

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 70 (1990)
Heft: 5

Artikel: Theater in Zürich, wozu?
Autor: Benning, Achim
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164777>

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>

Achim Benning

Theater in Zürich – wozu?

Wozu? Warum und weshalb, wofür, wogegen und womit, für wen und mit wem und wie? Das Fragezeichen ist wichtig; ein Punkt zum Beispiel, der ein ausatmendes Senken der Stimme verlangt, würde einen Nachruf auf das hiesige Theater signalisieren: Theater in Zürich – wozu. Ein Ausrufungszeichen macht den Titel gar zu einem Verzweiflungsausbruch: Theater in Zürich – wozu! Gar kein Satzzeichen zu setzen, was ja bei einem Titel erlaubt wäre, das hiesse, in das Niemandsland zwischen Punkt und Fragezeichen eine anwendbare Resignation eindringen zu lassen und auf die halbe Frage «Theater in Zürich – wozu» nach längerem Klären die weise Antwort «Was weiss ich» zu kassieren. Übrigens wäre auch ein Doppelpunkt fehl am Platz, gäbe er doch vor, man könnte unter diesem Titel wohlgegliedert erstens, zweitens, drittens Sachverhalte darlegen und, wenn schon nicht kurz, so doch bündig eingängige Thesen aufstellen und verbindliche Aufklärung anbieten.

Nein, nur das Fragezeichen öffnet den Titel und nimmt ihm die Hoffnungslosigkeit; das Fragezeichen kämpft gegen den zwielichtigen Charakter des Wortes «wozu» und stemmt sich gegen die in ihm lauernde Resignation. Das Fragezeichen kündigt an, dass bedenklich gefragt wird und noch jedwede Antwort erwartet werden kann, vielleicht sogar eine optimistische.

Gleich am Anfang dieses Versuchs, über das Theater nachzudenken – und dieser Vortrag will nur das und nicht Historikern und Journalisten Konkurrenz machen –, soll die begründete Vermutung ausgesprochen werden, dass die, die das Theater erhalten, und die, die es besuchen, jedenfalls berufener wären, schlüssige Antworten auf unsere «entscheidende» Frage zu geben, als die, welche das Theater in ihrem Auftrag machen. Also müssten die Kulturpolitiker und das Publikum die fragmentarischen Überlegungen, die sich auch nicht zu einem Bekenntnis versteigen wollen, ergänzen; erst dann wäre das Thema erfüllt.

Die Frage soll zunächst einmal eine allgemeine, auf das Sprechtheater eingegrenzte sein, und sich erst in der Folge den besonderen Zürcher Verhältnissen zuwenden, die es ja gibt, auch wenn man nicht meint, Zürich «*sei eine tiefere Stadt, wo man Wunder und Weißen immer als Inhalt hat*».

Vor 20 Jahren schrieb der vielzitierte *Peter Brook*, wir seien, weil die knarrende Maschine «Theater» niemals anhalte, wohl immer «*zu beschäftigt, um die einzig entscheidende Frage zu stellen, die der ganzen Struktur das Mass anlegt: Warum überhaupt Theater? Wozu?*» Und Brook fragt weiter, ob das Theater lediglich noch ein Anachronismus, ein veraltetes Unikum,

ein altes Monument, eine bizarre Sitte sei, warum und wofür wir denn eigentlich Beifall klatschen und ob denn die Bühne überhaupt einen wahren Platz in unserem Leben habe.

Zweifel sind geboten, auch wenn die alte Maschinerie noch ein Weilchen weiterknarrt. Überall wird das wohl nicht der Fall sein; was die Revolution von 1989 für die Theatergeschichte Europas bedeutet, wer könnte da jetzt schon anderes tun als mutzumassen; aber bezweifeln darf man zum Beispiel, dass alle Theater der DDR die deutsche Vereinigung überleben werden; leer sind sie schon jetzt; voll waren sie noch im vergangenen Jahr, wie die Kirchen, weil sie die einzigen dem Volk zugänglichen Versammlungsräume waren.

Die Theaterleute hatten während der Diktatur wie andere Künstler ihren gesicherten Platz in der «Nischengesellschaft», in der *Günter Grass* «etwas Biedermeierliches wie zu *Metternichs Zeiten*» entdeckte.

Die «Kunstschaffenden» werden in den befreiten Oststaaten nun in die Unwirtlichkeit des freien Marktes geraten und werden sich, sofern sie die subventionierten Künste ausüben, dem in den Demokratien ständig wachsenden Rechtfertigungszwang ausgesetzt sehen, und sie werden erfahren, dass die öffentlichen Subventionen ihnen, jedenfalls den Sensiblen, allmählich ein schlechtes Gewissen verursachen, auch wenn meistens die Konsumenten subventioniert werden. Es scheint, dass dieses schlechte Gewissen den Mehrheiten nicht unwillkommen ist. Ob da das Theater als «*Ehrensache des Staates*», von dem einmal *Max Frisch* gesprochen hat, überhaupt — ausser in Wien — noch gefragt ist, das sei dahingestellt.

Der Ausweg des politischen Künstlers in die Berufspolitik ist wohl ein Irrweg; vielleicht ist er das nicht im Fall von *Václav Havel*; aber wieviele wahre Helden gibt es schon in unserer Zeit? Der ungarische Intellektuelle *Mihaly Vajda* verlangt heute, die Künstler und Intellektuellen hätten die aktive Politik zu verlassen.

«*Der Intellektuelle ist der Hüter der Wahrheit, der Politiker dagegen ein pragmatischer Lügner. Wer wollte leugnen, dass das meist tatsächlich zutrif. Schlimm wird es, wenn der Intellektuelle, schon an der Macht, sich noch immer für den Hüter der Wahrheit hält.*»

Auch bei diesem Verständnis der klassischen Oppositionsrolle der Künstler und Intellektuellen lauert das schlechte Gewissen im Hintergrund. Das schlechte Gewissen der Subventionierten verstärkt im deutschen Sprachraum den sowieso kaum zu bändigenden leidenschaftlichen Drang zu ständigen theoretischen Einordnungen und philosophischen Strapazierungen der Künste, auch des Theaters, und treibt die Interpreten immer tiefer in die Interpretation ihrer Arbeit hinein. Hinter all diesem ständigen Gerede verbirgt sich auch die heimliche Sehnsucht nach geistigen Sicherheiten und verbindlichen künstlerischen Normen.

In Deutschland hiess diese Instanz, die verbindliche Urteile produzierte, in entarteter Form einmal Reichstheaterkammer. Heute gibt es Nachfolge-Instanzen, die in all dem föderalistischen Durcheinander sagen, wo es lang geht.

So hat der viel beschworene «Pluralismus» zu ästhetischen Monopolisierungen geführt, und viele Künstler lechzen geradezu danach, von den Hohepriestern der «Szene» ex cathedra in das grosse Ganze der Haute-culture, der sogenannten Etablierten und der sogenannten Alternativen, als dogmentreue Gläubige aufgenommen zu werden. Die Dogmen der permanenten Innovation und des permanenten Nonkonformismus, die eng verbunden sind mit dem Dogma des «In-Seins», gehen schliesslich in dem Hauptdogma der totalen Beliebigkeit der Inhalte auf und sind für alle Adepten der geheimen «Bundestheaterkammer» verbindlich. Die Hohepriester bieten den Gläubigen ausser ihrer Karrierehilfe eben nur Wegwerf-dogmen; sie können sich am Haltlosen festhalten.

Die Zeit der umgekehrten Vorzeichen, die *Herbert Ihering* 1930 diagnostizierte, feiert gar nicht fröhliche Urstände; alles sei Name, alles sei Tarnung, jeder Stumpfsinn zäume sich als revolutionär auf, und lähmende Gleichgültigkeit putze sich als liberal heraus.

Unter der falschen Prämisse, eine bedrängte, mutige Minderheit zu sein, kämpft unter dem Beifall des Jetssets der Hithopper die mächtige konformistische Mehrheit der Trendsetter gegen die Toleranten und die wenigen wirklichen Nonkonformisten und dagegen, dass, wie der kluge *Ernst Wendt* 1985 schrieb, «*statt der täglichen Simulation des Neuen entweder eine Besinnung auf den Nullzustand der Gegenwart stattfände oder eine Besinnung und Wiedergewinnung von Qualitäten der Tradition, die instande wären, den Modekreislauf zu unterbrechen. Ihm das künstliche Blut abzdrehen.*»

An die Stelle der «*Einschüchterung des Publikums durch Klassizität*», von der *Brecht* gesprochen hatte, ist heute, nach dem Untergang des deutschen Bildungstheaters, die Einschüchterung durch «*Modernität*» getreten, und der Begriff der «*Tradition*» kann sich von demagogischen Verdächtigungen kaum erholen.

Natürlich meint *Wendt* die Tradition, die *Ihering* als «*Solidarität des künstlerischen Handwerks*» definiert hat, die Tradition, die sich immer wieder in der Gegenwart erneuert, im Gegensatz zur Konvention, die sich schlampig, genügsam und selbstzufrieden durch die Zeiten hindurchmogelt und sich gegen den «*Blutkreislauf der Gegenwart*» abschliesst.

Tradition ist undenkbar ohne «*Erfahrungen*», welche die sogenannten Produzenten und die sogenannten Konsumenten gemeinsam für sich in Anspruch nehmen können. Erfahrungen zu machen und sich ihrer zu bemächtigen, das hat *Walter Benjamin* schon vor 50 Jahren beschrieben, werde immer schwieriger, da die ständig steigende Informationsflut und die

wachsende Erlebnishäufung die Fähigkeit des Menschen, das Erlebte zu «verarbeiten» und in Erfahrung zu verwandeln, heillos überfordert.

Die formalistischen Innovateure, denen es vorrangig um die Produktion von Nachrichtenwerten geht, versuchen auf ihrer Dauerflucht nach vorn, die Tradition als Konvention zu diskreditieren und die Frage nach der Traditionsfähigkeit ihrer «Sensationen» und «Ereignisse» von der Tagesordnung zu streichen. Die Frage nach der «Erfahrung» im Sinne Benjamins wird erst gar nicht gestellt.

Im letzten Heft von *«Musik und Theater»*, der in neuem Glanz wieder erstandenen zu beachtenden Zürcher Zeitschrift, kann man zum Thema lesen:

«Vermissen wir denn lediglich den wütenden Protest? Nein, wir vermissen lediglich die Überraschung, den Versuch, den ungebärdigen Entwurf, auch den, der schief geht — das Theaterabenteuer.»

Gegen dieses Verlangen ist gar nichts einzuwenden, nur das eine, dass es das dauernde, stereotype und alles dominierende ist. Unsere entscheidende Frage könnte dann auch an «Kuoni» gerichtet werden und die Konjunktur der Abenteuer-Reisen ergründen. Aber immerhin, was da in *«Musik und Theater»* vermisst wird, das zu erfüllen, auch dazu wäre das Theater ja aufgerufen. Vielleicht suchen die meisten Menschen sogar im Theater lediglich das, was sie in der sogenannten Wirklichkeit vermissen:

die Ängstlichen das «Abenteuer»,
die Verzagten den «wütenden Protest»,
die Abgestumpften die «Sensibilität»,

um ein anderes Mode-Wort aus dem Repertoire des Jargons des Vermeintlichen anzuführen, und die Reihe wäre fortzusetzen:

die Verklemmten vermissen die «Sinnlichkeit»,
die Oberflächlichen rufen nach der «Radikalität»,
die Grobschlächtigen verlangen «Subtilität» oder das «Sublime»,
die Fortschrittlichen die «Tradition» und
die Konservativen und Reaktionäre den «Fortschritt»,

der ja im Theater preiswert und folgenlos das schönste Alibi für die grässlichste Spiessbürgerei in der «Wirklichkeit» bietet. Und damit wären wir wieder bei Herbert Ihering.

Natürlich wäre es zu billig, mit dem Schlagwort «Umkehrung aller Vorzeichen» die genannten Erwartungshaltungen abzutun. Wenn's gut geht, begegnet man sich im Theater selber, in Gemeinschaft mit anderen, die sich auch auf der Spur sind. Und man möchte seinen Träumen begegnen und sich unterhalten; die Sprache verrät, dass man das selber tun muss. Jeden-

falls trägt man ein gerüttelt Mass an Mitverantwortung für die eigene Unterhaltung. So ist es denn verständlich, dass die sich Langweilenden (die können ausserdem auch unter Stress leiden) dem Theater jedenfalls angeödet Langweile vorwerfen, so wie alle diese wunderbar oberflächlichen, sich selbst bemitleidenden Alltags-Philosophen bei Turgenjew und Cechov ihre Mitmenschen für ihre eigene Langweile verantwortlich machen und doch ganz allein selber Ursache ihrer Krankheit sind.

Diese verlorenen bürgerlichen Individuen des 19. Jahrhunderts sind die Ahnen der heutigen Gelangweilten, die das Ihre dazu beitragen, dass ein Teil des Theaterpublikums immer wieder zum Sensationspöbel verkommt, wie *Karl Kraus* es nannte. Der braucht dann auch die Hilfe der eloquenten Trend-Herolde, die ihm die Erfolge verkünden, die die Bestseller-Listen und die Hit-Paraden aufstellen und ihn durch den Mode-Wirrwarr führen. Das Buch, das Stück, die Aufführung, der Film des Monats, des Jahres bringen Ordnung in den Dschungel der kulturellen Angebote und lichten auch das Unterholz all der Symposien, Workshops, Lesungen, Chanson- und Kabarett-, Lieder- und Kammermusik-Abende, der Diskussionen, Matinéen und Soiréen, der Ausstellungsführungen usw., ganz zu schweigen von den Filmwochen, Theatertreffen, Opernfestspielen und Festspielen an sich und überhaupt.

Natürlich bleiben gerade in diesem Chaos die Trends nichts anderes als die Trends, werden aber posthum zu Geschichte umgemünzt, auch wenn sie nicht traditionsfähig sind, weil die Trendsetter zumeist auch noch ihre eigenen Historiker sind, und somit jede Revision der fixen Urteile ausgeschlossen wird, vor allem bei der transitorischen Kunst des Theaters, der Schauspielkunst, deren Geschichte «in Wasser geschrieben» wird.

Anders bei den Stücken. Freilich gibt es auch da zunächst keine Revision, aber die Texte bleiben. Wenn also ein grosser deutscher Verlag, der Suhrkamp-Verlag, einen Band «*Drama heute*» über die Dramatik der achtziger Jahre herausgibt, dann wird die Aufnahme des wichtigen Schweizer Autors *Thomas Hürlimann* verweigert, ausdrücklich mit der Begründung, er habe ja nie den Mülheimer-Dramatiker-Preis erhalten und keines seiner Stücke sei zum «Stück des Jahres» gekürt worden. Der Verlag begibt sich also eigener Kriterien, tabuisiert das Trend-Setting; die Konformität ist perfekt.

Es kann wegen der Seltenheit des Falles nicht beispielhaft sein, dass der deutschsprachige Kulturjournalismus seine über Jahre hin gefällten hochnäsigen höchstrichterlichen Urteile über einen Dramatiker dann revidiert, bzw. ganz einfach vergisst, wenn dieser Staatspräsident wird. Diese Karriere bleibt Schweizer Dramatikern voraussichtlich noch lange verschlossen.

In einem mutigen Aufsatz von *Adolf Dresen*, einem der intelligentesten der deutschen Regisseure, der seine Schauspiel-Arbeit leider aufgegeben hat, verzweifelt über die Aussichtslosigkeit, seine Vorstellung von einem glaubwürdigen Theater unserer Zeit zur Geltung bringen zu können, heisst es unter dem Titel «Wie kompetent ist die Kritik»:

«Wichtig ist nicht, ob man eine Meinung hat — man muss sie behaupten, sich damit behaupten. Meinung verallgemeinern, Meinung machen ist das Geschäft. Nicht die Begründung entscheidet, sondern die Bravour. In unsicherer Position umgibt man sich mit dem Dunst der Drohung. Wo Normen nicht für Konformität sorgen, tut es Konformitätsdruck. Die Beliebigkeit der Meinung schlägt dann um in den Terrorismus von Cliques. Das von Kritikern bestrittene Gerücht, die Meinung werde von einer Mafia gemacht, ist leider begründet. Nicht von einsamen Kritikern, doch vom Kritikerkartell. Es bläst in eine Richtung, und all die schwankenden Rohre, die nicht wissen, was von was zu halten ist, wehen mit. Unangreifbar auch hier, wer das Unverständliche puscht — er hat den höheren Sinn. Das deutsche Publikum, wie kein anderes durch Fachleute einzuschüchtern, sieht des Kaisers neue Kleider. Eine Zeitung wirbt schon zynisch, aber keineswegs wirklichkeitsfern, mit dem Slogan «Lesen Sie unser Blatt, damit Sie wissen, wie Sie die Premiere gefunden haben». (. . .)

Wo die Kritik eine Macht ist, da macht sie Politik. Die Politiker, ohnedies von der Moderne überfordert, halten sich den Berater aus den Medien. Die Kritik mischt mit, ob es den Marktwert von Leuten betrifft oder die Wahl von Intendanten. Einen hypokratischen Eid der Journalisten gibt es nicht. «Das Theater ist in die Hände der Presse gefallen», sagte vor einigen Jahren Hans Lietzau.»

Der eine oder andere Verlag offenbar auch.

Wenn *Botho Strauss* in seiner Büchner-Rede feststellt, die Geschichte der neueren Literatur und die des Schauspiels strebten hoffnungslos auseinander, das Regietheater und die Autoren hätten ihr Teil Schuld daran, so lässt er wohl ausser acht, dass die Kulturjournalisten, oft als Autoren-Kritiker auf und über ihren eigenen Stücken und Romanen hockend, nachdrücklich zu wenig oder nichts dazu beigetragen haben, die neue Literatur mit dem Theater wiederzuvereinigen. Strauss vermerkt, dass gut 150 Jahre nach Büchners Tod bei uns niemand mehr ein Drama schreibe, keine Tragödie, kaum je eine Komödie; bestenfalls Stücke würden hier und dort noch geliefert.

«Theaterdichter, Ureinwohner des Abendlandes (. . .) ein Stamm, der seine Gelüste verlor und sich nicht mehr vermehrt, nicht mehr ordentlich für seine Ernährung sorgen kann, der die Gebräuche und Techniken seines Handwerks verlernt hat (. . .) eine durch Populationsschwund verendende Gattung. Zu wenige sein, das zehrt an der Kraft und Fühlung jedes einzelnen.

Die Minderzahl innerhalb des Spezies untergräbt den Aufbau des Individuums.»

Erinnern wir uns an die entscheidende Frage, die der ganzen Struktur das Mass anlegt: Wozu, wenn das alles so ist, wenn ein erfolgreicher Autor wie Botho Strauss eine solche Klage führt, wozu dann überhaupt noch Theater?

Es ist zu teuer, zu museal oder zu modernistisch, oft beides in fataler Mischung; das Publikum hat die Orientierung verloren, die Kritiker ihre Glaubwürdigkeit; die Schauspieler sind proteische Versteller geworden und aus der *«Solidarität ihres künstlerischen Handwerks»* ausgeschieden, die Regisseure sind zu Rampenvögten verkommen, die nur noch die Bühnenbildner am Talmi-Glanz des Regietheaters teilhaben lassen, — und die Autoren sterben einfach aus.

Egon Friedell, ein Feind des Theaters, als der er sich bekannte, würde wohl nicht ohne Genuss das Theater heute in dieser Weise rigoros und verallgemeinernd abtun. Friedell, der sich in der Theatrokatie Österreichs einen gesunden Hass auf das Theater zugezogen hatte, meinte, es sei grundsätzlich so oberflächlich, dass es die Kunst abschrecke, sich zum Theater zu degradieren, ja es habe sich im Laufe der Kulturentwicklung geradezu ein Dualismus zwischen der Kunst und dem Theater herausgebildet; Friedell hätte sicher bei dem heutigen Thema ein Ausrufungszeichen hinter das «wozu» gesetzt.

Wenn man nun aber das Theater liebt, welche Antwort hat man dann? *Max Frisch* hat, glaube ich, einmal gesagt, man müsse die Schauspieler lieben, sonst halte man sie nicht aus. Mit dem Theater ist es ähnlich. *«Hass muss produktiv machen. Sonst ist es gleich gescheiter, zu lieben»*; meint ein anderer grosser Hasser: *Karl Kraus*. Also!

Botho Strauss spricht in seiner Büchner-Rede nach seiner Klage über die verendende Gattung, dass die Tendenz gebrochen werden könne; und wo es gelinge, und wo das Fernste durch die Schauspieler in unfassbare Nähe rücke, da könnte die Gegenwart durch das Theater Augenblicke einer ungeahnten Ergänzung gewinnen.

«Augenblicke einer ungeahnten Ergänzung» — eine schöne poetische Antwort auf die einzig entscheidende Frage, aber ist es eine ausreichende? Wohl so wenig wie alle die schönen unzeitgemässen und doch gültigen Antworten: Das Theater sei der Widerschein des verlorenen Paradieses, in dem sich unsere Sehnsucht, das Dasein zu steigern, erfüllen kann, so *Jouvet*, — sei Traum, Magie der Seele, sei Mythomanie, so *Vilar*, — sei der Versuch, die Einsamkeit des Menschen zu durchbrechen, so *Strehler*, — sei ein «Menschenhaus», in dem inbrünstiges Leben möglich ist, so *Hilpert*, — sei der Ort, in dem das Volk seine Idee vom Leben in einem wachen Traum erblickt, so *Berthold Viertel*, — und viele andere schöne Antworten bedeu-

tender Theaterleute, die von Liebeserklärungen kaum zu unterscheiden sind.

Alle die, welche dem Theater mit alten und neuen aufklärerischen Ansprüchen ethischer, politischer oder manchmal auch religiöser Provenienz fordernd entgegentreten, sind natürlich durch die «schönen» Antworten nicht zu befriedigen. Wollten sie ihre Gedanken in der Vergangenheit absichern und in Zitaten beglaubigen, so fänden sie eine Fülle der anspruchsvollsten Definitionen, Beschreibungen und Zweckbestimmungen des Theaters, die alle geläufiger sind als die poetischen Antworten, weil sie, zu Lehrstoffen verdünnt, in das bürgerliche Bildungsgut eingerieselt sind. Von Schiller bis Brecht bieten einige Theorien den Fragenden Unterschlupf, und man könnte natürlich das Thema «*Theater — wozu?*» engmaschig und seriös und so einleuchtend behandeln, dass die Antworten auch in jedem Parteiprogramm heimisch werden könnten, was sie ja auch schon oft wurden, die poetischen Antworten natürlich nie.

Zumindest mit *Kant* beginnend, ausgehend von der «*Vergleichung der drei spezifisch verschiedenen Arten des Wohlgefallens*», kämen wir nach langer Verfolgung des «*Angenehmen*», des «*Schönen*» und des «*Guten*» durch mehr als 150 Jahre Theater- und Literaturgeschichte bei *Bertolt Brecht* wieder an das Tageslicht und würden, sicher zunächst geblendet durch die grellen und ziemlich chaotischen Entwicklungen in den letzten Jahrzehnten, noch immer und wieder in der Lage sein, die weltverbessernde Ideologie der Aufklärung neu und zeitgemäss zu formulieren und die Schaubühne als eine moralische Anstalt zu betrachten. Diese sehr deutschen Antworten auf die entscheidende Frage des Peter Brook wären wohl in Zürich einleuchtender als alle anderen und entsprächen dem Bildungsanspruch liberaler Tradition — und sind auch nicht katholisch.

Schliesslich argumentierte die Antitheater-Propaganda in dieser Stadt auch immer wieder «*konfessionell*»; so erklärte 1730 die Zürcher Geistlichkeit:

«*Traurige Exempel zeigen, dass auf Comödien erpichte Leute nur stärkeren Trieb zu päpstlichem Gottesdienst als zu wahrer Religion bekommen.*»

1830, also kurz vor Goethes Tod, trat dann in Zürich eine «*provisorische Theaterkommission*» zusammen und beriet die Errichtung eines Theaters in der Stadt. Das sollte zum Zwecke der Bildung, der «*höheren Sittlichkeit*» geschehen.

Inzwischen war die ganze deutsche Theaterklassik passiert und war in Zürich auf Betreiben der Geistlichkeit sozusagen übersprungen worden. *Goethe* hatte schon 1813 den norddeutschen Pastoren und kreuzbraven Theaterbürgern Ekhof, Schröder und Iffland die Schuld dafür zugewiesen, dass das Theater, «*diese der höheren Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt für eine sittliche ausgegeben*» werde. *Goethe* hatte neben der «*Reli-*

gion» und der «*Polizei*» ja in den höheren sittlichen Ansichten die Hauptgegner eines sich frei entwickelnden Theaters gesehen und hatte die Pfarrer und Superintendenten, die behaupteten, das Theater könne lehren und bessern und also dem Staat und der Gesellschaft unmittelbar nützen, für die «*fortdauernde und vielleicht nie zu zerstörende Mittelmässigkeit des deutschen Theaters*» verantwortlich gemacht.

— Übrigens sprach auch *Gottfried Keller* vom Theater als einer «*Hauptunterrichtsanstalt*». —

Lehren und bessern, der Gesellschaft nützen, lauter gute Subventionsgründe fürs Theater, die in Zürich hoch im Kurs standen und anscheinend noch stehen; Goethes Behauptung folgend, kann man sagen, da ist auch «*fortdauernde Mittelmässigkeit*» lange in Kauf genommen worden, jedenfalls bis in die dreissiger Jahre dieses Jahrhunderts; und immer hatte das Sprechtheater, und das heisst das Schauspielhaus, schwer um seine Existenz zu kämpfen, auch in der grossen Zeit der antifaschistischen Ära. Allein die unglaublichen Premieren-Zahlen (mehr als 30 Premieren in einer Saison!) legen Zeugnis dafür ab. Lediglich in der glücklichsten Phase dieses Hauses, als zwei lebende Autoren des Welt-Theaters seine *Hausautoren* waren, vereinte sich hohes künstlerisches Ansehen mit einer breiten Zustimmung des Publikums. Spätestens mit der unrühmlichen Vertreibung der Stein-Truppe war es damit vorbei. Seither hat das Schauspielhaus seinen guten bescheidenen Anteil am deutschsprachigen Theater mit all seinen Krisen und Mängeln, die alle, manche sehr verzögert, auch Zürich erreicht haben; deshalb war dieser Versuch, über das Theater nachzudenken, von Anfang an nichts anderes, als das Bemühen sich den eigenen Antworten auf die Frage: «*Theater in Zürich — wozu?*» zu nähern.

Ich möchte gern optimistische Antworten geben. Dazu wären noch ein paar Voraussetzungen anzuführen, so dass einige Konditionalsätze die Antworten noch ein wenig hinausschieben. Also:

Wenn die Stadt Zürich, die «*Weltkleinstadt*», wie Dürrenmatt sie nannte, die vor wichtigen grundsätzlichen kulturpolitischen Entscheidungen steht, sich für eine mutige und grosszügige Kulturperspektive entscheidet, die ihren kulturellen Institutionen einen respektablen und nicht provinziellen Rang in einem vereinten Europa ermöglicht,

wenn die kulturpolitische Aufgabe bewältigt wird, die vielen Ghetto-Mauern einzureissen, die in dieser Stadt die Bevölkerungsschichten, die Generationen, die Hochschulen, Universitäten, Akademien, Theater und Museen und die Wissenschaftler und Künstler der verschiedenen Sparten voneinander trennen,

wenn sich die unsinnige Kluft zwischen der sogenannten etablierten und der sogenannten Alternativkultur schliesst, — wobei ich die gesamte Basis-

kultur meine und nicht die alternative Kultur, die Ernst Wendt scharfzünftig eine «*Vermarktungsstrategie des Trivialen*» nannte, die sich einbilde, mit dem Austeilen von Bier in Pappbechern und der Eröffnung möglichst vieler Würstchenbuden rund um die Kultur herum seien bereits die Fragwürdigkeiten, unter denen die bürgerliche Kultur ja zweifellos leide, beiseite gewischt —,

wenn ferner die bürgerliche Untugend der Neugier zur kulturellen Tugend würde,

wenn das bürgerliche kapitalistische Publikum, das anstelle der Bibel die Agenda zum Buch der Bücher erkoren hat, im Bereich der Kultur endlich nicht mehr der orthodoxen Planwirtschaft anhinge und spontan und beweglich, offen und eben neugierig an den Wechselfällen des kulturellen Lebens teilnehme,

wenn für die Zuschauer die Begegnung im Theater grundsätzlich attraktiver wäre als die Wiederbegegnung,

wenn der Theaterbesuch von der Mehrheit des Publikums nicht vorwiegend als Fest oder aber als Schlechtwetterveranstaltung, sondern ganz einfach fürs innere Leben als notwendig, schön und sinnvoll verstanden würde,

wenn die Hit-Konsumenten in Zukunft in Stücke, in Opern, zu Bildern usw. und nicht einfach nur zu Hits gingen, die das Gesellschaftsgeschwätz beleben und sonst nichts bei den Hithoppern hinterlassen,

wenn die vielen Leute, die nur einmal im Jahr das Schauspielhaus besuchen, ihren Glauben — anders als die guten Christen, die nur am Heiligen Abend in die Kirche gehen — mehrmals im Jahr dem Theater schenken würden und dafür Platz in ihrer Agenda fänden,

wenn die Gewerkschaften theaterfreundlichen Gesamtarbeitsverträgen zustimmten,

wenn der Verwaltungsrat, der sich zum Glück des Theaters einen hervorragenden Geisteswissenschaftler als Präsidenten leistet, die Idee, dass es grundsätzlich kein besseres als ein volles Theater geben könne, nicht grundsätzlich eine glorreiche fände,

wenn also alle diese Voraussetzungen und andere in naher Zukunft erfüllt werden könnten,

dann kann man auf die Frage «*Theater in Zürich — wozu?*» eine optimistische Antwort geben.

Der Einwand, dass das ja alles Utopien seien, gilt fürs Theater nicht; nur auf dem festen Boden der Utopie stehend, können Theaterleute in dieser

Zeit optimistisch sein. Ich bin es in diesem Sinne und möchte daher für möglich halten,

dass man in Zürich das Theater machen kann, das andernorts immer schwieriger wird, nämlich das Theater der Schauspieler und der Autoren, in dem der Regisseur mit ästhetischem Takt (Fontane sprach davon) dahin wirkt,
 dass sich nicht die Nullen vor die Einser stellen,
 dass die Fragen wichtiger sind als die Antworten,
 dass Geheimnisse gewahrt, aber Unwahrheiten aufgedeckt werden,
 dass es so ist, wie *Karl Kraus* es sagte: «*Künstler ist nur einer, der aus einer Lösung ein Rätsel machen kann*» —, und
 dass eine Inszenierung so offen und fragmentarisch sein kann,
 dass sie sich erst in den Köpfen und Herzen der Zuschauer vollendet,
 dass bei all dem die Form vom Inhalt der Sinn sei und
 dass der Mensch auf der Bühne wichtiger ist als jede «Bildfindung».

Ist das alles so, dann erfüllt sich die Arbeit des Schauspielers in der Vorstellung, die des Regisseurs auf der Probe.

Vielleicht gelingt uns ein wenig davon; da die Lage nicht hoffnungslos ist, möchte ich nach all dem ernsthaften Nachdenken mit den Worten des genialen Komödianten *Johann Nestroy* schliessen:

«*Die Zukunft bietet Hoffnungen,
 aber wie zur Zukunft gelangen ohne sie?*»

(Öffentlicher Vortrag, gehalten im Anschluss an die Generalversammlung der Gesellschaft Schweizer Monatshefte am 29. März 1990.)

Für alle Freunde der Natur. Die Cigarren und Stumpen von *Wuhrmann* werden aus guten und naturreinen Übersee-Tabaken mit Liebe für Liebhaber gemacht.
 Zum Beispiel: **Habana Feu.** Der währschafte Stumpen.



A. Wuhrmann & Cie AG. Cigarrenfabrik Rheinfelden.
 Cigarren und Stumpen aus naturreinen Übersee-Tabaken.