganze Gruppen und Richtungen und könnten deshalb in gewissen Fällen ausgetauscht werden. Allerdings fehlen wichtige gegenständliche Künstler aus der Zeit zwischen

den Weltkriegen wie Max Gubler, Ernst Morgenthaler und Fritz Pauli, die, entweder das Erbe des französischen Fauvismus oder des deutschen Expressionismus verwaltend, zu traditionsgebunden sind und als Zeichner offenbar die Ausstellung nicht ausschlaggebend bereichern. Immerhin ist ihre Art wenigstens in Barraud und Schürch gewürdigt. Deutlicher tritt die subjektive Befangenheit gegenüber den allerjüngsten nach 1930 geborenen Künstlern hervor, was durchaus begreiflich ist, denn einerseits steckt ihr Werk noch in den Anfängen, andererseits schliessen sie sich meistens den umstrittenen progressiven Tendenzen der sechziger Jahre an, die unter den Kunstbetrachtern und Kritikern grosse Verwirrung stiften, versteigen sich doch die eifrigen Befürworter wie die heftig Ablehnenden zu übertriebenen Urteilen. Was die Zahl der Jungen betrifft, sind sie mit elf unter den insgesamt 74 Zeichnern der Ausstellung genügend beachtet.

Mit ihrem summarischen Charakter beruht die Schau nicht auf einer einheitlichen künstlerischen Konzeption. Vielmehr stellt sie die Vielfalt schweizerischen Kunstschaffens in den Zusammenhang der allgemeinen Kunstgeschichte. Unter den Richtlinien, nach welchen die Ausstellung aufgegliedert ist, werden zunächst die wesentlichen Kunststile verstanden: der Symbolismus und der Jugendstil um die Jahrhundertwende, die unter dem Titel «Frühe Wege der Abstraktion» zusammengefasste Kunstrevolution des Futurismus und Kubismus, welche unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg die Schweizer Künstler stark beeindruckte, der Surrealismus und Konstruktivismus der Zwischenkriegszeit, die infor-

melle Kunst nach 1945, als lyrische Abstraktion bezeichnet, und schliesslich die Pop Art und konzeptuelle Kunst der jüngsten Zeit, welche die bisherige Vorstellung vom Kunstwerk in Frage stellen.

Die Richtlinien umschreiben aber auch das Verhältnis der Schweizer zu ihrer Heimat näher, obwohl die Beziehung zur Heimat an sich keine künstlerische Qualität bedeutet. Im Gegensatz zu Paul Nizons einseitiger Stellungnahme in seinem 1970 erschienenen «Diskurs in der Enge» unterscheidet die Ausstellung zwischen Künstlern wie Amiet, Giovanni Giacometti, Barraud, die sich in der Schweiz wohl fühlten und frei entfalteten, und solchen, die wie Soutter, Schürch und Wiemken einsam und missverstanden blieben. Als die faschistischen und nazistischen Diktaturen die freie künstlerische Entfaltung bedrohten, gründeten die Schweizer Surrealisten und Anhänger der konkreten Richtung 1936 in Zürich die «Allianz», um den beiden grossen, gegensätzlichen internationalen Strömungen in der Schweiz ein Lebensrecht zu sichern. Es ist wohl das bedeutsamste Ereignis im Schweizer Kunstleben der ersten Jahrhunderthälfte. In der Folge hat der Surrealismus und der aus ihm hervorgegangene phantastische Realismus bis in die neueste Zeit stark nachgewirkt und sich am weitesten verbreitet. Aber auch die Zürcher Konkreten haben bis heute ihren Zusammenhalt bewahrt und eine bedeutende Aktivität entwickelt.

Ein weiteres schweizerisches Merkmal erfassen die Richtlinien in den Eisenplastiker-Zeichnungen. Nach dem Zweiten Weltkrieg haben die Schweizer Walter Bodmer, Robert Müller, Jean Tinguely und Bernhard Luginbühl, die

über unsere Landesgrenzen hinaus bekannt wurden, der Entwicklung der Eisenplastik, die in den zwanziger Jahren begonnen hat, entscheidende Impulse verliehen. Die anderen Bildhauer, die mit den konventionellen Materialien Stein und Bronze arbeiten, aber auch Hans Aeschbacher, ein Pionier der modernen Betonplastik, sind übergangen worden. Lediglich mit Alberto Giacometti, der als Bronzeplastiker zu internationalem Ruhm gelangte, wurde eine Ausnahme gemacht.

Indem die Ausstellungsleitung Wert darauf legt, zu zeigen, wie die Schweizer schöpferisch Anteil nehmen an den Wandlungen europäischer Kunst, haben sie die grossen Zeichner Fritz Pauli, Viktor Surbek, Adolf Herbst, die vom Überlieferten ausgehen, ausgeschlossen, dafür solche Künstler bevorzugt, die sich für das Neue einsetzen, deren zeichnerische Begabung indessen nicht immer überzeugt. Wären die schönsten Schweizer Zeichnungen ausgewählt worden, hätte sich dennoch keine spezifisch schweizerische Kunst in unserem kleinen viersprachigen Land herauskristallisiert. Vielmehr überschneiden sich in ihm die künstlerischen Richtungen und Temperamente von West- und Mitteleuropa. Nicht zu Unrecht rechnet die deutsche Kunstgeschichte Klee und Itten zu den ihren, während die französische Vallotton, Le Corbusier und Alberto Giacometti für sich beansprucht.

Eine Schlüsselstellung nimmt Paul Klee ein, für dessen langsamen Reifeprozess die Zeichnung eine ausschlaggebende Rolle spielte und der zeitlebens ein grosser Zeichner blieb. Keiner hat ein reicheres bildnerisches Vokabular vom Gegenständlichen bis zum Un-

gegenständlichen gefunden, keiner hat auch je eine so enge Verbindung zwischen psychischen Impulsen und linearer Gestaltung erreicht. Zeichnerische Frische bewahren sowohl Hodler – trotz seiner monumentalen Stilauffassung in den Gemälden, als auch Giovanni Giacometti, der impressionistische und expressionistische Einflüsse verarbeitet. Der Bühnenbildner Appia legt für seine symbolischen Visionen Wert auf eine vervollkommnete Technik des Verwischens und Schummerns. Obrist bleibt bei der ornamentalen Stilisierung stehen; Augusto Giacometti hingegen stösst schon um 1900 darüber hinaus kühn zur ungegenständlichen Darstellung vor. In Brühlmanns Zeichnungen, der die abstrakte mit der expressiven Bildsprache verbindet und sie idealistisch überhöht, klingt die monumentale Kunst Hodlers nach. Grosse Zeichner sind Gimmi mit seiner herben und Barraud mit seiner eleganten Linienführung. Zum Illustrativen neigen Chambon und Irène Zurkinden. Der spröde Zug von Auberjonois' Zeichnungen entspringt seinem Widerstand gegen diese Technik, die ihn am Malen zu hindern droht. Unerhört stark spiegeln sich psychische Zustände in Soutters, Schürchs und Wiemkens Blätter. Eine rhythmisch bewusst disziplinierte Liniensprache erstreben Alice Bailly, Moilliet, Morach, Itten und Buchet, die sich mit dem Futurismus und dem Kubismus auseinandersetzen. In dieser Gruppe übertrifft Meyer-Amden an geistiger Tiefe, an menschlicher Haltung, an kompromissloser Gestaltung des intuitiv Erschauten und an stiller Verinnerlichung alle. Einen Schritt weiter geht Le Corbusier. Er begründete zusammen mit Ozenfant den Purismus, der auf den Kubismus

eine kritische Antwort gibt. Indessen verschwindet die letzte Spur zeichnerischer Spontaneität aus den geometrisch konstruktiven Formen von Sophie Taeuber-Arp, von Graeser und Bill, die zum Teil mit Reisschiene und Zirkel arbeiten. Lebensvoller hingegen wirken die Arbeitsskizzen der andern konkreten Künstler Glarner und Lohse, die mit dem Bleistift erste Einfälle festhalten. Besser entsprechen dem Anliegen der zeichnerischen Sprache der Surrealismus und der phantastische Realismus, die menschliche Traumsphären ausloten. Neben Tschumi, der zur älteren Generation gehört, treten vorab die jüngsten Ausstellenden Wyss, Schweizer und Hofkunst durch eine perfekte Zeichentechnik hervor. Eine Sonderstellung nimmt Alberto Giacometti ein, der unter dem Eindruck des Existenzialismus die schmerzliche Entsagung auf die Wirklichkeitsfülle bildnerisch gestaltet. Die informellen Künstler Iseli und Klotz suchen nur noch das rein Handschriftliche, Gestische in der Zeichenkunst. Eggenschwiler, Rot, Raetz und Comesi als Repräsentanten der aktuellen Pop Art und konzeptuellen Kunst lassen die Möglichkeit

der zeichnerischen Mittel wieder verkümmern.

Das Schwergewicht des vielschichtigen schweizerischen Kunstschaffens, das sich in der Zeichenschau widerspiegelt, konzentriert sich auf wenige Regionen. Die stärkste Anziehungskraft üben Zürich und Bern aus, wo beinahe die Hälfte der Ausstellenden ihren Wohnsitz hat. Genf und die Waadt bilden mit zwanzig Vertretern das Gegengewicht der französischen zur deutschen Schweiz. Unter den übrigen Kantonen zeichnet sich nur noch Basel mit sieben Künstlern aus. Doch interessieren uns weniger die regionalen Kunstlandschaften, die sich in einer solchen Querschnittsausstellung abzeichnen, als die allgemeine Entwicklungstendenz der Zeichnung, die durch die Berührung mit den grossen Strömungen ausländischer Kunstzentren bestimmt wird. Aber auch von diesem Gesichtspunkt aus vermittelt die Ausstellung keine definitiven Resultate, sondern regt als eine von vielen möglichen Standortsbestimmungen zum fruchtbaren Nachdenken an.

Helmut Kruschwitz

«BIERTISCHGESPRÄCHE»

UND «DAS TESTAMENT DES HUNDES»

Theater in Basel und Zürich

Die Idee, sechs jüngere Schweizer Autoren kurze Stücke schreiben und in Zusammenarbeit mit den *Basler Theatern* auf die Bühne bringen zu lassen, ist mit Recht gut aufgenommen worden. Ein Sprechtheater, das nicht in ständigem Kontakt mit den Schrift-

stellern, in Partnerschaft mit seinen Autoren steht, verfehlt seine Aufgabe. Und der Dramatiker, vollends natürlich der Schriftsteller, der zum erstenmal für die Bühne schreibt, braucht die Erfahrung der Theaterwirklichkeit, das Gespräch mit Schauspielern und Regis-

seur. Insofern ist *Werner Düggelins* Versuch überfällig. Man sollte sich weit mehr darüber wundern, dass er hierzulande als etwas Ausserordentliches empfunden wurde. Denn wenn das Schweizer Theater nicht einfach ein Spiegel des internationalen Theaterlebens sein, sondern seinen eigenständigen Beitrag leisten will, muss es die einheimischen Autoren einspannen, ihnen helfen, ihnen die Theaterarbeit ermöglichen. Und nicht der Erfolg darf den Ausschlag geben, ob diese Zusammenarbeit fortgesetzt oder wieder eingestellt werden soll. Es müsste sich ergeben, dass Theaterarbeit diese Wechselbeziehung selbstverständlich einbezieht, ja dass sie ohne sie gar nicht möglich ist.

In Basel hat man es sozusagen auf den schweizerischen Herrn Karl angelegt, auf die schweizerische Version des biedereren, kleinbürgerlichen, ordnungsliebenden Durchschnittsmenschen, dessen Züge von Grausamkeit, Intoleranz und Aggression etwa im Fremdenhass, in der Abneigung gegen jede Veränderung zum Vorschein kommen. Man stellte sich in Basel vor, am Biertisch, beim Jass in der Wirtschaft werde sich dieser Charakter am ehesten enthüllen, und darum lautete der Auftrag an die sechs Autoren (*Clemens Mettler, Christoph Mangold, Jörg Steiner, Heinrich Wiesner, Ernst Eggimann* und der Deutsche *Heinrich Henkel*), sie sollten in einem Zehnminutenstück eine Biertischsituation gestalten. Man fragte konkret nach den Verhaltensweisen des Schweizers, nach seiner politischen Bekenntnisfreudigkeit, seinem «Hang zum Kleinbürgerlichen», seiner Xenophobie, seiner Liebe zum Ordentlichen und seinem Verhältnis zu Besitz und Freiheit. Man fragte nach seinen Ver-

drängungen und Aggressionen. Das ist zum Teil doch auch problematisch: indem man das Thema stellt, nimmt man das Ergebnis vorweg. Die Fragen implizieren bestimmte Antworten, und sie zielen auf etwas, das möglicherweise nicht typisch schweizerisch ist, wenngleich es in schweizerischer Einfärbung selbstverständlich nachzuweisen ist. Aber Figuren wie der erwähnte Herr Karl oder neuerdings der k. u. k. Scharfrichter Josef Lang, dessen Porträt von Gerhard Dorfer und Anton Zettel gezeichnet und im Zürcher «Neumarkt» vorgestellt worden ist, alle diese Biedermänner, die ihren Aggressionen und Perversionen die Sanktion des Konformistischen zu geben wissen, sind eben jetzt wieder einmal das Thema Nummer eins, auch in der Bundesrepublik. Nicht zu unrecht, möchte ich beifügen. Nur hat der Basler Versuch dadurch eine Note erhalten, die ihm nicht unbedingt zuträglich ist. Wollte man bei den Leuten sein, die literarisch den Trend bestimmen? Ein Indiz dafür, dass man die Möglichkeit weiterer Aufführungen im deutschen Sprachraum vielleicht anvisierte, liegt in der Wahl des Hochdeutschen als Sprache für Schweizer Biertischgespräche. Zwar argumentiert das Theater damit, es sei unmöglich gewesen, die Stücke mit adäquaten Schauspielern zu besetzen, die Mundart wirklich hätten sprechen können. Aber wo es darauf – und darauf allein – ankommt, Realität darzustellen, bleibt es einigermaßen störend, wenn da nun einer am Biertisch von Bünzlikon «Mensch!» ruft und der andere fragt: «Ist es die Möglichkeit?» Jargon ist es ja doch, was an unseren Biertischen gesprochen wird. Vor kurzem noch tat sich Werner Düggelin etwas darauf zugute, dass er

Edward Bonds «Gerettet» in einer schweizerdeutschen Übersetzung herausbrachte, weil eben der Jargon uns anspringen müsse. Und nun?

Ich meine, ein weiterer Schritt wäre der, dass man den Autoren mehr Freiheit bei der Wahl ihrer Gegenstände lässt. Sie sollen auf dem Theater erproben können, was ihnen wichtig ist. Und durchaus in diese Freiheit einbezogen müsste sein, dass einer etwas anderes macht als das, was vermeintlich gerade Konjunktur hat.

Der Widerhall, den die Basler Theater mit den «Biertischgesprächen» fanden, ist beträchtlich. Er beruht auf dem im ganzen positiven Ergebnis. Es ist denkbar, man darf hoffen, dass der eine oder andere der beteiligten Autoren für sich das Theater entdeckt hat. Im Sinne einer Profilierung und Erneuerung des Schweizer Beitrags zum Theaterschaffen ist hier ein Ansatz gefunden.

*

Auf einer ganz anderen Ebene liegt der Erfolg, der sich in *Zürich* eingestellt hat. Fast könnte man von einem kleinen Wunder sprechen. Da müht sich das *Schauspielhaus* ab, verlorenen Boden zurückzugewinnen, da hapert's im Nachtstudio, und die Auseinandersetzungen um die gesellschaftlichen Aufgaben und die Strukturen des Theaters reissen nicht ab. Das Publikum bleibt reserviert. Aber anlässlich der Premiere des Volksstücks «*Das Testament des Hundes*» aus dem brasilianischen Norden, einem pikaresken Spiel von *Ariano Suassuna*, bricht plötzlich das Eis. Die Schauspieler wirken entkrampft, das Publikum geht mit, der Beifall ist stürmisch und der Erfolg

perfekt. Dabei handelt es sich um ein Stück, das die katholische Kirche Brasiliens attackiert, die herrschende Ordnung in freilich eher lächelnder Satire blossstellt, jedoch keinen Zweifel darüber aufkommen lässt, dass Christus eher auf der Seite der Schwarzen, der Armen, ja selbst der Banditen als auf der Seite des Klerus und des Establishments steht. Man kann sich leicht vorstellen, was ein entschlossener Politregisseur aus dieser Vorlage gemacht hätte. *Konrad Swinarski*, vorwiegend in Krakau tätig, ein später Mitarbeiter Brechts im Berliner Ensemble, als Gast in Moskau wie in westlichen Theaterstädten bekannt, hat Suassunas Spiel aus dem Geiste der Commedia heraus inszeniert. Nicht dass er die gesellschaftskritische Note des Spiels unterschlägt; aber das Hauptgewicht liegt bei ihm eindeutig auf dem, was in einem klugen Programmbeitrag über das brasilianische «jeito» der «konspiratorische Spielraum gegen die Rohheit der Ordnung» genannt wird. Der Brasilianer setzt den quälerischen Rechts- und Wahrheitsmanien, denen der Europäer immer wieder verfällt, den kleinen Dreh zur Umgehung einer Vorschrift, eben den «jeito» entgegen. Suassunas Volksstück «*Das Testament des Hundes oder Das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen*» ist das Spiel von der fröhlichen Hintertür, von der spielerisch-sympathischen Gerissenheit, mit der man über die Fallgruben hinwegsetzt, die das Leben stellt. Swinarski macht sichtbar, dass die Figur des Joao Grilo bei Suassuna verwandt, ja identisch ist mit dem Arlechino der Commedia dell'Arte. Grilo versteht sich auf die Kunst des «jeito», er weiss sich zu drehen, er weiss manche Gunst und Gefälligkeit zu erbitten und

notfalls auch zu erschwindeln, und in seinen Machenschaften und Einfällen wird deutlich, dass lebendiges Theater immer auch «ein konspiratorischer Spielraum gegen die Rohheit der Ordnung» ist. Arlechino seinerseits, die Bühnenfigur in ihrer absoluten Freiheit, könnte definiert werden als der Mensch gewordene kleine Dreh, das Spielchen, die Verstellung, die alle zum Zweck haben, bösen Konsequenzen auszuweichen.

Auch in andern Elementen berührt sich Swinarskis Inszenierung mit der Commedia. Etwas von Jahrmarkt und Tingeltangel haftet ihr an, schon dadurch, dass ein zappeliger Hanswurst (von Jodoc Seidel untadelig gespielt) die Szenen ansagt und mit dem Publikum spricht. Vor allem aber nimmt die Bühnenbildnerin *Eva Starowieyska*, auch sie eine Polin, den Stil auf: in der aus Blechkanistern und Latten gezimmerten Wand, dem wackeligen Baldachin und den Autopneus, aus denen sie den irdischen Schauplatz gestaltet, und in dem Abbruchauto, auf dem tropfende Altarkerzen brennen und das sie als wirkungsvollen Hintergrund der Gerichtsszene verwendet, lebt der kleine Dreh, der Witz und seine tiefere Bedeutung. Realistisch und bis zum Kitsch echt sind die Kostüme. Christus und die Liebe Frau treten leibhaftig genau so unter die Spieler, wie sie auf frommen Farbdrukken und in Altarbildern vorkommen. Es kommt hinzu, dass drei Musiker der Escola de Samba die Streiche Grilos und seines Gefährten Chicó mit ihren Rhythmen begleiten. Alle Darsteller, mehr oder weniger talentiert und gelenkig allerdings, nehmen diesen Sambarhythmus auf, der Bischof, der Küster und der Pfarrer, der dicke

Bäcker und die blonde Bäckerin, der Räuberhauptmann und sein Geselle, der Grossgrundbesitzer und selbst die teuflischen Dämonen, im schaurigen Totentanz selbst der Tod mit seiner Hippe. Denn Suassunas volkstümliche Satire ist zugleich ein geistliches Spiel, das an alte Traditionen anknüpft. So kritisch es sich gibt, so respektlos es mit den kirchlichen Popanzen, mit den Stützen der Gesellschaft und mit den geltenden Ordnungen verfährt, so humorvoll und versöhnlich endet es in der Szene des Gerichts, wo Unsere Liebe Frau für alle reuigen Sünder Fürsprache übt. «Ich war», sagt sie freimütig, «immer für einen guten Spass zu haben. Nur der Teufel ist ein Sauertopf . . .»

Die Wahrheiten, die uns in dieser Inszenierung vor Augen geführt werden, sind nicht weniger wahr, weil sie mit Geist und Witz und im Sambarythmus vorgetragen werden. Ich zweifle nicht daran, dass davon mehr Wirkung ausgeht («gesellschaftliche Relevanz», wenn man will) als von manchem strengen Kolleg von der Bühne herab, dem der «konspiratorische Spielraum» fehlt. Vor allem aber ist das Ensemble dieser Aufführung so gelöst, wie man das in Zürich seit langem nicht mehr gesehen hat, allen voran der bewegliche Grilo des Helmut Lohner, der die Herzen nicht nur der Zuschauer, sondern auch der himmlischen Herrscher erobert. Es ist schön, in eher karger Zeit Theater auf einmal wieder zu sich selbst kommen zu sehen. «Das Testament des Hundes» ist ein Auftakt zu den Juni-Festwochen, wie man sich ihn erfreulicher nicht denken könnte.

Anton Krättli