

»Wir stehen da,
gefesselte Betrachter«

Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel
Herausgegeben vom Schweizerischen Literaturarchiv

Band 2

»Wir stehen da, gefesselte Betrachter«

Theater und Gesellschaft

Herausgegeben von Elio Pellin
und Ulrich Weber

Inhalt

Einführung	7
PETER UTZ	
Die Katastrophe im Blick. Literarische Betrachtungen zur Schweiz auf der Zuschauerbank	15
URSULA AMREIN	
Avantgarde und Antimoderne. Spielarten des Politischen im Theater der Geistigen Landesverteidigung	39
PETER VON MATT	
Der Liberale, der Konservative und das Dynamit. Zur politischen Differenz zwischen Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt	69
ULRICH WEBER	
Ob die Gemeinschaft würdig sei, in einen Chor auszubrechen – Friedrich Dürrenmatts <i>Besuch der alten Dame</i> , textgenetisch betrachtet	87
URSULA RUCH	
Bericht aus dem Archiv: Rolf Hochhuths tragische Helden . .	113
FRANZISKA KOLP	
»Um die Lady ging's nie«. Die Kontroverse um die Uraufführung von Maja Beutlers <i>Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr</i>	131
RUDOLF PROBST	
Herbert Meiers <i>Mythenspiel</i> . Das Festspiel zum 700-Jahr- Jubiläum der Schweizerischen Eidgenossenschaft 1991	141

ELIO PELLIN	
»Lehrtheater für die Schweiz«. Bärffuss' Brecht-Brechungen . .	157
LUKAS BÄRFUSS	
Die zwölfte Replik	165
Kurzbiografien	171

Einführung

Unter dem – bewusst etwas plakativen und offenen – Titel »Theater und Gesellschaft« hat sich die Sommerakademie Schweizer Literatur im Centre Dürrenmatt Neuchâtel 2008 einer Eigenart der Dramatik gewidmet, die sie von anderen literarischen Gattungen unterscheidet: Ein Theaterstück findet seine Realisierung nicht im individuellen Leseakt, sondern in der szenischen Aufführung, in einer kollektiven Rezeptionssituation, die sowohl ästhetischen als auch gesellschaftlichen (oder im weiten Sinn politischen) Charakter hat. Aufgeführte Theaterstücke implizieren stets die Selbstbegegnung einer Gesellschaft. Erika Fischer-Lichte formuliert es so:

Im Theater findet nicht einfach eine Aufteilung der Mitglieder der Gesellschaft in Akteure und Zuschauer statt. Die Gesellschaft spaltet sich hier vielmehr in diejenigen, die stellvertretend für die Gesamtheit ihrer Mitglieder mit ihren körperlichen und sprachlichen Handlungen etwas darstellen, und diejenigen, die stellvertretend für diese Gesamtheit ihnen dabei zuschauen. [...] Beide Gruppen repräsentieren in ihrer körperlichen Anwesenheit jeweils die Gesamtheit der Mitglieder der Gesellschaft, die einen als Agierende, die andere als Zuschauende. Im Theater sieht also die Gesellschaft sich selbst beim Handeln zu.¹

Im historischen Hintergrund ist als Urbild oder Ideal dieser dramatischen Konstellation die attische Tragödie und Komödie und deren ursprüngliche Aufführungspraxis auszumachen: Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes und weitere attische Dramatiker haben die Modelle eines Theaters entwickelt, das zum Ort der gesellschaftlichen Auseinandersetzung und Selbst-Verständigung der Polis wird. Die Aufführungen hatten ursprünglich kultischen Charakter, sie fan-

¹ Erika Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1, Tübingen 1990, S. 3 f.

den als Festspiele und Wettkämpfe statt. Ideal gesehen war die Gemeinde im Theater anwesend – in Wirklichkeit eine demokratisch organisierte, aristokratisch-patriarchale Sklavenhalter-Gesellschaft.

Das Schicksal der Protagonisten, das auf das mythisch-historisch-religiöse Repertoire, den gemeinsamen Schatz von Geschichten zurückgreift, ist unmittelbar mit dem Schicksal der Gemeinschaft verknüpft, der personale Konflikt repräsentiert zugleich deren Werte- und Machtkonflikte. Aischylos' *Orestie* nutzt die Sagen um Agamemnon, seine Frau Klytämnestra und seine Kinder Iphigenie, Elektra und Orestes zur indirekten Begründung und Legitimation der athenischen Gerichtsbarkeit. – Von der Bestrafung des Mörders von Laios hängt in Sophokles' *König Ödipus* laut dem delphischen Orakel das Schicksal der Stadt Theben ab; es geht in Ödipus' Suche zugleich um persönliche Schuld als individuelles Schicksal und um das Wohlergehen der Stadt. Dementsprechend versteht Ödipus die Untersuchung und später die Bestrafung als öffentliche Angelegenheit:

KREON: Willst du, daß ich vor allen frei hier rede?

Ich bin bereit; sonst gehen wir hinein.

OIDIPUS: Nein, sprich vor allen; dieses Volkes Leid

Geht meinem Herzen näher als mein eignes.²

Ort des Geschehens ist der Platz vor dem Palast. Die im Dialog vermittelte Auseinandersetzung spielt sich in der Öffentlichkeit ab, die durch den Chor szenisch repräsentiert ist, während die physische Auseinandersetzung – Mord, Selbstmord, Selbstblendung – sich im Verborgenen, jenseits der Bühne, in den Innenräumen abspielt und dem Publikum nur indirekt, in verbalisierter Form vermittelt wird.

Die Spannung von Handeln und Zuschauen, von Selbstdarstellung der Gemeinde auf der Bühne und Zuschauerposition – sowohl des Publikums als auch des Chors auf der Bühne gegenüber den Protagonisten – gehört zur Grundkonstitution der Dramatik. Diese Spannung macht zugleich die Theatersituation als gesellschaftliche Metapher fruchtbar. Die Position des Publikums und des Chors der antiken Tragödie – mitleidvolles Außenstehen – entwickelt sich für die Literatur in der Schweiz mit ihrer relativen Verschontheit von den Katastrophen der Moderne zu einer Art Leitmetapher, die zunächst ein positives Selbstverständnis erlaubt, in den Jahren nach dem Zweiten

² Sophokles: Die Tragödien. Übers. von Harald Weinstock. Zürich o.J., S. 31 (V. 91-94).

Weltkrieg aber zunehmend problematisiert wird: Die Schweiz war nicht einfach die mitleidende und hilfsbereite Zuschauerin am Rande der Schlachtfelder des Nationalismus, als die sie sich gerne sah. Wie die moderne Schweiz sich literarisch als Zuschauerin der Katastrophen erfindet, zeichnet PETER UTZ an exemplarischen Texten von Salomon Gessner bis Thomas Hürlimann nach.

Die Bedingungen der Moderne sind nicht jene der antiken Tragödie: Zur Zeit der Französischen Revolution lässt sich die Darstellung von Konflikten einer Gesellschaft durch ihre Repräsentanten in einem öffentlichen Raum nicht mehr als Modell auf die zeitgenössische Wirklichkeit übertragen:

Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnliche lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt.³

So die Voraussetzungen moderner Dramatik, wie sie Schiller in der Vorrede zur *Braut von Messina*, *Über den Gebrauch des Chors in der antiken Tragödie* bestimmt. Die Motivation in Schillers Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie war es, das (mit Hegels Worten) »schöne öffentliche Leben« der Griechen im Sinne einer »unmittelbaren Einheit des Allgemeinen und Einzelnen«⁴ entgegen der Tendenz zur Privatisierung im bürgerlichen Trauerspiel szenisch wiederherzustellen: »So wird bei Schiller das Drama [...] zur ästhetischen Utopie, welche die urbildlich in der griechischen Polis verwirklichte Einheit des Menschlichen und Politischen wiederherstellt, die Entfremdung zwischen Staat und Individuum aufhebt.«⁵ Einer dieser Versuche Schillers, die Einheit des Menschlichen und Politischen auf der Bühne wiederherzustellen, ist auch sein Schauspiel *Wilhelm Tell*.

3 Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: ders.: Werke in Einzelausgaben, Bd. 3: Dramen: Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Demetrius. Hg. v. Benno von Wiese. Frankfurt a. M. o. J., S. 131-139; hier S. 136.

4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Jenenser Vorlesungen. Zit. nach Dieter Borchmeyer: Weimar im Zeitalter der Revolution und der Napoleonischen Kriege: Aspekte bürgerlicher Klassik. In: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. I/2. Hg. v. Viktor Žmegač. Frankfurt a. M. 1992, S. 66.

5 Borchmeyer, Weimar im Zeitalter der Revolution und der Napoleonischen Kriege, S. 64.

Die Rückgewinnung der szenischen Dimension der »Staatsaktion« erfolgt durch die Stoffwahl, die ein vor-anonymes Gemeinwesen im Konflikt mit Vertretern einer Großmacht und ihren Machtsymbolen, den Zwingburgen, zeigt. Friedrich Dürrenmatt sah das Revolutionäre an diesem Stück darin, dass »der wahre Handlungsträger [...] ein Kollektiv« sei: »*Tell* braucht keinen Chor.«⁶ Dass dieses Stück als dramatische Gestaltung des Gründungsmythos für die Entwicklung der Dramatik in der Schweiz eine besondere Bedeutung gewinnen musste, versteht sich fast von selbst. Es zeigt sich darin exemplarisch, dass gerade im Theater die spezifischen politischen Bedingungen zu eigen-dynamischen literarischen Entwicklungen führen können, die auch jenseits eines national orientierten Literaturverständnisses nicht ohne Bezug auf diese politischen Voraussetzungen verstanden werden können: *Wilhelm Tell* wurde für die Schweiz zur Zeit der so genannten Geistigen Landesverteidigung (die kulturpolitische Reaktion auf die nationalsozialistische Bedrohung in den 1930er-Jahren) wie kein anderes Drama zu einem Modell der nationalen Selbstverständigung. Schillers *Tell* wurde nicht nur zu einem Pflichtstoff an Schweizer Bühnen und Schulen, sondern zugleich zu einem Modell, das indirekt oder direkt der zeitgenössischen dramatischen Produktion mit meist zweifelhaftem Ergebnis Pate stand. Schillers in seiner Ästhetik begründete, idealisierende Stilisierung des vormodernen Stoffs wurde dabei gerne übersehen und im Kontext der Bedrohungslage für die Schweiz als Realität in Anspruch genommen: Zwischen der *Idee* des Volks, wie sie Schiller darstellt, und dem Anspruch der sich auf den *Wilhelm Tell* berufenden Schweizer Festspieltradition, dass sich das Volk selbst auf der Bühne spiele, sieht Dürrenmatt die Gefahr des »unfreiwillig Komischen, die bei uns auf diesem Stück wie ein Fluch lastet, da sich Idee und Wirklichkeit Auge in Auge gegenüber befinden, jene auf der Bühne und diese im Zuschauerraum«.⁷

Die Geistige Landesverteidigung brachte eine auf nationale Einheit ausgerichtete, traditionsorientierte Dramatik mit sich, die sich dem vermeintlich typisch schweizerischen Festspiel verschrieb. URSULA AMREIN zeigt in ihrem Beitrag, wie das Theater, das sich als »schweizerisches« verstand und als »Bollwerk gegen fremdes Gedankengut« ästhetisch gerade dem sehr nahekam, wovon es sich vordergründig politisch vehement abgrenzte: dem deutschen Thingspiel-Theater.

6 Friedrich Dürrenmatt: Aspekte des dramaturgischen Denkens [1964]. In: ders.: Werkausgabe in 37 Bänden. Zürich 1998, Bd. 30, S. 120.

7 Friedrich Dürrenmatt: *Wilhelm Tell*, Schauspiel von Schiller [1952]. In: ders., Werkausgabe, Bd. 31, S. 67.

Gemeinsame Grundlage dieser rechtsnational-traditionalistischen Volksspiele – wie andererseits auch sozialistischer Selbstinszenierungen – sind die modellhaften Massenspektakel, die das Avantgarde-Theater des frühen zwanzigsten Jahrhunderts entwickelte.

Die Theaterspielpläne blieben in der Schweiz auch während des Zweiten Weltkriegs relativ vielfältig und offen – zu nennen ist etwa die Uraufführung von Bertolt Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* am Schauspielhaus Zürich 1943. Diese Offenheit war unter anderem durch den programmatischen Rückzug auf die Position der idealisierenden ästhetischen Distanz möglich, wie sie Schiller einst im zitierten Text *Über den Gebrauch des Chors* formulierte. Der Preis für die Möglichkeit, unter dem massiven Druck des übermächtigen totalitären Nachbarn eine relative Freiheit des Theaters zu wahren, war der Verzicht auf brisante, direkt politische Zeitstücke. Dagegen führte die patriotische Rückwärtsorientierung der Schweizer Dramatik und der Theaterpolitik mit ihrer Privilegierung dessen, was man als »schweizerisch« auffasste, in eine zunehmende Erstarrung, die über das Ende des Nationalsozialismus hinaus Wirkungen zeigte: Ein Theaterkritiker wie Arnold Schwengeler konnte 1944 in der Berner Zeitung *Der Bund* die »alle ethischen Normen in den Schmutz zerrende kultur bolschewistische Haltung der Asphaltliteraten vom Schläge Brechts« für die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs mitverantwortlich machen und wenig später mit den gleichen moralistischen Argumenten gegen den angeblichen Nihilisten Dürrenmatt vom Leder ziehen.

Der ambivalente Sonderstatus der Schweiz während der Nazizeit und des Zweiten Weltkriegs war die Voraussetzung dafür, dass Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt in den 1950er-Jahren und bis in die 1960er-Jahre das deutschsprachige Theater prägen konnten. War in der unmittelbaren Nachkriegszeit für Max Frisch die Zuschauerposition der neutralen Schweiz jene, »wo man die Tragödie, die ganze, schauen könnte und müsste« und von wo aus auch eine »künstlerische Aussage zum Zeitereignis« möglich sei – »unsere Rolle gleiche ungefähr dem Chor in der antiken Tragödie« –, so wurde diese Position in der Folge im gleichen Maße fragwürdig, wie – neben Frisch und Dürrenmatt etwa auch bei Urs Widmer und Thomas Hürlimann – die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg in der Dramatik problematisiert und die ökonomischen und politischen Verflechtungen mit Nazideutschland von den Historikern offengelegt wurden. Dass die gemeinsame Stoßrichtung und die literaturgeschichtliche Parallelisierung fundamentale Differenzen in den politischen Positionen von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt verdeckt, zeigt PETER VON

MATT: Bei aller Ähnlichkeit in der Gesellschaftskritik stellt er ein grundsätzlich verschiedenes Verhältnis zur Veränderbarkeit der Gesellschaft fest. Wenn er Frisch als radikalen Liberalen, Dürrenmatt als anarchischen Konservativen charakterisiert, so geht es nicht um vordergründige politische Zuordnungen innerhalb eines Parteienspektrums, sondern um fundamentale Voraussetzungen des Blicks auf die Geschichte und ihre Abläufe.

Während die bis dahin vorgestellten Beiträge die grundsätzlichen politischen und gesellschaftlichen Perspektiven und Voraussetzungen der dramatischen Produktion in der modernen Schweiz entfalten, versuchen die folgenden Beiträge, exemplarisch an ausgewählten Autoren und Stücken den möglichen fruchtbaren Umgang mit Materialien aus dem Literaturarchiv zu belegen. ULRICH WEBER geht der Entstehung von Dürrenmatts Erfolgsdrama *Der Besuch der alten Dame* nach und zeigt, wie sich die ursprünglich angelegte soziale Parabel von Arbeitsfassung zu Arbeitsfassung mehr um die Dimension einer theatergeschichtlichen Auseinandersetzung mit der Bildung von Gemeinschaft auf der Bühne erweitert und vertieft. Unmittelbarer als Dürrenmatt stellt sich der Dramatiker Rolf Hochhuth in die Tradition Schillers und interpretiert Zeitgeschichte als Drama von Einzelnen auf der historischen Bühne. URSULA RUCH zeigt, wie sich das angeblich »dokumentarische« Stück *Der Stellvertreter* der Mittel idealisierender Stilisierung bedient. Sie rekonstruiert anhand von Dokumenten aus dem Archiv die Entstehung von Rolf Hochhuths 1963 uraufgeführtem Stück und belegt, wie frei der Autor mit dem biografischen Material umgeht.

Das Leitthema »Theater und Gesellschaft« impliziert immer auch die Frage nach den konkreten Produktionsbedingungen, nach der Rolle des Autors, seiner Erfahrung mit der Aufführung seiner Stücke, den kollektiven Produktions- und Rezeptionsmechanismen. FRANZISKA KOLP zeichnet den »Skandal« um Maja Beutlers *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr* nach. Er entstand weniger durch einen brisanten Stoff oder eine provokante Form als vielmehr durch die öffentlich geführte Auseinandersetzung zwischen Regisseur und Autorin um die Deutungshoheit eines Textes, der je nach Lesart zur Tragödie oder Komödie wird.

RUDOLF PROBST und ELIO PELLIN analysieren zwei Versuche, an die Schweizer Festspieltradition anzuknüpfen und zugleich mit ihr zu brechen. Der vor allem mit seinen historischen Stücken bekannt gewordene Herbert Meier schrieb für die 700-Jahr-Feier der Schweize-

rischen Eidgenossenschaft 1991 ein »Grosses Landschaftstheater mit Musik«, das weder Selbstfeier noch Demontage, sondern Theater für viele sein sollte. Lukas Bärfuss dagegen hat mit dem Festspiel für die Nationalfeier an der Schweizer Landesausstellung *Expo.02* ein Lehrstück geschrieben, das mit Elementen des traditionellen Festspiels, vor allem aber auch des epischen Theaters jongliert.

Eine unerwartete Dimension der Relation von Theater und Gesellschaft eröffnet LUKAS BÄRFUSS mit seinem Text, der den vorliegenden Band abschließt. Anhand eines Tschechow-Abends zeigt er, dass im Theater alles zum Zeichen und damit zum Teil der Gesellschaft wird, die sich im Theater einfindet. Theater, schließt Bärfuss, ist alles, was der Fall ist – wirklich alles.

Die Herausgeber

Peter Utz

Die Katastrophe im Blick

Literarische Betrachtungen zur Schweiz
auf der Zuschauerbank

I

Sind die Schweizer ein Volk von Zuschauern? Und sind die Schweizer nur dann und nur so lange ein Volk, als sie zuschauen können? – Diese Frage stellt sich nicht nur bei Fußballmeisterschaften. Diese Frage stellt sich auch im Verhältnis zu einer helvetischen Geschichte, die seit dem 17. Jahrhundert bei den europäischen Konflikten die Zuschauerbank wählt. Die Katastrophen sind dann die Katastrophen der anderen, denen gegenüber die Schweiz neutral bleibt. Doch was geschieht mit denen, denen nichts geschieht? Was ereignet sich auf der Zuschauerbank? – Diese Frage ist nicht nur die allgemeine nach der Wahrnehmung und Darstellung der Katastrophe, sondern die spezifische nach der Dramaturgie des Zuschauens und des Zuschauers, die sich in der Schweiz herausbildet. Ich werde sie in fünf Thesen auffächern, bevor ich an einigen Fallbeispielen der Literatur aus der Schweiz die literarische Inszenierung und Reflexion dieser Zuschauerdramaturgie untersuchen will.

Thesen zur Dramaturgie der Zuschauerbank

1. Die Katastrophe ist eine kulturelle Interpretation natürlicher oder gesellschaftlicher Ereignisse. Dazu braucht sie immer den Beobachter, der sie sinnstiftend zur Katastrophe erklärt. Die Existenz dieses Beobachters steht in einem Spannungsverhältnis zur Totalität, welche die Katastrophe beansprucht: Dieser Beobachter ist zwar Teil des kulturellen Deutungsmodells »Katastrophe«, aber er geht nicht mit ihr unter. Hans Blumenberg hat dies in seiner Studie »Schiffbruch mit Zuschauer« als universelles Paradox und als »Daseinsmetapher« verstanden.

2. Auch die literarischen Katastrophendarstellungen sind Teil jener Interpretationsdiskurse, welche die Katastrophe als solche erst konstituieren. Sie unterliegen deshalb ebenfalls dem Zuschauerparadox.

Wer die Katastrophe beschreiben kann, dem hat sie die Feder nicht aus der Hand geschlagen. Doch die Literatur kann dieses Paradox des Zuschauers mit inszenieren und reflektieren, indem sie die Zuschauerrolle – und damit ihre eigene Position – selbst zum Teil der Darstellung macht. Besonders das Drama eignet sich zur Reflexion auf diesen Blick.

3. Der gemeinsame Blick auf die Katastrophe konstituiert die Zuschauer als Gruppe, die sich auf das eine »Ereignis« ausrichtet. Dieses bedeutet im Wortsinn »das vor Augen Kommende«. Dieser gemeinsame Blick auf die Katastrophe gibt ihr jene gesellschaftliche Integrationskraft, die sich bis heute immer wieder neu beweist. Durch die modernen Medien wird diese Zuschauerposition bis ins Globale erweitert. Opfer und Zuschauer werden über Tausende von Kilometern momentan zu einer virtuellen »Schicksalsgemeinschaft« zusammengeführt, bei der aber Handeln und Zuschauen klar getrennt sind.

4. Das kulturelle Modell dieser Aufspaltung in Handelnde und Zuschauende ist in der abendländischen Tradition selbst wieder ein Literarisches: die klassische Tragödie. Aus ihr wird im 18. Jahrhundert der Begriff der »Katastrophe« übernommen. In dieser Zeit institutionalisiert sich das bürgerliche Theater mit seiner strikten Trennung von Bühne und Zuschauerraum, die aber über starke Emotionen aneinandergebunden werden. In diesem Horizont wird der moderne Katastrophenbegriff ausformuliert – die Katastrophe als gigantisches Rührstück, das uns Zuschauer mit seinen Opfern zu einer imaginären großen Familie zusammenschweißt.

5. Die Schweiz konstituiert und definiert sich als Nationalstaat in besonderem Maße über diese Zuschauerrolle. Ihre Neutralität inmitten europäischer und globaler Konflikte, die sie als Katastrophe versteht, und ihr Anspruch, ein Sonderfall zu sein, lassen sich durch dieses Interpretationsmuster rechtfertigen. Die Literaturen der Schweiz konstruieren es mit, können es jedoch auch hinterfragen und damit sich selbst in ihrer Rolle reflektieren.

Diese Thesen sind am konkreten Text zu überprüfen. Weil dabei die historische Genese des Katastrophenbegriffs ebenso ins Spiel kommt wie die schweizerische Selbstwahrnehmung als Zuschauer bei der Weltgeschichte, muss ich ins 18. Jahrhundert zurückgreifen, bevor ich auf Thomas Hürlimann zu sprechen komme. Denn – auch dies ist

Teil meiner Thesen – Hürlimann steht in einer untergründigen Traditionslinie, mit der die Literatur aus der Schweiz die Katastrophe in den Blick nimmt.

II

Für die Dramaturgie des Blicks auf die Katastrophen im Zeitalter der Aufklärung, gerade noch vor der »nationalen« Kodierung und Ausdifferenzierung der Literatur, bietet Salomon Gessner ein repräsentatives Beispiel. Er ist mit seinen *Idyllen* in ganz Europa erfolgreich. Seinen Katastrophenszenarien gibt er noch keine konkreten, lokalen Schauplätze. In seiner Idylle *Der Sturm* (1772)¹ zeigt er uns zwei Hirten, die in einer arkadischen Landschaft angesiedelt sind – also noch nicht jenes alpine »Volk von Hirten«, wie es Schiller später zum erfolgreichen Selbstbild der Schweiz machen wird. Diese arkadischen Hirten, Lacon und Battus, verfolgen vom sicheren Land aus das Ausbrechen eines Gewittersturms auf dem Meer. Hier wird der kurze Text zum dramatischen Dialog:

LACON. Fürchterlich kömmt der Sturm daher. Doch gern will ich ihn wüten sehn: Mit Angst gemischte Wollust schwellt ganz meinen Busen. Wenn du willst, so bleiben wir; bald sind wir das Gebürge herunter in unsrer wohlverwahrten Hütte.

BATTUS. Gut, ich bleibe mit dir. Schon ist das Gewitter da; schon toben die Wellen an unserm Ufer, und die Winde heulen durch die gebogenen Wipfel.

LACON. Ha sieh, wie die Wellen toben, ihren Schaum in die Wolken emporspritzen, fürchterlich wie Felsengebürge sich heben, und fürchterlich in den Abgrund sich stürzen. Die Blitze flammen an ihren Rücken, und erleuchten die schreckenvolle Scene.

BATTUS. Götter! Sieh, ein Schiff; wie ein Vogel auf einem Vorgebürge sitzt, sitzt es auf jener Welle. Ha! Sie stürzt. Wo ist's nun, wo sind die Elenden? Begraben, im Abgrund.

LACON. Trieg' ich mich nicht, so steigt's dort auf dem Rücken jener Welle wieder empor. Götter! Rettet, o rettet sie. Sieh, sieh, die nächste Welle stürzt mit ihrer ganzen Last auf sie her. O was suchtet ihr, daß ihr so, euer väterliches Ufer verlassend, auf ungeheuern Meeren schwebt! Hatte euer Geburtsland nicht

1 Salomon Gessner: Sämtliche Schriften in drei Bänden. Hg. v. Martin Bircher. Zürich 1972, Bd. 3, S. 105-110.

Nahrung genug euern Hunger zu sättigen? Reichtum suchtet ihr, und fandet einen jammervollen Tod.

BATTUS. Am väterlichen Ufer werden eure Väter und eure Weiber und eure Kinder vergebens weinen; vergebens für eure Rückkunft in den Tempeln Gelübde thun. Leer wird euer Grabmahl seyn; denn euch werden Raubvögel am Ufer fressen, verschlingen die Ungeheuer des Meers euch nicht. O Götter, laßt immer mich ruhig in armer Hütte wohnen! Zufrieden mit wenigem, nähre mein Anger mich, und mein kleines Feld und meine Heerde.

In der von Blitzen erleuchteten »Scene« und der dem Theater nachgebildeten dialogischen Teichoskopie hat sich diese Katastrophendarstellung noch nicht von ihrem dramatischen Ursprung gelöst. Auch die Angstlust des Zuschauers führt auf die klassische Tragödie zurück: »Gern will ich ihn [den Sturm] wüten sehen. Mit Angst gemischte Wollust schwellt meinen Busen.« Daraus soll jene moralische Verbesserung des Zuschauers resultieren, auf welche die Dramaturgie des 18. Jahrhunderts, anknüpfend an die aristotelische »Katharsis«, abzielt. Hier wird sie gleich aus dem Mund der zuschauenden Edelhirten formuliert: Man bescheide sich mit seiner armen »Hütte«, diesem lauschigen Zufluchtsort aller Zivilisationskritik im 18. Jahrhundert, und man lasse sich nicht durch Gewinnsucht aufs hohe Meer hinausführen. Denn sonst wird man Schiffbruch erleiden, wie jener »schöne Jüngling«, dessen angetriebene Leiche die beiden Hirten anschließend am Strand finden – sie begraben ihn unter gerührten »Thränen«. In den Schiffstrümmern finden sie auch eine Kiste mit »schweren Reichtümern von Gold«. Der Versuchung des Goldes erliegen diese Hirten jedoch nicht; schließlich errichten sie aus ihm einen kleinen Tempel, den sie der »Zufriedenheit« und ihrem Schutzgott Pan widmen.

Dieser beschauliche Text des Erfolgsautors Gessner fordert die Kritik des jungen Goethe heraus. In den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, dem publizistischen Sprachrohr des »Sturm und Drang«, nimmt er 1772 Gessners Idyllen und besonders den *Sturm* ins Visier: »Der Sturm ist unerträglich daher. Voltaire kann zu Lausanne aus seinem Bette dem Sturm des Genfer Sees im Spiegel nicht ruhiger zugesehen haben, als die Leute auf dem Felsen, um die das Wetter wüthet, sich vice versa detailliren, was sie beyde sehn.«² Dem Hand-

2 Frankfurter Gelehrte Anzeigen Nr. 68, 25. Aug. 1772. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Dieter

lungspathos des »Sturm und Drang« erscheint dieser anakreontisch weichgespülte »Sturm« als ein feiger Rückzug auf die moralisch sichere Zuschauerposition. Diese assoziiert Goethe bereits mit einem schweizerischen Standpunkt. Dabei wirft er Gessner in der Folge gerade vor, dass er in das »Land der Ideen« geflüchtet sei, statt bei den *Schweizer-Idyllen* zu bleiben, denen man doch einiges »Nationalinteresse« abgewinnen könne. Er postuliert also eine konkrete Lokalisierung von Idylle und Katastrophe, wie sie dann Schiller im *Wilhelm Tell* realisieren wird. Vor diesem Paradigmenwechsel hin zur topographisch-nationalen Verortung von Literatur bleibt Gessners *Sturm* jedoch ein Sturm im Wasserglas der ortlosen Idylle, dem man gefahr- und folgenlos von überall her zuschauen kann.

III

Im Zeitalter der Nationalstaaten wird die Universalie des Zuschauens, die zu jedem Katastrophenszenario gehört, territorial und national lokalisiert. In der Schweiz kann sie dabei in einzigartiger Weise mit den Topoi der Neutralität und des »Sonderfalls« verschmelzen und diese ihrerseits wieder legitimieren. Im Blick auf die Katastrophe setzt sich die Schweiz auf eine geschützte Zuschauerbank. Dort konstituiert sie sich als eine brüderliche Solidargemeinschaft. Das ist die ideologische Anstrengung des 19. Jahrhunderts, parallel zur Gründung und Konsolidierung des Bundesstaates nach 1848. Eine eigentliche helvetische »Katastrophenkultur« entsteht. Nach der These des Historikers Christian Pfister ersetzt sie den Mechanismus der inneren Solidarisierung im Kampf gegen äußere Gegner, mit dem etwa Bismarck Deutschland zusammenschmiedet, durch die Solidarität bei der Bewältigung von Naturkatastrophen. Hier sollen die Zuschauer emotional mitgehen und mit ihren Spenden symbolisch und materiell an der Bewältigung der Katastrophe partizipieren. Als ein Beispiel dafür eine Radierung, die aus Anlass einer großen Überschwemmungskatastrophe im Jahr 1868 in Genf geschaffen und zu Gunsten der Opfer verkauft wird (vgl. Abb. 1).³

Borchmeyer u. a. Frankfurt a. M. 1998, 1. Abt., Bd. 18, S. 48. – Zur Stelle und zur karikierenden Anspielung Goethes auf Voltaire vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M. 1979, S. 48 f.

3 Vgl. Christian Pfister: Von Goldau nach Gondo. Naturkatastrophen als identitätsstiftende Ereignisse in der Schweiz des 19. Jahrhunderts. In: Katastrophen

APPEL DE LA PATRIE.



Radierung zur Genfer Überschwemmungskatastrophe 1868 [siehe Fussnote 3]

Wie eine Bühne erscheint das Bild in zwei Hälften aufgespalten: das katastrophische Ereignis, chaotisch und diffus, erscheint in der linken Bildhälfte eher in der Ferne und in der Tiefe. Die rechte Bildhälfte hingegen rückt die verschonten Zuschauer in den Vordergrund, die mit dem unerschütterlichen Granitfelsen zu einer Denkmalgruppe zusammenwachsen. Mutter Helvetia tritt hier als Solidaritätsikone auf, deren Strahlenkranz das neue Staatsmotto »Einer für alle, alle für einen« formuliert, während die »Fraternité« einen prallen Spendenbeutel vorzeigt und von hinten weitere Helfer mit Brotsäcken heraneilen. Die dramatische Bildrhetorik konzentriert sich also auf das Geschehen bei den Zuschauern und potentiellen Helfern, mehr als auf die eigentliche Katastrophe.⁴ Die Schweiz der solidarischen Zuschauer wird zum Fokus der nationalen Inszenierung.

Diese Inszenierung des 19. Jahrhunderts muss sich in den Stürmen des 20. Jahrhunderts bewähren. Zum ersten Mal beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der für die zwischen deutsch und welsch gesplattene Schweiz eine Zerreißprobe darstellt. Darum versucht Carl

und ihre Bewältigung. Perspektiven und Positionen. Hg. v. Christian Pfister u. Stefanie Summermatter. Bern 2004, S. 53-78, hier S. 71.

4 François Walter stellt fest, dass sich bei den Katastrophenerzählungen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts der Akzent immer mehr von den Opfern auf die Helfer verlagert: François Walter: *Catastrophes. Une histoire culturelle XVI^e-XXI^e siècle*. Paris 2008, p. 153.

Spitteler in seiner wirkungsmächtigen Rede vor der *Neuen Helvetischen Gesellschaft* in Zürich vom 14. Dezember 1914, den »Schweizerischen Standpunkt« als neutralen Zuschauerstandpunkt zu bestimmen. Einleitend stellt er fest, die Schweiz könne und wolle sich nicht »einen Krieg herbeiwünschen, um unserer Zusammengehörigkeit deutlicher bewußt zu werden«.⁵ Dieses nationalstaatliche Instrument innerer Integration durch die Frontstellung gegen außen darf die Schweiz angesichts der inneren Konflikte, die im Land zwischen den Fronten der Weltkriegsgegner aufgebrochen sind, nicht einsetzen. Im Gegenteil: Bedroht ist 1914 ja in erster Linie die innere Einheit. So versucht Spitteler in der Folge seiner Rede, mit der Unterscheidung zwischen »Nachbarn« und »Brüdern« zwei unterschiedliche Beziehungsmuster gegeneinanderzustellen: Mit den kulturellen und sprachlichen »Nachbarn« ist auch bei größter Nähe ein Konflikt möglich, mit den »Brüdern« innerhalb der Schweiz hingegen ist man durch eine naturgegebene Familienverwandtschaft verbunden, die zur Verständigung verpflichtet.⁶ Die Schweiz erscheint so als Familie, als das einige »Volk von Brüdern«, das spätestens seit Schillers Formulierung des Rütlichschwurs ebenso topisch geworden ist wie das »Volk der Hirten«. Um die Kohäsion innerhalb dieser Familie zu stärken, braucht es den gemeinsamen Blick auf die Katastrophe, die sich rundherum abspielt – und hier greift Spitteler am Ende seiner Rede zum Bild der tragischen Katastrophe, um im Schlussabschnitt die richtige »Haltung« der Schweiz, ihren »Schweizer Standpunkt«, zu bestimmen:

Meine Herren und Damen,

Die richtige Haltung zu bewahren, ist nicht so mühsam, wie sichs anhört, wenn mans logisch auseinanderlegt. Ja! Wenn mans im Kopf behalten müßte! Aber man braucht es gar nicht im Kopf zu behalten, man kann es aus dem Herzen schöpfen. Wenn ein Leichenzug vorüber geht, was tun Sie da? Sie nehmen den Hut ab. Als Zuschauer im Theater vor einem Trauerspiel, was fühlen Sie da? Erschütterung und Andacht. Und wie verhalten Sie sich dabei? Still, in ergriffenem, demütigem, ernstem Schweigen. Nicht wahr,

5 Carl Spitteler: Unser Schweizer Standpunkt [1914]. In: Carl Spitteler: Gesammelte Werke. Hg. v. Gottfried Bohnenblust. Zürich 1947, Bd. 8, S. 579.

6 Noch die neuste Literaturgeschichte der Schweiz zitiert im Vorwort diese Unterscheidung als eine »entscheidende« aus Spittelers Rede: Schweizer Literaturgeschichte. Hg. v. Peter Rusterholz u. Andreas Solbach. Stuttgart, Weimar 2007, S. XI.

das brauchen Sie nicht erst zu lernen? Nun wohl: eine Ausnahmegunst des Schicksals hat uns gestattet, bei dem fürchterlichen Trauerspiel, das sich gegenwärtig in Europa abwickelt, im Zuschauerraum zu sitzen. Auf der Szene herrscht die Trauer, hinter der Szene der Mord. Wohin Sie mit dem Herzen horchen, sei es nach links, sei es nach rechts, hören Sie den Jammer schluchzen, und die jammernden Schluchzer tönen in allen Sprachen gleich, da gibt es keinen Unterschied der Sprache. Wohlan, füllen wir angesichts dieser Unsumme von internationalem Leid unsere Herzen mit schweigender Ergriffenheit und unsere Seelen mit Andacht, und vor allem nehmen wir den Hut ab.

Dann stehen wir auf dem richtigen neutralen, dem Schweizer Standpunkt.⁷

Im Rückgriff auf die Theatermetapher, die gleichzeitig den theatralischen Ursprung der »Katastrophe« mitführt, schafft Spitteler ein Szenario, das die Schweiz »im Zuschauerraum« jenes »fürchterlichen Trauerspiels« situiert, das sich in Europa abspielt. Rhetorisch unterstellt Spitteler eine »Wir«-Solidarität, zu deren Sprecher er sich macht. Als Zuschauer sollen wir im »Herzen« ergriffen werden, wie bei einem Rührstück, mit der hier nur implizierten Möglichkeit einer moralischen Katharsis. Dabei bleiben wir »stumm«, wie im Theater im Moment höchster Emotion, wie vor den »tableaux vivants« des bürgerlichen Trauerspiels. Umso besser, müsste man fast sagen, denn sonst träten mit der Polyphonie der Schweiz auch deren innere Konflikte an den Tag. »Schluchzer« hingegen »tönen in allen Sprachen gleich«. Im Rekurs auf die Theatermetapher formt Spitteler in seiner Rede also eine stumme, brüderliche Emotionsgemeinschaft aus, die vom Kriegsgeschehen klar getrennt ist. Dieses stellt sich als tragische Katastrophe dar. Sie entwickelt ihre eigene Fatalität, während eine »Ausnahmegunst des Schicksals« die Schweiz zum Ausnahmefall auf der Zuschauerbank macht. So werden auch kritische Nachfragen nach ihrer Verwicklung in diese Konflikte von vorneherein ausgeschlossen. Darum ist Spitteler's Rede so erfolgreich und wirkungsmächtig, vor allem auch in der Zeit der »Geistigen Landesverteidigung«, und sie wird selbst zu einem neuen helvetischen Mythos.⁸

7 Spitteler, Unser Schweizer Standpunkt, S. 594.

8 Zum Kontext und zur Nachwirkung der Rede vgl. François Valloton: Ainsi parlait Carl Spitteler. Genèse et réception de »Notre point de vue suisse« de 1914. Lausanne 1991 (Histoire et sociétés contemporaines, tome 11/1991).

IV

In die höchste Konjunktur dieser »Geistigen Landesverteidigung« fällt Albin Zollingers Novelle *Das Gewitter*. Zollinger bietet sie 1941 der *Neuen Zürcher Zeitung* an; sie wird von Eduard Korrodi jedoch abgelehnt; so kann sie erst nach dem Tod Zollingers 1942 zunächst in der Zeitschrift *Du* und dann in Buchform erscheinen. In ihrem Zentrum steht die Liebesgeschichte der jungen Jenny, die vom älteren, schon geschiedenen Condrau schwanger wird. Das bürgerliche Milieu, aus dem Jenny stammt, kann diese Liebe zunächst nicht akzeptieren. Die entscheidende Vereinigung der Liebenden geschieht während eines Gewitters in einem Heuschober. Dies ist eine topische Ausgangslage, welche die idyllische Tradition aufruft und die man schon in Vergils *Aeneis* antrifft.⁹ Dagegen setzt Zollinger nun aber auch den anderen Blick satirisch in Szene, den der Zuschauer auf dieses Gewitter. Es ereilt die gutbürgerlichen Eltern der Jenny, das Ehepaar Trümpi, bei einem Spaziergang, jedoch nur aus der Ferne. Beim Picknick mit kaltem Braten und Tee aus der Thermosflasche kündigt sich Josias Trümpi der Weltuntergang an, zunächst aus der Zeitung, dann auch am realen Horizont:

Seine Frau überholte ihn bei weitem und wartete auf ihn mit Lesen; sie las ihm auch manches vor aus dem zerknüllten Rest Zeitung, von Wetterschäden allerorten, von Hagelschlag und Überschwemmung und den Verlusten der Bauern, wovon allem ein Beispiel sich vor ihren Augen anordnete, denn über dem Klaustal hing der Weltuntergang zornmütig gleißend, in einem Gestrudel bösertiger Wolkenwolle, mit fahlen Hallen, durch welche der Blitzglanz zuckte. An ihrem Ort in der Sonne, Frau Meta im Nachgenuß des Mahles mit einem Zahnstocher grabend, sahen sie Herrgottes Schüttstein im Gischt übersprudeln, kornhell erleuchtet, zugleich prächtig und schaudererregend, in seiner Ferne lautlos tosend, eine mythische Landschaft, sichtbare Apokalypse, eine Mißhandlung, von welcher die Berge vergingen und Dörfer und Felder in rauschende Sintflut versanken. Die Blitze waren nicht hörbar, oder sie kamen von anderswo langsam und lahm nachgerumpelt, aus der reinlichen Bläue scheinbar, die über der Hochwacht glänzte. Trotzdem war die

9 Vgl. Karl Pestalozzi: Vergils Gewitter und die Folgen. In: *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschstein*. Hg. v. Verena Ehrlich-Haefeli, Hans-Jürgen Schrader, Martin Stern. Würzburg 1998, S. 309-322.

Heiterkeit auch hier irgendwie ungemütlich, von einer nervösen Geladenheit; der Tee hatte Josias Trümpi den Schweiß durch die Haut getrieben, und dafür über alle Abstände hinweg empfindlich, hatten Bremsen das Picknick gefunden, ausgehungerte perfide Biester, die sich unhörbar auf Wangen und Nacken setzten und scharf durch die Strümpfe stachen.¹⁰

Nur die eigene Angst vor dem Gewitter und die lästigen Bremsen verfolgen das Ehepaar, das sich schließlich als »Flüchtlinge«¹¹ vor der Apokalypse ins sichere Zuhause retten kann. Zollingers satirischer Blick trifft hier die Zuschauer der Katastrophe, die er einerseits im »Klausthal«, dem Wägital auf der Schwyzer Seite des Zürichsees, konkret lokalisiert, das man dort wegen der vielen Niederschläge auch »des Herrgottes Schüttstein« nennt.¹² Andererseits amplifiziert und universalisiert Zollingers Erzähler das Gewitter zur »Sintflut« und »Apokalypse«. So wird das Gewitter auch lesbar als Parabel auf jene Weltkriegssituation, in der die Novelle entsteht, und es wird zur höchst ungemütlichen Satire auf die saturierte Zuschauerrolle, in der sich die Schweiz eingerichtet hat, zum feinen Nadelstich ins Herz eines kulturellen Musters, mit dem die verbürgerlichte und saturierte Schweiz den »Weltuntergang« an sich vorbeiziehen lässt. Wie die helvetische Solidaritätspropaganda verschiebt auch Zollinger den Fokus vom Katastrophengeschehen auf den Zuschauer, doch um diesen in ein höchst kritisches Licht zu tauchen.

V

Max Frisch, der Bewunderer von Zollinger, wenn auch mit großen Vorbehalten gegenüber dessen Prosa, nimmt diese Zuschauerrolle der Schweiz zunächst als gegeben hin. Er notiert 1940 in einem seiner *Blätter aus dem Brotsack*, die – anders als Zollingers letzte Novelle – in der *NZZ* erscheinen können, im Bezug auf die Situation der Schweiz zum Krieg: »Wir stehen da, gefesselte Betrachter, zum Denken verdammt, zum Urteilen verdammt, zum Sehen verdammt.«¹³ Unmittel-

10 Albin Zollinger: Werke in 6 Bänden. Zürich, München 1981-1984, Bd. 5, S. 290.

11 Ebd., S. 292.

12 Ebd., S. 590.

13 Max Frisch: *Blätter aus dem Brotsack*, neue Folge. In: Max Frisch: *Die Schweiz als Heimat?* Hg. v. Walter Obschlager. Frankfurt a. M. 1990, S. 104.

bar am Kriegsende baut er dies zur politisch-ästhetischen Positionsbestimmung der Schweiz aus. 1945 schreibt er ins Programmheft des Schauspielhauses Zürich zur Uraufführung seines Stücks *Nun singen sie wieder* (29. März 1945) den Essay *Über Zeitereignis und Dichtung*. Darin wird das Zuschauen bei der Katastrophe zurückübersetzt in die Dramaturgie der Tragödie, aus welcher der Begriff ja ursprünglich stammt:

[...] wir haben einen Anblick dieser Zeit, wie ihn kein Volk, so es nicht selber im Krieg steht, deutlicher und aufdringlicher haben kann. Wir haben sogar, im Gegensatz zu allen Kriegführenden, stets einen zwiefachen Anblick, der erst die ganze Weite dieses apokalyptischen Geschehens erfassen könnte. Wir sind nicht kämpfende Partei. Zwar haben wir durchaus unsere Sympathie, unsere Wünsche, unser verfängliches Denken nach Wünschen, genau wie jede kämpfende Partei; aber wir haben nicht die unvermeidliche Verengung des Blickes und des Gefühls, die erst einen Kämpfer macht. Wir haben eines nicht: die elementare Versuchung zur Rache. Wir sind fast die einzigen, die dort stehen, wo man die Tragödie, die ganze, schauen könnte und müßte; der Kämpfende kann die Szene nur sehen, solange er selber darauf steht, der Zuschauer sieht sie immerfort. Wir haben die selten gewordene Freiheit, gerecht zu bleiben, oder wir hätten sie. Mehr noch: wir müßten sie haben. Sie allein steht uns an. Hier liegt die einzige, aber große Möglichkeit unseres Geisteslebens, und allein von hier aus, scheint uns, könnte allenfalls auch eine künstlerische Aussage zum Zeitereignis möglich werden. Hier könnten wir, unserem Standort nach, von der entfremdeten Umwelt befragt werden, sofern uns zum Standort, der ein Geschick ist, auch die Gnade eben der Einsicht und der Aussage verliehen sein sollte. Unsere Rolle gliche ungefähr dem Chor in der antiken Tragödie: Er bestimmt das Geschehen nicht, das vor seinen Augen abläuft, und er weiß es, daß er es nicht selbst bestimmt, er sieht es nicht voraus wie der Seher, er richtet es auch nicht, manchmal warnt er, aber vergebens, er klagt, aber er klagt nicht an, er ist der Mitleidende aller, er verwechselt sich nie mit ihnen, nicht mit ihrer Schuld und nicht mit ihrer Größe, er ist ohne die Leidenschaft, welche den Helden macht und vernichtet. Was überhaupt hat er zu sprechen, er, der nichts am eigenen Leibe erlitt? Warum hören sie ihn dennoch an? Weil er nichts am eigenen Leibe erlitt: aus ihm spricht keine Rache, kein Haß, er allein hätte es leicht, die Ehrfurcht zu wahren, und er, der antike

Chor, tut das auch ... Das Hinkende dieses Vergleiches bleibt uns nicht verborgen: der Chor ist nie bedroht, daß das Geschehen auch ihn verschlinge, wir sind es ständig, und aus dieser Bedrohung allein ist unsere Teilnahme auch leidenschaftlich und eifernd; der antike Chor hat es leichter, gerecht zu bleiben, denn er weiß, daß er Chor bleibt.

Soweit zum Standort.¹⁴

Am Ende des Zweiten Weltkrieges zitiert Frisch indirekt, aber fast wörtlich, Spittlers Rede vom »Schweizer Standpunkt«, wie dieser ihn zu Beginn des Ersten Weltkrieges bestimmt hatte – diese beiden Äußerungen von zwei führenden Schweizer Intellektuellen klammern die beiden größten Katastrophen des 20. Jahrhunderts ein – oder besser: aus. Gemeinsam ist diesem »Standpunkt« und dem »Standort« ihre Fixiertheit, damit ihr drohender Immobilismus, und gemeinsam ist ihnen das »Wir«-Bewußtsein, mit dem der Sprechende sich in ein Kollektiv einreicht, das er redend zugleich bildet und hinter sich scharf. Das »Wir« definiert sich als Zuschauerkollektiv. Frisch allerdings geht in verschiedener Weise über Spittler hinaus: Er spricht dem schweizerischen Zuschauer sogar das Privileg eines »zweifachen Anblick[s], der erst die ganze Weite dieses apokalyptischen Geschehens erfassen« könnte, zu, der mit teilnehmender Sympathie, aber ohne Verengung des Blicks, das »Ganze« der »Tragödie« erfassen könnte. Frischs Argumentation gleitet in die Dramaturgie der klassischen Tragödie hinein, affirmiert und ästhetisiert mit deren fundamentaler Aufteilung in Handelnde und Zuschauende die historisch-politische Situation der Schweiz. Bezeichnend, dass Frisch dabei das Moment der Katharsis ausklammert, das in dieser klassischen Dramaturgie die emotional-moralische Läuterung der Zuschauer vorsieht. Stattdessen verlegt er im Folgenden das helvetische Zuschauerkollektiv doch auf die Bühne, indem er es mit dem Chor parallelisiert. So kann er dieses Zuschauerkollektiv als nicht-integriertes ins dramaturgische System integrieren, als das »Mitleidend[e] aller«. Das Einfühlungskonzept der klassischen Tragödie motiviert die allseitig »guten Dienste« der Schweiz, Rührung konvergiert mit dem Roten Kreuz.

Das ist allzu schön, um wahr zu sein, und Frisch wird sich selbst bewusst, dass der Chor-Vergleich »hinkt«. Vielleicht allerdings nicht nur, weil dieser Chor beständig bedroht ist, aus seiner Neutralität

¹⁴ Max Frisch: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Hg. v. Hans Mayer. Frankfurt a. M. 1976, Bd. II/1, S. 285-289, hier S. 286f.

in die Konflikte hineingezogen zu werden, wie Frisch meint. Sondern viel grundsätzlicher, weil die angebliche Zuschauerposition der Schweiz in den Weltkriegern nie ihrer realen wirtschaftlichen und politischen Verwicklung in das Kriegsgeschehen entsprach. Dies deckt aus heutiger Sicht Frischs Standortbestimmung der Schweiz als zuschauender Chor gerade zu. Zudem wird durch die Theaterparallele, die an den Ursprung der »Katastrophe« erinnert, das historische Geschehen in einen realitätsfernen Raum verlegt, der eher dem Fatum als konkreten historischen Faktoren folgt. Genau dies moniert Bertolt Brecht am klassischen Drama: In *Der gute Mensch von Sezuan*, der 1943 am Schauspielhaus Zürich uraufgeführt wird, inszeniert er in den schwächlichen Göttern, die bloß »Zuschauende« sind, die Passivität einer politisch abstinenter Zuschauerhaltung – kein Zufall, missfällt das Stück genau in diesem Punkt der bürgerlichen *Schweizer Mittelpresse*.¹⁵ Und im *Kleinen Organon für das Theater*, das er im Sommer 1948 in Zürich verfasst, wirft Brecht dem aristotelischen Theater vor: »[D]ie Katastrophe ist nicht kritisierbar«.¹⁶

In den Theaterstücken der fünfziger Jahre wird Frisch diese Rolle des zuschauenden Chors selbst mit darstellen – und sie damit ihrerseits zum Gegenstand dramaturgischer Reflexion machen. So im Zusammenhang mit der Theaterfassung von *Biedermann und die Brandstifter* – darauf kann ich hier nicht näher eingehen. Noch vor ihm inszeniert Dürrenmatt 1956 am Schluss seiner *Alten Dame* einen Doppelchor der Güllener, angelehnt an Sophokles' Antigone. Dürrenmatts Regieanweisung vermerkt, dieser Chor sei denen der griechischen Tragödien angenähert, »nicht zufällig, sondern als Standortbestimmung, als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale«.¹⁷ Dieser Chor evoziert dann auch »Gewaltige Erdbeben / Feuerspeiende Berge, Fluten des Meeres / Kriege auch, Panzer durch Kornfelder rasselnd / Der sonnenhafte Pilz der Atombombe« und kontaminiert so den modernen Begriff der Katastrophe mit seinem Ursprung in der Tragödie. Im fremden Spiegel von Sophokles stellt Dürrenmatt kritisch aus, wie sich die Güllener aus ihrer Verantwortung am Tod Ills in die Rolle des zuschauenden Chors zurückziehen und sich mit antikisierendem Sprachduktus aus jener

15 Vgl. Brechts »Guter Mensch von Sezuan«. Hg. v. Jan Knopf. Frankfurt a. M. 1982, S. 136.

16 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke. Hg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a. M. 1967, Bd. 16, S. 677.

17 Friedrich Dürrenmatt: Werkausgabe in 37 Bänden. Zürich 1998, Bd. 5, S. 132.

Moderne flüchten, in die sie sich doch mit ihrem kollektiven Mord eingekauft haben. Und untergründig, im Begriff des »Standorts«, destabilisiert Dürrenmatt hier die seit Spitteler und dann wieder von Frisch fixierte Topik des Schweizer »Standpunkts«, indem er sie – vom Stück her völlig unmotiviert – in die Topik des Schiffbruchs hineinübersetzt. Nun steht aber nicht der zuschauende Chor dem Schiffbruch gegenüber, sondern der Chor selbst wird hier als sinkendes Schiff abgetrieben. In Dürrenmatts »Güllen« erleidet der helvetische Standpunkt selbst Schiffbruch.

Zudem bringt Dürrenmatt mit diesem Doppelchor die Gattung seines Stücks, das er als »tragische Komödie« bezeichnet, zum Oszillieren. Nach seinen *Randnotizen* zum Stück definiert sich die Komödie allein dadurch, dass sie voraussetzt, »daß die Gemeinschaft kein Recht habe, in einen feierlichen Chor auszubrechen«, denn sie werde »kritisch betrachtet« – im Unterschied zur Tragödie, welche die Gemeinschaft »idealisiert«. ¹⁸ Die »tragische Komödie« wird so zum Instrument einer kritischen Überprüfung der Gemeinschaft und ihrer behaupteten Solidarität. Das Stück zeigt uns, welchen Preis jene chorische Zuschauerposition kostet, auf die sich die Güllener zurückziehen. Genau dies ist ein Kern von Dürrenmatts Dramaturgie, wie er sie 1968 in seinem *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht*, nicht zufällig nach einem langen »Zwischenspiel« über die helvetische Neutralitätspolitik, formuliert:

Ich denke die Welt durch, indem ich sie durchspiele. Das Resultat dieses Denkprozesses ist nicht eine neue Wirklichkeit, sondern ein komödiantisches Gebilde, in dem sich die Wirklichkeit analysiert wiederfindet, genauer, in dem sich der Zuschauer analysiert wiederfindet. ¹⁹

Die Komödie ist also nicht nur eine Möglichkeit, den Zuschauer im Sinne von Brechts Verfremdungsdramaturgie auf Distanz zu rücken, sondern sie wird auch zum Medium der reflexiven, kritischen Analyse des Zuschauers selbst. Trotz des universalisierenden Griffs auf die griechische Tragödie ist deshalb das Ende der *Alten Dame* der Schweiz, die ihren Parkettplatz im welthistorischen Katastrophentheater gesichert glaubt, ganz speziell ins Gesicht geschrieben.

¹⁸ Ebd., S. 139 f.

¹⁹ Dürrenmatt, Werkausgabe, Bd. 33, S. 91.

VI

Dürrenmatts kritische Fragen gelten einer Schweiz, die sich im Kalten Krieg, im Rückblick auf den Zweiten Weltkrieg, nochmals ihrer »Neutralität« und ihrer Zuschauerrolle vergewissert. 1951 stellt der Westschweizer Journalist Pierre Béguin seine Darstellung der Kriegszeit unter den Titel *Le balcon sur l'Europe*.²⁰ Immerhin bestimmt ein kritischer Intellektueller wie Karl Schmid schon in den frühen sechziger Jahren das *Unbehagen im Kleinstaat* im »Gefühl«, man »stehe abseits von der Geschichte«: »Da herrscht die eigentümliche Vorstellung, es ziehe sich durch die geschichtliche Welt eine Rampe, die die Grossen auf der Bühne von den unansehnlichen Zuschauern trennt.«²¹ Damit formuliert er allerdings eher die Frustration des Zuschauers als eine selbstreflexive Kritik an dem helvetischen Selbstbild auf der Zuschauerbank. Erst viel später, im 2002 publizierten Schlussbericht der Historikerkommission, die sich auf äußeren Druck umfassend mit der Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg befasst, wird schon in der Einleitung die Frage gestellt: »Der ›neutrale Kleinstaat‹ als unbetelligter Zuschauer?«²²

Solche Fragezeichen setzt die Literatur aus der Schweiz bereits wesentlich früher. Gerade im Medium des Theaters lässt sich das Zuschauen selbst hinterfragen. Thomas Hürlimann greift hier die Ansätze Dürrenmatts und Frischs auf und treibt sie weiter. Gleichzeitig führt er sie auf den historisch-kulturellen Schauplatz der Schweiz zurück. Hürlimanns typische Szenerie ist nicht zufällig eine Terrasse am See, der Ort des Zuschauens, an der elementaren Grenze von Land und Wasser. An dieser Grenze scheint das Handeln innezuhalten, dominiert auf der Bühne das Reden und das Zuschauen. Dramatische Aktionen und Konflikte verlaufen im Sand; das Theater selbst scheint ausgespielt zu haben. In einem Dämmerlicht, das die einzelnen Figuren schärfer profiliert, macht sich eine melancholische Handlungshemmung breit. Man ertränkt sie im Alkohol; viel häufiger als zum

20 Pierre Béguin: *Le balcon sur l'Europe: petite histoire de la Suisse pendant la guerre 1939-1945*. Neuchâtel 1950.

21 Karl Schmid: *Unbehagen im Kleinstaat*. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henry-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jacob Burckhardt [1963]. In: Karl Schmid: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Thomas Sprecher. Zürich 1998-2000, Bd. 4, S. 112.

22 Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg: *Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg*. Schlussbericht. Zürich 2002, S. 20.

Dolch oder zum Colt greifen die Antihelden von Hürlimann zur Flasche. Von seinem ersten Stück, *Großvater und Halbbruder* über den Gottfried-Keller-Stoff *Dämmerschoppen*, der den siebzigjährigen unerkannten Nationaldichter auf der Terrasse mit Blick über den Vierwaldstättersee zeigt, bis zur Novelle *Das Gartenhaus* stellt die elementare Grenzlage am Wasser eine Gesellschaft dar, die nicht mehr vorankommt, die, nur noch sich selbst zuschauend, erstarrt. Bei ihren schwächlichen Aufbrüchen läuft sie gewissermaßen vom Land her auf Grund, noch bevor sie in See stechen kann.

So exemplarisch in der Komödie *Der letzte Gast*, die 1990 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt wird. Ort der Handlung sind »Die Terrasse einer alten Villa am See« und das Buffet des Grenzbahnhofs Buchs. Hier scheinen sie alle gestrandet: Der uralte Onkel Anselm in seinem Sessel, der vor sich hinsabbert, ist ebenso ein »Wrack« wie der abgetakelte Schauspieler Oskar Werner, der im klassischen Tragödienrepertoire nach einer angemessenen Sterbepose sucht. Auch der fidele Fischerverein, der gerade den Tod seines Obmanns im Schnaps ertränkt, hat nichts mehr zu fischen: Der See ist, wie sich im Laufe des Stücks herausstellt, biologisch tot, »gekippt«. Zwar kann der Schauspieler Werner von der Terrasse aus noch die »Natur« bestaunen. Doch auf die Frage der Hausherrin Adrienne: »Was sagen Sie zu unserer Aussicht, Fürstin?«, antwortet die angesprochene Kellnerin Milly: »Riecht so komisch.«²³ Uns Zuschauern wird verbal nahegebracht, wie beim Botenbericht, was uns die Bühne nicht direkt zeigen kann: Etwas ist buchstäblich faul in diesem Staate, das Idyll stinkt zum Himmel. »Komisch« ist das nicht nur im umgangssprachlichen Sinn. »Komisch« ist auch Hürlimanns Stück selbst, dem keine tragische Entwicklung mehr zu einem katastrophischen Finale verhilft. Der todessüchtige Schauspieler wünscht sich zwar noch: »Finita la commedia!« und »Incipit tragoedia.«²⁴ Hürlimanns Stück hingegen kippt in die Gegenrichtung, wird zur »Komödie«, wie dies auch der Untertitel ankündigt. Wenn sich Fredi und Monika Frunz am Ende versprechen, noch ein paar Tage »aneinander zugrunde zu gehen«,²⁵ dann travestiert die Komödie die Tragödie und schiebt die Katastrophe einmal mehr auf, über das Ende des Stücks hinaus.

23 Thomas Hürlimann: *Der letzte Gast* [1990]. In: ders.: *Das Lied der Heimat. Alle Stücke*. Frankfurt a. M. 1998, S. 201.

24 Ebd., S. 191.

25 Ebd., S. 215.

Hürlimanns Dramaturgie des Aufschubs legt die Handlung still und verwandelt die Akteure in Zuschauer ihres eigenen Nicht-Handelns. Diesem Zuschauen können wir wiederum als Zuschauer zuschauen. Es wird selbst ausgestellt, so dass wir, beim Zuschauen, nicht identifikatorisch an ihm kleben bleiben, sondern analytische Distanz gewinnen – bis wir im Umkehrspiegel der Komödie dann doch uns selbst erkennen und uns das Lachen im Halse stecken bleibt. Hürlimann erzeugt diese Distanz in den harten Schnitten, die er in seine Handlungen legt, oder mit den Worthülsen, in denen viele Figuren ihre innere Leere vorzeigen. Auch zwischen den Figuren wächst das Vakuum an Sinn, denn weder eine gemeinsame Handlung noch eine äußere Bedrohung führt sie zusammen. Dem vereinzelt Zuschauer im Parkett führt Hürlimanns Komödie eine Gesellschaft vor, die kein Rezept findet, um ihren inneren Zusammenhalt zu begründen. Mit Dürrenmatts Worten: Diese Gemeinschaft hat kein Recht und keinen Grund, in einen »feierlichen Chor auszubrechen«; nur noch der sabbernde Alte, der verirrte Burgschauspieler und die trunkenen Fischerfreunde stimmen hier gelegentlich noch krächzende Lieder an.²⁶

VII

Bereits mit seinem Theaterdebüt, *Großvater und Halbbruder*, 1981 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt, spiegelt Hürlimann einer immobilisierten Zuschauergesellschaft ihr eigenes Bild zurück. Mit diesem Stück blendet er zurück auf die Haltung der Schweiz während des Zweiten Weltkrieges und nimmt die Rede vom »Balcon sur l'Europe« beim Wort. Schon 1975 hatte Niklaus Meienberg in seinen *Reportagen aus der Schweiz* aus Kinderperspektive beschrieben, wie die St. Galler Bevölkerung während des Krieges von einer Anhöhe aus die nächtlichen Bombardierungen jenseits des Bodensees mitverfolgt:

Ich war etwa vier Jahre alt, da haben sich die St. Galler in lauen Kriegsnächten dort oben versammelt und nach Friedrichshafen geglotzt, wo ein Feuerwerk abgebrannt wurde bei den Dornier-Flug-

26 Zum Motiv des Gesangs bei Hürlimann und der literarischen Kritik des »Heimatliedes« in der Schweizer Literatur vgl. Peter Utz: Note armoniose e note stridenti. Figure musicali della critica alla patria da Keller a Hürlimann. Übers. v. Anna Fattori. In: La letteratura svizzera contemporanea di lingua tedesca. Hg. v. Francesco Fiorentino und Günther Stocker. Napoli 2001, p. 43-59.

zeugwerken. Mir scheint dort drüben ein besonders lohnender Erstaugust gefeiert zu werden, Geräusche wie von Raketen und Knallfröschen und ein Feuer wie das Bundesfeuer auf dem Freudenberg, manchmal bebte auch die Erde wie beim Vorbeifahren der Speicherbahn, und lustige Feuergarben und Leuchtkugeln standen am süddeutschen Himmel, und über unsern Köpfen war ein dunkles Rollen, ein Tram fuhr den Himmel entlang. Am nächsten Sonntag predigte der Vikar Hugenmutter in der Kirche von St. Fiden [...], nahm Bezug auf den Feuerschein, sagte, der hl. Landesvater Bruder Klaus habe die Heimat wieder einmal gnädig behütet, nach der Predigt singen wir das Lied: ›O Zier der Heimat Bruder Klaus o Vorbild aller Eidgenossen.‹²⁷

Hürlimann greift in *Großvater und Halbbruder* auf dieselbe historische Konstellation zurück, spiegelt und bricht sie aber zusätzlich, indem er einen Badeteich ins Zentrum rückt. Von ihm aus hat man einen Blick auf das deutsche Ufer des Bodensees, wo nächtlicherweise die Bomben fallen. So markiert die Lage am Wasser die Grenze zwischen Handeln und Zuschauen, die für alle Stücke Hürlimanns konstitutiv ist. In *Großvater und Halbbruder* überlagert sie sich mit der Grenze zwischen dem Dritten Reich und der Schweiz, zwischen der Weltkriegskatastrophe am Bodensee und dem Badevergnügen am idyllischen Teich. Die Handlung des Stücks untersucht nun, wie diese Ausgrenzung auf die Schweizer am Badeteich zurückwirkt. Der Satz: »Was kann uns hier schon passieren«, der das Stück eröffnet, wird zur impliziten Frage, die das Stück stellt.²⁸ Scheinbar harmlos, wie dieser Satz, plätschert zwar anfänglich das Gespräch über Alltag und Kriegsentwicklung noch dahin. Doch immer deutlicher wird dieses Zuschauen selbst zum Thema, zeigt es seine Folgen: Einmal wirkt der permanente Handlungsentzug auf dem neutralen Strandgelände lähmend und demobilisierend, zumindest bei einsichtigeren Menschen wie dem Lehrer Tasso Birri, der nur noch melancholisch seinen langen, immer stärker vom Alkohol getränkten Abschied von der Welt feiern kann: »Laß uns austrinken und Abschied nehmen. Laß uns für ein Weilchen noch sitzen und sinnieren. Einmal hat halt alles ein End auf dieser Welt. Die Saison ist aus.«²⁹ Diese Melancholie ergreift zu-

27 Niklaus Meienberg: Aufenthalt in St. Gallen (670 m. ü. M.). Eine Reportage aus der Kindheit [1975]. In: ders.: Reportagen I. Zürich 2000, S. 324.

28 Thomas Hürlimann: *Großvater und Halbbruder* [1981]. In: ders., *Das Lied der Heimat*, S. 9.

29 Ebd., S. 15.

nächst den Intellektuellen, doch breitet sie sich auch auf die anderen Figuren aus. Der »Schweizer Standpunkt« auf der Zuschauerbank hat zum Preis die Immobilität und Isolation. Zudem atomisiert er die Gesellschaft, statt sie angesichts der drohenden Gefahr zu einer Gemeinschaft zusammenzuschweißen. In der Novelle *Das Gartenhaus* wird der Feldprediger und Hausfreund Kasak diagnostizieren, »dem Land fehle offensichtlich die kollektive Leiderfahrung eines Krieges. So sei man als Volk zwar glücklich, aber eben nur als Volk, der einzelne leide kümmerlich vor sich hin, seinen Privaterlebnissen hilflos ausgesetzt.«³⁰ In diese Privatisierung des Leidens leuchtet die Novelle eindringlich hinein.

Das Stück *Großvater und Halbbruder*, das ihr vorausgeht, zeigt dagegen mehr, wie sich trotz der drohenden Katastrophe das soziale Netz auflöst. Einzelne Figuren fallen gar ganz aus ihm heraus, so der exzentrische Großvater, der sich mit dem geheimnisvollen Alois zusammenschließt. Ob dieser ein jüdischer Flüchtling ist oder der unbekannte Halbbruder Hitlers, wie er behauptet, um sich zumindest in der ersten Phase des Krieges bei den Schweizern Respekt zu verschaffen, bleibt bis zum Schluss offen. Genau damit setzt Hürlimann jedoch einen hintergründigen Gegenakzent zu jener »Brüderlichkeit«, die etwa ein Spitteler noch scharf gegen die »Nachbarschaft« abgegrenzt hatte. Hier verspricht der Emigrant Alois drohend, dass erst Hitler eine »neue Schweiz« zu einem »einzig Volk von Brüdern« verschmelzen werde.³¹ Hintergründig deutet das Stück aber auch bereits mit seinem Titel an: Das »einzig Volk von Brüdern« hat noch einen »Halbbruder« von jenseits der Grenze, halb Halbbruder von Hitler, halb Jude auf der Flucht. Jene Grenze, welche die Schweiz aufrichten will, um sich in ihrem Innern als Familie zu verbrüdern, wird durch diesen »Halbbruder«, den das Stück im Titel führt, subtil unterlaufen; die Kollaboration mit Hitlerdeutschland und die fragwürdige Flüchtlingspolitik sind eigentlich Teil der helvetischen Familiengeschichte.

Ihren Höhepunkt erreicht Hürlimanns Kritik an der Zuschauerrolle in der vierzehnten Szene, wenn das versammelte Dorf bei Bratwurst und Bier die Bombardements der Alliierten auf Friedrichshafen verfolgt:

30 Thomas Hürlimann: *Das Gartenhaus*. Zürich 1989, S. 112.

31 Hürlimann, *Großvater und Halbbruder*, S. 21.

Ein Frühlingsabend.

Auf dem Dach der Kabinen stehen BIRRI, DONATI, ein MÄDCHEN und einige DÖRFLER. Sie schauen hinüber nach Deutschland und haben Feldstecher und Regenschirme. Die SCHNAUZTANTE, bei den Tischen, brät Würste, gibt Getränke aus.

ALLE Aaaa! Ooooh!

DONATI Volltreffer! Volltreffer!

SCHNAUZTANTE Theres! Volltreffer! Die nächste Runde!

DONATI Geschenk, geschenkt! Die geht an mich, diese Runde!³²

»Alle« – das Zuschauerkollektiv, das sich hier formiert, kennt vor dem Feuerwerk, das ebenso gut den Schweizer Nationalfeiertag illuminieren könnte, nur die Einstimmigkeit. Hürlimann bringt sie dann in verschiedenen Abtönungen zur Sprache, vom naiven Mädchen bis zum fachkundigen Donati:

DONATI Daß Sie noch hierherkommen, Herr Leutnant, das wundert mich ja direkt.

MÄDCHEN Bei der Aussicht? Man blickt ja mitten hinein in das Historische! [...] Ich will auch einmal durch den Feldstecher sehen. [...] *mit dem Feldstecher* Hui, es ist alles ganz nah. Ist das nicht gruselig? Also ich find das gruselig.

[...]

DONATI Jetzt kommt die zweite Welle, aufgepaßt, Lancaster-Maschinen mit Sechs-Tonnen-Bomben!

BIRRI Ein Bier!

*Auf dem Dach schauen sie nach Deutschland. Fernes Tönen von Flugzeugen.*³³

Als andere Mutter Courage hat die berausschenkende »Schnauz-tante« hier das letzte Wort – sie möchte, dass niemand den Biertisch verlässt, solange »ennet dem See« noch »der schönste Brand im Gang« ist:

SCHNAUZTANTE *ruft von den Tischen her.* Wir wirten manchmal bis in die Nacht hinein, Herr Leutnant! Seit Wochen hockt das halbe Dorf bei uns. Wir liegen eben günstig, von der Aussicht her gesehen. Ein Bombengeschäftlein, wenn's noch ein bißchen anhalten würde. Aber der Krieg soll ja bald aus sein.³⁴

³² Hürlimann, Großvater und Halbbruder, S. 56.

³³ Ebd., S. 57.

³⁴ Ebd., S. 60.

Schärfer könnte man den Umschlag jener Solidarität auf Distanz, die Spitteler mit seinem Aufruf von 1914 noch im Auge hatte, in den Zynismus dieses »Bombengeschäftleins« im helvetischen Diminutiv nicht fassen. Diesen Zynismus stellt Hürlimanns Stück aus, und es appelliert denn auch selbst nicht an die rührende Identifikation mit den Opfern der Tragödie jenseits der Grenze, sondern rückt umso greller seine Zuschauer diesseits des Sees ins Licht. Hürlimann setzt hier auf kritische Distanz, um seinem Zuschauer diese Zuschauer vorzuführen. Sein Stück stellt sie aus, lokalisiert sie aber genauer im helvetischen Raum- und Zeitkontext als etwa Dürrenmatt seinen universalisierenden Güllener Chor. Auch in anderer Weise wird dieses Stück zum Metatheater: Der uralte dramaturgische Kniff der Mauerschau, der »Teichoskopie«, der auch Gessners *Sturm* anleitete, wird hier am Badeteich selbst zum Thema. Denn was Hürlimann durch den »Feldstecher«, übersetzt in die Sprache banal-wollüstigen Gruselns, auf seine Bühne hineinspiegelt, ist tatsächlich ein Gewaltgeschehen, eine Katastrophe, die letztlich auf der Bühne nicht darstellbar ist. Dafür zeigt die Bühne umso deutlicher die Katastrophe, die in diesem Blick liegt. »Immerhin hätte man dann einmal zugeschaut«, meint der Leutnant-Vater scheinbar beiläufig, und die Schnauzante spricht es ihm später nach.³⁵ Diese Beiläufigkeit des Zuschauens rückt Hürlimann ins Zentrum, und wie sich mit ihr der Zuschauer aus seiner Verantwortung stiehlt.

Mit dieser Katastrophe im Blick wird Hürlimanns Stück zum kritischen Reflex einer langen Traditionslinie der schweizerischen Selbstverortung auf der Zuschauerbank der Geschichte. Zudem wird die Katastrophe im Blick hier auch zur heimlichen Zeugungsszene von Hürlimanns eigenem Schreiben. Denn schon das Personenverzeichnis stellt die Figuren aus dem »Dorf« der »Familie« gegenüber – das Sozialmodell der Gesellschaft als einer brüderlichen »Familie«, auf das sich die Schweiz so gerne beruft, wird dadurch von Anfang an gespalten. Innerhalb dieser »Familie« bezeichnet Hürlimann nun in einer für ein Theaterstück höchst ungewöhnlichen Weise die darin auftretenden Figuren als »mein Großvater«, »meine Mutter Theres Ott« und »mein Vater Hans Hürlimann«. Dadurch werden die Figuren des Stücks auf ein Ich bezogen, das in der letzten Szene des Stücks denn auch in Gestalt des kindlichen »Hans-Thomas« kurz auftritt, allerdings ohne dass diese Figur im Personenverzeichnis aufgeführt würde. Hürlimann legt so in diesem ersten Stück den Keim zu einer

35 Ebd., S. 39, S. 44.

großen Familiensaga, die er seither vor allem in der Prosa immer weiter entwickelt. Bis in seinen Roman *Vierzig Rosen* (2006) verästelt sie sich zunehmend, wobei Hürlimann den genauen Anteil von »Dichtung« und »Wahrheit« bewusst unbestimmbar hält.

Die Novelle *Fräulein Stark*, die im Jahre 2001, zwanzig Jahre nach *Großvater und Halbbruder*, erscheint, ist ebenfalls Teil dieses Familienromans, und der Lehrer »Tasso Birri«, den wir aus dem frühen Theaterstück bereits kennen, tritt hier als »emeritierter Gymnasialprofessor« mit einer nazifreundlichen Vergangenheit wieder auf.³⁶ Auch die Bombennacht am Badeteich kehrt in dieser Novelle zurück. Sie verknüpft und konzentriert die Liebesbegegnung zwischen dem Vater des Ich-Erzählers, den wir als »Leutnant« des Theaterstücks kennengelernt haben, und seiner Mutter, der »schönen Theres«, die am Grillstand Bratwürste wendet, auf diesen einen Augenblick:

Ein Leutnant der Schweizer Armee ließ sie nicht aus den Augen. Er war schlank, groß, blond; der Uniformmantel, elegant in die Taille geschnitten, stand ihm tiptop. Eigentlich war er zu einem Ball verabredet, der Krieg ging allmählich zu Ende, eine Festivität jagte die andere, aber verdammtnochmal, das Mädchen am Grillrost gefiel ihm, es gefiel ihm sehr. Na Fräulein, immer viel zu tun?

Sie sah erschrocken auf. Gab es das wirklich: Liebe auf den ersten Blick? Ja sagte sie. Vorgestern haben sie Ulm bombardiert. Gestern und heute ist wieder Friedrichshafen an der Reihe.

Die Zahnradfabrik, erklärte der Leutnant. Friert es Sie nicht?³⁷

Aus der Szene am Badeteich wird in dieser Version direkt die Gründungsszene der Familiengeschichte. Dabei wird die Liebe auf den ersten Blick mit dem Blick auf die Bomben zusammengeführt; Liebe und Katastrophe fallen in diesem Blick zusammen. Eine helvetische Urszene: Der aufstrebende Jungoffizier, Verkörperung der bewaffneten Neutralität, und die schöne Theres als die künftige Mutter, die das heimische Feuer am Bratwurstgrill hütet, vereinigen sich zur Augenzeugung des Ich-Erzählers. Gewissermaßen augenzwinkernd blendet der Novellist Hürlimann hier zurück auf sein zwanzig Jahre zurückliegendes literarisches Debüt als Dramatiker, und er bestimmt indirekt den Ursprungskern seines Erzählens: Es ist gleichursprünglich mit dem Blick auf die Katastrophe.

36 Thomas Hürlimann: *Fräulein Stark*. Zürich 2001, S. 101.

37 Ebd., S. 152.

Indirekt gelingt Hürlimann hier eine reflexive Bestimmung des »Standorts« der Literatur aus der Schweiz und ihrer kritischen Funktion, die immer auch eine literarische Selbstkritik einschließt. Denn sie fasst, in einem Doppelblick, der ihrem doppelten Ort zwischen lokaler Verortung und universellem Anspruch entspricht, beides ins Auge: die Katastrophe der anderen und jenen Blick, der sich in der Katastrophe der andern selbst erkennt.

Ursula Amrein

Avantgarde und Antimoderne

Spielarten des Politischen im Theater der Geistigen Landesverteidigung

Die mit den Begriffen »Geistige Landesverteidigung« und »Avantgarde« assoziierten Ästhetiken des Theaters haben auf Antrieb wenig miteinander zu tun, scheinen bestenfalls in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinander verwiesen. Verbindet sich mit der Geistigen Landesverteidigung die Idee eines Theaters, das sich in seiner Betonung des Schweizerischen sowohl gegen die gesellschaftliche als auch die ästhetische Moderne richtet, steht die Avantgarde in ihrem revolutionären Gestus gerade umgekehrt für Internationalität und den Aufbruch in die Moderne. Die Grenzen verlaufen indes weit weniger eindeutig. Sowohl die Geistige Landesverteidigung als auch die Avantgarde antizipieren und praktizieren eine Vermittlung von Theater und Gesellschaft, in deren Zentrum die Vision der neuen Gemeinschaft steht. Wie sich in dieser Vision die politische Bedeutung des Theaters spiegelt und in welcher Weise die Geistige Landesverteidigung Formen der Avantgarde aufnimmt, ist ausgehend von grundsätzlichen Überlegungen zur schweizerischen Theaterpolitik in der Zeit des Dritten Reichs zu diskutieren. In den Blick rücken dabei das Zürcher Schauspielhaus als Theater der Emigration sowie die schweizerische Festspielbewegung in ihrer Anlehnung an das Thingspiel.

Theater und Politik nach 1933

Die Machtergreifung der Nationalsozialisten markiert für das Theater in Deutschland und auch in der Schweiz eine nicht hintergehbare Zäsur. Bereits im Februar 1933 begann das neue Regime mit der systematischen Vertreibung des »entarteten Literatentums« aus Deutschland und forcierte im Gegenzug dazu die Förderung der »wahren Dichtung«. Ihren institutionellen Niederschlag fand diese Politik in der Gründung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Joseph Goebbels, von Hitler im März 1933 zum Reichs-

propagandaminister ernannt, baute das Ministerium auf, unterstellte diesem innert kürzester Zeit sämtliche Berufsverbände im Bereich der Künste und der Presse und sicherte sich so die lückenlose Kontrolle und Beherrschung des Literatur- und Theaterbetriebs.¹

Am 8. Mai 1933, nur zwei Tage vor der international beachteten und viel kritisierten Bücherverbrennung, richtete sich Goebbels in Berlin an die Intendanten der deutschen Bühnen, verpflichtete sie auf ihren ›Dienst an der Gemeinschaft‹ und stellte ihnen eine staatliche Unterstützung in Aussicht: »Wenn Sie mitarbeiten, an unserer Sympathie und an unserer Unterstützung soll es nicht fehlen. Wir stehen zu Ihnen, wenn Sie zu uns stehen.«² Mit der erfolgten nationalen Revolution seien »Individualismus«, »Liberalismus« und »Experimentiersucht« der bürgerlichen Bühnen überwunden, die Kunst werde jetzt zum Volk, das Volk zur Kunst gebracht.³ Kunst und Politik sind in dieser Weise komplementär aufeinander bezogen, wobei Goebbels die Vermittlung dieser beiden Sphären rhetorisch zusätzlich dadurch herausstrich, dass er die genuine Leistung der Kunst als eine politische beschrieb und zugleich den Politiker zum eigentlichen Künstler erklärte. Aufgabe des Künstlers sei es, den auf den Gemeinschaftswillen gerichteten Gedanken, Gefühlen und Empfindungen des Volkes eine Form zu geben und über diesen Prozess der Formgebung an der Festigung der deutschen Volksgemeinschaft mitzuwirken. Umgekehrt falle dem Politiker die eigentlich künstlerische Aufgabe zu, aus dem Stoff der »Masse« das »Volk« zu formen. In den Worten Goebbels':

Wir fühlen uns auch als Politiker sozusagen als künstlerische Menschen. Ich bin sogar der Meinung, daß die Politik die höchste Kunst ist, die es gibt, denn der Bildhauer formt nur den Stein, den toten Stein, und der Dichter formt nur das Wort, das an sich tot ist. Der Staatsmann aber formt die Masse, gibt der Masse Gesetz und Gerippe, haucht der Masse Form und Leben ein, so daß aus der Masse dann das Volk entsteht.⁴

1 Jan-Pieter Barbian: Literaturpolitik im »Dritten Reich«. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder. Überarbeitete und aktualisierte Ausgabe, München 1995; Thomas Eicher, Barbara Panse, Henning Rischbieter: Theater im »Dritten Reich«. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber 2000.

2 Joseph Goebbels: Rede des Propagandaministers Dr. Joseph Goebbels vor den Theaterleitern am 8. Mai 1933. In: Das deutsche Drama, Jg. 5, 1933, S. 28-40, hier S. 39.

3 Ebd., S. 28.

4 Ebd., S. 31.

Goebbels forderte von den deutschen Bühnen dabei nicht die explizite Thematisierung des Nationalsozialismus. Die politische Bedeutung der Bühnen sah er vielmehr in der von diesen vermittelten Einstellung zum Staat. Einer entsprechend simplifizierenden Argumentation hielt er entgegen:

Wenn ich also sage, die Kunst hat eine Tendenz, so soll mich niemand für so naiv halten, daß ich damit ausdrücken wollte, die neue Kunst müsse Parademarsch darstellen oder ich würde kein Drama respektieren, bei dem nicht SA.-Männer mitspielen. Im Gegenteil, ich bin der Meinung, SA.-Männer müssen auf der Straße marschieren. Kunst kommt vom Können. Wenn ich sage: Kunst hat Tendenz, dann soll das nur heißen: Auch die Kunst muß diese Beziehung herstellen. Sie hatte ja auch in der Vergangenheit eine Tendenz, nämlich eine Beziehung zum Individualismus, sie wird auch jetzt eine Tendenz haben müssen, nämlich eine Beziehung zum Volk, als dem Zentrum des öffentlichen Wirkens, Denkens und Handelns.⁵

Präzisierend führte er dazu aus:

Es kommt nicht auf den Stoff an, sondern es kommt darauf an, wie man den Stoff anpackt, in welches Verhältnis man den Stoff zum Zuschauer stellt. Es kommt auf das Verhältnis des Zuschauers zum Stoff an. Wenn beispielsweise in diesen Tagen hier in Berlin im Deutschen Theater der »Wilhelm Tell« aufgeführt wurde, so war das eine künstlerische Tat, die absolut zeitgemäß war, und jeder mit der Zeit verflochtene Mensch hatte das Empfinden: dieses Drama ist gestern geschrieben worden. Dabei ist es weit über hundert Jahre alt. Es marschierten dort keine SA.-Leute auf, nur Schweizer Bauern. Trotzdem wirkte es ganz modern, ganz zeitnahe und schlug auch so erschütternd in die Zuschauer hinein, daß man sich dem gewaltigen Eindruck gar nicht entziehen konnte.⁶

Am 9. Mai 1933 dann hielt Goebbels zum Erfolg seiner Rede in einer Tagebuchnotiz fest:

Abends rede ich im Kaiserhof zu den deutschen Intendanten. Ich bin in bester Form und habe einen sehr großen Erfolg. Zum Schluß

⁵ Ebd., S. 35.

⁶ Ebd., S. 36.

tolle Ovationen. [...] Den Abend spät noch bei Hitler. Er war im »Tell«.⁷

In der Schweiz wurde die Gleichschaltung der Künste in Deutschland aufmerksam verfolgt und in einer Mischung aus Euphorie, Zustimmung und auch skeptischer Ablehnung kommentiert.⁸ Insbesondere die Autorenverbände, der Schweizerische Schriftstellerverein und die Gesellschaft Schweizer Dramatiker, sahen sich in ihren eigenen Nationalisierungsbestrebungen grundsätzlich bestätigt und verlangten vom Bund vergleichbare Maßnahmen zur Förderung des nationalen Literaturschaffens, wie sie Deutschland praktizierte. Dieses Postulat erschien den Autoren umso dringlicher, als sich mit der so genannten ›Säuberungspolitik‹ der Nationalsozialisten der Konkurrenzdruck an den Schweizer Bühnen und auf dem Buchmarkt erhöhte. Angewiesen auf die deutsche Sprache, suchten zahlreiche aus Deutschland vertriebene Autoren, Dramatiker, Schauspieler und Regisseure ihre Arbeit in der Schweiz fortzusetzen. Dagegen richteten sich die Schweizer Autoren, indem sie vor den Gefahren einer ›geistigen Überfremdung‹, der ›Zersetzung‹ des Schweizerischen warnten und dabei vielfach in Übereinstimmung mit dem nationalsozialistischen Ausgrenzungsdiskurs argumentierten. Die Gesellschaft Schweizer Dramatiker etwa bezog sich an ihrer Jahresversammlung vom Juni 1933 ausdrücklich auf Goebbels' Rede und verwies zustimmend auf dessen Behauptung: »Die Kunst wird umso größeren internationalen Wert haben, je tiefer sie aus dem Volkstum steigt.«⁹

Hatten die Autorenverbände in den zwanziger Jahren noch vergeblich auf eine staatliche Unterstützung gehofft, so gelang es nun, den Bund für die verbandspolitischen Interessen zu gewinnen. Politiker und Kulturschaffende formulierten in der Folge die Richtlinien einer nationalen Kulturpolitik und legten damit den Grundstein für eine Kulturförderung, die als Geistige Landesverteidigung institutionalisiert wurde. Wichtigstes Resultat dieser Anstrengungen war

7 Joseph Goebbels: Die Tagebücher. Sämtliche Fragmente. Hg. von Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte in Verbindung mit dem Bundesarchiv. München et al. 1987, Bd. 2, Tagebuch vom 1. Januar 1931 bis 31. Dezember 1936, S. 418.

8 Zum Kenntnisstand und zur Auseinandersetzung der Schweizer Autoren mit der Gleichschaltungspolitik in Deutschland vgl. Ursula Amrein: »Los von Berlin!« Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das »Dritte Reich«. Zürich 2004, S. 39-64, 234-282.

9 Jahresbericht der Gesellschaft Schweizerischer Dramatiker 1932/33. In: Der Geistesarbeiter, Juli 1933, S. 89.

die Gründung der Kulturstiftung Pro Helvetia.¹⁰ Kulturförderung war damit politisch legitimiert als Beitrag zur Stärkung des nationalen Selbstbewusstseins und diente zugleich der Abwehr eines Fremden und Unschweizerischen, das sich während der dreißiger Jahre weit eher in der linken und jüdischen Emigration als im Nationalsozialismus konkretisierte. Eine herausragende Bedeutung innerhalb dieser Politik kam dem Theater zu. Der Bundesrat hielt entsprechend fest:

Grösste Beachtung verdient unter dem Gesichtspunkt der geistigen Selbstbehauptung und der Entflammung schweizerischen nationalen Geistes das Theater. Eine kluge, aber ebenso weit-sichtige wie entschiedene Kulturpolitik muss darauf hinarbeiten, die schweizerischen Berufsbühnen schweizerischem Einfluss und schweizerischer Führung zu erhalten.¹¹

Was heißt »Schweizer Literatur«? – Prämissen der Schweizer Kultur- und Theaterpolitik

»Genau gesehen ist es ein Geschäft, das Schiller dem Staat vorschlägt: Der Staat soll das Theater unterhalten und das Theater den Staat erhalten helfen, für Geld Moral [...].«¹² Dürrenmatts maliziös formulierte Analyse zur Beziehung zwischen Theater und Politik in seiner letzten Schiller-Preisrede *Das Theater als moralische Anstalt heute* (1986) lässt sich auch auf das Verhältnis zwischen den Autoren in der Schweiz und ihrem Staat in den dreißiger Jahren übertragen. »Moral« lieferten die Autoren, indem sie sich in den Dienst nationaler Identitätsstiftung stellten, »Geld« kam vom Staat, indem er mit seiner Bot-

¹⁰ Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung vom 9. Dezember 1938. In: Bundesblatt Nr. 50, 90. Jahrgang, Bd. 2, 14. Dezember 1938, S. 985-1035. – Mit der Botschaft stellte der Bundesrat dem Parlament den Antrag zur Einrichtung der Kulturstiftung Pro Helvetia. Zur Entstehungsgeschichte von Pro Helvetia vgl. Franz Kessler: Die Schweizerische Kulturstiftung Pro Helvetia. Zürich 1993 (Zürcher Studien zum öffentlichen Recht, Bd. 112) sowie Amrein, »Los von Berlin!«, S. 88-100.

¹¹ Botschaft des Bundesrates, S. 1004.

¹² Friedrich Dürrenmatt: Das Theater als moralische Anstalt heute. Rede zur Verleihung des Schiller-Gedächtnispreises 1986 des Landes Baden-Württemberg in Stuttgart am 10. November 1986. In: ders.: Werkausgabe in 37 Bänden. Zürich 1998, Bd. 36, S. 98-108, hier S. 101.

schaft vom Dezember 1938 Kulturförderung als Geistige Landesverteidigung institutionalisierte. Das literarische Schaffen war damit in ein Tauschverhältnis eingebunden, das gegenseitige Erwartungen und Verpflichtungen begründete, die das Schreiben in der Schweiz nachhaltig prägen.¹³

Die politische Relevanz der Geistigen Landesverteidigung verdeutlicht sich im Blick auf das kulturelle Selbstverständnis der Schweiz. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts, im Zuge der Nationenbildung und der Gründung des schweizerischen Bundesstaates 1848, definierten sich die Autoren aus der Schweiz über ihre doppelte Zugehörigkeit zur Schweiz einerseits, zum umfassenderen Sprachraum der jeweils angrenzenden Nationen Deutschland, Frankreich und Italien andererseits. Diese Verortung erfuhr im Laufe der Geschichte unterschiedliche Akzentuierungen, wie sich insbesondere entlang der Auseinandersetzungen um den Ort der deutschsprachigen Schweizer Literatur aufzeigen lässt. Noch im 19. Jahrhundert erschien die doppelte Zugehörigkeit mehrheitlich negativ konnotiert, stand sie doch in Widerspruch zur normativen Vorstellung einer Nationalliteratur, die von der Deckungsgleichheit zwischen Sprache, Nation und Kultur ausging. Dass es eine schweizerische Nationalliteratur aus diesem Grund nicht geben könne, darüber waren sich Autoren wie Gottfried Keller oder Conrad Ferdinand Meyer einig. Wissenschaftlich fixiert wurde diese Auffassung vom Zürcher Germanisten Jakob Baechtold, der in seinem 1892 veröffentlichten Standardwerk ausdrücklich von der *Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz* sprach und die Idee einer kulturell eigenständigen Schweiz ausdrücklich negierte. In der Einleitung präziserte er wie folgt:

Politisch hat sich die Schweiz seit Jahrhunderten vom großen Reichskörper abgelöst; sprachlich und literarisch dagegen ist sie in ihrem deutschen Teile eine alte gute Provinz Deutschlands geblieben. Von einer Nationalliteratur der Schweiz wurde zwar auch schon gesprochen. Indes tönt das Wort patriotischer als wahr.¹⁴

Baechtolds Darstellung befand sich ganz in Übereinstimmung mit dem zeitgenössischen Selbstverständnis, denn nicht nur aus der Sicht der Schweiz, sondern auch aus deutscher Perspektive war die Grenze zwischen den beiden Ländern als nationale, nicht jedoch als kulturelle

13 Im Einzelnen dazu Amrein, »Los von Berlin!«, S. 133-158.

14 Jakob Baechtold: *Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz*. Frauenfeld 1892, S. 2.

definiert. Erst in der Zeit des Ersten Weltkriegs löste diese Inkongruenz eine Debatte aus, die schließlich zu einer signifikanten Umwertung in der Geschichte des doppelten Ortes führen sollte und die darauf zielte, die Schweiz auch kulturell nach außen abzugrenzen. Stellvertretend für diese Bemühungen können die Überlegungen von Robert Faesi stehen. Faesi lehrte seit Beginn der zwanziger Jahre ebenfalls an der Zürcher Universität, wo er eine Professur mit dem Schwerpunkt Schweizer Literatur innehatte. Außerdem profilierte er sich als Dramatiker, gehörte zu den wenigen auch auf deutschen Bühnen gespielten Schweizer Autoren, war Präsident der Gesellschaft Schweizer Dramatiker und Mitglied weiterer einflussreicher Gremien und Kommissionen. Faesi ist auch Autor des 1917 veröffentlichten Romans *Füsilier Wipf*, der in der Zeit des Ersten Weltkriegs spielt und der Ende der dreißiger Jahre verfilmt wurde, wobei die Verfilmung den Stoff assoziativ mit dem aktuellen Zeitgeschehen vermittelte und darin exemplarisch für das Selbstverständnis der Schweiz in der Geistigen Landesverteidigung eintreten kann.

Als Literaturhistoriker veröffentlichte Faesi 1922 die Arbeit *Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung*, in der er die Literatur der deutschsprachigen Schweiz als »Schrifttum von eigenem [...] Gepräge« beschrieb, das »organisch und naturgemäß« gewachsen sei und »durch die Tatsache der politischen Selbständigkeit« eine stammesbewusste »Eigenkultur« entwickelt habe.¹⁵ Faesi schrieb dem Ersten Weltkrieg damit die Bedeutung einer epochalen Zäsur zu. Das Kriegererlebnis habe eine »seelische Erschütterung«¹⁶ und darin eine »Wendung von intellektueller Heimatlosigkeit weg zu den Kräften des Gemütes und des Herzens«¹⁷ bewirkt, konstatierte Faesi und situierte die Literatur der Schweiz dabei ausdrücklich im Kontext der Heimatkunstbewegung, die sich um 1900 formiert hatte.

Die [...] Heimatkunstbewegung als eine Reaktion der konservativ bodenständigen Kräfte gegen das allzu fortschrittliche, moderne und internationale Geistesleben der Metropolen, als Reaktion der Natur gegen die Überkultur, des Stammhaften gegen das Zeithafte, dominiert daher das Bild unseres Schrifttums. [...] Wenn die Behauptung zutrifft, die Oswald Spengler in seinem »Untergang des Abendlandes« aufstellt, daß in den modernen Literaturen der

15 Robert Faesi: *Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung*. Zürich, Leipzig, Wien 1922, S. 35.

16 Ebd., S. 69.

17 Ebd., S. 43.

Hauptkampf sich zwischen dem Geist der Großstadt und dem der Provinz abspiele, so gehört die unsere zu den Gardetruppen der letzteren Partei.¹⁸

Erneut ist es das Stichwort »Provinz«, über das sich der Ort der deutschschweizerischen Literatur definiert. Faesi verleiht Baechtolds Konzeption dadurch Kontinuität, schreibt der Provinz aber zugleich eine neue Qualität zu, denn anders als noch dreißig Jahre zuvor ist die Provinz jetzt über den Gegensatz zur Großstadt definiert. Mit dieser Gegenüberstellung bezieht sich Faesi auf kulturkritische Topoi, die sich um 1900 im Zuge der Industrialisierung, Technisierung und Urbanisierung ausgebildet und verfestigt hatten. Realer Ursprungsort dieser Veränderungen ist die Großstadt Berlin, die im zeitgenössischen Verständnis zum symbolischen Ort der Moderne avancierte. Über diese Identifikation wurde Berlin zum Feindbild all jener Bewegungen, die sich aus der Moderne gegen die Moderne richteten und die den beschriebenen Wandel konsequent als Verfallsgeschichte, als Zersetzungs- und Auflösungsvorgang deuteten.

An der Ausformulierung dieses Paradigmas war die Heimatkunstabewegung entscheidend beteiligt, auf die sich Faesi im zitierten Abschnitt bezieht. Sie vermittelte den Gegensatz von Großstadt und Provinz, von Moderne und Antimoderne mit der Entgegensetzung von ›wahrer Dichtung‹ und ›entartetem Literatentum‹. Der Begriff Dichtung umriss dabei die Position eines antimodernen Literaturverständnisses, das für sich schöpferische Wahrheit, Echtheit des Gefühls und Bindung an die Heimat beanspruchte, während dem Literatentum im Gegenzug Äußerlichkeit, Gemachtheit, politische Tendenz und intellektuelle Unzuverlässigkeit zugeschrieben wurden. Diese aus der Sicht ihrer Gegner vorgenommene Definition der Moderne verfestigte sich im Gegensatz von ›Scholle‹ versus ›Asphalt‹, von Heimat versus Entwurzelung und ließ sich in vielfältiger Weise mit Stereotypen vermitteln, die den ›Juden‹, die ›Linke‹ und den ›Intellektuellen‹ als typische Figuren der Moderne mit Entartung und Zersetzung assoziierten. Sie wurden zu Repräsentanten einer großstädtischen ›Asphalt‹- und ›Zivilisationsliteratur‹ erklärt, gegen die die Heimatkunstabewegung denn auch folgerichtig mit der Parole »Los von Berlin!« antrat.¹⁹

18 Ebd., S. 43 f.

19 Vgl. Ursula Amrein: Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880 bis 1950, Zürich 2007, S. 31-48.

In diesem Kontext nun ließ sich die Schweizer Literatur erfolgreich zum positiv verstandenen Gegenbild der ›Asphaltliteratur‹ stilisieren. Faesi etwa konstatierte in der zitierten Untersuchung, der Schweiz fehle glücklicherweise »ein eigentliches Literatentum großstädtischer, proletarischer und schmarotzerhafter Färbung«. ²⁰ In grundsätzlicher Übereinstimmung mit dieser Auffassung richteten sich 1933 denn auch namhafte Vertreter des schweizerischen Literaturbetriebs auf der Seite einer völkisch-nationalen Literaturpolitik gegen ›Zersetzung‹ und ›Entartung‹ und hielten den aus Deutschland vertriebenen ›Asphaltliteraten‹ eine intakte, gegen die Anfechtungen der Moderne immune Schweizer Literatur entgegen. Vordergründig konnte die Verwendung der »Los von Berlin!«-Parole dabei auf die Unabhängigkeit von den Trends der deutschen Metropole zielen, faktisch jedoch reproduziert sie das Losungswort der völkisch-nationalen Kulturpolitik, das seinerseits die Gleichschaltung der Künste im nationalsozialistischen Deutschland legitimierte.

»Los von Berlin!« – Theaterdebatten in der Schweiz

Die im Zeichen der »Los von Berlin!«-Parole geführten Auseinandersetzungen über die Schweizer Literatur lassen sich an zahlreichen Beispielen illustrieren. Ich möchte eines dieser Beispiele herausgreifen, nämlich die Forderung nach einer Nationalisierung des Theaters, die nach dem Ersten Weltkrieg mit zunehmender Aggressivität und Unduldsamkeit geäußert wurde und ganz entscheidend die Kulturpolitik der Geistigen Landesverteidigung vorbereitet hatte. Im Sommer 1930 trafen sich die für das Theater relevanten Institutionen und Verbände zu einer Aussprache über die Stellung der Schweizer Autoren an den schweizerischen Berufsbühnen. Der Präsident des Schweizerischen Schriftstellervereins, Felix Moeschlin, fasste das Resultat dieser Aussprache pointiert und prägnant zusammen: »Unsere Theaterohnmacht ist Provinzohnmacht. Auf der Bühne regiert Berlin!« ²¹ In der Debatte nämlich bestand Konsens darüber, dass die Orientierung der Schweizer Bühnen an der Theatermetropole Berlin die Entwicklung einer national eigenständigen Dramatik verunmögliche. Schweizer Autoren hätten kaum Aussicht auf die Aufführung

²⁰ Faesi, *Gestaltungen und Wandlungen*, S. 65.

²¹ Felix Moeschlin: *Kritik und Forderung*. In: *National-Zeitung, Sonntags-Beilage*. Basel, 13. Juli 1930.

an einer deutschen Bühne, sähen sich aber auch in der Schweiz mit ausländischen Theaterdirektoren und Schauspielern konfrontiert, die ihre Werke nicht adäquat inszenieren könnten. Es war wiederum Robert Faesi, der die »Schweizer Theaterfrage« dabei im Kontext der Moderne zu verorten suchte:

Seine [des Schweizer Theaters, U. A.] Gangart richtet sich nach der Zentrale. Diese ist heute Berlin. Immer unbestrittener, so sehr, dass gerade neustens die Vorherrschaft dieser Metropole ein aktuelles vielbesprochenes, aber kaum zu lösendes Problem ist. Der typische Grosstadtgeist und -ungeist, verschärft um die besondere Berliner Note, dringt auf hundert Wegen, durch Presse, Kino, Sport, Bühne, Mode, durch alle Poren der Provinz. Berlin bestimmt die Provinzbühnen, mag es seinen Stempel auch etwa Zürich fester eingepägt haben als bislang den andern Schweizerstädten. Und wir sind geographisch und geistig so fern von Berlin, dass es uns doch Fremdstoff bleiben muss und wir unsererseits für Berlin überhaupt nicht existieren. Der Kampf zwischen Grosstadt und Provinz erfüllt die ganze Literatur und Geistigkeit der Gegenwart.²²

Das Feindbild der »landesfremden«, an der Theatermetropole Berlin orientierten Bühne durchzieht in den dreißiger Jahren leitmotivisch die Debatten. Mit der Polemik gegen »nur zufällig geographisch in der Schweiz gelegene deutsche Provinzbühnen«²³ vertrat insbesondere die Gesellschaft Schweizer Dramatiker eine strikt nationalistische Theaterpolitik. Unterstützt wurde sie dabei von den Repräsentanten der Volkstheater- und der Laienspielbewegung, die sich ihrerseits zu profilieren suchten, indem sie die Berufsbühnen als »Fremdkörper im Leib des Volksganzen«²⁴ attackierten und im Gegenzug ihr Theater als Theater aus dem Volk für das Volk, als

22 Robert Faesi: Zur Schweizer Theaterfrage. Eine Plauderei. In: Die Berufsbühnen in der Schweiz. Hg. v. Oskar Eberle. Basel 1931/32 (= 4. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur), S. 13-21. – Faesis Ausführungen gehen zurück auf die vom Basler Theaterverein und der Theatergruppe Quodlibet veranstaltete Aussprache zur »Schweizer Theaterfrage« vom 12. November 1930 in Basel, vgl. Amrein, »Los von Berlin!«, S. 202-228.

23 So der Präsident der Gesellschaft, Werner Johannes Guggenheim: Schweizerische Theaterfragen. Einleitender Vortrag zu der Diskussion in der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur, Zürich, 26. April 1931. In: Der Geistesarbeiter, Mai 1931, S. 68-75; Juni 1931, S. 90-93; Juli 1931, S. 106-109; September 1931, S. 118-121, hier Teil 1, S 73.

24 Otto von Greyerz: Theaterkultur. In: Der kleine Bund, Bern, 8. November 1931.

»Bollwerk gegen die Invasion fremden Gedankenguts« zu profilieren suchten.²⁵

Im Umkreis dieser Bewegungen wurde das ›Unschweizerische‹ dabei nicht nur an den Berufsbühnen festgemacht, sondern auch mit der sich ausbildenden populären Unterhaltungskultur identifiziert. Ins Visier gerieten insbesondere die Kiosk- oder Heftchenliteratur sowie der Film, die als ausländische Importprodukte bekämpft und deren Inhalte mit Dekadenz und Zerfall assoziiert wurden. Zum verderblichen Einfluss des Films beispielsweise hielt die Zeitschrift *Zürcher Illustrierte* 1937 fest:

Ungehemmt triumphiert in schweizerischen Kinos das Ausland. Wertvolles sendet es uns gelegentlich [...]. Es schickt uns aber auch unendlich viel Seichtes: Kitsch, der mit süßlicher, falscher Romantik gesunden Sinn und Geschmack zu verderben geeignet ist und verlogene Vorstellungen von der Welt schafft. Einige Jahrzehnte täglicher Beeinflussung der Völker durch den ausländischen Film, und ihre Eigenart schleift sich allmählich ab, die Verflachung siegt, das Bodenständige geht verloren.²⁶

Wie ein authentisch Schweizerisches durch den ausländischen Film dabei »lächerlich entstellt«²⁷ werde, dies illustrierte die Zeitschrift am Beispiel der in Hollywood produzierten Verfilmung von Johanna Spyris *Heidi*-Buch. Die Zeitschrift zeigte ein aus dem »Hollywood-Schönheitssalon« kommendes Heidi mit »amerikanischen Modelocken«²⁸ (Abb. 1) und setzte daneben in großformatiger Aufnahme das Bild eines naturgelockten Schweizer Bergmädchens (Abb. 2). Geschlechterstereotype wurden so zum Austragungsort des Kampfes gegen die Moderne. Die mit der Geistigen Landesverteidigung propagierte ›richtige‹ Heidi-Verfilmung kam erst 1953 ins Kino. Mit Heinrich Gretler in der Rolle des Alpöhi wurde dabei auf jenen Schauspieler zurück gegriffen, der seinerseits mit der Schweiz identisch schien, dies insbesondere nach der legendären Inszenierung des *Wilhelm Tell* am Zürcher Schauspielhaus, auf die noch näher einzugehen ist.

25 Karl Gotthilf Kachler, Direktor des St. Galler Stadttheaters, in: Kulturpolitik in der Schweiz. Förderung der Kultur durch Kantone und Gemeinden. Hg. von der Stiftung Pro Helvetia. Zürich 1954, S. 101.

Fritz Gribi, Präsident der Gesellschaft für schweizerisches Volkstheater, in: Kulturpolitik in der Schweiz. Förderung der Kultur durch Kantone und Gemeinden. Hg. von der Stiftung Pro Helvetia. Zürich 1954, S. 107.

26 *Zürcher Illustrierte*, 18. März 1938, S. 353.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 353 f.



Abb. 1: Das amerikanisierte Heidi, Zürcher Illustrierte, Sonderheft »Geistige Landesverteidigung« 1938.

Kulturförderung als »nationale Mission« – Kulturbotschaft des Bundes

Die Bestrebungen, die sich seit den zwanziger Jahren konsequent gegen ein ›unschweizerisch‹ Fremdes gerichtet hatten, verkörpert in der Moderne, der populären Unterhaltungskultur und der angeblich ›entarteten‹ Literatur der Moderne, waren bestimmend für die vom Bund als Geistige Landesverteidigung institutionalisierte Kulturpolitik. Nachdem mit der Gleichschaltung der Literatur in Deutschland der doppelte Ort der Schweizer Literatur und damit verbunden auch der kulturelle Transfer zwischen der Schweiz und Deutschland zu einer politischen Frage geworden war, erarbeiteten der Schriftstellerverein und Bundesrat Philipp Etter ein Konzept zur Kulturförderung, das Literatur und Politik eng verschränkte. Als Vorsteher des Eidgenössischen Departements des Inneren unterbreitete Etter 1938 dem Parlament mit der bereits erwähnten *Botschaft zur schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung* den Antrag zur Gründung



Abb. 2: Das Schweizer Heidi, Zürcher Illustrierte, Sonderheft »Geistige Landesverteidigung« 1938.

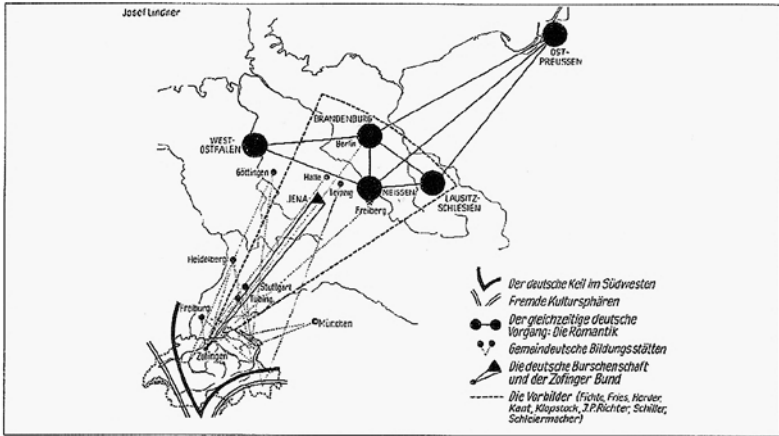


Abb. 3: »Deutsch-Eidgenössische Gemeinsamkeiten« am Beispiel des Aargaus sowie Vorstoß des »deutschen Keils im Südwesten« in »fremde Kultursphären«, Josef Nadler 1941.

der Kulturstiftung Pro Helvetia. Der Schriftstellerverein seinerseits hatte sich für die Schaffung einer Institution eingesetzt, die sich in ambivalenter Weise an Goebbels' Propagandaministerium orientierte und entsprechend als »Amt für Kulturpropaganda«²⁹ institutionalisiert werden sollte. Im Rahmen dieser Politik definierten sich die Schriftsteller als »Soldaten«, die die »schweizerische Seele gegen fremde Beeinflussung« verteidigten.³⁰ Die Kulturbotschaft des Bundesrates ihrerseits erklärte die »Abwehr gegen unschweizerisches Gedankengut [...] in der positiven Besinnung auf die geistigen Grundlagen unserer schweizerischen Eigenart« zur »nationalen Mission«.³¹

In ihrer Definition des Schweizerischen hielt die Kulturbotschaft ausdrücklich an der Inkongruenz von Sprache und Nation fest und richtete sich damit unmissverständlich gegen hegemoniale Ansprüche des Dritten Reichs, das insbesondere gegenüber der deutschsprachigen Schweiz eine offensive »Heim-ins-Reich«-Politik betrieb. Literaturwissenschaftler wie Josef Nadler, aber auch die beiden Präsidenten

29 Jahresbericht des Schweizerischen Schriftstellervereins für das Jahr 1936. In: Der Geistesarbeiter, Mai 1937, S. 74.

30 Der Geistesarbeiter, Dezember 1935, S. 175. – Das Zitat ist einer Resolution des Schriftstellervereins an die Bundesversammlung entnommen, in der der Verein mit Blick auf die Militärausgaben eine höhere Subvention der Literatur durch den Bund forderte.

31 Botschaft des Bundesrates, S. 996.

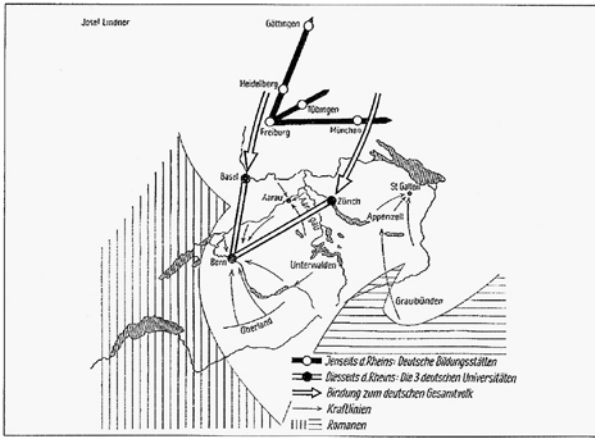


Abb. 4: Die Literaturstadt Bern und ihre »Bindung zum deutschen Gesamtvolk«, Josef Nadler 1941.

der Reichsschrifttumskammer, Hans Friedrich Blunck und Hanns Johst, unterstützten diese Politik, indem sie mit der Rede vom alemannischen Sprachraum die Grenzen zwischen nationaler und kultureller Zugehörigkeit verwischten, die deutschsprachige Schweizer Literatur als Teil einer großdeutschen Literatur zu vereinnahmen suchten und hinter den Kulissen auch nachweisbar auf eine über Loyalitätsbeziehungen zu den Schweizer Autoren aufgebaute Annexion hinarbeiteten (Abb. 3 und 4).³²

So unbestritten der Bund sich mit seiner Definition des Schweizerischen politisch gegen das Dritte Reich stellte, so unbestritten ist indes auch, dass die politischen Abgrenzungsbemühungen von einer Literaturförderung durchkreuzt wurden, die sich in bestätigender Anlehnung an die nationalsozialistische Kulturpolitik gegen die ins Exil vertriebenen ›Asphalt- und ›Zivilisationsliteraten‹ richtete. Die Gleichzeitigkeit von politischer Abgrenzung und kultureller Identifikation führte im Effekt dazu, dass die Geistige Landesverteidigung, wie Max Frisch 1966 pointiert formulierte, dem »Völkischen [...] völkisch sich widersetzte«.³³ Zugleich wurde mit der Geistigen Lan-

32 Amrein, »Los von Berlin!«, S. 65-88, 163-166.

33 Max Frisch Überfremdung 2 [1966]. In: ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden 1931-1985. Hg. von Hans Mayer, unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt a. M. 1976, Bd. 5, S. 377-399, hier S. 384.

desverteidigung eine Kulturpolitik etabliert, die das literarische Schaffen in der Schweiz insofern prägte, als dieses nun der nationalen Identitätsbildung verpflichtet und damit in jenes von Dürrenmatt kritisierte Tauschverhältnis eingebunden war. Zu einer staatlichen Kontrolle des literarischen Schaffens nach deutschem Vorbild kam es dabei nicht, hingegen wurden mit der Geistigen Landesverteidigung Erwartungen und Verpflichtungen begründet, die bis weit in die Nachkriegszeit hinein wirksam blieben. Die Autoren verinnerlichten die Forderungen des Staates und unterlagen einem Anpassungsdruck, dem sich erst Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt als Autoren einer neuen Generation nach dem Krieg verweigerten und dem nationalen Verklärungsdiskurs eine kritische Sicht auf die Schweiz entgegenhielten.

Das Zürcher Schauspielhaus – von der Exilbühne zum Theater der Nation

Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Kulturpolitik stellt sich die Frage, ob es für exilierte Literatur- und Theaterschaffende überhaupt die Möglichkeit gab, in der Schweiz zu arbeiten. Das Zürcher Schauspielhaus als wichtigste deutschsprachige Exilbühne zeigt, dass es diese Möglichkeit gab. Es zeigt aber auch, wie schwierig sich die Arbeit unter den Bedingungen einer Geistigen Landesverteidigung gestalten konnte, die das zu bekämpfende ›Unschweizerische‹ zunächst weit eher mit der Emigration als mit dem Dritten Reich identifizierte.

Schon in seiner ersten Spielzeit nach der Machtergreifung profilierte sich das Schauspielhaus als Theater der Emigration. Der Schweizerische Schriftstellerverein und die Gesellschaft Schweizer Dramatiker erhoben dagegen ihren Protest und erklärten die Bühne in der Folge zum Präzedenzfall nationaler Kulturpolitik. Ferdinand Rieser, Besitzer und auch künstlerischer Direktor des Theaters, hatte im Sommer 1933 mehrheitlich Emigrantinnen und Emigranten an seine Bühne verpflichtet. Der Schweizerische Schriftstellerverein forderte daraufhin ultimativ die Anstellung eines Schweizer Dramaturgen sowie die Aufführung von acht Schweizer Autoren. Als Rieser diesen Forderungen nicht nachkam, organisierte der Verein im November 1933 eine gegen das Schauspielhaus gerichtete öffentliche Kundgebung. Der Schriftstellerverein und mit ihm die Zürcher Germanistikprofessoren verlangten anlässlich dieser Veranstaltung von der

Stadt die Übernahme der bislang bloß als »Geschäftstheater« geführten Bühne.³⁴ Rieser selbst sah sich mit dem Vorwurf konfrontiert, als jüdischer Geschäftsmann die nationalen Interessen der Schweiz nicht wahrnehmen zu können. In seiner Person konkretisierte sich nun das Feindbild des landesfremden Direktors, wie es die Dramatiker seit den zwanziger Jahren kultiviert hatten.

Der Aktion des Schriftstellervereins war vorerst kein Erfolg beschieden. Die Autoren zogen sich aus der Debatte vordergründig zurück, sahen sich durch die Auseinandersetzungen um das Schauspielhaus jetzt aber erst recht motiviert, den Kampf gegen »kulturelle Überfremdung« systematischer und vor allem auf nationaler Ebene anzugehen. Gleichzeitig weiteten sich die Konflikte um die Pfauenbühne aus. Noch im Herbst 1933 hatte Rieser mit Ferdinand Bruckners *Die Rassen* das erste im Exil entstandene Drama auf die Bühne gebracht. Ein Jahr später folgte mit Friedrich Wolfs *Professor Mannheim* erneut ein Stück, das die Vorgänge im Dritten Reich dokumentierte. In Zürich kam es daraufhin zu Krawallen, die sich nicht allein gegen das Schauspielhaus, sondern auch gegen Erika Manns erfolgreiches, im Niederdorf spielendes Kabarett *Die Pfeffermühle* richteten.³⁵ Die Presse stellte sich mehrheitlich gegen die Aufführungen, wertete insbesondere die Inszenierungen am Schauspielhaus als unkünstlerisch ab. Die Bundesanwaltschaft begann mit der Observierung des Theaters, das »unter der Leitung des Juden Ferdinand Rieser« als »Herd kommunistischer Umtriebe und der Hetze gegen Deutschland« galt,³⁶ während das deutsche Konsulat in Zürich seinerseits Künstlern, die sich an so genannt »deutschfeindlichen« Inszenierungen beteiligten, mit dem Entzug des Passes drohte, was sich unmittelbar negativ auf die Genehmigung der Aufenthalts- und Arbeitsbewilligung in der Schweiz auswirken konnte.

1938 gab Rieser überraschend seinen Rücktritt bekannt. Als Schweizer Jude österreichischer Herkunft sah er sich nach der Annexion Österreichs in der Schweiz nicht mehr sicher und emigrierte nach Amerika. Restlos geklärt sind die Gründe für den Rücktritt indes nicht, und vor allem hat die Geschichtsschreibung bislang die Tatsache ignoriert, dass Rieser im Kontext der Geistigen Landesver-

34 Protokoll der Vorstandssitzung des Schweizerischen Schriftstellervereins vom 19. Oktober 1933, Archiv Autorinnen und Autoren der Schweiz. – Einzelheiten zu dieser Veranstaltung vgl. Amrein, »Los von Berlin!«, S. 383–404.

35 Vgl. Amrein, »Los von Berlin!«, S. 404–455.

36 Schweizerische Bundesanwaltschaft, 18. Juni 1936, Bundesarchiv, Bern: 4370 1975/40, Bd. 56.

teidigung gezielt isoliert und ihm so die Grundlage seiner Existenz entzogen wurde. Im Herbst 1937 nämlich begannen in Zürich die Vorbereitungen zur Landesausstellung 1939, die der Geistigen Landesverteidigung zu ihrer visuellen Prägnanz verhalf. Die Organisatoren, darunter Exponenten des Schriftstellervereins, wollten mit der Ausstellung auch dem Theater ein Forum bieten, um damit endlich einem erfolgreichen Schweizer Theater zum Durchbruch zu verhelfen. Von der Mitwirkung an diesem Vorhaben wurde das Schauspielhaus mit der Begründung ausgeschlossen, sein »künstlerisch desorientierter Spielplan« entspreche »bloss dem Durchschnittsniveau deutscher Provinzbühnen«. ³⁷ Rieser protestierte gegen diese Ausgrenzung und gab wenig später seinen Rücktritt als Theaterdirektor bekannt. In einem Brief an die neue Leitung des Schauspielhauses, der zu den wenigen überlieferten Zeugnissen gehört, die seine Sicht dokumentieren, problematisierte er dieses Vorgehen und wies auch auf die »persönliche Ranküne der Kritik« hin, die ihm die Arbeit in Zürich verunmögliche. ³⁸

Mit Riesers Rücktritt war die Existenz der Bühne und damit die weitere Beschäftigung der Emigranten ernsthaft in Frage gestellt. Die Nationalsozialisten sahen die Gelegenheit gekommen, das ihnen verhasste Theater unschädlich zu machen. Die Goebbels' Ministerium unterstellte Reichstheaterkammer wollte die Pfauenbühne in ihren Einflussbereich bringen und wurde tatkräftig unterstützt vom Direktor des Zürcher Theaters, dem heutigen Opernhaus. Gleichzeitig formierte sich um den Verleger Emil Oprecht ein privater Interessentenkreis, der sich im Sommer 1938 als Neue Schauspiel AG konstituierte und dem es schließlich gelang, mit Rieser einen Pachtvertrag abzuschließen. Als neuer Direktor wurde der Basler Oskar Wälterlin eingesetzt und damit der Forderung nach einer personellen ›Verschweizerung‹ der Bühne Rechnung getragen. Dass diese Wahl nicht zuletzt unter dem Druck der Eidgenössischen Fremdenpolizei zustande kam, zeigt heute der Gang in die Archive. Selbst das deutsche Konsulat konnte sich mit dieser Wahl einverstanden erklären. Goebbels hingegen opponierte gegen die Pläne der Neuen Schauspiel AG, ließ sich vom Konsulat aber überzeugen, dass eine Intervention vorläufig nur

37 Referat von Dr. W. Lesch, anlässlich der 2. Sitzung des Komitees für künstlerische Veranstaltungen vom 22. September 1937, Bundesarchiv, Bern: J.II 144/1, Bd. 2/52.

38 Ferdinand Rieser an die Neue Schauspiel AG, 23. Juni 1938, Stadtarchiv Zürich: Archiv Neue Schauspiel AG VII.200.1.7.1.

den Widerstand des Theaters provozieren und der Konflikt damit an die Öffentlichkeit getragen werden könnte.³⁹

In der Schweizer Theaterszene war Wälterlin keine unbekannte Größe. Angefangen hatte er als Direktor des Basler Theaters, musste diese Stelle aber 1932 verlassen, nachdem seine Homosexualität bekannt geworden und damit seine künstlerische Integrität in Abrede gestellt worden war. Im Sommer 1933 fand er als Oberspielleiter eine neue Anstellung an den Frankfurter Bühnen. Er gelangte mithin genau zu dem Zeitpunkt in eine führende Position, als im Zuge der Gleichschaltung die Stellen jüdischer und linker Künstler neu zu besetzen waren und Frankfurt sich ausdrücklich als »Bollwerk«⁴⁰ gegen die angebliche »Verjudung« des Kulturbetriebs zu profilieren suchte. Das Zürcher Ensemble akzeptierte Wälterlin aus diesem Grund nur widerwillig. Dem neuen Direktor jedoch gelang es, die unter Rieser als »Emigranten-Juden-Marxisten-Theater«⁴¹ attackierte Bühne zur heimlichen Nationalbühne der Schweiz zu machen, ohne indes die Nationalisierungspolitik des Schriftstellervereins zu bestätigen. Wälterlin distanzierte sich von den Zeitstücken aus der Ära Rieser und legte seiner Spielplankonzeption ein Programm zugrunde, das sich ganz am Humanitätsideal der deutschen Klassik orientierte.⁴² Unter expliziter Berufung auf Friedrich Schiller verlangte er vom Theater, dass dieses in Distanz zum politischen Tagesgeschäft das Ideal einer auf den Prinzipien der Freiheit und der Humanität aufbauenden Gesellschaft antizipiere. Die Distanz zur gesellschaftlichen Realität bildet hier die Voraussetzung, um über die Visualisierung einer idealen Gesellschaft auf die Vervollkommnung der eigenen Realität hinzuarbeiten. Dieses Postulat nun vermittelte Wälterlin auf der einen Seite mit dem neutralitätspolitischen Selbstverständnis der Schweiz, das heißt, er analogisierte die Autonomie der Kunst mit der Politik der Neutralität und vermochte das Schauspielhaus in dieser Weise als Schweizer Theater zu verorten. Zum anderen war über die Klassik das Selbstverständnis der Emigration als das »andere« Deutschland angesprochen. Dazu gehörte die Überzeugung, dass es die Pflicht der ins Exil vertriebenen Künstler sei, die deutsche Kultur vor dem Zugriff eines Staates zu retten, der sich vom Begriff der Humanität höh-

39 Vgl. Amrein, »Los von Berlin!«, S. 404-509.

40 Friedrich Krebs, Bürgermeister der Stadt Frankfurt, an Hans Hinkel, 6. März 1936, Bundesarchiv, Berlin: R 56 I/111.

41 So rückblickend Max Frisch: Rede zum Zürcher Debakel [1969]. In: Gesammelte Werke, Bd. 6, S. 500-502, hier S. 500.

42 Vgl. Amrein, »Los von Berlin!«, S. 509-534.



Abb. 5: Szene aus Ferdinand Bruckners Drama »Die Rassen« 1933.

nisch verabschiedet hatte. In der Rettung dieser deutschen Kultur lag damit auch ein Akt des Widerstands begründet. »Es galt«, so das Schauspielhaus rückblickend zu seiner Spielplangestaltung im Zweiten Weltkrieg, »das Bild des Menschen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit zu wahren und zu zeigen und damit eine Position gegen die zerstörenden Mächte des Faschismus zu schaffen«. ⁴³ Der reale Ort der Pfauenbühne avancierte innerhalb dieser Konzeption gleich mehrfach zum symbolischen Ort: Er war autonomer Raum der Kunst, neutraler Ort der Schweiz und zugleich Asyl des ›anderen‹ Deutschland.

Die literarische Emigration konnte sich im Programm des Schauspielhauses insofern repräsentiert sehen, doch hatte sie dafür den Preis der Unsichtbarkeit zu zahlen. Beispielhaft dafür steht die legen-

43 Kurt Hirschfeld: Dramaturgische Bilanz. In: Theater. Meinungen und Erfahrungen von Therese Giehse, Ernst Ginsberg, Wolfgang Heinz, Leopold Lindtberg, Teo Otto, Karl Paryla, Leonard Steckel, Oskar Wälterlin. Affoltern am Albis 1945 (Über die Grenzen, Schriftenreihe 4), S. 11-16, hier S. 15.

däre *Tell*-Inszenierung von 1939, die in der Ära Wälterlin zur Manifestation gegen das nationalsozialistische Deutschland schlechthin wurde.⁴⁴ Hitler, der sich, so ein amerikanischer Kommentar, mit dieser Aufführung als tyrannischer österreichischer Gauleiter dargestellt sah, verbot das Drama, nachdem es Goebbels wie oben ausgeführt noch 1933 zum vorbildhaften völkischen Werk erklärt hatte. *Tell* sei »kein Held, sondern ein hinterlistiger Heckenschütze«, ließ Hitler aus Berchtesgaden verlauten, und außerdem wolle man mit der Aufführung des *Tell* in Deutschland nicht Tourismuswerbung für die Schweiz betreiben.⁴⁵

Diese Reaktion zeigt die Wirkungsmacht einer Aufführung, die das gesamte Bilderrepertoire der Geistigen Landesverteidigung zu aktualisieren verstand und die ihre besondere visuelle Prägnanz Heinrich Gretlers Verkörperung des *Tell* verdankte. Bereits das Werbeplakat hatte ein Bild des beliebten Schweizer Schauspielers gezeigt, das sich ikonographisch in die Tradition des Tellendenkmals in Atdorf fügte. Das Plakat verzeichnete mit dem Namen von Heinrich Gretler überdies den Namen von Oskar Wälterlin, verzichtete aber darauf, neben den beiden Schweizern weitere Beteiligte aus dem Emigrantenensemble zu nennen. Bei der Theaterkritik stieß Wälterlins Inszenierung auf begeisterte Zustimmung. Die Kritiken dokumentieren insgesamt den Stimmungswechsel gegenüber einem bisher als fremd wahrgenommenen Ensemble, das in dem Moment akzeptiert war, in dem sich die anfänglich explizit formulierte Opposition gegen Hitlerdeutschland auf die Rede von den Idealen eines freiheitlichen Staates verschoben hatte. Im Zuge dieser Verschiebung verschwanden Begriffe wie Antisemitismus und Nationalsozialismus aus den Kommentaren und wurden ersetzt durch Redefiguren aus dem Diskurs der Geistigen Landesverteidigung. Die Emigrantinnen und Emigranten traten damit nicht mehr mit ihrer durch die rassische und politische Verfolgung geprägten Biographie in Erscheinung, sondern hatten Sprechpositionen im Feld der Geistigen Landesverteidigung einzunehmen, die sich mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs nun ihrerseits entschiedener gegen das Dritte Reich stellte.⁴⁶ Exemplarisch veranschaulichen lässt sich dieser Paradigmenwechsel in der Gegenüberstellung von Ferdinand Bruckners Stück *Die Rassen* und Friedrich Schillers klassischem Drama *Wilhelm Tell*. Bezog sich das Schau-

44 Vgl. Amrein, »Los von Berlin!«, S. 514–520.

45 Martin Bormann an Hans Heinrich Lammers, 3. Juni 1941, Abschrift mit dem Vermerk »Streng vertraulich!«, Bundesarchiv, Berlin: NS 18/305.

46 Vgl. Anm. 44.

spielhaus mit der Uraufführung von Bruckner dokumentarisch auf einen Vorfall in Zusammenhang mit dem Boykott jüdischer Geschäfte im April 1933 (Abb. 5), so verwies es mit Schiller auf das Ideal einer freiheitsliebenden Schweiz (Abb. 6). Ereignisse in Deutschland wurden damit nicht mehr konkret benannt, im zeitgeschichtlichen Kontext indes besaß die Aufführung so viel Sprengkraft, dass Hitler die Intention dieser Aufführung durchaus richtig begriff und folgerichtig mit einem Verbot des *Wilhelm Tell* in Deutschland reagierte.

Avantgarde und Bühnenreformbewegung

Die bisherigen Ausführungen verdeutlichen nicht allein die Bedeutung des Theaters für die Kulturpolitik der Geistigen Landesverteidigung, sondern sie zeigen auch, dass diese Politik einem Wandel unterlag, so dass sie in ihrer Zielsetzung nicht eindeutig zu definieren ist. Die Geistige Landesverteidigung fand im parteipolitischen Spektrum von rechts bis links Anerkennung und vermochte jetzt auch die literarische Emigration einzubinden, ihr Schaffen zumindest im Rahmen des ›Schweizerischen‹ zu legitimieren. Von den Avantgarde-Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts indes scheinen Theaterpolitik und Theaterpraxis der Schweiz in den dreißiger Jahren weit entfernt. Die Geistige Landesverteidigung betrieb eine Kulturpolitik, die sich gegen die gesellschaftliche und ästhetische Moderne richtete, und auch eine Bühne wie das Zürcher Schauspielhaus hatte sich mit der Neuausrichtung an der deutschen Klassik nach 1938 vom Projekt der Moderne weitgehend verabschiedet.

Die einer solchen Einschätzung zugrunde liegende Identifikation der Avantgarde mit der künstlerischen Moderne indes ist revisionsbedürftig. Denn anders als in der Forschung vielfach postuliert, bedeutet die Zäsur von 1933 nicht gleichzeitig auch eine radikale Zäsur in der Geschichte der Moderne. Vielmehr lassen sich hier Kontinuitäten ausmachen, die eine differenziertere Beschreibung der Beziehung zwischen Geistiger Landesverteidigung und den historischen Avantgardebewegungen erlauben. Auszugehen ist dabei von dem im Begriff der Avantgarde angelegten Selbstverständnis der künstlerisch revolutionären Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ursprünglich entstammt der Begriff dem Militär und bezeichnet hier die von der Reiterei gebildete Vorhut. Metaphorisiert als ›Vorreiterrolle‹, fand die Vokabel Eingang in die Kunstdebatten. Sie steht hier programmatisch für die Aufbruchsstimmung der Moderne und evoziert

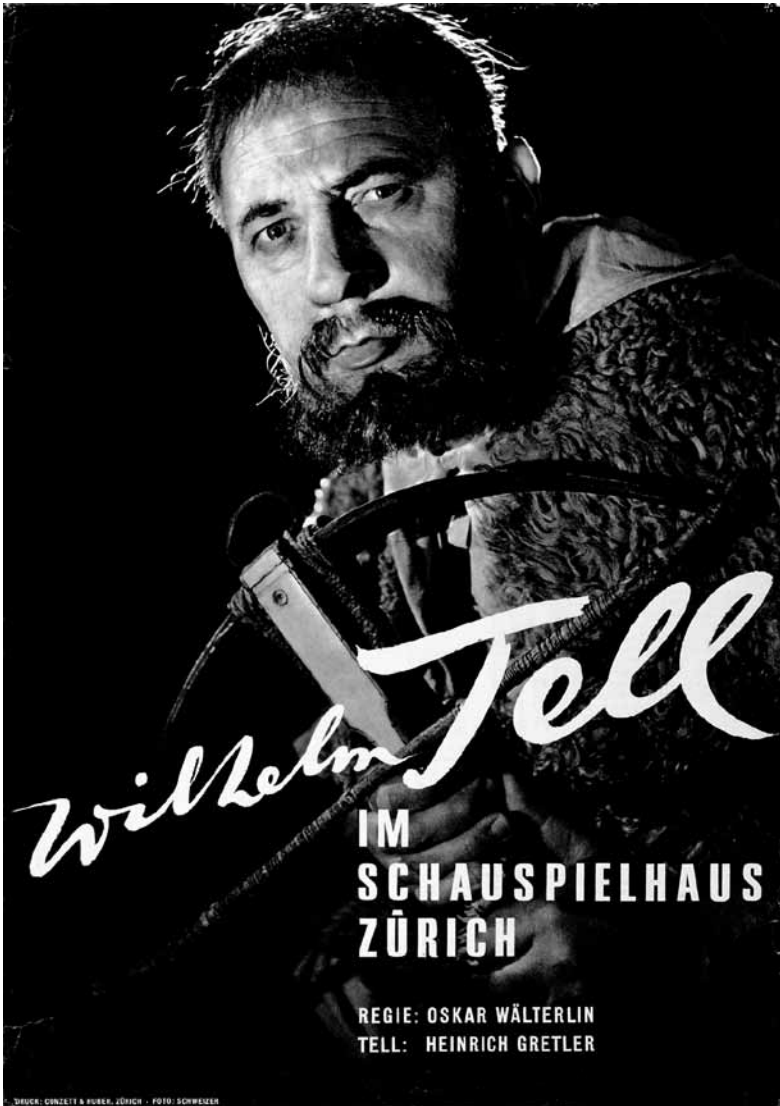


Abb. 6: Werbeposter zur »Wilhelm Tell«-Inszenierung 1939 mit Heinrich Gretler.

über die Verbindung zum Militär auch die heroische Geste von Sieg und Niederlage. Der Vorstoß ins Neue und Unbekannte bezog sich nicht allein auf die Entwicklung der Kunst, sondern intendierte auch die Überschreitung und Aufhebung herkömmlicher Grenzziehungen und damit die Ausdehnung der Kunst in die Bereiche des Politischen und der Gesellschaft überhaupt. Diese Sphären sollten dabei nicht nur zueinander in Beziehung gesetzt, sondern auch so vermittelt werden, dass sie ununterscheidbar werden. Politik sollte in Kunst, Kunst in Politik aufgehen. Auf eine solche Zielsetzung beziehen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr unterschiedliche Gruppen, die ein gemeinsames Ziel verbindet, nämlich die Überwindung des Bürgertums, des Liberalismus und einer am Individuum orientierten Gesellschaft. Aus dieser Position heraus wurden Zukunftsvisionen formuliert, die in verschiedene Richtungen weisen, sie decken ein Spektrum ab, das sich von links bis rechts, vom Kommunismus bis zur völkisch akzentuierten Lebensreformbewegung, von der Idee der klassenlosen Gesellschaft bis hin zur rassistisch überformten Volksgemeinschaft erstreckt.

Insbesondere beim Theater, das sich nicht nur als Teil oder als Spiegel gesellschaftlicher Realität, sondern auch als Mikrokosmos dieser Gesellschaft selbst versteht, stießen die Bestrebungen der Avantgarde auf Resonanz und waren bestimmend für die Bühnenreformbewegung um 1900.⁴⁷ Im Kontext dieser Bewegung, die sich gegen die zu routinierten Geschäfts- und Unterhaltungsbühnen erklärten städtischen Theater richtete, gewann jene Rhetorik an Bedeutung, die auch in der Schweiz aufgenommen wurde, hier entscheidend das Feindbild der angeblich ›landesfremden‹ städtischen Berufsbühnen bestimmte und als Zukunftsversprechung zugleich das Bild eines autochthon schweizerischen Theaters präsent hielt.

Architektonisch zielte die Bühnereformbewegung auf die Ersetzung der herkömmlichen Guckkastenbühne durch eine an der griechischen Polis und am antiken Theater orientierte Bühne. Mit der Absage an die traditionelle Bühne wurde dabei ein Theater verabschiedet, das mit der Trennung von Bühne und Zuschauerraum die Kunst vom Alltag absetzte, sie als autonomen Bereich konstruierte und sich an einen Zuschauer adressierte, der, bei aller emotionalen Identifikation, um den fiktiven Charakter des Bühnengeschehens weiß. Das neue Theater hingegen will solche Grenzen sprengen, es

⁴⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel ²1999 (UTB 1667), S. 263-300.

zielt auf die Verschmelzung der Zuschauer und der Spieler in einem großen Gemeinschaftserlebnis. Insofern die Bühnenreformbewegung von revolutionären und reaktionären Kräften gleichermaßen getragen wurde, nahm die Avantgarde im Bereich des Theaters politisch ganz unterschiedliche Schattierungen an.

Gemeinschaftserlebnis – Thingspiel und Landsgemeindespiel

Mit dem Jahr 1933 gewann die auf die Verschmelzung von Kunst und Politik zielende Avantgardebewegung in ihrer völkisch-nationalen Ausprägung an Bedeutung. In dieser Form wurde sie bestimmend für die mediale Inszenierung der deutschen Volksgemeinschaft und begründete auch eine neue Form des Theaters, die vom Dritten Reich anfänglich euphorisch zu seiner genuinen Kulturleistung erklärt und als solche auch gefördert wurde. Angesprochen ist mit diesem neuen Theater das Thingspiel, das sich auf die Tradition der Freilichtspielbewegung beruft, sich von dieser aber zugleich absetzt.⁴⁸ Seine historische und auch wissenschaftliche Fundierung erfuhr das Thingspiel am Kölner Institut für Theaterwissenschaft unter der Leitung von Carl Nießen. Konzipiert war das Thingspiel als theatralisches Großereignis mit Parteaufmärschen und Sprechchören. Seinen Namen leitete es ab von »Thing« als der germanischen Richt- und Versammlungsstätte:

Der »Thing«-Platz [...] ist eine Versammlungsstätte unserer germanischen Vorfahren und ist für uns heute die Kultstätte des dritten Reiches. Aus dem Kampf und dem Einsatz des Lebens der braunen Bataillone der nationalsozialistischen Bewegung erstehen heute die grossen gemeinsamen Feier- und Weihestunden, in denen der neue deutsche Mensch geformt und geschaffen wird, [der] Gemeinschafts-Mensch, einfach, schlicht, natürlich, wahrhaft und – durch die Lage der Thingplätze – nun auch wieder naturverbunden [...]. Auf keinen Fall ist das Thingplatz-Spiel mit dem Theater oder mit den Freilicht-Bühnen in irgendwelche Beziehung zu bringen. Hier beim Thingplatz-Spiel wird die absolute, unterschiedslose Bindung von Zuschauervolk und Spielvolk (schon rein architektonisch) erreicht, und dem mitwirkenden Künstler der Volksschauspiele auf den Thingplätzen sind ganz andere neue Aufgaben

48 Rainer Stommer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die »Thing«-Bewegung im Dritten Reich. Marburg 1985.

gestellt. Dass er besessen ist von der Idee, dass er beseelt ist vom Raumgefühl, dass seine Sprache gross und echt ist, und dass er und der Chor von einer fanatischen Liebe zu jedem einzelnen deutschen Wort erfasst werden, kann als Voraussetzung gelten. [...] Die ganze Tagung war von dem Vertrauen getragen, dass – wie immer um den grossen politischen Führer eine neue Kultur in der Geschichte gewachsen sei – uns heute unser Führer Adolf Hitler eine eigene Kultur schafft. Für das deutsche Volk sind die Thingplätze ein Symbol von Blut und Boden, da der schaffende Künstler aus seiner blutsmässigen Gebundenheit zum deutschen Volk auf deutschem Boden – d. h. auf den in der Landschaft als deutscher Erde errichteten Thingplätzen – die Kultur des dritten Reiches gestaltet.⁴⁹

Parallelen zu dieser Form der Avantgarde, die auf die Bildung und Festigung der deutschen Volksgemeinschaft zielte, lassen sich auch in der Schweiz erkennen. Deutlich werden solche Zusammenhänge, wenn man neben der antagonistischen Entgegensetzung von Berufs- und Volkstheater auch das in den Debatten der dreißiger Jahre als dritte Position verhandelte und entsprechend favorisierte nationale Festspiel in die Überlegungen einbezieht. Als »Staatsfestspiel« sollte dieses Theater aus der herbeigeredeten Theaterkrise herausführen, das nationale Gemeinschaftsgefühl festigen und das neue Schweizer Theater begründen.⁵⁰

Oskar Eberle, Theaterhistoriker und Regisseur der grossen nationalen Festspiele (Abb. 7), war treibende Kraft dieser Bewegung und suchte zuerst anlässlich der Landesausstellung 1939 in Zürich und danach in Zusammenhang mit der Feier zum 650-jährigen Bestehen der Eidgenossenschaft in Schwyz 1941 seine Pläne durchzusetzen. Für die Feier in Schwyz plante er eine Feierstätte, die kultisch-religiöse und nationale Elemente verbinden und als symbolische Repräsentation der Landsgemeinde das von ihm als Landsgemeindenspiel konzipierte neue Theater begründen sollte. Um die Idee der Landsgemeinde

49 Vgl. das mit dem Hinweis »Herrn Minister Laubinger zur gefl. Kenntnisnahme« zugestellte Tagungsprotokoll »Das Thingplatz-Spiel. Bericht über die Tagung des Reichsbundes der deutschen Freilicht- und Volksschauspiele vom 4. bis 8. April 1934 auf der Gauführerschule Seeburg bei Halle«, 12. April 1934, Bundesarchiv, Berlin: R 55/20441.

50 Zur Diskussion um das schweizerische Staatsfestspiel und dessen Verortung in der völkisch-nationalen Bewegung siehe Amrein, »Los von Berlin!«, S. 319–379.



Abb. 7: Schwurszene aus Edwin Arnets »Eidgenössischem Wettspiel«, Uraufführung an der Landesausstellung 1939 in Zürich, Regie: Oskar Eberle.

szenisch zu vergegenwärtigen, plante Eberle den Bau eines mehrstöckigen Festspielhauses, das im Innern eine von den Zuschauerreihen ringförmig umschlossene Bühne enthielt. Die Favorisierung der Ring- anstelle der Guckkastenbühne zielte in Übereinstimmung mit den Intentionen der Avantgarde auf die Aufhebung der Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum und darin auf die Herstellung einer Gemeinschaft von Spielern und Zuschauern. Die Handlung selbst sollte streng formalisierten Vorgaben folgen und den Gründungsakt der Schweiz – den Schwur der Eid-Genossen – rituell wiederholen und bekräftigen.⁵¹

Dass Eberles Landsgemeindenspiel keine neue Erfindung, sondern ganz einfach eine Kopie des Thingspiels darstellt, ist evident, wenn man Architektur, Dramaturgie und auch die Funktionsbestimmung der Spiele vergleicht. Möglich war die Übertragung, weil Thing und Landsgemeinde historisch identische Formen der Volksversammlung bezeichnen und sich der Landsgemeindeplatz vergleichbar der Thing-

51 Einzelheiten zu Eberles Projekt in Amrein, »Los von Berlin!«, S. 364-379.

stätte in diesem Sinne zum kultischen Ort der nationalen Erneuerung stilisieren ließ. Dass Eberle eng mit dem theaterwissenschaftlichen Institut in Köln zusammenarbeitete, lässt sich ergänzend anmerken und auch, dass der Bundesrat sich gegen Eberles Weihestätte der Eidgenossenschaft aussprach, indem er finanzielle Gründe gegen die Realisierung von Eberles Plänen vorschob, ansonsten aber ausdrücklich an der Förderung und Unterstützung »nationaler Spiele« festhielt, um so »die Bestrebungen, das Theater der geistigen Selbstbehauptung dienstbar zu machen, zu fördern«. ⁵²

Trennung von Kunst und Politik nach 1945

Nach 1945 wird diese die Grenze zwischen Kunst und Politik überschreitende Form der Avantgarde zum Tabu. Mit dem Zusammenbruch des Dritten Reichs distanzieren sich die Theaterschaffenden von der Inanspruchnahme der Kunst für die propagandistischen Interessen des Nationalsozialismus und richten sich gegen den in dieser Funktionalisierung begründeten Machtmissbrauch, indem sie auf die strikte Trennung der Sphären von Theater und Politik verwiesen und die grundsätzliche Autonomie der Literatur betonten. Das Insistieren auf dieser Trennung erfolgt in den meisten Fällen indes keineswegs interesselos, wie eine eingehendere Beschäftigung mit der Konzeptualisierung der Vermittlung von Theater und Gesellschaft in der Nachgeschichte des Nationalsozialismus zeigt. Dabei zeichnen sich, etwas vereinfachend gesagt, drei Spielarten ab:

Da geht es erstens um die Kaschierung der eigenen Verstrickung in die Kulturpolitik des Dritten Reichs, die sich mit der nachträglichen Inanspruchnahme der Autonomie der Kunst leugnen und so auch als Verteidigungsargument in den Entnazifizierungsverfahren einbringen ließ. Exemplarisch zu studieren ist dies an Figuren wie Gustaf Gründgens oder Heinz Hilpert, die als Repräsentanten der großen Berliner Bühnen in den Machtapparat des Dritten Reichs zwingend eingebunden waren, nachträglich aber eine Gegenposition zu dieser Macht behaupteten, sich mit dieser Behauptung durchsetzen und zu einer zweiten Karriere in der Nachkriegszeit starten konnten.

Zweitens kommt es zu einer programmatischen Abgrenzung vom Dritten Reich, mit der die Inanspruchnahme der Kunst durch den Nationalsozialismus explizit kritisiert und im Zeichen der Werkim-

⁵² Botschaft des Bundesrates, S. 1004.

manenz beziehungsweise der Stilkritik ein Paradigmenwechsel gefordert wird. Es ist die Zürcher Germanistik um Emil Staiger, die diesen Wechsel einleitet und institutionell auch durchsetzt. Hinter der als Bruch formulierten Abgrenzung indes konnten sich in der Wissenschaft und der Literaturkritik Werturteile fortschreiben, die auf der ungebrochenen Kontinuität des Diskurses über ›wahre‹ Dichtung und ›falsches‹ Literatentum beruhen. 1966 provozierte Staiger damit einen Streit, der als Zweiter Zürcher Literaturstreit in die Geschichte eingegangen ist.⁵³ Unter Berufung auf Friedrich Schiller nämlich richtete sich Staiger pauschal gegen die Gegenwartsliteratur, in der es von »Scheußlichkeiten« und »ausgeklügelten Perfidien«, von »Psychopathen« und sonstigen »gemeingefährlichen Existenzen« wimmle.⁵⁴ Er diagnostizierte darin eine »Entartung jenes Willens zur Gemeinschaft, der Dichter vergangener Tage beseelte«,⁵⁵ und in Anspielung auf Peter Weiss' *Die Ermittlung* führte er aus, eine Thematisierung von »Auschwitz« auf der Bühne habe die »ungeheure Macht des Scheußlichen auf das heutige Publikum einkalkuliert«. ⁵⁶ »Endlich darf man es wieder sagen«, konterte Max Frisch und antwortete so als Erster öffentlich auf die Provokation, indem er die verborgene Kontinuität schonungslos aufdeckte.⁵⁷

Damit ist zugleich die dritte Position in der Konzeptualisierung von Kunst und Gesellschaft nach 1945 bezeichnet. Auf der Trennung dieser Sphären, aber auch deren indirekter Vermittlung insistierten nach 1945 insbesondere Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, deren Karrieren am Zürcher Schauspielhaus ihren Anfang nahmen. In Fortsetzung der am Schauspielhaus praktizierten Ästhetik begriffen sie das Theater als kritische Gegenposition zur Macht. Das aber setzt Nähe und Distanz zum Zeitgeschehen gleichermaßen voraus.⁵⁸ Dürrenmatt entdeckte in diesem Kontext die Groteske als Modus einer

53 Zu diesem Streit und dessen Verortung im Kontext der Auseinandersetzungen um die Moderne vgl. Amrein, *Phantasma Moderne*, S. 61-66.

54 Emil Staiger: *Literatur und Öffentlichkeit*. Rede zur Verleihung des Literaturpreises der Stadt Zürich, 17. Dezember 1966. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20. Dezember 1966, zitiert nach: *Sprache im Technischen Zeitalter 22* (1967), S. 90-97, hier S. 93.

55 Staiger, *Literatur und Öffentlichkeit*, S. 91.

56 Ebd., S. 93.

57 Max Frisch: *Endlich darf man es wieder sagen*. Eine Antwort an Emil Staiger [1966]. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, S. 455-462.

58 Zu der von Frisch und Dürrenmatt in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Schauspielhaus entwickelten Ästhetik der Distanz vgl. Amrein, *Phantasma Moderne*, S. 149-166.

Darstellung, die Wirklichkeit verfremdet wiederzugeben vermag und darin erkenntnisbildend wirkt. »Das Groteske ist die äußerste Stilisierung, ein plötzliches Bildhaftmachen und gerade darin fähig, Zeitfragen, mehr noch, die Gegenwart aufzunehmen, ohne Tendenz oder Reportage zu sein.«⁵⁹ Max Frisch seinerseits beschreibt den autonomen Raum der Kunst als Voraussetzung einer radikalen Verweigerung. Im Verzicht auf das Abbild einer äußeren Wirklichkeit sollte das Theater zum Entwurf einer anderen Welt beitragen, die als kritischer Gegenentwurf zu dem konzipiert ist, was von den Machthabern als Faktisches und einzig Wirkliches festgeschrieben wird.⁶⁰ Distanz zum Zeitgeschehen wird so auch bei ihm zur Voraussetzung dafür, sich kritisch darauf zu beziehen.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1) Zürcher Illustrierte, Sonderheft »Geistige Landesverteidigung«, 18. März 1938.
 Abb. 2) Zürcher Illustrierte, Sonderheft »Geistige Landesverteidigung«, 18. März 1938.
 Abb. 3) Josef Nadler: Literaturgeschichte des Deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften, Bd. 4: Reich (1914-1940), Berlin: Propyläen 1941, S. 12.
 Abb. 4) Josef Nadler: Literaturgeschichte des Deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften, Bd. 4: Reich (1914-1940), Berlin: Propyläen 1941, S. 80.
 Abb. 5) Schweizerische Theatersammlung, Bern.
 Abb. 6) Museum für Gestaltung, Zürich, Plakatsammlung. Fotograf: Franz Xaver Jaggy.
 Abb. 7) Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung 1939, Zürich: Atlantis Verlag 1940, Bd. 2, S. 762.

59 Friedrich Dürrenmatt: Anmerkung zur Komödie [1952]. In: Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 30, S. 20-25; hier S. 24 f.

60 Max Frisch: Über Zeitereignis und Dichtung [1945]. In: Gesammelte Werke, Bd. 2, S. 285-289.

Peter von Matt

Der Liberale, der Konservative und das Dynamit

Zur politischen Differenz zwischen Max Frisch
und Friedrich Dürrenmatt

Friedrich Dürrenmatt hat seine künstlerische und philosophische Position immer wieder aus der Differenz zu Max Frisch bestimmt. Das war für ihn ebenso sehr ein rationales Bedürfnis wie ein irrationaler Zwang. Sportlich gesprochen, war Frisch für den jungen Dürrenmatt der Mann, den es zu schlagen galt. Frisch, um ein Jahrzehnt der Ältere, hatte ihn früh gefördert und war als freundlicher Mentor an ihn herangetreten. Dürrenmatt ertrug diese Hierarchie nicht. Er wollte Gleichheit, mindestens. Diese Gleichheit war spätestens 1956 erreicht, mit dem *Besuch der alten Dame*. Zwei Jahre vorher war Frischs *Stiller* erschienen, ein Epochenroman in dem Maße, wie die *Alte Dame* als Epochenstück gelten darf. Von jetzt an wurden die zwei Schriftsteller in der Öffentlichkeit im Doppel geführt, was beiden auf die Nerven ging.

Falsche Differenzen, falsche Parallelen

Frisch hat sich selbst nie aus dem Gegensatz zu Dürrenmatt definiert. Er hat ihn bewundert als »Visionär«, wie er sich im Gespräch einmal ausdrückte, dabei aber diese Kategorie für sich nicht in Anspruch genommen. Die Entfremdung zwischen den beiden war, neben dem schlichten Konkurrenzreflex, auch eine Reaktion auf die ständigen Parallelisierungen in der Öffentlichkeit. Schon Gottfried Keller war es mit C. F. Meyer so gegangen. Im letzten Brief an den schwierigen Freund vollzog Dürrenmatt noch einmal seine Differenzialdiagnose. Sie geriet zu einer geschliffenen Prosaminiaur, durchkomponiert, man könnte sie als Gedicht umbrechen – ein Doppeldenkmal in Sprache: »Als einer, der so entschlossen wie Du seinen Fall zur Welt macht, bist Du mir, der ebenso hartnäckig die Welt zu seinem Fall macht, stets als Korrektur meines Schreibens erschienen.«¹ Das

1 Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt: Briefwechsel. Mit einem Essay des Herausgebers Peter Rüedi. Zürich 1998, S. 166.

ist schlagend. Gerade deshalb aber ist Vorsicht geboten. Man darf Dürrenmatts These nicht ungeprüft übernehmen. Dass Frisch sie akzeptiert hätte, muss bezweifelt werden. Geantwortet darauf hat er nicht. In der Unterstellung, dass sein ganzes Werk eine einzige Aufblähung seines Subjekts und eine Generalisierung seiner privaten Existenz gewesen sei, dürfte er, misstrauisch, wie er war, eine Herabsetzung gewittert haben.

Tatsache ist: Sooft die beiden in den öffentlichen Debatten und in den Literaturgeschichten auch schon nebeneinandergestellt und gegeneinander abgegrenzt wurden, so wenig geklärt sind doch bis heute ihre je grundlegenden Positionen gegenüber der Politik, der Geschichte und der Zukunft der Menschheit. In ihrer Opposition zum musealen und restaurativen Kulturbegriff der ersten Nachkriegszeit, im Kampf gegen das Vergessen der Verbrechen und das Verharmlosen der Kriegs- und Nazijahre standen sie so entschieden Seite an Seite, dass man sie überwiegend in dieser Parallelität zur Kenntnis nahm und nicht nach den fundamentalen Differenzen gerade *in* der Parallelität fragte. Unter dem verwaschenen Begriff der Gesellschaftskritik segelten und segeln sie noch immer gemeinsam dahin, und das ist inzwischen nur noch langweilig – ein Thema für Schulaufsätze.

Was die Parallelität betrifft: Merkwürdig ist das scheinbare Detail, dass beide eine Neigung zu Gewaltphantasien haben, zu Sprengmetaphern, Detonationen. Man könnte die Dramaturgie Dürrenmatts insgesamt auf die Kern-Phantasie vom Einschlag eines Meteors in eine geordnete Welt zurückführen, und bei Frisch fliegt am Schluss des *Biedermann* eine ganze geordnete Stadt in die Luft. Das mutet wie eine unheimliche Reaktion auf die Tatsache an, dass die Schweizer Städte im Zweiten Weltkrieg mitten in einem Kontinent der zerbombten Metropolen unbeschadet stehen geblieben waren. Beide Autoren, scheint es, trauten der intakten Schweiz nicht. Beide, scheint es, konnten die bestehende Ordnung nur als falschen Zwang denken, als etwas, was aufgebrochen werden muss.

Soviel zur Parallelität. Die Frage nach der Differenz wird heute überwiegend bestimmt von den Abgrenzungen, die Dürrenmatt selbst immer wieder vollzogen hat. Ich bin diesem Phänomen einmal in einem längeren Aufsatz nachgegangen.² Es lohnt sich, in dem Zusammenhang nicht nur den letzten Brief zu studieren, sondern vor allem

2 Peter von Matt: Der Autor in der Falle. Die Selbstvergewisserung Friedrich Dürrenmatts in der Polemik gegen Max Frisch. In: Peter von Matt: Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz. München 2001, S. 241–254.

auch die Stellen, wo die spezifischen Unterschiede von Dürrenmatt ins Auge gefasst werden, ohne dass der Name Max Frisch fällt. So etwa, äußerst prägnant, im Einleitungssessay zur Erzählung *Die Panne*. Man kommt hier der Ästhetik Dürrenmatts erfolgreich auf die Spur. Nicht auf die Spur aber kommt man damit der Frage nach der präzisen Positionierung der zwei Autoren im politischen Diskurs, der Frage nach ihrem Verhältnis zur Weltgeschichte und zur Stellung des Einzelnen sowie des Staates in dieser Weltgeschichte, kurz: der Frage nach ihrer beider politischem Profil. Dürrenmatts These, wonach Frisch der radikal subjektive, er aber der radikal objektive Dichter sei, führt hier nicht weiter, besser noch: Sie führt in die Irre.

Im Bereich der politisch-geschichtlichen Grundhaltungen unterscheiden sich die beiden so entschieden wie Naphta und Settembrini im *Zauberberg* von Thomas Mann. Um diesen Unterschied geht es in den hier vorgelegten Überlegungen. Wie kann man ihn fassen, als Phänomen und in theoretischen Begriffen?

Wenn ich es ganz einfach formulieren soll, allzu einfach, gewiss, aber doch auch nicht falsch, dann muss ich sagen: Frisch ist der Liberale, und Dürrenmatt ist der Konservative. Das ist plakativ, aber hier liegt in der Tat ein Schnitt, der nicht verdeckt werden darf durch die Ähnlichkeiten in der Gesellschaftskritik beider Autoren, auch nicht durch ihre nachweisbare Beziehung zu Kierkegaard und zum Nachkriegsexistentialismus. Es gibt viele Formen von Konservatismus und viele Formen von Liberalismus, so viele Formen, dass die schlichte Opposition, die ich vorgenommen habe, auf Anhieb nahezu nichtssagend wird. Man kann das aber auch als Provokation nehmen, als Impuls zur Frage: Wie sieht denn der Liberalismus Frischs, wie der Konservatismus Dürrenmatts genau aus, und zwar gerade im gegenseitigen Kontrast? Und wie steht dieser Liberalismus, steht dieser Konservatismus in den vielschichtigen liberalen und konservativen Traditionen seit dem 18. Jahrhundert?

Keine Sozialisten

Als Erstes muss eine Sache klargestellt werden: Beide waren keine Sozialisten, auch keine Sozialdemokraten. Im Kalten Krieg wurden sie zwar als Kommunisten und Ostblockfreunde verdächtigt, aber diese Unterstellungen hat man nicht aus ihren expliziten politischen Bekenntnissen abgeleitet, sondern allein aus ihrer Weigerung, den Ost-West-Gegensatz als Weltordnung zu akzeptieren und unreflek-

tiert mit dem Bösen und dem Guten gleichzusetzen. Wenn Linke verfolgt wurden in der Schweiz, traten Frisch und Dürrenmatt für die Verfolgten ein, aber nicht, weil diese Linke waren, sondern weil sie Verfolgte waren und man sie nicht reden ließ, weil man ihnen den Mund zubinden wollte. Frisch wurde zwar gegen Ende seines Lebens tatsächlich noch Mitglied der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz, aber auch das war kein Bekenntnis zum Sozialismus, sondern ein Akt des symbolischen Widerstands gegen die starren politischen Fronten im Land und die jahrelange Bespitzelung durch die politische Polizei.

Weil beide Autoren keine bekennenden Sozialisten waren, gerieten sie ja auch beide in Schwierigkeiten, als nach 1968 eine militante, von Revolutionsträumen bewegte Linke in die kulturpolitischen Schlüsselpositionen einzurücken begann. Die Triumphe, die Frisch und Dürrenmatt mit *Andorra* und den *Physikern* noch 1961 und 1962 gefeiert hatten und durch die sie zu den unbestrittenen Fürsten des deutschsprachigen Theaters wurden, waren zehn Jahre später nicht mehr möglich. Schon Frischs Komödie *Biografie. Ein Spiel* wurde nach der Premiere 1968 scharf attackiert; die *Weltwoche* zum Beispiel verwarf das Stück kurzerhand als privat und unpolitisch. In Deutschland blieb es aus dem gleichen Grund erfolglos. Und für Dürrenmatt war die Strindberg-Bearbeitung *Play Strindberg* von 1969 der letzte große Bühnenerfolg – auch da nicht wegen des politischen oder philosophischen Gehalts, sondern allein wegen der Form, der rasanten dramaturgischen Verkürzung. Für die radikale Studentenbewegung, die die siebziger Jahre kulturell bestimmte, waren Frisch und Dürrenmatt Schnee von gestern. Warum? Weil keiner von beiden eine genuin sozialistische Position vertrat und keiner auch nur die geringste Lust verspürte, dies zu tun. Mit den unbestrittenen Fürsten des deutschen Theaters war es vorbei. Beide wehrten sich gegen das Abrutschen ins Abseits durch verstärkte Prosaarbeit, wobei Frisch, was die öffentliche Präsenz betrifft, erfolgreicher war. Er landete weiterhin einige Bestseller, das *Tagebuch 1966–1971*, *Montauk*, *Der Mensch erscheint im Holozän*. Dürrenmatt aber zog sich immer mehr in sein großes Projekt der *Stoffe* zurück. Die deutschen Bühnen blieben ihm zunehmend verschlossen. Den *Sterbenden Sokrates*, das lange geplante Stück, schrieb er deshalb nicht mehr.

Frischs Liberalismus

Ich habe angekündigt, die politische Differenz zwischen den beiden Autoren zu analysieren. Nun rede ich immer noch von den Parallelen. Das ist etwas peinlich, war aber unumgänglich. Denn dass beide keine Sozialisten waren, musste klargestellt werden. Keiner von ihnen hat je den Klassenkampf als den zentralen Antrieb der Weltgeschichte betrachtet, keiner hat die Übernahme der Macht durch das Proletariat als die unausweichlich kommende Revolution und den Beginn der Welterlösung angesehen. Frischs Verehrung und menschliche Nähe zu Brecht ging immer mit einer deutlichen Distanzierung von dessen Marxismus zusammen. Dürrenmatt arbeitete noch in seinen letzten Lebenstagen an einer Abrechnung mit Karl Marx. Als er starb, war auf seinem Pult ein kleines motorisiertes Marx-Figürchen, das man aufziehen konnte, worauf es sich surrend im Kreise drehte. Beiden zusammen war kurz nach der Wende der Ehrendoktor der Universität Leipzig angetragen worden. Frisch lehnte ab. Er traute dem gewendeten Osten nicht und fürchtete, irgendwelchen DDR-Funktionären als Alibi dienen zu müssen.³ Dürrenmatt hingegen stimmte zu. Er wollte im Wrack der DDR seine abschließende Rede über Marx halten.

Nun aber denn zu den Unterschieden: Frisch, der Liberale, Dürrenmatt, der Konservative, so meine These. Wo genau liegt die Basisdifferenz? Die Basisdifferenz liegt im Verständnis der Geschichte, der Weltgeschichte, ihrer prozessualen Struktur. Wenn ich Frisch als Liberalen bezeichne, fasse ich den Begriff *liberal* nicht in dem diffusen Sinn, den er heute angenommen hat. Ich gehe aus von seiner ursprünglichen Bedeutung. Diese wurzelt in der politischen Aufklärung, die zu den zwei großen Revolutionen, der Amerikanischen und der Französischen, geführt hat. Das Wort liberal stammt zwar aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, sein Sinn aber entspricht den Überzeugungen jener Revolutionen, die den Feudalismus beseitigten und ihre Prinzipien in den zwei Menschenrechtserklärungen formulierten, der *Declaration of Independence* vom 4. Juli 1776 und der *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* vom 26. August 1789.

3 Ich weiß das aus persönlichen Äußerungen Frischs mir gegenüber. Weil ich Präsident der von ihm 1979 gegründeten Max Frisch-Stiftung war, kam es in seinem letzten Lebensjahrzehnt zu vielen offiziellen und privaten Begegnungen mit ihm.

Zum Glauben des Liberalen gehört unabdingbar, dass der einzelne Mensch und längerfristig auch die Menschheit verbesserbar sind. Sie können und sollen aus dem gegenwärtigen schlechten in einen zukünftigen besseren Zustand übergehen. *Perfektibilität* ist das entsprechende Stichwort. Es hat das 18. Jahrhundert elektrisiert. Der Kampf der liberalen Bürger für ihre politische, ökonomische und religiöse Emanzipation setzte den Glauben an die Perfektibilität der Welt voraus. Damit wurde der welthistorische Prozess als Ganzes zu einem Weg in die Freiheit, und auch der einzelne Mensch begriff sich als auf diesem Weg befindlich. »Entwicklung« und »Bildung«, zwei Schlüsselbegriffe der Epoche, sind nur vor diesem Hintergrund zu verstehen. Die Welt kann und wird besser werden. Über die individuelle Emanzipation wird es eines Tages auch zur Emanzipation aller kommen. Wenn der Einzelne sein freies und vernunftbestimmtes Leben führen kann, wird dies zuletzt auch die Gesellschaft tun. Der Liberale denkt also grundsätzlich in der Kategorie einer fortschreitenden Verbesserung im Sinne eines gewollten und notfalls zu erkämpfenden Ausgangs aus der politischen, ideologischen und ökonomischen Unmündigkeit. Er sieht die Zivilisation dynamisch, als Prozess des Fortschritts durch die freie Tätigkeit des Einzelnen und dessen Dienst an der Gesellschaft.

Im Begriff des Fortschritts, der heute eine Floskel geworden ist, aber einst ein Fanal war, steckt das neue Geschichtsbild der Aufklärung. Gott mag diese Welt geschaffen haben, sie ist aber in schlechtem Zustand, und der Mensch muss sie kraft seiner Vernunft verbessern. Auf Gottes Vorsehung ist in dieser Hinsicht kein Verlass. Das ist der dynamische Kern des ursprünglichen Liberalismus. Er ist polemisch gegen die Mächte gerichtet, die das Denken befehlen wollen, die politischen Entscheidungen sich selbst vorbehalten und die Ökonomie regulieren. Er ist schöpferisch auf die Einrichtung einer Welt ausgerichtet, wo Schulung und Bildung, wirtschaftliches Unternehmertum und politische Mitsprache allen Mitgliedern der Gesellschaft zukommen. Vom freien, vernünftigen Einzelnen aus wird die perfekte Welt ihrem Ziel entgegengeführt. Daher steht dieser Einzelne unter dem Gebot der Vervollkommnung seiner selbst zum autonomen, selbstregierten Wesen unter Gleichgesinnten und Gleichgeschaffenen. *Die Welt als Ganzes ist in die Hand des Menschen gelegt*, das ist das liberale Credo, und: *Der Einzelne ist für sein Schicksal selbst verantwortlich*. Der alles entscheidende Faktor ist dabei der Glaube an die Möglichkeit des Fortschritts. Von selbst kommt der Fortschritt nämlich nicht. Ihm stehen überall im Wege die Dummheit der Menschen,

die Faulheit der Menschen, ihre Engstirnigkeit, der fehlende Mut, der fehlende Zukunftsblick, das Sichfestklammern an unüberprüften Werten, das willentliche Steckenbleiben im Status quo und natürlich die immerwährenden Versuche der installierten Mächte, diesen möglichen Fortschritt zu verhindern.

Ich glaube nicht, dass sich Max Frisch seiner Nähe zu den Grundpositionen des Liberalismus bewusst war. Die Begriffe *liberal* und *Liberalismus* waren in der Schweiz zu sehr parteipolitisch besetzt, als dass er sie unbekümmert hätte gebrauchen können. Überdies war der noch im 19. Jahrhundert konstitutive Gegensatz zwischen liberalem und konservativem Denken im öffentlichen Diskurs abgelöst worden durch die Opposition von *Links* und *Rechts*. Als rechts galten nun Liberale wie Konservative gleichermaßen. In dieser plakativen Terminologie verschwand das Bewusstsein vom revolutionären Gehalt des Liberalismus. Genau dieser aber lebte im Kern von Frischs Denken weiter und bestimmte maßgeblich seine Daseinserfahrung. Das führte zum Paradox, dass er vom liberalen Bürgertum als Linker definiert, kritisiert und schließlich auch überwacht wurde, obwohl er nichts anderes vertrat als dessen eigene ursprüngliche Idee. Gewiss, er hat sich nicht besonders um die Volksschule gekümmert, und die Handels- und Gewerbefreiheit war ihm auch kein brennendes Thema. Aber dass mein Leben mir selbst zur alleinigen Verantwortung übergeben ist und dass es meine Pflicht ist, es in der Fülle seiner Möglichkeiten auszuleben, das war die Achse seiner Existenz. Diese Pflicht, aus der Zeit, die uns gegeben ist – davon hat er oft gesprochen, ich höre ihn noch: »die Zeit, die mir gegeben ist ...« – diese Pflicht also, aus der Zeit, die uns gegeben ist, das Maximum zu machen, das Maximum an Produktion, an Erfahrung, an Erfüllung, selbstgesteuert, nicht nach den Geboten eines Gottes oder der Gesellschaft, diese Pflicht war ihm das oberste Gesetz. Ein Gesetz, das er sich selbst in Vernunft und Freiheit gab. Die drei unveräußerlichen Rechte des Menschen im ersten Satz der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung: »life, liberty and the pursuit of happiness«, bestimmten seine Existenz durchaus.

Das war nicht Egoismus. Es war auch nicht Hedonismus. Frisch hat sich zwar gelegentlich als Ego manen bezeichnet, nie aber als Egoisten. Das Gesetz, dem er folgte, wollte er auch von andern befolgt wissen. Auch von der Gesellschaft, auch von der Vaterstadt, auch von der Schweiz. Den Aufbruch zu sich selbst in Freiheit, mutig, im Bewusstsein der Zukunft als eines Reichs der Chancen und Möglichkeiten, forderte er auch von Zürich und von der ganzen Schweiz.

Fortschritt im ursprünglich liberalen Sinn meint ja nichts anderes. Daher rief er zum Beispiel sein Land zum Bau einer neuen, konsequent modernen Stadt auf.⁴ Als ein Signal des Willens zu gemeinsamer Zukunftsgestaltung.

Stunden hinter Frischs Leidenschaft zu Aufbruch und Selbstverwirklichung nur Egoismus und Hedonismus, was würden ihn dann die andern kümmern? Die Mitbürger? Die Heimat? Nichts. In Wahrheit aber kümmerten sie ihn viel, unendlich viel, und zwar bis zu seinen letzten Tagen auf dem Totenbett. Er litt an der Unbeweglichkeit und wollte mithelfen, sie zu beseitigen. Er hasste die Instanzen der Erstarrung, und sie hassten ihn. Der Kern seiner Ästhetik, auch seines Literaturbegriffs, der Wille nämlich, Fragen so zu stellen, dass die Leser »ohne eine Antwort nicht mehr leben können – ohne ihre Antwort, ihre eigene«, ⁵ zielte auf nichts anderes als auf die Dynamisierung der Gesellschaft. Wo die Gesellschaft der lockenden und drängenden Dynamisierung aber widerstand, rückte die Kategorie Dynamisierung in die Nähe der Kategorie Dynamit. Weil Biedermann sich nicht bewegt, fliegt er in die Luft. Die Spreng- und Gewaltphantasien bei Max Frisch stammen immer aus diesem Zusammenhang.

So ist auch sein Lebens- und Schmerzensstück, sein nie wirklich abgeschlossenes Dauerprojekt um den Grafen Öderland, zu verstehen. Öderland, angesehener Jurist, Staatsanwalt, greift eines Tages zur Axt und nimmt sich seine existentielle Freiheit mit Gewalt. Öderlands private Axt entspricht dem öffentlichen Dynamit der Brandstifter. Man kommt diesem Projekt nicht auf die Sprünge, wenn man gleich die moralische Frage nach der Berechtigung von Mord stellt. Sobald man das tut, läuft das folgerichtige Verstehen schief.⁶ Hinter

4 achtung: die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat. Basler politische Schriften 2. Basel 1955. Die signalrote Broschüre erschien ohne Verfasseramen, aber mit der Anmerkung auf dem Titelblatt: »Diese Broschüre ist das Ergebnis einer Diskussion zwischen Lucius Burckhardt, Max Frisch und Markus Kutter [...]« – Das Projekt erscheint vorbereitet im *Fünften Heft* des Romans *Stiller*, wo Stiller über die Architektur der Schweiz und ihr Versagen angesichts der Aufgaben der Gegenwart spricht. Mit diesem Versagen zielt er nicht zuletzt auf die ungehemmte Überbauung der begrenzten Landreserven an. Von heute aus gesehen eine der prophetischen Passagen des Romans. Max Frisch: *Stiller*. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Hg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Band III. Frankfurt a. M. 1976, S. 594–598. S. 598 fällt auch bereits der Satz, der die Schrift *achtung: die Schweiz* parolenhaft eröffnet: »Man ist nicht realistisch, indem man keine Idee hat.«

5 Max Frisch: *Tagebuch 1946–1949*. Gesammelte Werke, Band II, S. 467.

6 Dürrenmatts halb skeptische, halb anerkennende Reaktion auf das Stück führte zu einem Antwortbrief Max Frischs, am 15. Februar 1951, der als wichtigster

Öderland wie hinter Biedermann steht eine nahezu physikalische Versuchsanordnung. Wie lange hält ein geschlossenes, starres Gefäß dem wachsenden Innendruck stand? Das Gefäß kann eine Person sein, eine Stadt, ein Land, ein Kontinent, die Welt. Dass damit weniger eine Frage der Moral auf dem Tisch liegt als eine der Physik, leuchtet ein. Also darf man sich bei der Auseinandersetzung mit der Öderland-Vision auch nicht auf eine moralische Thematisierung von Mord und Gewalt konzentrieren. Wenn ein Dampfkessel explodiert, sagt niemand: Das darfst du doch nicht.

Die Frage ist also nicht: Darf Öderland zur Axt greifen? Sondern: Woher stammt der Innendruck?

Also: Woher stammt der Innendruck bei Frisch? Sobald ich diesen Autor zurückbinde an die Tradition der europäischen Aufklärung und des bürgerlichen Liberalismus, wird die Antwort deutlich. Der Innendruck bei Frisch, der zuerst den Aufbruch der eigenen Person fordert und dann den Aufbruch der Gesellschaft, geht in direkter Linie zurück auf den Innendruck der liberalen Bürger des 18. und 19. Jahrhunderts, welche die Verantwortung für die Welt nicht mehr in den Händen der göttlichen Vorsehung sahen und nicht mehr in den Händen der Fürsten und Könige, sondern in den Händen der Menschen, aller Menschen, der Menschheit. Dieser Innendruck besitzt eine metaphysische Dimension, gerade weil die göttliche Vorsehung in säkularisierter Form in ihn eingegangen ist. Die Vorsehung ist jetzt die Vernunft der Menschheit. Es geht hier wirklich um etwas Heiliges im weltlichen Sinn. Der Aufbruch aus der Starre hat Erlösungscharakter. Die Welt muss erlöst werden durch den Menschen selbst, ich muss erlöst werden durch mich selbst, das ist der Glaube der Aufklärung und also des ursprünglichen Liberalismus. Diese Energien wirkten weiter, in vielfach variiertes Form, im 19., im 20. Jahrhundert, und sie führen auch in den jungen Max Frisch, prägten seine Existenz und seine Bücher. Dass man diesen radikalen Liberalismus nie auf den genauen Begriff brachte, gehört zu den Merkwürdigkeiten des Umgangs mit Max Frisch in der Schweiz.⁷

und erhellendster Kommentar zu dem schwierigen Werk gelten kann. Frisch stellt hier den Grafen Öderland als eine mythische Figur dar, die nur in Legenden und Balladen existiere, von der aber plötzlich jemand so erfasst werden könne, dass er sich mit ihr identifiziere. Dies geschehe dem Staatsanwalt, wenn er mit der Axt in der Ledermappe losziehe. Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Briefwechsel, S. 123-126.

⁷ Man vergleiche zu diesem Zusammenhang die dramatischen Seiten über den Begriff der Freiheit im Roman *Stiller*. Max Frisch, *Stiller*, S. 546-548.

Dürrenmatts Konservatismus

Nun zum Gegenbegriff, zum Gegendichter. *Konservatismus*, *konser-vativ* sind ebenso schwierige, ebenso schillernde Termini wie *Liberalismus*, *liberal*. Sie sind mit so vielen unterschiedlichen Urteilen und Vorurteilen verbunden, dass es fast nicht mehr möglich ist, sie in einem konkreten Zusammenhang überhaupt zu gebrauchen. Über die Differenz zu dem skizzierten Liberalismus-Konzept sind sie jedoch in einleuchtender Weise zu fassen. Der Liberalismus geht von der Erlösung der Welt durch den freien Einzelnen aus, von einem großen Prozess des Fortschritts, von der schrittweisen Emanzipation aus allen Formen der Unterdrückung. Diesen Prozess als die säkularisierte Erlösung der Welt bestreitet der Konservative grundsätzlich. Der Konservative sagt: Die Grundbeschaffenheit der Welt, der Gesellschaft, des Einzelnen ändert sich nicht. Man soll daher nicht an einen Prozess der fortlaufenden Verbesserung glauben. Das Wesentliche bleibt sich gleich. Die angebliche Perfektibilität der Welt ist eine Hirngeburt der Aufklärung. Unter einem König kann das Leben genauso erträglich oder unerträglich sein wie in einer Republik. Die Systeme wechseln wie das Wetter, gehen unter und kehren wieder. Immer bleibt der Mensch der mühsam gezähmte Killer, der von Zeit zu Zeit seinem höchsten Luxus verfällt, dem Töten. Ob er das Recht zu töten, die *Licence to kill*, nun an einen Fürsten abtritt oder an den liberalen Staat, ist belanglos. Dass der Mensch seinen Drang zu töten eines Tages ablegen würde, freiwillig und aus Einsicht, ist sentimentales Wunschdenken.

Es gibt einen Konservatismus, der an bestimmten politischen Formen aus der Vergangenheit festhalten oder sie restaurieren will. Er wünscht sich zum Beispiel den König zurück. Wie heute etwa Martin Mosebach oder einst der späte Joseph Roth. Oder er will den König durch einen Führer ersetzen. Wie einzelne Teile der rechten Intelligenz der Zwischenkriegszeit, der sogenannten »Konservativen Revolution«.⁸ Der programmatische Konservatismus im Sinne dieser rechten Agitationsbewegungen der zwanziger und dreißiger Jahre war sicher nicht Dürrenmatts Sache, obwohl er als Jüngling mit der faschistisch beschwingten Schweizer Frontenbewegung eine Zeitlang sympathisierte. Was seinen Konservatismus aber durchaus bestimmt, ist die Ablehnung aller weltimmanenten Erlösungskonzepte und der

⁸ Vgl. dazu die kontrovers diskutierte, aber unumgängliche Studie: Stefan Breuer: Anatomie der Konservativen Revolution. Darmstadt 1993.

entsprechenden Institutionen. Er glaubt nicht an die Perfektibilität des Menschen und der Welt. Daher erscheint ihm der Liberalismus ebenso illusionär wie dessen Radikalisierung und Umdeutung im Kommunismus. Beide Konzepte sehen die Geschichte als gerichteten Prozess, beide haben darin ihr hegelianisches Fundament und operieren mit der Vorstellung von einer Selbsterlösung der Menschheit. Beide möchten die Welt neu einrichten, sei's im bürgerlich-liberalen Staat, sei's im Kommunismus. Daher geht Dürrenmatt zu beiden auf Distanz. Er bestreitet ihre Erlösungsfunktion und deckt, wo immer er kann, deren Scheitern auf. Sein Konservatismus ist nicht faschistisch im Sinne des Führerprinzips und eines dumpfen Volksbegriffs, er ist vielmehr anarchisch, indem er sich gegen jede Institution richtet, die sich als heilbringende Ordnung inszenieren möchte. Das betrifft wesentlich auch die Kirchen. Die großen Kirchen werden ihm zum gleichen Gespött wie der liberale Staat und der real existierende Sozialismus mit *ihren* Rettungsversprechen. Dürrenmatts demonstrative Sympathie für Sekten und Heilsarmee ist eine Konsequenz seiner Verwerfung der Kirchen als Installationen des Heils. Bezeichnenderweise war es ein Sektenstoff, die Geschichte der Wiedertäufer zu Münster, was ihn zum Dramatiker machte. Fortschritt ist für den Konservativen, ist für Dürrenmatt kein Weg zu einer besseren Welt, sondern Selbsttäuschung und verdeckte Brutalität. Der gewaltige Hymnus auf den Fortschritt am Schluss der *Alten Dame*, angestimmt mit dem Pathos des antiken Chorlieds, wird zu einem Ereignis von ungeheurer Ironie. Der Hochgesang verdeckt den Mord, dem sich der Fortschritt als Wirtschaftswunder verdankt und der den gleichzeitigen moralischen Kollaps beweist. Die Welt ändert sich nicht. Das ist der Kern seines konservativen Credo. Hier trifft er sich mit Nestroy, einem seiner Vorbilder, der an der Rampe gesungen hat: »Es is alles uralt, nur in anderer G'stalt!«⁹ Den Satz: »Es gibt gar nichts Neues in der Geschichte, gar nichts!« habe ich noch aus Dürrenmatts eigenem Munde gehört. *Alle Systeme, die mit dem Versprechen der Weltverbesserung auftreten und daraus das Recht ableiten, die Menschen ihren Normen zu unterwerfen, müssen entlarvt, müssen notfalls gesprengt werden.*

9 In Nestroys Stück *Kampl oder das Mädchen mit Millionen und die Nähtern*. Erster Akt, Elfte Szene. In: Johann Nestroy: *Gesammelte Werke*. Hg. von Otto Rommel. Fünfter Band. Wien 1948-1949 (photostatischer Nachdruck 1962), S. 567.

In diesem Akt des Aufbrechens der installierten Ordnungen kann aber für einen Moment eine Wahrheit sichtbar werden, die außerhalb aller Erlösungslehren, aller Dogmen, aller Institutionen liegt. Diese Wahrheit ist vorphilosophisch, vorwissenschaftlich, weil sie mit den Mitteln der Wissenschaft, der Philosophie, der Theorie nicht zu erfassen ist. Was außerhalb der systematischen Theorie liegt, ist, wenn es für uns zur Erfahrung wird, ein Ereignis des Mythos. Mythos nicht als Legende oder Märchen – so wird das Wort heute in den Medien gebraucht –, sondern Mythos als das Reden in Zeichen, die vor aller Theorie liegen und die also auch der Kritik durch die Theorie nicht erreichbar sind, ein Reden in Zeichen, die mich überwältigen ohne Beweise und Gründe. Wenn bei Dürrenmatt die installierten Ordnungen ironisiert werden oder in die Luft fliegen, wenn sie detonieren, abgefackelt werden wie das große Hotel in *Durcheinandertal*, dann ist das immer verbunden mit einem mythischen Signal. Einem Wort, einem Zeichen aus einer andern Sprache, aus einem andern Denken, aus einem vorwissenschaftlichen, voraufklärerischen Diskurs. Dieser läuft auch in wissenschaftlichen Zeitaltern weiter, ist im strengen Sinne mythisch und gehört zu den dauernden Möglichkeiten der Kunst.

Deshalb erscheinen in Dürrenmatts Stücken die gesellschaftlichen Normen und Ordnungssysteme stets so plakativ, so schematisch. Sie sind eben auch in Wahrheit artifiziell, sind illusionär, was ihr Heil und ihre Nützlichkeit betrifft. Ein dominantes Beispiel, das sich durch Dürrenmatts Gesamtwerk zieht, ist das System der Justiz im liberalen Staat und ihr Gerechtigkeitsbegriff. Dieser ist so falsch wie die Vorstellung, dass der liberale Staat eine objektiv höhere Form von gesellschaftlicher Ordnung darstelle als etwa ein Königtum. Beide sind sie von der Natur einer Fata Morgana. Die demokratische Abstimmung über die Ermordung von Alfred Ill in der *Alten Dame* ist ein grimmiges Gericht über die Rechtsprechung im liberalen Staat. Es gehörte zu den zentralen Lebensleidenschaften Dürrenmatts, der falschen Gerechtigkeit unserer offiziellen Justiz eine andere Gerechtigkeit gegenüberzustellen. Nicht als Institution, sondern als plötzlich aufflammendes und wieder verlöschendes mythisches Ereignis. Dieses kann man nicht analysieren, nicht in ein System übersetzen, man kann es nur erfahren. Es ist eine Hieroglyphe aus der verlorenen Sprache des Mythos. Das Erscheinen der alten Dame ist eine solche Hieroglyphe oder der Riese Gulliver am Schluss des Romans *Der Verdacht* oder das Kind, das im Bauch der jungen Elsi hüpfte, am Ende von *Durcheinandertal* oder das Gegenüber von Abu Chanifa und Anan ben

David im *Essay über Israel*. Diese dürrnmattschen Hieroglyphen, denen gegenüber er selbst hilflos war, die er ebenso sehr empfing wie erschuf – und wenn sie nicht auftauchten vor seinen Augen, blieb er dichterisch unbeholfen –, diese dürrnmattschen Hieroglyphen kann man in kein theoretisches System, in keinen wissenschaftlichen Diskurs übersetzen, weil sie allen solchen Konstrukten immer schon vorausliegen. Bei Frischs Liberalismus hingegen ist eine wissenschaftliche Formulierung ohne weiteres möglich.

Dürrnmatts Anarchokonservatismus reicht mit seinen Wurzeln zurück in jene erwähnte diffuse Bewegung der Zwischenkriegszeit, die man Konservative Revolution genannt hat. Das ist bisher kaum diskutiert worden. Das Bindeglied ist die Liberalismuskritik. Dürrnmatt ist allerdings von dieser Tradition her auch nicht erschöpfend zu begreifen. Die Ironie und der aristophanisch-wüste Humor, die seinem Anarchokonservatismus eigen sind, haben kein unmittelbares Vorbild in jenen Strömungen. Man darf aber trotzdem nicht vergessen, dass auch der Existentialismus, auf den man Dürrnmatt philosophisch überwiegend bezieht, seine Wurzeln in Teilen jener Bewegung hat: beim Heidegger und beim Ernst Jünger der zwanziger Jahre zum Beispiel, zwei radikalen Verächtern der liberalen Demokratie. Zu den interessantesten Texten Dürrnmatts gehört in diesem Zusammenhang das Prosastück *Der Brudermord im Hause Kyburg* in *Stoffe V*. Es präsentiert sich als nachgelieferter Entwurf zu einem nie geschriebenen Stück, kann aber auch als eigenständige Prosaballade von funkelnder Rasanz gelesen werden.¹⁰ In einem phantastisch-grotesken Mittelalter kämpfen die Raubritter Adrian von Ostermundigen und Hartmann von Kyburg unentwegt gegeneinander und genießen ihre wüste Existenz »fern jeder christlichen und zivilisatorischen Einsicht«.¹¹ Hartmanns Bruder Eberhard, hochgebildeter Geistlicher, Vertreter der Vernunft, der Aufklärung und Humanität, reist von Rom in seine Heimat, um Frieden zu stiften und seiner anarchischen Heimat die Zivilisation zu bringen. Er scheitert kläglich, weil auch das Volk die rüpelhaften Häuptlinge Eberhards Visionen vorzieht. Dessen Niederlage verkörpert sich in der Tatsache, dass er den Bruder um des Friedens und der Vernunft willen zuletzt umbringt und damit aus Verzweiflung selbst vollzieht, was er verhindern möchte. Auf der resignierten Rückreise nach Rom verkommt er in den Schneestürmen

10 Friedrich Dürrnmatt: Turmbau. Stoffe IV-IX. Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 29, Zürich 1998, S. 58-62.

11 Ebd., S. 56.

der Alpen, eine lächerliche Figur, hilfloser Vertreter der schönen Illusion Aufklärung. Dürrenmatts anschließender Kommentar dazu: Eberhard will »die Vernunft in die Politik einführen und scheitert, weil die Vernunft in einer unvernünftigen Welt zur Unvernunft wird.«¹²

Theologie

Max Frischs Liberalismus und Dürrenmatts Konservatismus besitzen beide ihre theologischen Aspekte. Bei Frisch liegen diese, sehr versteckt allerdings, in seiner weltimmanenten Selbsterlösungslehre.¹³ Bei Dürrenmatt liegen sie, anfänglich zugegeben, später zunehmend geleugnet, in einem unorthodoxen Gottesbegriff und einem protestantisch geprägten Begriff von Erlösung allein durch die Gnade – *sola gratia*. Wenn zum Glauben des Konservativen gehört, dass die Welt nicht in einem gewaltigen Selbstwertungsprozess nach hegelianischem Modell begriffen ist, zielgerichtet, dass also nichts neu ist, sondern alles uralte, und die Welt bleibt, wie sie immer schon war, dann muss der Konservative auch ein Modell dieser Grundstruktur liefern können. Bei Dürrenmatt ist dies, ganz schematisch gesprochen, der vertikale Grundriss mit der unerlösten, grausamen, blutigen, gierigen, ungerechten Menschenwelt unten und dem unerreichbaren, unbegreifbaren, gefürchteten und verehrten Gott oben, über allem. Auch wenn Dürrenmatt versucht hat, diesem Modell alle christliche Theologie auszutreiben, wenn er sich immer verbissener zum Atheisten erklärte, wenn er Momente des Glaubens in seinem Werk wie etwa den Schluss von *Der Tunnel* strich, weggekommen von diesem Grundriss ist er nie. Das konstitutive Oben und Unten blieb bei ihm bestehen, selbst als er erklärte, oben sei niemand. Er liquidierte alle denkbaren Gottesbilder, die Stelle im Weltganzen aber, wo Gott wäre, wenn er wäre, blieb als Ordnungsinstanz des Ganzen bestehen. Deshalb konnte Dürrenmatt in der späten Erzählung *Der Auftrag* dazu eine grandiose Theorie entwickeln: Die Menschheit habe es nicht mehr ausgehalten, immerzu von oben, von Gott, beobachtet zu werden. Sie habe daher diesen Gott abgeschafft. Jetzt aber halte sie es ebenso wenig aus, dass niemand sie mehr von da oben anblicke, dass sie gewissermaßen unter

¹² Ebd., S. 61.

¹³ Am explizitesten wird Frisch dazu im *Stiller*, etwa wenn er Gott »die Summe wirklichen Lebens« nennt, mithin das Ziel aller Selbstwertung. Max Frisch, *Stiller*, S. 418.

einem ausgestochenen Auge leben müsse. In Panik versetzt durch diese Situation, das Fehlen des Großen Beobachters, installieren nun die Weltmächte riesige Systeme der gegenseitigen Beobachtung und Überwachung, angeblich aus politischen Gründen, in Wahrheit aber, um dem Entsetzen des Nicht-mehr-gesehen-Seins zu entkommen. Das Auge Gottes wird als Hightech-Produkt rekonstruiert, die Satelliten-Überwachung gerät zum Ersatz der alten Vorsehung.

Mit dem Paradox vom toten Gesicht Gottes, das senkrecht über dem Menschen hängt, hat Dürrenmatt tatsächlich schon früh gearbeitet. So endet seine Erzählung *Pilatus*, geschrieben 1946, Erstdruck 1949, mit dem Satz: »... und gerade über seinem Gesicht hing das tote Antlitz des Gottes«. Gemeint ist das Gesicht des toten Christus, das Pilatus, der sich während der Sonnenfinsternis zum Kreuz hingetastet hat, plötzlich über sich erkennt. Wichtig ist auch hier die vertikale Ausrichtung. Ob der Gott tot ist oder nicht, fällt weniger ins Gewicht als die vertikale Struktur. Diese findet sich übrigens auch, mit einer Umkehrung von oben und unten, im ursprünglichen Schluss der Erzählung *Der Tunnel*. Der fahrende Eisenbahnzug nähert sich in der Finsternis mehr und mehr einem senkrechten Sturz in die Tiefe, und als diese vertikale Richtung tatsächlich erreicht ist, heißt es: »Gott ließ uns fallen, und so stürzen wir denn auf ihn zu.«¹⁴

Man könnte versuchsweise sagen, dass der Konservative die Welt immer in einer vertikalen Ordnung erfährt, der Liberale in einer horizontalen. Eine Welt als Prozess kann man ja nur geradeaus denken, auf den Horizont zu. So ist auch das Grundgeschehen bei Max Frisch, der Aufbruch in eine neue Existenz, auffällig häufig an das Meer gebunden, die riesige Fläche, die sich horizontal dehnt und über die der Weg zur erhofften Wiedergeburt führt, zum erlösten Leben. Dass diese Erlösung bei Frisch fast jedes Mal scheitert, spielt hier keine Rolle. Auch Dürrenmatts Faszination durch den Weltraum, das ungeheuerste Oben, gewinnt von da aus eine zusätzliche Bedeutung. Im Stück *Ein Engel kommt nach Babylon*, dem eigentlichen Programmwerk seines Konservatismus und seiner negativen Geschichtsphilosophie, steigt das Mädchen Kurrubi, auch Gnade genannt, senkrecht aus dem Andromedanebel auf die Erde nieder, um hier zu bleiben als die misshandelte Verkörperung einer ewigen, nie eingelösten Hoffnung. Dass der berühmte Film *Dogville* von Lars von Trier (2003) offen-

14 Friedrich Dürrenmatt: Der ursprüngliche Schluß des ›Tunnels‹. In: ders.: Der Hund, Der Tunnel, Die Panne. Erzählungen. Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 21, S. 97f., hier S. 98.

sichtlich nach dem Modell von Dürrenmatts *Babylon*-Stück (1953) gebaut wurde, hat die Kritik seltsamerweise nicht bemerkt. Dabei heißt die weibliche Hauptfigur, gespielt von Nicole Kidman, explizit Grace, also Gnade, genau wie Kurrubi. So sehr kann ein Stück der Weltliteratur schon nach fünfzig Jahren vergessen sein. Die Medien, die immer von der Größe Frischs und Dürrenmatts reden und die heutigen Autoren entsprechend abkanzeln, könnten an diesem Beispiel ihre eigene Ignoranz ablesen.

Konzepte der Liebe

Was habe ich hier getan? Ich habe Frisch und Dürrenmatt in das große Feld des politischen Denkens seit der Aufklärung eingefügt. Sie erscheinen damit in einem Kontrast, der weit deutlicher ist als bei den üblichen Rückbeziehungen auf den Nachkriegsexistentialismus. Natürlich bleibt dieser für beide wichtig, insbesondere was den Akt der Entscheidung betrifft. Aber man sieht nun vielleicht klarer, wie unterschiedlich motiviert die Auflehnung gegen das Gegebene bei den zwei Autoren ist. Was Dürrenmatt sprengt, sind die Institutionen, sind Staat, Kirche und Justiz, sind die Theorien und Modelle des Liberalismus und des Kommunismus, ist letztlich auch Frischs Konzept der Selbsterlösung des Einzelnen. Erlösung kann es bei Dürrenmatt nur als Gnade von oben geben, auch wenn er in seinen letzten Jahrzehnten so tat, als sei ein transzendenter Ursprung solcher Gnade für ihn absurd. Dennoch lässt er in seinem Vermächtnis-Roman *Durch-einandertal*, im allerletzten Satz, das Erlöserkind im Schoße des Mädchens Elsi aufhüpfen, und Elsi, eine zweite Kurrubi, flüstert dazu wahrhaftig das Wort »Weihnachten«.

Auch bei Frisch werden installierte Ordnungen gesprengt, aber nicht weil sie Ordnungen sind, sondern weil es sich um erstarrte, tote, tödliche Gebilde handelt. Frisch hat nichts gegen den liberalen Staat, er kennt auch nichts Besseres, aber er will ihn – durchaus im ursprünglich liberalen Sinn – beweglich, dynamisch. Er will einen Staat, der sich immerzu verwandelt auf noch größere Freiheit hin, als Lebensraum für Menschen, die sich selbst immerzu verwandeln in schöpferischer Gestaltung ihrer Existenz.

Auf diesem Hintergrund ist schließlich auch das unterschiedliche Konzept der Liebe bei den beiden zu begreifen. Für Frisch ist die Liebe identisch mit dem Aufbruch. Die Selbsterlösung wird immer ausgelöst oder besiegelt von der Liebe, einer konkreten Liebe. Aber

das Fatale ist dann je und je, dass diese Liebe selbst wieder erstarbt, zu einer rigiden Ordnung gerät, die erneut aufgebrochen werden muss, gesprengt und hinter sich gelassen in der Hoffnung, im neuen Aufbruch endlich die definitive Erlösung in einer definitiven Liebe zu finden. So wird bei ihm der zentrale Akt der Selbsterlösung immer neu zu einer Schuld. Hier entsteht das Modell einer objektiven Tragik. Die Dynamik des Weltprozesses hin zum freien Subjekt in einer freien Gesellschaft verlangt vom Einzelnen den Aufbruch. Dieser Aufbruch gerät seinerseits wieder zu einer Erstarrung, die einen neuen Aufbruch fordert. Die dauerhaft gelebte Ordnung zu zweit würde Kompromisse verlangen, naheliegende Kompromisse, zu leistende Kompromisse, aber gerade diesem Kompromiss widerspricht die urtümliche Dynamik des sich selbst erlösenden Subjekts. Die Qualen dieses Dilemmas übersetzt Frisch in seine Literatur. Aber er gestaltet dabei immer auch das Glück und die Lust, die mit dem Grundgeschehen verbunden sind.

Für Dürrenmatt ist die Liebe das einzige Gute, das es in einer Welt der unaufhörlichen Brutalität, der Gewalt, des Tötens, der ewigen Schlacht zwischen illusionären Ordnungen und Ideologien gibt. Die Liebe kann die Welt nicht erlösen, weil es keine Selbsterlösung der Menschheit gibt und jeder Wille dazu die blutigen Untaten nur noch steigert. Die Liebe ist wie die Blume auf einem Schlachtfeld, zufällig, wunderbar und ohne Zukunft. Sie ist ein höchster Wert, der nichts bewirkt, wie die Begegnung von Claire Zachanassian und Alfred Ill im Walde. Die Erfahrung solcher Liebe aber kann einem plötzlich geschenkt werden als die höchste Wirklichkeit, die es auf unserem geschändeten Planeten gibt. Sie fällt zusammen mit der Gnade, dem Aufleuchten von Gnade. Diese verschwindet so rasch wieder, wie sie aufgestrahlt ist, und zeugt doch, wenn wir Dürrenmatts gesamtes Werk überblicken, von einem namenlosen Höchsten und Anderen. Von dem lässt sich ohne Lüge nur reden, indem man es bestreitet.

Das alles heißt, um endlich zum Schluss zu kommen, dass man Theater, Gesellschaft und Politik bei Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, bei dem merkwürdigen Liberalen, subjektivistischen Liberalen, und dem seltsamen Konservativen, Anarchokonservativen, nicht wirklich erforschen und ergründen kann, ohne zugleich ganz grundsätzlich nach dem Ort zu fragen, an dem sie beide im geschichtsphilosophischen Denken weniger der Nachkriegszeit als der vergangenen dreihundert Jahre stehen.

Ulrich Weber

Ob die Gemeinschaft würdig sei, in einen Chor auszubrechen –

Friedrich Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*,
textgenetisch betrachtet

Das Drama des Dramatikers

Der Besuch der alten Dame gehört zu jener Art von Werken, die für ihre Verfasser Segen und Fluch in einem sind. Das Stück wurde gespielt von Hasle-Rüegsau bis New York, von Moskau bis Singapur, von Wien bis Kairo, es wurde interpretiert, adaptiert oder verfälscht als satirische Komödie, als romantische Liebesgeschichte und als antikapitalistisches Lehrstück, vertont als Musical, Oper und Tanztheater, verfilmt als Hollywood-Rührstück und afrikanische Dorftragödie, es diente als Vorlage für chinesische Comic-Zeichner, als Metaphernfundus für Journalisten und als Kassenfüller für Intendanten.

Das Leben des Autors und sein sozialer Status änderten sich nach der Uraufführung am 29. Januar 1956 von Grund auf: Dürrenmatt wurde durch den *Besuch der alten Dame* berühmt und bis zum Überdruß mit ihm identifiziert. Ohne dieses Stück wäre er kaum zum modernen Bühnen- und Schulklassiker geworden, und die weltweiten Aufführungen der tragischen Komödie über die Korruptierbarkeit einer Gemeinde durch das Geld bescherten dem begnadeten Meisterbettler, als welchen sich Dürrenmatt indirekt in *Ein Engel kommt nach Babylon* (1953) porträtiert hatte, einen Wohlstand, der ihn schockartig erreichte: Noch im März 1957, als das Stück in Paris die französische Erstaufführung erlebte, war er hoch verschuldet und versuchte, 15.000 Schweizer Franken zusammenzupumpen, um dann von seinem Theaterverleger zu erfahren, dass ihm 60.000 Franken an noch nicht ausbezahlten Tantiemen zustünden. Diesen Umbruch der Lebensumstände zelebrierte Dürrenmatt in der Folge mit einem opulenten Bordeaux-Weinkeller, Pelzmänteln für sich und seine Frau, noblen amerikanischen Limousinen und dem Ausbau seines idyllisch gelegenen Hauses über dem Neuenburger See zum gediegenen Anwesen. Dürrenmatt wurde der Erfolg – ähnlich wie dem Nobelpreis-

träger Schwitter in seiner Komödie *Der Meteor* (1966) – auch zum Fluch der Unsterblichkeit zu Lebzeiten. »Sein meistgespieltes Stück sei sein mißverstandenes, murmelte F. D. endlich, nachdem er sich lange geweigert hatte, meine Frage zu beantworten, wie er denn heute zum *Besuch* stehe«,¹ heißt es in Dürrenmatts Selbstinterview, das 1981 aus Anlass seines 60. Geburtstags erschien. In dieser Zeit, als sein Stern als Dramatiker verblasste, als seine neuen Stücke nach der Uraufführung nur noch selten nachgespielt wurden, während die Buchausgaben der *Alten Dame* und der *Physiker* jährlich in mehreren zehntausend Exemplaren für Legionen von Schülerinnen und Schülern nachgedruckt wurden – in dieser Zeit vergegenwärtigte sich Dürrenmatt im Rahmen seines autobiografischen Projekts *Stoffe* die Entstehungsumstände seines berühmtesten Stücks.² Wie sich diese Entstehung in Dürrenmatts Kommentaren und den Manuskripten zeigt und welche Aufschlüsse die Textgenese für das Verständnis der Komödie und ihrer Darstellung von Individuum und Gesellschaft gibt, soll im Folgenden untersucht werden.

Einfälle und Bühnenideen

Wichtig für den Entstehungsprozess der *Alten Dame* ist ein Erzählstoff, den Dürrenmatt seit 1953 plante und der den Titel *Mondfinsternis* tragen sollte. Es ist die Geschichte der Rückkehr eines in Kanada reich gewordenen Auslandschweizers in sein winterlich verschneites Heimatdorf Flötenbach in den Alpen. Er bietet den Einwohnern 14 Millionen unter der Bedingung, dass sie den Mann töten, der einst seine Jugendliebe geheiratet hatte. Die Dorfbewohner gehen – wie bei geschlechtlich umgekehrter Konstellation im *Besuch der alten Dame* – auf das Angebot ein. Sie bringen den Mann für einen eher bescheidenen Wohlstand um, indem sie einen Arbeitsunfall beim Holzfällen vortäuschen – nur für Augenblicke sind sie während der Hinrichtung verunsichert durch eine Mondfinsternis, die sie zunächst als göttliches Zeichen fürchten.

Dieses Resümee basiert allerdings auf Dürrenmatts Rekonstruktion des alten Stoffs um 1978;³ vom ursprünglichen Novellenprojekt

1 Friedrich Dürrenmatt: Friedrich Dürrenmatt interviewt F. D. In: ders.: Kritik. Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 31, Zürich 1998, S. 139-167; hier S. 148.

2 Vgl. Friedrich Dürrenmatt, Labyrinth: Stoffe I-III. Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 28, S. 219ff.

3 Vgl. Dürrenmatt, Labyrinth, S. 223-269.

sind nur wenige Manuskriptseiten erhalten, die kaum Schlüsse auf den geplanten Handlungsverlauf zulassen. Ich gehe hier nicht weiter auf die Frage nach dem Verhältnis der rekonstruierten Novelle *Mondfinsternis* zum Stück *Der Besuch der alten Dame* ein – es ist wesentlich komplexer als eine bloße genetische Abfolge⁴ – und konzentriere mich auf die Niederschrift des Stücks selbst von der Bühnenidee im Jahr 1955 bis zur Publikation der Buch-Erstaussage im Herbst 1956.

Es waren primär die finanziellen Sorgen, die Dürrenmatt 1955 dazu bewegten, den Novellenstoff »Mondfinsternis« zum Theaterstoff »Der Besuch der alten Dame« umzumodeln – und es war eine Bahnreise, die ihm die Idee zur dramaturgischen Konzeption gab: Der Autor reiste im März 1955, wie er sich erinnert, beinahe jeden Tag von Neuenburg nach Bern, wo seine Gattin im Spital lag. Auf einer dieser Reisen hatte er den entscheidenden Einfall, der in einem seiner Notizhefte nachzulesen ist: »Bahnhof. Schnellzug hält durch Ziehen der Notbremse. Schlussbild ebenfalls Bahnhof. Ebenfalls Mittelbild. Die Männer auf der Bahnhofsbank. Bahnhofsbuffet.«⁵ (Vgl. Abb. 1.)

In der Tat ist das ganze Stück – im Gegensatz zur Bergnovelle *Mondfinsternis*, wo der Heimkehrer mit dem Wagen ins verschneite Dorf zu gelangen versucht – um den Dreh- und Angelpunkt des Bahnhofs konstruiert, welcher den Berührungspunkt zwischen Güllen und der Außenwelt bildet: Am Bahnhof kommt die Heimkehrerin Claire Zachanassian zur Unzeit an, wirft die »Naturgesetze« über den Haufen, indem sie beim »Rasenden Roland« die Notbremse zieht und ihn so zum im Fahrplan nicht vorgesehenen Halt in Güllen zwingt. Am Bahnhof versucht in der Mitte des Stücks der bedrängte Alfred Ill, der als Sündenbock den Wohlstand Güllens ermöglichen soll, aus dem Städtchen zu fliehen, und am Bahnhof übergibt am Schluss Claire Zachanassian der Gemeinde nach dem Mord den Milliarden-Scheck, bevor sie wieder aus der Güllener Welt entschwindet.

4 Zum Verhältnis *Mondfinsternis* – *Der Besuch der alten Dame* vgl. Ulrich Weber: Dürrenmatts Spätwerk: Die Entstehung aus der »Mitmacher«-Krise. Basel, Frankfurt 2007, S. 241–299; ders.: Erinnerung und Variation: »Mondfinsternis« und »Der Besuch der alten Dame« in textgenetischer Sicht. In: Irmgard Wirtz, Peter Rusterholz (Hg.): Die Verwandlung der »Stoffe« als Stoff der Verwandlung: Friedrich Dürrenmatts Spätwerk. Berlin 2000, S. 179–195; und Peter Rusterholz: Differenzen der Geschlechter – Dürrenmatts »Mondfinsternis« und ihre Genese. In: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik, Heft 50/51 (Dezember 2003): Friedrich Dürrenmatt, 3. Auflage (Neufassung), S. 61–72.

5 FD-A-NH 10, S. 13.

Seinen eigenen Angaben aus der Erinnerung zufolge begann Dürrenmatt mit der Arbeit am Stück nach einer Operation seiner Frau, die am 2. März 1955 stattfand. In Dürrenmatts Taschenagenda, die ihm zeitweilig als stichwortartiges und bruchstückhaftes Arbeitsprotokoll diente, im Jahr 1955 jedoch fast leer ist, findet sich ein erster Eintrag dazu am 3. Mai, wonach der erste Akt fertig ist, und dann erst wieder einer am 5. Dezember 1955, als Dürrenmatt notiert: »Die alte Dame vollendet«. – Dass diese Vollendung Ende 1955 nur sehr vorläufig war, liegt auf der Hand, wenn man weiß, wie sehr die Proben auf der Bühne, die in diesem Fall im Januar 1956 begannen,⁶ Dürrenmatt bei seiner Arbeit anregten und unabdingbare Voraussetzung für die bühnengerechten Aufführungsfassungen seiner Stücke waren.

In einem ungedruckten Vortrag zur *Alten Dame*, vermutlich vom Herbst 1956, hält er fest:

⟨Giraudoux liess sich ganze Szenen vorspielen, um sie dann umzuschreiben.⟩ Je mehr ein Schriftsteller mit den Mitteln der Bühne arbeitet, ⟨arbeiten will,⟩ desto weniger kann er darauf verzichten, am Stück während der Proben zu arbeiten, dass dies ~~mit~~ ⟨während⟩ den⟨r⟩ drei Wochen, die in Zürich zur Verfügung ~~stehen~~⟨standen⟩, nicht möglich ~~ist~~⟨war⟩, versteht sich von selbst, und ist ein grosser Nachteil.⁷

Momente der Textgenese

Die Entstehung des Stücks ist in den Manuskripten nicht vollständig überliefert: Von der ursprünglichen Handschrift ist bisher nur die Abbildung einer Einzelseite in der Dürrenmatt-Monografie von Elisabeth Brock-Sulzer⁸ bekannt. Doch darf man annehmen, dass das älteste erhaltene vollständige Typoskript mit handschriftlichen Überarbeitungen,⁹ in welchem die Titelheldin auf der Grundschrift

6 In der Agenda 1956 notiert Dürrenmatt am 4. Januar ein erstes Treffen mit Regisseur Oskar Wälterlin und Bühnenbildner Teo Otto, am 19.1., also 10 Tage vor der Premiere (29.1.1956), einen ersten Probenbesuch.

7 FD-A-m250 XVI, fol. 15v-16r. Transkriptionszeichen: durchgestrichener Text bezeichnet Streichung im Manuskript, Spitzklammern ⟨ ⟩ enthalten nachträgliche Einfügungen.

8 Elisabeth Brock-Sulzer: Friedrich Dürrenmatt – Stationen seines Werkes. Zürich 1960, S. 2. Die Abbildung ist in der 1985 bei Diogenes erschienenen Taschenbuchausgabe nicht mehr enthalten.

9 Schweizerisches Literaturarchiv, Nachlass Friedrich Dürrenmatt, Signatur FD-A-m22 I.

noch den Namen Claire Shell trägt, wohl recht nahe bei der unbekanntenen handschriftlichen Fassung liegt. – Es ist hier nicht der Ort, einen systematischen Überblick über das überlieferte Material im Dürrenmatt-Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv und im Archiv des Schauspielhauses Zürich, von all den Arbeits(teil)fassungen in handschriftlich überarbeiteten, teilweise collagierten Typoskripten über die verschiedenen Text- und Rollenbücher aus dem Reiss- bzw. Bloch-Bühnenverlag mit Bezeichnungen wie »Fakultative Fassung«, »Provisorische Fassung«, »Endgültige Fassung« und »Zweite Fassung« bis zu den verschiedenen bearbeiteten Umbruch-Exemplaren und zur Buchausgabe im Arche Verlag zu geben und auch noch die verstreuten Notizen und handschriftlichen Kommentare aufzuführen, um nur von den Dokumenten zu sprechen, die vor Erscheinen des Buches Ende 1956, im Zusammenhang mit der Uraufführung am Schauspielhaus Zürich am 29. Januar 1956 und der deutschen Erstaufführung an den Münchener Kammerspielen am 28. Mai 1956 stehen – ganz abgesehen von Dürrenmatts späteren Bearbeitungen für die eigene Inszenierung im Berner Atelier-Theater 1959, für die Opernfassung Gottfried von Einems 1971 und für die Werkausgabe 1980/81. – Es ist ein Merkmal von Dürrenmatts Schreibprozess als Dramatiker, dass sich die Überarbeitung auf die Schlussteile des Textes konzentriert, die die markantesten Abweichungen zwischen frühen und späteren Fassungen aufweisen. Sie zeigen Dürrenmatt stets auf der Suche nach einem »eleganteren Endspiel.«¹⁰ Ich will mich hier denn auch auf die Hervorhebung einzelner Aspekte und Tendenzen in der Ausarbeitung des dritten Aktes beschränken und insbesondere die Darstellung von Individuum und Kollektiv im Hinblick auf die vielschichtige Relation von Theater und Gesellschaft ins Auge fassen.

Der Plot bleibt zwischen der ersten überlieferten Typoskript-Fassung und dem publizierten Text der Erstausgabe grundsätzlich der gleiche: Nach dem Milliarden-Angebot Claires am Ende des ersten Aktes und der zunehmenden Isolation und Bedrohung Alfred Ills im zweiten sind im dritten Akt die Güllener mit der Unausweichlichkeit des Mordes konfrontiert und bringen Ill schließlich um – eine Tatsache,

¹⁰ Friedrich Dürrenmatt: Prinzipien der Bearbeitung von »König Johann«. In: ders.: Werkausgabe, Bd. 11, S. 201. Vgl. dazu Ulrich Weber: Dürrenmatts Endspiele. In: Dürrenmatts Endspiele. Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Cahier N° 7. Mit Texten und Bildern von Friedrich Dürrenmatt und Beiträgen von Pierre Bühler und Ulrich Weber, S. 11-38.

die sie gegenüber der ahnungslosen, in Gullen zur Reportage über den Besuch anwesenden Presse vertuschen. Doch in der Textgestaltung und den Details der Handlung und der Dialoge nimmt Dürrenmatt große Veränderungen vor:

Die ganze Schlusszene spielt sich zunächst im Saal des Gasthofs ab, unter Gästen also, Ill isst als Henkersmahlzeit ein Gulasch. Bereits in der ältesten erhaltenen Fassung des dritten Aktes (Signatur FD-A-m23 I) gibt es eine Ansprache des Gemeindepräsidenten, des Lehrers und des Pfarrers und eine Abstimmung darüber, ob man die Gerechtigkeit in der Gemeinde verwirklichen und die Stiftung der Milliardärin annehmen wolle, was einen der Journalisten zur begeisterten Feststellung führt: »Nach so einer Versammlung hat man wirklich das Gefühl: Die Demokratie ist immer noch etwas lebendiges.«¹¹ Doch tötet nicht das Kollektiv der Gullener Männer Alfred Ill, sondern der Arzt des Städtchens. Er gibt seine utilitaristischen Argumente, bevor er Ill die tödliche Giftspritze verabreicht:

Ich hielte es [für] meine Pflicht sie abzuspritzen und wenn sie der gerechteste im Lande wären [sic]. Krankenhäuser müssen nun einmal her in Gullen, die Volksgesundheit ist auf dem Hund, ich habe geschuftet und geschuftet und wenn ich nun einschreite, tue ich es als einziger nicht für mich, sondern für was reelles, für die Hygiene, für den Kampf gegen die Krankheit[.]¹²

Kaschiert wird die Hinrichtung als angebliche Herzkrise. – »Eine schöne Geschichte«, wie der Pressemann I mit den letzten Worten des Stücks in dieser Frühfassung meint: »Er wird der Zachanassian zugesetzt haben, der Krämer, diese Schenkung zu erreichen, und jetzt, wie er seinen Mitbürger geholfen hat, streicht eben das Herz.« [sic]¹³

Dieser Schluss findet sich noch weitgehend unverändert in der »Fakultativen Fassung«¹⁴ mit Stempel des Reiss- und Bloch-Erben-Theaterverlags. Man darf annehmen, dass dies die Fassung war, in der Regisseur und Bühnenbildner den Text kennenlernten – möglicherweise auch die Schauspieler.

Von Anfang an ist also das Ergebnis das gleiche wie in der Endfassung: Ill wird unter dem zynischen Deckmantel der Gerechtigkeit und des Gemeinwohls umgebracht, und die Gemeinde bekommt ihr Geld. Warum ändert Dürrenmatt die Hinrichtungsform und feilt nun

11 FD-A-m23 I, S. 103.

12 Ebd., S. 106.

13 Ebd., S. 107, masch. Grundschrift.

14 FD-A-a1 II-A.

in unzähligen Überarbeitungen an diesem Schluss? Antworten kann nur eine genauere Analyse der Veränderungen ergeben. Drei Tendenzen lassen sich dabei hervorheben:

1. Die Spannung von Verschweigen und Aussprechen, die sich um das von Claire Zachanassian geforderte Verbrechen aufbaut, wandelt sich sowohl im »inneren Kommunikationssystem« (zwischen den Figuren) wie im »äußeren Kommunikationssystem« (zwischen Stück und Publikum):¹⁵ Die Anwesenheit der Reporter macht zum einen die Güllener zu Meistern der euphemistischen Deformierung des Wesentlichen, führt zum andern beim (über den wahren Stand der Dinge informierten) Publikum zugleich zur Erwartung, dass Ill sich an die Presse wende, um den Skandal aufzudecken. Dass er dies nicht tut, muss für das Publikum als Ausdruck seiner inneren Entwicklung verständlich werden, als freie Entscheidung. Zugleich gilt jedoch auch für das Verhältnis zum Publikum, dass ein richtiges Maß von Verschweigen und Thematisieren der Ereignisse von entscheidender Bedeutung für die Wirkung ist; ist es doch ein grundsätzliches Problem von Dürrenmatts Dramatik, dass er, auch wenn er sich immer wieder von einem Thesentheater abgrenzt, in seinen dramatischen Parabeln doch zu ansatzweise thesenhaften Schlüssen neigt – etwa in *Es steht geschrieben*, *Der Blinde*, *Ein Engel kommt nach Babylon*, *Die Physiker*, *Herkules und der Stall des Augias* oder *Der Mitmacher*. Entscheidend für die Bühnenwirksamkeit der Stücke ist es, wie weit es Dürrenmatt gelingt, die Schlüsse aus dem Geschehen dem Publikum zu überlassen, das Sinnpotential zu inszenieren und unausgesprochen in den Raum zu stellen, statt es explizit auszusprechen.

In den Manuskripten zur *Alten Dame* lässt sich die Arbeit an diesem Problem beobachten. Deutlich zeigt sich die Wandlung beispielsweise im Dialog mit dem Pfarrer kurz vor der Hinrichtung.

In der frühen Fassung FD-A-m22 I lautet der Dialog folgendermaßen:

ILL *beginnt zu essen.*

ILL: Auch von Amteswegen hier, Pfarrer von Güllen?

DER PFARRER: Nun, Ill, Sie wissen wies mit Ihnen steht. Da muss ich wohl ein wenig von Amteswegen hier sein.

ILL: Das sehe ich ein.

DER PFARRER: Lassen Sie sich nicht stören.

15 Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama: Theorie und Analyse*. München 1982, S. 21.

ILL: So eine Henkersmahlzeit schmeckt besser als man glaubte.

DER PFARRER: Es freut mich, dass Sie Ihre Schuld eingesehen haben. –

ILL: Darüber will ich nicht reden, Herr Pfarrer, das ist meine Sache, die Schuld, von der Sie reden. Ich habe eine Hölle aus Todesfurcht durchgemacht. Ich brach zusammen am Bahnhof und wie ich mich in meinem Hause verschanzte habe ich meine Schuld erlebt und meine Strafe. Das alles gehört nun mir, das geht niemanden von euch etwas an. Auch Sie geht es nichts an, Herr Pfarrer, Sie stehn auf der Seite der Henker, nicht der Gehenkten. Nur was jetzt kommt, das Gericht, oder wie Sie nun das nennen wollen, die Exekution, das Technische, das Mechanische, das geht euch etwas an und nur euch, mich nicht.

DER PFARRER: Das Gericht nehmen Sie an, Ill. Das ist für Sie und für uns etwas tröstliches.

ILL: Ich nehme es an, Pfarrer von Güllen. Ich bezahle meine Schuld und so kommt für mich alles in Ordnung. Ich bin einen einsamen Weg gegangen und nun ist dieser Weg zu Ende. Ich war ein blinder Mensch der sehen lernte, der nun schweigt, wie er sieht. Eine alte Dame ist zu mir gekommen, und ich will nur hoffen, dass zu euch einmal keine alte Dame kommt. Noch ein Pilsener, Kathi.¹⁶

In der Buch-Erstaussgabe lautet der Dialog zwischen Pfarrer und Ill bloß noch:

DER PFARRER *geht langsam zu Ill, setzt sich zu ihm.*

DER PFARRER: Nun, Ill, Ihre schwere Stunde ist gekommen.

ILL: Eine Zigarette.

DER PFARRER: Eine Zigarette, Bürgermeister.

DER BÜRGERMEISTER *mit Wärme*: Selbstverständlich. Eine besonders gute.

[...]

DER PFARRER: Wie schon der Prophet Amos gesagt hat –

ILL: Bitte nicht.

ILL *raucht*.

DER PFARRER: Sie fürchten sich nicht?

ILL: Nicht mehr sehr.

ILL *raucht*.

DER PFARRER *hilflos*: Ich werde für Sie beten.

ILL: Beten Sie für Güllen.

ILL *raucht*. *Der Pfarrer steht langsam auf*.

DER PFARRER: Gott sei uns gnädig.

DER PFARRER *geht langsam in die Reihen der anderen*.¹⁷

In der Ausarbeitung lässt sich eine klare Richtung erkennen, die Dürrenmatt möglichst konsequent durchführt: Die ›Wahrheit‹, die in den frühen Fassungen noch eher plakativ ausgesprochen wird, erweist sich zunehmend als etwas, was sich der direkten Aussage entzieht: Sie liegt einerseits im Schweigen Ills, andererseits im Gefälle zwischen den hehren Prinzipien und Idealen, die in den Reden der Güllener, in ihrer verlogenen Selbstinszenierung zur Sprache kommen, und dem realen Geschehen. In der Buchfassung gibt Ill nur einmal etwas von seiner inneren Entwicklung preis, als ihm der Bürgermeister nahelegt, sich selbst zu richten, ansonsten ist er im ganzen dritten Akt sehr wortkarg: Abgesehen vom zitierten knappen Dialog mit dem Pfarrer gehen ihm während der ganzen Abstimmungsprozeduren und pathetischen Reden der Güllener keine zwanzig Worte über die Lippen. Die theatralischen Töne bleiben ausschließlich den Güllenern vorbehalten, während Ill und die Zachanassian äußerst lakonisch sprechen – ein Prozess, der über die Uraufführung hinaus bis zur Bucherstausgabe fortgesetzt wird. Eine kleine Änderungsreihe mag dies noch verdeutlichen: In der ersten handschriftlichen Fassung der Abreise-Szene von Claire meint diese angesichts von Alfred Ills Leiche: »Er ist tot, mein schwarzer Panther. Der Mund leicht geöffnet, die Augen geschlossen. Ein schöner Mann, (ein edler Mann) Ich liebte ihn seit ~~Anbeginn~~. Er gehört nun ~~mir~~ (seinem Wildkätzchen, seinem Zauberhexchen), ich gebe ihn nicht mehr her. Tragt ihn in seinen Sarg.«¹⁸ Im Text der Uraufführung sagt Claire Zachanassian: »Er ist zu mir zurückgekommen, der schwarze Panther. Stark und mutig wie in seiner Jugend. Ein schöner Mann. Die Augen weit offen.« Und nachdem er weggetragen wurde, fügt sie hinzu: »Führ mich in mein Zimmer, Bobby. Bestell dem Nobelpreisträger, er könne gehen. Ich hätte meinen Geliebten gefunden.«¹⁹ In der Bucherstausgabe steht dann: »Er ist wieder so, wie er war, vor langer Zeit, der schwarze

17 Friedrich Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Mit einem Nachwort, Zürich 1956, S. 95 f.

18 FD-A-m22 II, S. 129.

19 Archiv Schauspielhaus Zürich im Stadtarchiv Zürich, Friedrich Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame. Bühnenmanuskript Regieassistent. (Zit. nach der

Panther. Deck ihn zu.« Und dann, ganz sachlich: »Führ mich in mein Zimmer, Bobby. Laß die Koffer packen. Wir fahren nach Capri.«²⁰ – Auch wenn diese Überarbeitung quantitativ wenig ins Gewicht fällt, zeigt sie doch deutlich eine Reduktion auf das Faktische, die einhergeht mit einer Zurücknahme möglicher Sentimentalität, während andererseits die idealistisch-pathetische Rhetorik der Güllener mit jeder Fassung zunimmt. Die dramatische Sprache wandelt sich damit zunehmend aus einem Mittel der Kommunikation zur trügerischen Idealfassade, welche die wahren sozialen Mechanismen verdeckt.

2. Die Szene im »Goldenen Apostel« hat in den Frühfassungen formal den einfachen Charakter einer Gemeindeversammlung mit politischer Abstimmung, wie sie zum direktdemokratischen Alltag gehört. Was sich hier erst in den hehren Worten des Lehrers vom »gerechten Gemeinwesen«, von »wahrer Demokratie« und »wahrer Gemeinschaft«²¹ andeutet, wird nun immer wichtiger: Schritt für Schritt verwandelt Dürrenmatt die Abstimmung in ein hoch feierliches Ritual und unterstreicht zugleich zunehmend ihren schauspielerischen Inszenierungscharakter – zunächst mit der zeremoniellen Wiederholung der Worte des Gemeindepräsidenten durch die Gemeinde,²² dann mit der Wiederholung der Abstimmung für das Fernsehen,²³ dann mit dem Entwurf eines neuen großen Finales: In der Fassung FD-A-m22 I heißt es – als handschriftliche Ergänzung zum Schluss, nach der Tötung Ills durch den Arzt (vgl. Abb. 2):

Der Bahnhof. Nun ist der Reichtum ist ausgebrochen. Alles renoviert alles voller Plakate. (Fahnen) Die Letzte Scene als Oper. Musik setzt ein. Claire Zachanassian verabschiedet sich von den Güllener[n], Halb singend in Jamben. Mit einem Schlusschoral der versammelten Güllener endet das Stück mit einem Riesen-happyend. (Text wird noch geliefert).²⁴

Abschrift, die im Rahmen des Projekts von Rimini-Protokoll: Uraufführung: Der Besuch der alten Dame, 2006, hergestellt wurde und im SLA vorliegt, S. 89).

20 Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame (Erstausgabe), S. 97.

21 FD-A-m23 I-A, S. 101.

22 FD-A-m23 I-A, S. 103, handschr. Ergänzung.

23 FD-A-m23 II-B – das markante Detail, dass der authentische Schrei Ills »Mein Gott!« sich nicht wiederholen lässt, wird erst später eingefügt.

24 FD-A-m22 I, S. 122.

Bevor Dürrenmatt diese Skizze szenisch ausführt, verändert er die Hinrichtungsart – Ill begibt sich in eine von den Güllener Männern gebildete Gasse und wird im anschließenden Menschenknäuel fürs Publikum unsichtbar getötet (wohl erwürgt) – und verstärkt mit dem kollektiven Mord den rituellen Charakter der Szenerie. Es ist dann in der Ausführung²⁵ nicht die Oper, sondern der Chor einer antiken Tragödie, der zitiert und parodiert wird, und entgegen dem Entwurf beteiligt sich Claire Zachanassian nicht an dieser neuen Feierlichkeit.

Der theatralische Charakter im Verhalten der Güllener widerspiegelt sich im Bühnenbild: Die Bühnenbeschreibung der Fassung der Uraufführung lautet: »Theatersaal im Goldenen Apostel. Irgendwo vielleicht noch eine Kulisse von einem Volksstück.«²⁶ Auf einem Blatt im Format A6 – vermutlich ursprünglich in einem kleinen Ringordner – notiert Dürrenmatt, wohl während der Proben in Zürich: »Theaterportal mit den üblichen Vorhängen und Trappierung [sic] / Ernst ist das Leben, un heiter die Kunst / Transparenz / Güllen in der Luft hängend / Karte.«²⁷ (Vgl. Abb. 3.) Das Bühnenbild von Teo Otto zeigt in der Tat die Theatervorhänge und über der Bühne auf der Bühne das Schiller-Zitat (aus dem *Wallenstein*-Prolog). Dürrenmatts Notiz findet denn auch ihre fast wörtliche Entsprechung (was den ersten Teil betrifft) in der Bühnenanweisung der Erstaussgabe.²⁸

Die ganze Gemeindeversammlung wurde dementsprechend von der Gaststube des »Goldenen Apostels« (er sollte ursprünglich – zu deutlich – »Goldenes Kalb« heißen), wo sie ursprünglich in Analogie zum Schluss des ersten Aktes stattfindet, in den Theatersaal des Gasthofs und schließlich auf dessen Bühne verlegt und gewinnt so den impliziten Charakter eines Theaters im Theater. Diese Wandlung ist wichtig für Dürrenmatts Dramaturgie, signalisiert sie doch Distanz und, zusammen mit der Prothesenhaftigkeit der grotesken Hauptfigur, den künstlich-konstruktiven Spielcharakter der gesamten Güllener Versuchsanlage, die Dürrenmatt im Gegensatz zu seiner Diagnose der Anonymität moderner Machtstrukturen (im zur gleichen Zeit wie das Stück geschriebenen Vortrag *Theaterprobleme*)²⁹ als überschaubares

25 FD-A-a 1-IX, Nachtrag, S. 9.

26 Friedrich Dürrenmatt: Der Besuch der alten Dame. Bühnenmanuskript Regieassistent. Abschrift 2006, S. 81.

27 FD-A-m250 X, fol. 6v.

28 Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame (Erstaussgabe), S. 89.

29 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme. In: ders.: Theater. Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 30, S. 31-72, vgl. v. a. S. 59.

PRESSEMANN II: Nun, ~~Beiten~~ ?

Der Arzt packt die Spritze wieder ein.

DER ARZT: Nichts mehr zu wollen.

PRESSEMANN I: Leidet er ~~er~~ ?

DER ARZT: Der Mann ist tot !

PRESSEMANN II: Und hat Meitaurier hat, sein
stühendes Revillé vor !

Der Bahnhof. ~~Nur~~ der Reichtum ist
ausgebrochen. Alles renoviert alles. Fahnen
voller Plakate. Die letzte Scene
als Oper. Musik setzt ein.
Claire Zachanassian verabschiedet
sich von den Göttern. Halb singend in
Jamben. Mit einem Schlusschoral
der versammelten Götter endet
das Stück mit einem Riesens-
happy-end.
(Text wird noch geliefert).

Abb. 2: Friedrich Dürrenmatt: »Der Besuch der alten Dame« – provisorischer Schluss einer frühen Typskript-Fassung (SLA-FD-A-m22 I).

Gemeinwesen mit klar zugeordneten Instanzen von Recht, Politik und Moral mit ihren je einzigen Repräsentanten (*der* Bürgermeister, *der* Pfarrer, *der* Polizist, *der* Lehrer) einrichtet. Daraufhin mag die Notiz »Güllen in der Luft hängend« auf dem oben erwähnten und abgebildeten Notizblatt hinweisen. Die Situation des Theaters im Theater verleiht dem Schluss einen Zitatcharakter, Zitat einer Zeit und einer Theaterform, in der solch übersichtliche Geschichten noch möglich waren: Es ist ein demonstratives »Als ob«: Als ob sich in der Moderne mit ihren komplexen, anonymisierten Machtstrukturen die Frage der Schuldverstrickung noch derart überschaubar und szenisch darstellbar präsentierte. Mit dem Zitat über der Bühne und der damit etablierten kategorialen Differenz von »Kunst« und »Leben« knüpft Dürrenmatt nicht nur an seine eigenen dramaturgischen Reflexionen an, sondern situiert sein Stück auch in einer ambivalenten Relation zu Schiller: Zum einen fügt er sich in den Rahmen einer Dramaturgie des Zürcher Schauspielhauses in der Ära Oskar Wälterlin (er führte Regie bei der Uraufführung), welche sich im Bemühen um Distanz zum politischen Zeitgeschehen an Schillers Vorrede zur *Braut von Messina*, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* mit ihrer Forderung nach Distanz orientiert.³⁰ Zugleich jedoch parodiert Dürrenmatt die Schiller'sche Ästhetik, indem er die Verfremdung ins Ideale zur Lüge der Güllener macht und ihr mit eigenen Stilmitteln die Verfremdung ins Grotteske entgegenstellt.

3. Eine dritte Tendenz der Textentwicklung hängt unmittelbar mit diesem meta-theatralen Charakter zusammen: In einer Rede – es ist eine andere als die oben zitierte –, die nur im Manuskript erhalten und bisher nicht näher bestimmt werden konnte, schreibt Dürrenmatt zur Entstehung der *Alten Dame*:

Es wurde (wurde) mir klar (deutlich), wie ich an diesem Stoffe arbeitete, – allmählich und für mich überraschend, dass ich eigentlich in eine seltsame, oft unheimliche Nähe zur alten griechischen Tragödie geraten war und an immer mehr geriet, dass den beiden Hauptfiguren des Stücks, diesem anfänglich so unsäglich primitiven Manne und dieser merkwürdigen Frau etwas mythisches, urtümliches anhaftete, dass die Grausamkeit dieses(r) Stücks (Ko-

³⁰ Vgl. Ursula Amreins Beitrag in diesem Band sowie dies.: Ästhetik der Distanz. Klassik und Moderne in der Dramaturgie von Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. In: dies.: Phantasma Moderne: Die literarische Schweiz 1880 bis 1950. Zürich 2007, S. 149–166.

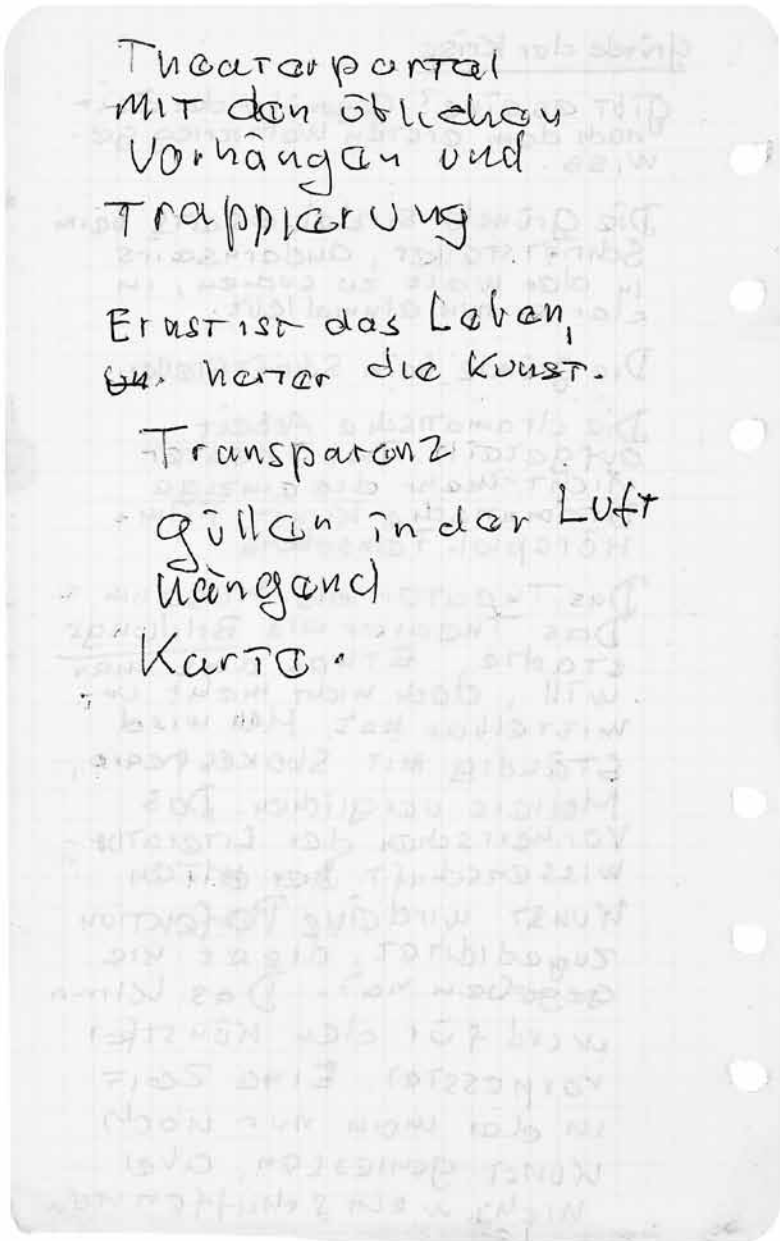


Abb. 3: Friedrich Dürrenmatt: Probennotizen zum »Besuch der alten Dame« (SLA-FD-A-m250 X).

mödie) nicht willkürlich gesetzt ist, sondern wie bei einer antiken Tragödie aus Notwendigkeit, weil dort wie hier die Helden absolut handeln. Oedipus kann nicht in ein Kloster gehen, er muss sich blenden. Auch ist dort wie hier das Schicksal der Helden mit dem Schicksal der Gemeinschaft verbunden, so wie in Theben die Pest vermieden wird, (wird hier die Armut vermieden) bricht hier der Reichtum aus, doch, und das ist das andere, an Stelle eines metaphysischen Zusammenhangs zwischen dem einzelnen und der Gemeinschaft, wie sie sich im Oedipus darstellt tritt eine physische Abstraktion, das Geld. Es ist ein scheinbar nur diesseitiges Stück, auch die Angst ist nicht metaphysisch, sondern klebt an den Gegenständen, an den Schuhen, Kravatten, an Bier-Gläsern und an einem Goldzahn. (eines Polizisten)³¹

Was hier im Rückblick als für den Autor selbst überraschender Prozess der Annäherung skizziert wird, ist in der Endfassung der Komödie als deutlicher intertextueller Bezug gesetzt: Dürrenmatt parodiert in der Schlusszene den Gestus der antiken Tragödie, mit der feierlichen Tötung Ills, kaschiert als demokratischer Akt der Wiederherstellung der Gerechtigkeit, unterstrichen durch ein Finale mit einem Chor, der mit einem wörtlichen Zitat aus Sophokles' *Antigone* beginnt – »Ungeheuer ist viel« – und in der Folge insbesondere durch die getragene Diktion und die antikisierende Wortwahl die Tradition der antiken Tragödie vergegenwärtigt.

Noch in der Bühnenanweisung zur Uraufführung heißt es, die Güllener bildeten zwei Chöre, »zufällig der griechischen Tragödie angenähert«.³² In der Buchfassung heißt es dagegen dezidiert, die Chöre seien der griechischen Tragödie angenähert, »nicht zufällig, sondern als Standortbestimmung, als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale«.³³ Konsequenterweise verstärkt Dürrenmatt die Bezüge zur Tragödie auch im übrigen Text. So fügt er nach der Uraufführung in der Szene in der Peterschen Scheune zu Beginn des dritten Aktes die Worte des Lehrers ein:

31 Friedrich Dürrenmatt: unpublizierter Entwurf einer Rede, FD-A-m250 XI, fol. 3v-4r-4v-5r.

32 Dürrenmatt, Besuch der alten Dame, Bühnenmanuskript Regieassistent, Abschrift 2006, S. 90.

33 Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame (Erstausgabe), S. 98.

Frau Zachanassian! Sie sind ein verletztes liebendes Weib. Sie verlangen absolute Gerechtigkeit. Wie eine Heldin der Antike kommen Sie mir vor, wie eine Medea. Doch weil wir Sie im tiefsten begreifen, geben Sie uns den Mut, mehr von Ihnen zu fordern: Lassen Sie den unheilvollen Gedanken der Rache fallen, treiben Sie uns nicht zum Äußersten, helfen Sie armen, schwachen, aber recht-schaffenen Leuten, ein etwas würdigeres Leben zu führen, ringen Sie sich zur reinen Menschlichkeit durch!³⁴

Ebenfalls nach der Uraufführung in Zürich stellt Dürrenmatt weitere Bezüge zur Tragödie her: Auf einem Zettel im Format A6 (vgl. Abb. 4),³⁵ der vermutlich von den Proben für die deutsche Erstaufführung in München stammt, finden sich Rondo-artige Verse, die Dürrenmatt in den Dramentext einfügt – Claire Zachanassian spricht sie bei ihrem Abschied von Güllen. In der überarbeiteten Endfassung lauten sie:

Nicht mitzuhassen,
mitzulieben war ich da
Und kehrte wieder, da starb ein Mann
als wie ein Tier
Doch auch ihr, meine Herren
Werdet sehn mich wiederkehren
Und kehr ich wieder, werdet ihr verlieren
man wird mit euch verfahren wie mit Tieren
Ich bin das Ende und das End ist nah
Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da³⁶

34 Ebd., S. 68.

35 FD-A-m250 X, fol. 7r.

36 Zit. nach den Druckfahnen zur Buchausgabe, FD-A-m24 IX, S. 102. Vgl. dazu die Erinnerung Dürrenmatts im Gespräch mit Charlotte Kerr dreißig Jahre später: »Wenn ich denke, was ich noch an der *Alten Dame* herumgebastelt, gearbeitet habe, das gefiel mir nie recht, einzelne Szenen. Ich habe für München noch einen neuen Schluss geschrieben. Während des Schlusschors der Güllener wird die Giehse in ihrer Sänfte hinausgetragen und rezitiert ein Sonett, irgendwo muss die Münchener Fassung noch vorhanden sein – Herrgott, was hab ich nicht alles umgeschrieben – ich weiss nur, dass es endete: ›Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da.« (Friedrich Dürrenmatt/Charlotte Kerr: Protokoll einer fiktiven Inszenierung, in: Friedrich Dürrenmatt: Achterloo, Werkausgabe in 37 Bänden, Bd. 18, S. 183) Dürrenmatt täuscht sich zwar in der Gedichtform – es ist kein Sonett –, aber die Schlussverse – eine Umkehrung des anfänglichen *Antigone*-Zitates – sind ihm wörtlich in Erinnerung geblieben.

7 Cl Z:

Nicht mitzuhassan, mit-
zulieben war ich da

und kam zurück, dawards
um einen Mann ge-
schehn

Doch auch Ihr, meine
Herrn, wärdet sehn
mich wiederkehrn

Und wahr ich wieder
ists um euch geschehn

nicht mitzulieben, mit
zu nassen bin ich
da

Jah bin ~~das~~ Ende
und ~~das~~ Ende ist nah
Hura war ich, als Hura siets

Tieren

M. Becker

Zollikerstr. 138

Zürich 8

34. 98-11.

Abb. 4: Friedrich Dürrenmatt: Entwurf zu einem Schlussgedicht von Claire Zachanassian für die deutsche Erstaufführung 1956 in München (SLA-FD-A-m250 X), darunter die Adresse der Schauspielerin Maria Becker.

In den Druckfahnen zur Erstaussgabe des Textes im Arche Verlag vom Herbst 1956 finden sich diese Verse noch, doch werden sie in der handschriftlichen Korrektur wieder gestrichen. Die Einfügung und erneute Streichung der Verse, die – wie der Chor der Güllener – von einem berühmten Antigone-Zitat (in der Übersetzung von August Böckh) ausgehen, lassen sich wohl aus dem Balanceakt von Aussprechen und Verschweigen begründen; sie unterstreichen mit dem Zitat nicht nur den Bezug zur antiken Tragödie und den übermenschlichen Charakter der Zachanassian, zugleich widerspiegelt die chiastische Klammer mit dem variierten Antigone-Zitat formal den Aufbau des Stücks und stellt in der Aussage wie in der klanglichen Wiederholung das Funktionieren des Sündenbock-Opfers in Frage. Dürrenmatt hat sich wie im Fall von Ills letztem Gespräch mit dem Pfarrer für einen faktisch-lakonischen Sprachduktus der Zachanassian beim Abschied entschieden und die Verse wohl als ein Zuviel an resümierender ›Moral von der Geschichte‹ wieder gestrichen.

Nichtsdestoweniger wird das Verhältnis zur antiken Tragödie sukzessive zu einem wesentlichen Moment des Stücks. Dürrenmatt hat den Sinn dieses Bezugs in seinen *Randnotizen, alphabetisch geordnet* für das Programmheft der Uraufführung in zwei lapidaren lexikalischen Einträgen formuliert:

Komödie: (moderne) Form der dramatischen Kunst, die voraussetzt, daß die Gemeinschaft kein Recht habe, in einen feierlichen Chor auszubrechen. Die Gemeinschaft wird kritisch betrachtet (siehe Tragödie). [...]

Tragödie: (antike) Form der dramatischen Kunst, die voraussetzt, daß die Gemeinschaft ein Recht habe, in einen feierlichen Chor auszubrechen. Die Gemeinschaft wird idealisiert.³⁷

Die Gattungsfrage, die bei Dürrenmatt bekanntlich mit der Frage der Modernität verknüpft ist,³⁸ wird also zur Frage zugespitzt, ob die Gemeinschaft ein Recht habe und würdig sei, in einen feierlichen Chor auszubrechen.³⁹ Damit ist Dürrenmatts parodistisches Konzept

37 Friedrich Dürrenmatt: *Randnotizen, alphabetisch geordnet*. In: ders.: *Der Besuch der alten Dame*. Werkausgabe in 37 Bänden, S. 139 f.

38 »In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. [...] Uns kommt nur noch die Komödie bei.« Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, S. 62.

39 Vgl. dazu den Beitrag von Peter Utz in diesem Band sowie den oben zitierten Rede-Entwurf, wo es weiter heisst: »An Stelle einer Gemeinschaft, die würdig ist, in einen Chor auszubrechen, steht hier in Güllen – wie die Stadt meiner

in der »tragischen Komödie« umrissen: Das tragische Pathos der Güllener wird zum Signum ihrer Verlogenheit. An Stelle des tragischen Konflikts zwischen individuell-familiärem Ethos und Ethos des Allgemeinen, des Kollektivs (so die auch Dürrenmatts Sicht prägende Interpretation der *Antigone* in der Tradition des deutschen Idealismus) tritt ein moralischer Bankrott, in dem der Einzelne in utilitaristischer Manier, aber mit idealistischer Argumentation dem materiellen Kollektivwohl geopfert wird.

Damit lässt sich die Logik der intensiven Ausarbeitung des Schlusses erkennen: In der frühen Fassung, die mit der Hinrichtung durch den Arzt endet, steht einfach die thesenhafte Demonstration, dass ein Kollektiv der Versuchung des Geldes nicht widerstehen kann. So hat das Stück seinen Höhepunkt am Ende des ersten Aktes: Claires Worte »Ich kann warten« eröffnen einen Abgrund, die Anfänge des zweiten Aktes mit der neuen Kauffreude der Güllener lassen bereits absehen, worauf es hinausläuft, die offene Frage ist in der Tat nur noch, wie und von wem die Tötung Ills vorgenommen wird oder ob es doch noch einen Gnadenakt der alten Dame gibt. Und der dritte Akt gibt die Antwort. Doch die neue Form mit der theatralischen Selbstinszenierung des Kollektivs unter Anlehnung an die antike Tragödie gibt dem Ganzen eine weitere Dimension, die das Grundsätzliche im Verhältnis von Theater und Gesellschaft betrifft und im kulturhistorischen Kontext der Entstehung des Stücks verstanden werden muss.

Theater und Gemeinschaft

Ein soziales Kernproblem der Moderne, wie es sich um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert präsentierte, ist die Relation zwischen den beiden Tendenzen zur Individualisierung einerseits, die bis zum Kult der Persönlichkeit und zu einer Art Religion des Individuums führte, und zur anonymen Massenbildung andererseits. Dabei stellten sich grundlegende Fragen nach Formen der Integration und der sozialen Bindung. Ferdinand Tönnies hat idealtypisch Gemeinschaft von Gesellschaft unterschieden, jene als dauerhaftes, echtes Zusammenleben im Willen jedes Einzelnen, sich als Teil eines Kollektivs zu sehen

Komödie heisst – am G Schluss eine Gemeinde an die [sic] Rampe, die nicht würdig ist, dies zu tun, dass sie es dennoch tut, ist eben das Zeichen ihrer Ferne, ihres Verrats.« (FD-A-m250 XI, fol. 5r.)

und sich dessen Ziele zu eigen zu machen, diese als wechselhafte Form des Zusammenlebens, in der sich der Einzelne des Kollektivs bloß als eines Mittels zum eigenen Nutzen bediene.⁴⁰ »Gemeinschaft« wird in der Folge als Idealbegriff der realen Massengesellschaft der Moderne mit mangelhafter Solidarität und Integration entgegengestellt.

Nur kurze Zeit nachdem Tönnies seine Begriffsopposition entwickelt hatte, wurde in der neu begründeten Disziplin der Theaterwissenschaft von Theoretikern wie Max Hermann das kollektive Ereignis der Inszenierung als das Wesentliche des Theaters verstanden, ein Ereignis, welches durch einen annäherungsweise rituellen Charakter die Grenzen zwischen Schauspielern und Publikum und die reflektorische Distanz aufheben und so die im modernen Individualismus verlorene Gemeinschaftsbildung temporär wiederherstellen sollte.

Paradigmatisch hat Max Reinhardt dieses neue Verständnis von Theater in Wien und Berlin umgesetzt, indem er etwa die antiken Klassiker so spielen ließ, als ob sie heute geschrieben wären, um ihnen ihren feierlich-rituellen Charakter zurückzugeben. Die angestrebte Aufhebung des Gegenübers von Schauspielern und Publikum, von innerhalb und außerhalb des Geschehens, führte zur Verabschiedung der Guckkastenbühne. Neben dem Einbezug des Publikums und der Tendenz zum Massenspektakel war es die Annäherung ans Opferritual, die eine suggestive Wirkung der Gemeinschaftserfahrung evozieren sollte. Wie Erika Fischer-Lichte in ihrem Buch *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* unterstreicht, war die westliche Kultur seit den Anfängen des zwanzigsten Jahrhunderts fasziniert und geradezu besessen von der alten Figur des Opfers und seiner rituellen Funktion bei der Gemeinschaftsbildung.⁴¹ Im Theater

40 Ferdinand Tönnies: *Gesellschaft und Gemeinschaft* (1887). Darmstadt 2005. Zur Begriffsgeschichte von »Gemeinschaft« seit der Antike vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter. Basel, Stuttgart 1974, Sp. 239-243; vgl. auch Karl-Heinz Hillmann: *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart 2007, S. 271.

41 Fischer-Lichte spricht von »the role and meaning accorded to the topos of sacrifice in twentieth-century Western cultures as mirrored in theatrical performances which fuse theatre and ritual in order to deal with the problem of community-building in societies characterized by loss of solidarity and disintegration«: Elisabeth Fischer-Lichte: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*. London, New York 2005, S. viii. Das Opfer eines Sündenbocks trägt, wie René Girard in *La violence et le sacré* (1972) darlegt, maßgeblich zur Gemeinschaftsbildung und zur Kanalisierung des jeder Gesellschaft inhärenten Gewaltpotentials bei. Vgl. Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, S. 209.

manifestierte sich dies bereits ab Ende des neunzehnten Jahrhunderts in Maeterlincks Stück *Pelléas et Mélisande* und dessen Opernfasung von Debussy oder Oscar Wildes und Richard Strauss' *Salome*. Max Reinhardt nahm das Opfer-Motiv in Inszenierungen von Frank Wedekinds *Erdegeist* und *Frühlings Erwachen*, Hofmannsthals *Oedipus und die Sphinx* und Strindbergs *Fräulein Julie* auf. Diese Prädominanz der Opferthematik ging einher mit Reinhardts Versuchen, Theater und Ritual im Hinblick auf die temporäre Gemeinschaftsbildung anzunähern. Diese Tendenz beschreibt Fischer-Lichte am Beispiel von Reinhardts Inszenierung der *Elektra* von Hofmannsthal: »The performance was realized as a kind of ritual – the ritual of the actress's [= Getrud Eysoldt] self-sacrifice which created a temporary community of actors and spectators.«⁴²

Das Avantgarde-Theater Max Reinhardts entwickelte sich über sein »Theater der 5000« zur Grundlage für eine Vielfalt von theatralischen Massenspektakeln in der Zeit zwischen den Weltkriegen: Massenspektakel, in welchen – orientiert am Ideal des attischen Theaters – »das Volk« zugleich das Publikum, der Hauptakteur und das Thema sein und sich so als Gemeinwesen erfahren sollte. Diese neuen Formen von festlichem »Volkstheater« wurden also nicht von den linken und rechten totalitären Staaten des zwanzigsten Jahrhunderts erfunden, auch wenn sie dort gezielt der »Zertrümmerung des Individualismus«⁴³ (Joseph Goebbels) dienten; sie wurden auch in demokratischen Staaten als Mittel der Identitätsfindung in politisch schwierigen Zeiten eingesetzt.

Als spezifisch schweizerische Variante der theatralischen Massenspektakel entwickelte sich eine neue Konjunktur der Festspiele. Sie baute auf eine eigene Tradition aus dem neunzehnten Jahrhundert auf und stellte sich politisch gegen den Nationalsozialismus, griff jedoch in ihrer Sprache und Symbolik auf die gleichen Mechanismen zurück wie die Thing-Spiele aus der Frühzeit der Naziherrschaft.⁴⁴ – »Grösste Beachtung verdient unter dem Gesichtspunkt der geistigen Selbstbehauptung und der Entflammung schweizerischen nationalen

42 Ebd. S. 10.

43 »Das Wesentliche dieser revolutionären Entwicklung ist, dass der Individualismus zertrümmert wurde, entthronisiert erscheint und dass an die Stelle des Einzelmenschen und seiner Vergottung nun das Volk und seine Vergottung tritt. Das Volk steht im Zentrum der Dinge«, rief Joseph Goebbels in seiner Rede an die Theaterleiter vom 8.5.1933. Abgedruckt in: Das deutsche Drama, Jg. 5, S. 28-40. Vgl. Ursula Amrein: »Los von Berlin!«. Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das »Dritte Reich«. Zürich 2004, S. 234 ff.

44 Vgl. dazu den Beitrag von Ursula Amrein in diesem Band.

Geistes das Theater«, heißt es in der *Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung* vom 9. Dezember 1938, wo der Begriff der »Geistigen Landesverteidigung« zum programmatischen Leitbegriff der Schweizer Kulturpolitik erhoben wurde. Hervorgehoben werden unter diesem Gesichtspunkt jene »Veranstaltungen [...], die eine ganze Stadt, eine ganze Gemeinde oder eine ganze Talschaft aktiv in den Bann eines Kunstwerkes ziehen, anknüpfend an eine alte, ortsgebundene Tradition oder wagemutig eine neue Tradition schaffend. Von solchen Stätten darstellerischer Volkskunst kann eine gewaltige geistige und nationale Kraft ausstrahlen.«⁴⁵

Während der Nazizeit wurde das Theater in der Schweiz zum Ort des gemeinsamen Widerstands gegen die Bedrohung stilisiert. Ein Höhepunkt der Entwicklung war das Festspiel zur Landesausstellung 1939, das *Eidgenössische Wettspiel* von Edwin Arnet. Es wuchs direkt aus der theatralischen Interpretation der Tradition der Landsgemeinde, der Versammlung der Stimmbürger eines Kantons zur Abstimmung über politische Fragen durch Handerheben, heraus. Oskar Eberle, Theaterwissenschaftler und Regisseur des Festspiels, schrieb dazu in seinem Beitrag *Landsgemeinde und Staatsfestspiel*: »Das politische Urerlebnis der Eidgenossenschaft ist die Landsgemeinde. Sie enthält alle Elemente für ein künftiges Staatsfestspiel: die Grundformen der politischen Gemeinschaft: Umzug und Ring; den Ausdruck der Grundrechte der Freien: Wort und Gebärde; den Ausdruck religiöser Gemeinschaft: Lied und Schwur.« Und weiter: »Das Chorlied ist Ausdruck der vollkommensten Gemeinschaft, die alle Gegensätze überwunden hat und zugleich ein Akt der ›Religio‹, das heisst der Verbindung der Menschen mit Gott.«⁴⁶ Nicht die städtische Berufsbühne, sondern das Laientheater wird dabei als Ort der Selbstfindung gefeiert. »In allen Landesteilen gibt es heute Truppen, die bestes Volkstheater zeigen können. Man spielt sich selbst, spricht in der eigenen Sprache, lacht über eigene Unzulänglichkeiten und weint über eigenes Leid. Theater ist Gemeinschaftskunst, innerlich gelebte

45 Botschaft des Bundesrates an die Bundesversammlung über die Organisation und die Aufgaben der schweizerischen Kulturwahrung und Kulturwerbung vom 9. Dezember 1938. In: Bundesblatt Nr. 50, 90. Jg., Bd. 2, 14. Dezember 1938, S. 985-1035, hier S. 1004. Vgl. dazu Amrein, Los von Berlin, S. 95 ff.

46 Oskar Eberle: Landsgemeinde und Staatsfestspiel. In: 10./11. Jahrbuch der Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur 1939, S. 24-26; hier S. 24. Vgl. Amrein, Los von Berlin, S. 355 ff.

Demokratie«,⁴⁷ schreibt Karl Naef, erster Direktor der neu gegründeten Kulturstiftung Pro Helvetia, über das *Eidgenössische Wettspiel*, das mit 1000 Beteiligten in 34 Aufführungen vor insgesamt 150.000 Zuschauern gespielt wurde. Zwar gehörte der Gymnasiast Fritz Dürrenmatt nicht zu ihnen – er zog es, als sich die Gelegenheit zum Besuch der »Ländi« geboten hätte, vor, als Alternative die Ausstellung der kunsthistorischen Prado-Schätze in Genf zu besichtigen⁴⁸ –, doch war er offensichtlich mit den schweizerischen Formen des Festspiel-Theaters und ihren teilweise dem faschistischen Thing-Spiel nahen dramaturgischen Formen vertraut. Max Eduard Liehburg, einer der Exponenten der erneuten Festspiel-Bewegung, dessen Projekt für ein Luzerner Festspieltheater anfänglich vom Bundesrat unterstützt wurde, bevor man den politisch zweifelhaften Charakter des Unternehmens und Liehburgs deutliche Nazi-Sympathien realisierte⁴⁹ – dieser Liehburg war der Freund der Schauspielerin Lotte Geissler, bevor sie Friedrich Dürrenmatt 1946 kennenlernte und im gleichen Jahr heiratete. Liehburgs Theaterstücke – unter anderem sein chorisches Tell-Drama *Hüter der Mitte* – finden sich denn auch in Dürrenmatts Bibliothek.

Kommen wir zurück zum *Besuch der alten Dame*: Die Ausweitung der patriarchalisch-demokratischen Abstimmung mit an liturgische Rituale gemahnenden Wiederholungen, die kollektive Hinrichtung Ills als eine »Verschwörung der Gemeinschaft für das Gute«, die chorartig vorgetragene Schlussverse mit ihrer inhaltlichen wie formalen Evokation einer idealen Gemeinschaft sind Faktoren, welche die Stoßrichtung der *Alten Dame* verdeutlichen: Dürrenmatts *Alte Dame* zitiert nicht nur einfach eine Theatertradition der Gemeinschaftsdarstellung von Sophokles' *Antigone* bis Schillers *Wilhelm Tell* unter impliziter Reflexion der Differenz von deren Darstellungsmitteln zu modernen, anonymen Machtstrukturen, sondern reagiert durchaus konkret auf die jüngste Theaterpraxis und -politik. Was noch wenige Jahre zuvor pathetisch auf der Bühne zelebriert wurde, ist für den

47 Karl Naef: Dichtung, Theater, Tanz. In: Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung, Bd. 2, Zürich 1940, S. 731-738; hier: S. 733.

48 Friedrich Dürrenmatt: Erinnerung. In: Walter Jonas, Maler, Denker, Urbanist. Hg. von Heinrich E. Schmid. Feldmeilen 1985, S. 16-24; hier vgl. S. 16.

49 Vgl. Markus Wüest: Die »Stiftung: Luzerner-Spiele«. Ein vergessenes Kapitel aus der geistigen Landesverteidigung, in: Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern, 8/1990, S. 2-34. Zu den Gründen, die zur Ablehnung führten, vgl. Amrein, Los von Berlin, S. 344 ff.



Abb. 5: Uraufführung »Der Besuch der alten Dame« am Schauspielhaus Zürich: Schwurszene. Vorne links Gustav Knuth als Alfred III. Foto: W. E. Baur.

jungen Dramatiker unerträglich: Dürrenmatts szenische Evokation der theatralischen Selbstinszenierung des Kollektivs (vgl. Abb. 5) ist als ein deutlicher Kontrapunkt und als eine Absage an die Tendenz des Theaters in der ersten Jahrhunderthälfte zu sehen, die Grenze zwischen Publikum und Bühne aufzuheben, Gemeinschaft zugleich zu inszenieren und zu vollziehen: Ein abgründiger Skeptizismus gegen alle pathetische Evokation von Gemeinschaft spricht aus diesem Stück, welches mit den Mitteln grotesker Verfremdung auf Distanz zwischen Publikum und Geschehen setzt und seine Hoffnungsperspektive aus der angedeuteten Möglichkeit der Eigenständigkeit des Individuums schöpft. Bereits 1951 hatte Dürrenmatt notiert: »[...] nur die Verbindung mit der Religion macht die Form der griechischen Tragiker möglich: Nicht einmal bei den Kommunisten sind heute die Sprechchöre genießbar. Auf diese Formen greift man denn heute überall da zurück, wo eine Gemeinschaft vorhanden sein soll, doch

Gutes ist dabei noch nie herausgekommen.«⁵⁰ Dürrenmatts radikale Abkehr und Parodierung der Bemühungen, auf der Bühne Gemeinschaft zu evozieren, ist durchaus zeittypisch.⁵¹ Nicht die Frage nach guten und schlechten Individuen, sondern die nach der Dynamik von Vereinzelung und Kollektivbildung steht in der *Alten Dame* zur Debatte: Dürrenmatt interessiert der soziale Mechanismus der Aufhebung individueller Verantwortlichkeit im Kollektiv, welches sich zugleich als gerechtes Gemeinwesen inszeniert, während im Gegensatz dazu die Isolation und Vereinzelung aus dem schmierigen Krämer Alfred Ill erst einen Einzelnen macht, der sich seiner Schuld stellt und dem grotesken Geschehen ansatzweise eine tragische Dimension verleiht. Was die Güllener zur »verschworenen Gemeinschaft« zusammenschweißt, sind nicht die vom Avantgarde-Theater der Jahrhundertwende bis zu den Festspielen der Geistigen Landesverteidigung beschworenen Rituale, es ist vielmehr das gemeinsame materielle Individualinteresse, die Hoffnung auf Wohlstand.

Dürrenmatts dramatischer Anknüpfungspunkt ist also durchaus bei der Schweizer Festspieltradition und ihrer Neukonjunktur festzumachen – er wird später noch expliziter damit spielen, indem er sein Stück *Herkules und der Stall des Augias* im Untertitel »Ein Festspiel« nennt –, doch gelingt es ihm im Gegensatz zu jener Festspieltradition während der Nazizeit, die heute bloß noch als nationales kulturhistorisches Phänomen von Interesse ist und ästhetisch in eine Sackgasse führte, mit seiner beklemmenden Parabel um die eigendynamische Macht des Geldes die nationale Verengung des Theaters zu sprengen und eine Geschichte von weltweiter Aussagekraft zu finden, wie die phänomenale Rezeptionsgeschichte des Stücks zeigt.

50 Friedrich Dürrenmatt: Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben [1951]. In: Theater. Werkausgabe, Bd. 30, S. 14.

51 Man kann beispielsweise auch Max Frischs *Andorra* unter diesem Gesichtspunkt verstehen. In den 1960er-Jahren werden dagegen neue avantgardistische Bewegungen auf dem Theater (etwa im Living Theatre oder dem »dionysischen« Theater Richard Schechners) erneut jene Elemente des Rituals und des Opfers inszenieren und durchspielen, welche zur temporären Gemeinschaftsbildung zwischen Schauspielern und Publikum im Theater führen sollen. Vgl. dazu Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, S. 221 ff.

Ursula Ruch

Bericht aus dem Archiv: Rolf Hochhuths tragische Helden

In den 1960er- und 1970er-Jahren zählte Rolf Hochhuth zu den bedeutendsten deutschsprachigen Bühnenautoren. Mit seinem Stück *Der Stellvertreter* schrieb er 1963 Theatergeschichte. Er wagte es, die jüngste Vergangenheit unverschlüsselt und unverfremdet auf die Bühne zu bringen. Die im *Stellvertreter* thematisierte Frage, ob Papst Pius XII. während des Zweiten Weltkriegs seine Pflicht getan hatte oder ob er für die Rettung italienischer Juden mehr hätte unternehmen müssen (und können), rührte erstmals öffentlich an ein Tabu. Hochhuths Erstlingswerk trug dazu bei, dass in den 1960er-Jahren das deutschsprachige Theater auflebte, dass neue Autorennamen und Stücke mit herausfordernden politischen Inhalten Verbreitung fanden. In der Buchausgabe des Dramas schreibt Erwin Piscator gleich zu Beginn seines Vorworts: »Hochhuths Stück ›Der Stellvertreter‹ ist einer der wenigen wesentlichen Beiträge zur Bewältigung der Vergangenheit. Es nennt schonungslos die Dinge beim Namen.«¹ – Ähnliche Kommentare finden sich in den zahlreichen Kritiken und Aufsätzen zu und über Hochhuths Werk.² Ob der *Stellvertreter* Auslöser war für eine engagierte Dramenproduktion, die heute unter dem Namen Dokumentar- (oder Dokumentarisches) Theater zusammengefasst wird, soll hier nicht diskutiert werden. Zutreffend ist, dass Hochhuths Stück am Anfang der zweiten »dokumentarischen Welle im

1 Erwin Piscator im Vorwort zu Rolf Hochhuth: *Der Stellvertreter*, Hamburg 192006, S. 9-16, hier S. 9.

2 Sieben Monate nach der Uraufführung und der Publikation des *Stellvertreter*s als Lesedrama werden rund 3000 Kritiken, Berichte und Briefe als Reaktion darauf gezählt (vgl. Summa iniuria oder Durfte der Papst schweigen? Hg. v. Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg 1963, S. 8); 1975 sollen es 7500 Publikationen gewesen sein (vgl. Jan Berg: Hochhuths »Stellvertreter« und die »Stellvertreter«-Debatte, *Vergangenheitsbewältigung in Theater und Presse der sechziger Jahre*. Kronberg 1977, S. 26).



Tumult bei der Aufführung des »Stellvertreters« in Paris 1964. Foto: Ludo Bert (SLA Archiv Rolf Hochhuth A-01-a-09-e).

deutschsprachigen Theater« stand.³ Indes, die Zuordnung zum Dokumentartheater erweist sich als schwierig (wie auch die Genrebestimmung als solche aufgrund der Spannungen zwischen authentischen Elementen und ästhetischen Formen nicht unproblematisch ist).⁴ Hochhuth selbst bestand denn auch nicht auf einer solchen Zuordnung, vielmehr forderte er für seine Arbeit das Recht der Fantasie auch im historischen Drama ein und führte als seine Lehrmeister sowohl Schiller⁵ als auch Thomas Mann auf. Nach einer Maxime des Letzteren sollte »man [...] sich nichts ausdenken, sondern [...] aus

3 Vgl. Brian Barton: *Das Dokumentartheater*. Stuttgart 1977, S. 1 f. Nach Barton entstand im 20. Jahrhundert eine erste Serie an Dokumentarstücken 1924 bis 1929, die zweite folgte 1963 bis 1970. Beide interpretiert Barton als Reaktion darauf, dass »bestimmte soziale und politische Fragen der Zeit zu dringend, zu komplex oder zu überwältigend empfunden wurden, um mit fiktiven Handlungen und Figuren behandelt zu werden«.

4 Vgl. Barton, *Das Dokumentartheater*, S. 2 f.

5 Hochhuth erwähnt im Anhang zum *Stellvertreter* Schillers *Wallenstein* und zitiert aus der *Braut von Messina*, um seine Vorgehensweise zu untermauern: »Es ergibt sich darauf von selbst, daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in *allen* seinen

den Dingen etwas machen.«⁶ Dies wiederum gibt Aufschluss über die poetologischen Ansichten Hochhuths. Der historische Stoff, das authentische Material, wird von ihm auf der Bühne nicht objektiv gegeben, sondern neu geordnet und verdichtet (oder interpretiert).⁷ Es soll im Folgenden nicht darum gehen, diese vor dem Hintergrund der dokumentarischen Theaterproduktion der 1960er-Jahre singuläre und zu Recht vielfach in Frage gestellte Vorgehensweise zu kritisieren.⁸ Anhand der Figurenkonzeption soll vielmehr beschrieben werden, wie Fakten und Fiktion im *Stellvertreter* ineinandergreifen. Denn das Menschenbild, für das der Autor mittels seiner Figuren plädiert, macht zu einem großen Teil die besondere Stellung seiner Stücke im modernen Theater aus.

Als Grundlage für die folgenden Ausführungen dienen einerseits gedruckte Werke Hochhuths, andererseits – und insbesondere – das Archiv des Autors.⁹

Teilen ideell sein muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll.« (Hochhuth, *Der Stellvertreter*, S. 382).

6 Vgl. Rolf Hochhuth: *Krieg und Klassenkrieg*. Studien. Reinbek bei Hamburg 1971, S. 194f.

7 Vgl. im Gegensatz dazu Peter Weiss: »Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder.« (Peter Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: ders.: *Rapporte 2*. Frankfurt a. M. 1971, S. 91).

8 Vgl. dazu beispielsweise »Ein Kampf mit Rom«, *Spiegel* 17/1963 vom 24.4.1963, S. 78ff., »Mein Pius ist keine Karikatur«, *Gespräch mit Rolf Hochhuth*, ebd., S. 90ff. sowie Raddatz, *Summa iniuria*, und Berg, *Hochhuths »Stellvertreter«*, u. a. m.

9 Das Archiv Rolf Hochhuth wurde 1996 vom Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) der Schweizerischen Nationalbibliothek erworben. Es umfasst zurzeit rund 400 Schachteln Archivalien und wird zu Lebzeiten des Autors ergänzt. Die bis 2007 eingegangenen Dokumente – Notizen, Entwürfe, Typoskripte, Druckfahnen, Briefe, Lebensdokumente, Bücher und umfangreiche Recherchematerialien (Zeitungsausschnitte, Fotokopien, Material aus Archiven usw.) – wurden geordnet und summarisch verzeichnet. Jedoch steht eine detaillierte Erschließung und Auswertung der Archivalien zum größten Teil noch aus.

Tell 38

14 Jahre nach der Uraufführung des *Stellvertreters* erinnert Rolf Hochhuth in seiner Dankrede für den Basler Kunstpreis¹⁰ an Maurice Bavaud, einen damals in der breiten Öffentlichkeit vergessenen Schweizer, der zweimal versucht hatte, ein Attentat auf Hitler zu verüben. Wie präsentiert Hochhuth diese Person in einer vom Drama ganz verschiedenen Textsorte und über ein Jahrzehnt nach der Entstehung des *Stellvertreters*? Beschränkt er sich in der Rede auf die Dokumentation anhand der Fakten, die ihm zur Verfügung stehen?

Tell 38 ist der Titel der Ansprache, die 1979 veröffentlicht wurde. Sie ist 23 Seiten lang und mit einem beträchtlich umfangreicheren Anhang (»Anmerkungen und Dokumente«) versehen, dessen Material entsprechend den Fußnoten zum Vortrag organisiert ist. Um seiner Dankbarkeit und Verbundenheit mit der Schweiz und im Besonderen mit der Stadt Basel Ausdruck zu verleihen, werden mehrere Personen und Ereignisse aufgeführt, die den Preisträger – der lange in Basel und Basler Vororten Wohnsitz hatte – geprägt haben. Der Titel der Preisrede bezieht sich indes ausschließlich auf Maurice Bavaud. Ein »Tell« ist dieser Theologiestudent zwar auch seiner Nationalität wegen, doch zählt für Hochhuth vielmehr, dass er ein »heroischer Einzelgänger« war.¹¹ Damit nicht genug, Bavaud wird in der Hochhuth'schen Rede zu einer »Sagenfigur«: »[I]dylischer kann niemand [...] zur Welt kommen, [...] geliebt, als Maler begabt schon mit zwölf; groß, schön wie ein von Homer gezeichneter junger Krieger ...«. ¹² Und, so Hochhuth in Bezug auf Bavauds Ausreise aus der Schweiz: »Als er aufbrach, [...] da wußte er mit absoluter Sicherheit, daß er abreiste in seine eigene Vernichtung.«¹³ In diesem Duktus wird schließlich das »durch heimliche Eingriffe bereits unkomplette Dossier: Maurice Bavaud« im »Archiv des Eidgenössischen Politischen

10 Rolf Hochhuth: *Tell 38*. Reinbek bei Hamburg 1979. Die Preisverleihung fand am 2. Dezember 1976 in der Aula des Alten Museums, Basel, statt. 1977 erschien die Rede als Privatdruck; für die Ausgabe 1979 wurde der Anmerkungs- und Dokumentarteil ergänzt und erweitert. – Im Archiv Rolf Hochhuth konnten diesem Text bis 2007 etwa 40 Seiten von verschiedenen Manuskriptfassungen, ein Probeumbruch der Druckfassung von 1979, Erläuterungen und Dokumente zu Schillers *Tell* (reclam, 1969), Materialien zu Bavaud sowie Korrespondenz aus den Jahren 1976/77 zugeordnet werden (Schachtel 202).

11 Hochhuth, *Tell 38*, S. 17.

12 Ebd., S. 18.

13 Ebd., S. 19.

Departements zu Bern« zu einer »Reliquie des Schweizervolks«¹⁴ hochstilisiert.

Entscheidend für Hochhuths Darstellung des Maurice Bavaud sind Begeisterung und Bewunderung. Erst kurz bevor er den Basler Kunstpreis entgegennehmen konnte, war es ihm gelungen, die Eltern seines Helden ausfindig zu machen. Von ihnen erhielt er die in *Tell 38* abgedruckte Fotografie sowie wenige weitere Aufnahmen Bavauds.¹⁵ Wie weiter unten gezeigt wird, spielen Bilder für Hochhuth eine wichtige Rolle. Er *sieht* in Bavaud einen mutigen jungen Mann, einen »Idealisten«,¹⁶ der sich verpflichtet fühlte, als Einzeltäter ein Attentat auf Hitler zu verüben, um »der Christenheit damit einen Dienst [zu] erweisen«.¹⁷ Um das Gewicht dieses Einzelnen noch zu unterstreichen, stellt Hochhuth das Todesdatum Bavauds, den 12. Mai 1941, in einen Kausalzusammenhang mit Hitlers Aufführungsverbot von Schillers *Tell* im Juni 1941.¹⁸ So gewinnen Leben und Sterben des heroischen Einzelkämpfers eine teleologische Komponente.¹⁹ Die Vermischung von Fakten und Vermutung sowie die Interpretation von historischen Ereignissen ist für Hochhuth ein Teil des kreativen Prozesses und erfolgt stets mit einer über das literarische Werk hinauszielenden Absicht:²⁰ Im Fall der Preisrede – die als Teil dieses literarischen Werkes zu betrachten ist – dient die Mythisierung und Heroisierung Maurice Bavauds als Mittel, um Kritik an Hegel und der »fast allein meinungsmachende[n] Nachkriegsschule der Ent-

14 Ebd., S. 21.

15 Vgl. Gerald Rauscher: Kein Zeichen, kein Wunder. Rolf Hochhuth über Schöpfer, Schöpfung und Geschöpf. Frankfurt a. M. 2000, S. 107.

16 Hochhuth, *Tell 38*, S. 22.

17 Rauscher, *Kein Zeichen, kein Wunder*, S. 107.

18 Vgl. Hochhuth, *Tell 38*, S. 28 f.: »Hitler [...] hat Bavaud nicht nur wie Ungezähnte zum Märtyrer gemacht, sondern weit hinausgehoben über die Figuren der Zeitgeschichte und eingereiht in die des Mythos, indem er ihn direkt neben Wilhelm Tell stellte und bereits am 3. Juni 1941 das gleichnamige Schauspiel verbot!«

19 Die Darstellungen des Historikers Klaus Urner und des Journalisten Niklaus Meienberg schmälern nicht die Tat Bavauds, machen jedoch andere Motive dafür aus als Hochhuth. Vgl. Klaus Urner: *Der Schweizer Hitler-Attentäter: drei Studien zum Widerstand und seinen Grenzbereichen: systemgebundener Widerstand, Einzeltäter und ihr Umfeld, Maurice Bavaud und Marcel Gerbohay*. Frauenfeld 1980; Niklaus Meienberg: *Es ist kalt in Brandenburg: ein Hitler-Attentat*. Zürich 1980.

20 Bavauds Leben ist für Hochhuth eine »Biographie, die Plutarch erzählen mußte« (Hochhuth, *Tell 38*, S. 20). Der Autor stellt sich in die Tradition jener Erzähler, die sich von der Geschichtsschreibung abgrenzen, weil sie mit der Erzählung mehr bezwecken als die reine Dokumentation.

mündigung des einzelnen«²¹ zu üben. Darüber hinaus will sich Hochhuth gegen das »Unrecht aller Geschichts-Schreibung«²² stellen: Als Autor sei er verpflichtet, den Verstummtten, den Unterdrückten, den Underdogs seine Stimme zu geben.²³ Für ihn ist jede Dichtung »ein Plädoyer für den Einzelgänger, und das hat umso beredter zu sein, je weniger die Institutionen das Individuum noch zulassen wollen zur Mitwirkung, auch zur Repräsentation.«²⁴

Der Stellvertreter

Hochhuths erstes Theaterstück entsteht zwischen 1958 und 1961, zur Uraufführung kommt es am 20. Februar 1963 an der Freien Volksbühne Westberlin (Theater am Kurfürstendamm) unter dem Intendanten Erwin Piscator. Zeitgleich erscheint bei Rowohlt der Stücktext im Original als »Schauspiel in fünf Akten« mit dem Anhang »Historische Streiflichter«. Die Briefauszüge, Zitate, Hinweise auf verwendete Quellen usw., kurz: das dokumentarische Material, sind erst in diesem umfangreichen Anhang zu finden, nicht im Dramentext selbst. Aufgeführt wird *Der Stellvertreter* nach Berlin in Stockholm und Basel im September 1963 und im Dezember desselben Jahres in Paris. Seither ist das Drama in 25 Ländern gespielt und in 28 Sprachen übersetzt worden. Für die folgende Darstellung werden die verschiedenen gekürzten Bühnenfassungen, die Rezeption und Wirkungsgeschichte sowie die Verfilmung²⁵ ausgeklammert: Grundlage ist ausschließlich der mit zum Teil ausführlichen Szenen- und Regieanweisungen versehene Stücktext. Dieser sollte ursprünglich vom Verlag Rütten & Loening (Hamburg) herausgegeben werden. In einem Brief an den Verlag schreibt Hochhuth 1961: »Ich bilde mir natürlich nicht ein, daß mein Manuskript als solches ein Geschäft werden könnte, glaube aber doch, daß diese erste frontal gerichtete Anklage gegen das Schweigen Pius XII. eine ganze Menge Leser finden wird.«²⁶ Seine Methode: »Die bereits greifbaren Fakten intuitiv

21 Hochhuth, Tell 38, S. 13.

22 Ebd., S. 48.

23 Rolf Hochhuth: Die Geburt der Tragödie aus dem Krieg, Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M. 2001, S. 299.

24 Hochhuth, Tell 38, S. 27.

25 Constantin Costa-Gavras: Amen. Deutschland, Frankreich, Rumänien 2002.

26 Brief vom 23.5.1961, Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 6.

zu einem Ganzen zu verbinden, zu einem Ganzen der Kunst und der Wahrheit [...].«²⁷

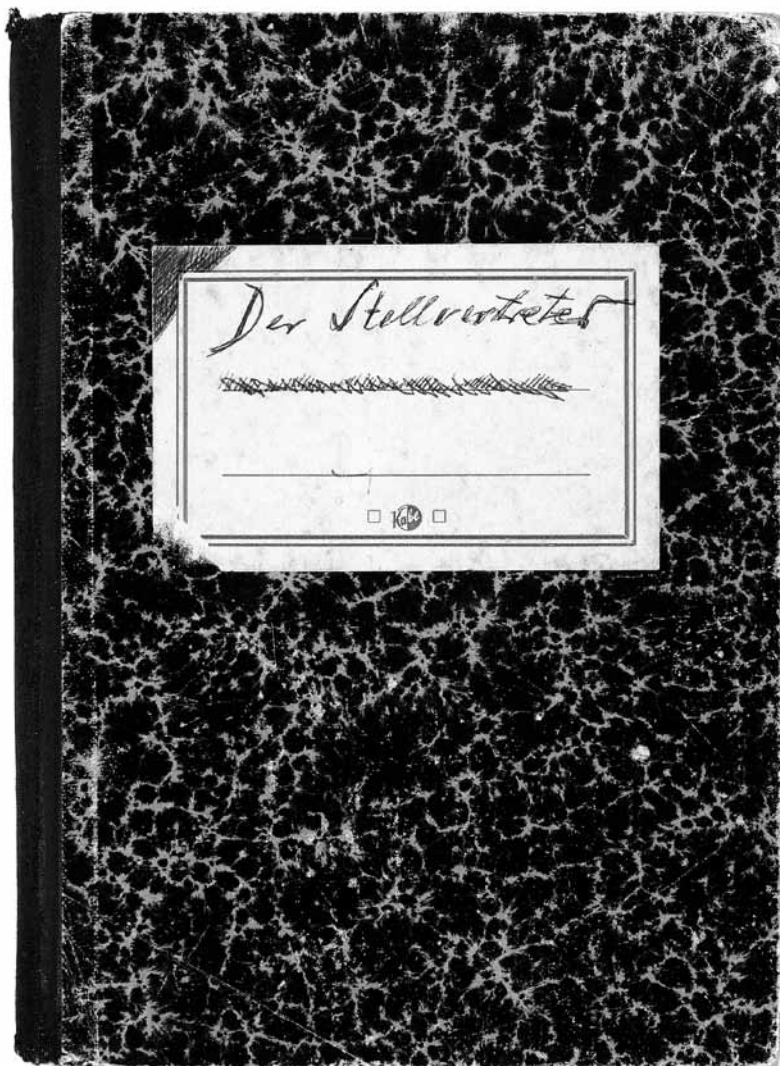
Die Handlung setzt im August 1942 in Berlin ein und endet im Sommer 1943 in Auschwitz. Im Zentrum stehen Papst Pius XII., der SS-Obersturmführer Kurt Gerstein und der Pater Riccardo Fontana. Gerstein versucht erfolglos, mit seinem Augenzeugenbericht von Massenvernichtungen jüdischer Deportierten an den Papst zu gelangen: Weder der diplomatische Vertreter von Pius XII. in Berlin noch die Würdenträger, mit denen er im Vatikan in Kontakt tritt, schenken ihm Gehör. Riccardo²⁸ ist ein etwa 28-jähriger Jesuit, Mitarbeiter des Staatssekretariats des Vatikans. Als eine der ganz wenigen Figuren des Stücks macht er eine Entwicklung durch: Vom Geistlichen, der zwar teilweise bereits über die Kriegsgräuere informiert ist, aber nicht dagegen protestiert und noch von den guten Verbindungen seines Vaters (Fontana Senior, Rechtsanwalt, Syndikus beim Heiligen Stuhl) zum Vatikan profitiert, entwickelt er sich nach der Begegnung mit Gerstein zum Einzelkämpfer: Da all seine Bemühungen und Interventionsversuche bei Pius XII. umsonst sind, heftet er sich schließlich einen Judenstern an und lässt sich nach Auschwitz deportieren. Er agiert stellvertretend für den aus seiner Sicht untätigen Papst, der für ihn nicht mehr »Diener der Kirche ist, die in der Nächstenliebe ihr oberstes Gebot erblickt«.²⁹ Gerstein reist ihm nach und versucht, ihn mit List zu retten, doch auch diese letzte Handlung scheitert: Riccardo wird erschossen, Gerstein verhaftet. Das Stück endet mit der »gleichmütigen Stimme eines Ansagers auf Tonband«, die verliert, dass die Gaskammern noch ein volles Jahr arbeiteten und die Ermordungen im Sommer 1944 ihren Höhepunkt erreichten, Himmler am 26. November die Krematorien sprengen ließ und zwei Monate später die letzten Häftlinge in Auschwitz durch russische Soldaten befreit wurden.³⁰

27 Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 2, Entwürfe zum Nachwort des *Stellvertreters*. In leicht veränderter Form findet sich diese Aussage in Hochhuth, *Der Stellvertreter*, S. 382.

28 Die Namensgebung folgt in diesem Text derjenigen Hochhuths: Der Jesuitenpater Riccardo Fontana wird im *Stellvertreter* mehrheitlich mit Vornamen genannt (oder als Pater oder Graf angesprochen), während der Obersturmführer seiner Funktion entsprechend mit dem militärischem Dienstgrad oder dem Nachnamen angesprochen oder beschrieben wird.

29 Hochhuth, *Der Stellvertreter*, S. 290.

30 Ebd., S. 379.



Notizheft zum »Stellvertreter« (SLA Archiv Rolf Hochhuth A-01-a-01-b).

So weit der kurze Überblick zum Stück, wie es in gedruckter Form vorliegt. Bevor wir zu Dokumenten aus dem Archiv kommen, ein paar Stichworte zum Papst und seinen Antagonisten Kurt Gerstein und Riccardo Fontana als historischen Personen:

Papst Pius XII., mit bürgerlichem Namen Eugenio Pacelli, Theologe und Jurist, bekleidet unter seinem Vorgänger Pius XI. verschiedene Ämter im diplomatischen Dienst. 1939-1958 ist er das Oberhaupt der römisch-katholischen Kirche. In dieser Funktion hält er während des Zweiten Weltkriegs an der Gültigkeit des 1933 geschlossenen Reichskonkordats zwischen Vatikan und Deutschem Reich fest. Die möglichen Gründe – Antisemitismus, Angst vor Machtverlust, Angst vor den Kommunisten, ökonomische Interessen – sollen hier nicht diskutiert werden.

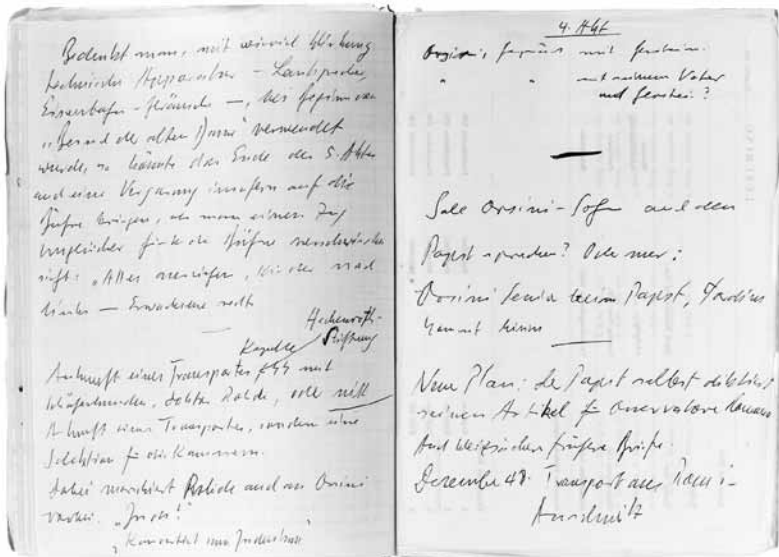
Kurt Gerstein (1905-1945), Ingenieur und Mediziner. Im Zweiten Weltkrieg steigt er zum Obersturmführer auf und wird Chef der Abteilung »Gesundheitstechnik«. Der überzeugte Christ agiert als Widerstandskämpfer innerhalb der SS. In Gefangenschaft schreibt er den sogenannten Gerstein-Bericht, der 1953 in der ersten Ausgabe der *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* erstmals veröffentlicht wurde.

Bei Riccardo Fontana handelt es sich wohl um eine erfundene Figur, jedoch verweist Hochhuth deutlich auf Lichtenberg und Kolbe, indem er ihnen sein Stück widmet und sie im Anhang erwähnt: Der deutsche Geistliche Bernhard Lichtenberg (1875-1943) versuchte bereits 1935, im Reichsluftfahrtministerium gegen die Behandlung von Inhaftierten in Konzentrationslagern zu protestieren. Er war Fluchthelfer und betete öffentlich für Juden und andere Gefangene. 1941 verhaftet, starb er 1943 auf dem Weg nach Dachau. Maximilian Kolbe (1894-1941), ein polnischer Pater, wurde 1939 verhaftet und nach Auschwitz-Birkenau deportiert. Dort war er als Geistlicher tätig und ging freiwillig anstelle eines anderen Häftlings in den Hungerbunker, wo er umgebracht wurde.³¹

Kurt Gerstein und Riccardo Fontana

Was kann nun aus Sicht des Archivs zu den literarischen Figuren Gerstein und Riccardo gesagt werden? Wie entstanden sie? Können konzeptuelle Überlegungen Hochhuths in Form von Notizen erklärend beigezogen werden? Geben möglicherweise erste literarische

31 Vgl. auch ebd., S. 382 ff.



Notizen während der Arbeit am »Stellvertreter« mit Bezugnahme (links oben) auf Dürrenmatts »Besuch der alten Dame« (SLA Archiv Rolf Hochhuth A-01-a-01-b).

Versuche vor Entstehung des Dramas Aufschluss? Gibt es theoretische Abhandlungen, wie etwa Friedrich Dürrenmatt sie verfasste, von dem das folgende Zitat stammt? »Der Held eines Schauspiels treibt nicht nur eine Handlung vorwärts oder erleidet ein bestimmtes Schicksal, sondern stellt auch eine Welt dar. Wir müssen uns daher die Frage stellen, wie unsere bedenkliche Welt dargestellt werden muss, mit welchen Helden, wie die Spiegel, diese Welt aufzufangen, beschaffen und wie sie geschliffen sein müssen.«³² Dürrenmatt ist einer von wenigen Namen zeitgenössischer Dramenautoren, die in Hochhuths Notizen und Materialien aus der Entstehungszeit des *Stellvertreter*s (soweit die Dokumente ausgewertet werden konnten) auftauchen. Beispielsweise liegt im Archiv ein Ausschnitt aus den *Basler Nachrichten* vom 2./3. März 1963. Auf der Vorderseite der Artikel »Gewissen und Macht. Zu Rolf Hochhuths Schauspiel *Der Stellvertreter*«, rückseitig eine mit »Ist Dürrenmatt unbequem?« überschrie-

32 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme [1954]. In: ders.: Theater. Essays, Gedichte, Reden. Werkausgabe in 37 Bänden. Zürich 1998, Bd. 30, S. 58.

bene Rezension.³³ Dürrenmatt erwähnt Hochhuth kurz in zwei von seinen Essays zum Theater (1964/65 bzw. 1971).³⁴ Hochhuth wiederum bezieht sich auf ein Dürrenmattstück: Auf der Suche nach dramaturgischen Möglichkeiten, um im letzten Akt Auschwitz auf der Bühne darzustellen, notiert er: »Bedenkt man, mit wie viel Wirkung technische Apparatur – Lautsprecher, Eisenbahn-Geräusche –, [sic] bei Beginn von *Besuch der alten Dame* verwendet wurde, so könnte das Ende des 5. Aktes auch eine Vergasung insofern auf die Bühne bringen, als man einen Zug [...] hinter der Bühne verschwinden sieht.«³⁵ Poetologische Überlegungen zur Gestaltung von Figuren wurden in den Notizheften (noch) nicht gefunden.

Biografisches

Das Gymnasium verlässt Hochhuth frühzeitig und mit einem geheimen Berufswunsch: Schriftsteller. Über das fehlende Matura-Zeugnis finden wir im Archiv den folgenden Kommentar, von Hochhuth in den 1970er-Jahren im Rückblick geschrieben: »Ich sagte mir, die drei deutschen Nobelpreisträger Hauptmann, Mann und Hesse hätten wahrscheinlich auch literarisch nur deshalb so weit kommen können, weil sie keine Zeit mit der Schule »verplempert« [...] hätten.«³⁶ Hochhuth wird Buchhändler. Er verfasst Gedichte und Erzählungen, »[n]iemals eine Dramenszene, denn Dramen hatten die Autoren, die ich damals am intensivsten las, denen ich hörig wurde, sklavisch verfiel, nämlich Storm, Maupassant, Thomas Mann – Thomas Mann vor allem und von Theodor Fontane las ich die Briefe und den Stechlin –, Dramen hatten die auch nicht geschrieben.«³⁷ Die ersten literarischen Versuche werden verbrannt;³⁸ der unvollendete und unveröffentlichte

33 Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 9. (Die Rezension bezieht sich auf den vierten Band von *Theater unserer Zeit*: Der unbequeme Dürrenmatt. Mit Beiträgen von Gottfried Benn et al., Basel 1962.)

34 Friedrich Dürrenmatt: Aspekte des dramaturgischen Denkens; ders.: Zu meinem Prozess gegen Habe. In: ders., Theater, S. 119; S. 221 ff.

35 Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 1.

36 »Wie ich anfang, Skizze für den Rundfunk 1973«, Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 302. (Der Text wurde 2001 veröffentlicht in: Rolf Hochhuth: Alle Erzählungen, Gedichte und Romane. Hg. v. Hans Georg Heepe. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 1511 ff.)

37 Ebd.

38 Hochhuth selbst erwähnt namentlich eine größere Erzählung mit dem Titel »Die Wohnungskommission«. Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 396.

Briefroman hingegen, der den Arbeiten zum *Stellvertreter* voranging, liegt im Archiv: eine umfangreiche Sammlung an Manuskripten, Typoskripten und Notizen mit dem Titel *Viktoriastrasse 4*. Dieser Text sollte vom »letzte[n] Nazi- und d[em] erste[n] Okkupationsjahr, Herbst 1944 bis Frühjahr 1946 in Eschwege« handeln.³⁹ Bis zum Eintritt in den Bertelsmann-Verlag 1955 arbeitet Hochhuth in verschiedenen Buchhandlungen und ist Gasthörer an den Universitäten Heidelberg und München. Bei Bertelsmann wird die erfolgreiche Gesamtausgabe der Werke Wilhelm Buschs »mit einem dreimonatigen Sonderurlaub«⁴⁰ belohnt. Hochhuth verbringt ihn zusammen mit seiner Frau 1959 in Rom, wo er für den *Stellvertreter* recherchiert.⁴¹

In Briefen aus demselben Jahr gibt sich der Autor noch bedeckt: Erwähnt wird beispielsweise ein Romanmanuskript, das sich »auch mit der Judenverfolgung in Italien« befasse.⁴² Er sei »mit einer dringenden Arbeit über diese Zeit beschäftigt«, heißt es an anderer Stelle ebenfalls in einem Brief.⁴³ Oder neutraler: Er arbeite an einem Manuskript.⁴⁴ Im August 1959 wendet sich Hochhuth schriftlich an die Witwe von Kurt Gerstein:

Ich habe in den letzten Monaten so viel über Ihren verstorbenen Gatten Kurt Gerstein gelesen, vor allem auch den Dokumentarbericht von Gerd Theunissen, der im Westdeutschen Rundfunk gesendet worden ist, daß ich auch nach einem Foto Ihres Gatten gesucht habe. [...] Ich sammle, vorläufig noch privat, auch Dokumente zur Zeitgeschichte, weil ich beabsichtige, eine Chronik der letzten 50 Jahre in Bildern und Dokumenten zusammenzustellen.⁴⁵

39 Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 14. Im Archiv befinden sich mehrere kleine Krypto-Nachlässe, darunter ein Briefwechsel aus den Kriegsjahren. Diese Briefe, die Hochhuth zu Beginn der 1950er-Jahre in Eschwege, seinem Wohnort, bekannt geworden sein müssen, könnten den Ausschlag zur Form des Briefromans gegeben haben.

40 Siehe Anm. 38.

41 Es gibt unterschiedliche Angaben darüber, was am Beginn der Recherchen stand, auf denen Hochhuths erstes Drama basiert. Er selber schreibt in einem Brief vom 23.10.1959, Literatur über die Widerstandsbewegung und insbesondere über den Berliner Dompropst Bernhard Lichtenberg habe die Idee zu seinem Stück geliefert (Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 5). Weiter werden Werke von Léon Poliakov/Josef Wulf und Gerald Reitlinger genannt.

42 Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 269.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

Auf diesen Brief erhält Hochhuth eine erste Antwort, es folgen mehrmals Informationen, darunter Fotografien und Originaldokumente. Das Bild von Kurt Gerstein (im Archiv vorhanden) kommentiert Frau Gerstein wie folgt: »Um nicht unrichtige Gedankenverbindungen zu begünstigen, verkleinerte ich das Foto von 1941 um die auf dem Kragen der Uniform sitzenden ›SS‹.«⁴⁶ Diese Bemerkung verdeutlicht, dass der Transformationsprozess des Menschen Gerstein in einen Helden bereits hier seinen Anfang nimmt. Hochhuths Gerstein tritt tapfer, selbstlos und mutig auf und kämpft allein für die gute Sache. Im Archiv findet sich aber eine Darstellung, die vom heldenhaften, selbstlosen Einzelkämpfer abweicht: 1963 wendet sich ein Mann schriftlich an Hochhuth, der Kurt Gerstein in den Kriegsjahren sehr nahestand. Er weist u. a. darauf hin, dass Gerstein ursprünglich nicht zur SS wollte, sondern sich bei der Luftwaffe als Freiwilliger meldete, jedoch nicht angenommen worden sei. Danach habe er sich bei der Waffen-SS gemeldet, weil er zu einer Elitetruppe gehören und etwas Besonderes machen und sein wollte: »Es stimmt also nicht, daß Gerstein zur Waffen-SS gegangen ist, um von dort aus besser Sand ins Getriebe streuen zu können.«⁴⁷ Weitere Gegendarstellungen zur damals bekannten Biografie Gersteins folgen, doch unterlässt es der Briefschreiber nicht, die Bemühungen Gersteins zur Rettung von Juden zu unterstreichen. Ob Hochhuth auf den Brief geantwortet hat, ist mir bis jetzt nicht bekannt. Es scheint Hochhuth denn auch nicht darum gegangen zu sein, sich aus verschiedenen Darstellungen ein differenziertes Bild von Gersteins Leben zu machen; die Fotografie, Informationen und Dokumente der Witwe sowie einige weitere Quellen reichten ihm sehr wahrscheinlich aus, um daraus die Heldenfigur zu formen, die er für sein Drama brauchte.⁴⁸

Riccardo Fontana ist Hochhuth in Rom sogar »begegnet«: Im Oktober 1959 wird er im Vatikan vom Leiter der Abteilung für deutschsprachige Länder im päpstlichen Staatssekretariat zu einem Gespräch

46 Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 5.

47 Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 7. Saul Friedländer berichtete im Spiegel Nr. 51/1968 von ähnlichen Ungereimtheiten in der autobiografischen Darstellung, die Gerstein in Gefangenschaft verfasst hatte. Und doch kommt auch er in seinem 2006 publizierten Buch *Die Jahre der Vernichtung. Das Dritte Reich und die Juden 1939-1945* zur Überzeugung, dass der versteckte Kampf gegen das Naziregime dieses überzeugten Christen nicht hoch genug gewertet werden kann.

48 Gut zum Ausdruck kommt dies beispielsweise in den Beschreibungen Gersteins: Hochhuth, *Der Stellvertreter*, S. 23 und 36.

empfangen. Diesen ersten direkten Kontakt hat Hochhuth schriftlich festgehalten.⁴⁹ Daraus einige Auszüge:

Ich wurde zunächst mit Schweizern, dann per Fahrstuhl in die 3. Loggia gebracht, die Empfangsräume, die fast so hoch liegen wie das Dach von San Pietro [...]. Ich wartete fast bis 20 vor Elf – aber war froh, denn es gab mehr zu beobachten, als ich mir auch nur ausdenken kann. Ich ›wandelte‹ in der Loggia auf und ab [...]. Dort, in der Wandelhalle traf ich auch das Modell meines ›Helden‹, einen etwa 28jährigen Priester, kein Gelehrter, eher ein Kämpfer, sinnlich, intelligent – ein Profil wie der Bombenleger Stauffenberg, nur um die Augen Schwermut.

Der Bericht, eine Art Protokoll, umfasst 13 handgeschriebene Seiten. Auf der letzten notiert Hochhuth: »Ich darf sagen, daß ich korrekt und verantwortungsbewusst die historischen Vorgänge meiner Arbeit überprüft habe.«

Tragische Helden

Aufgrund seiner Recherchen formt Hochhuth nun die beiden Protagonisten Gerstein und Riccardo. Zusammen mit einigen weiteren Figuren aus dem umfangreichen Personenverzeichnis des *Stellvertreters* nehmen sie dramaturgisch eine Sonderstellung ein: Die große Mehrheit der Akteure listet Hochhuth in »Gruppen von zwei, drei oder auch vier Personen« zusammengefasst auf und fordert, dass sie »jeweils vom gleichen Schauspieler verkörpert werden [sollten] – gemäß der Erfahrung, daß es im Zeitalter der allgemeinen Wehrpflicht nicht unbedingt Verdienst oder Schuld oder auch nur eine Frage des Charakters ist, ob einer in dieser oder jener Uniform steckt und ob er auf seiten der Henker oder der Opfer steht«.⁵⁰ Diese Anweisung gilt jedoch nicht für Gerstein, Riccardo und einige andere, die von je einem Schauspieler bzw. einer Schauspielerin verkörpert werden sollten. Die beiden Gegenspieler von Pius XII. erfüllen keine verallgemeinernde Funktion, sondern werden als außergewöhnliche Einzelne dargestellt, die einerseits mit ihrem mutigen, vorbildlichen Handeln und ihrem konsequenten moralischen Verhalten an Helden erinnern, wie sie einst in Dichtung, Epos oder Lied besungen wurden, anderer-

⁴⁹ Siehe Anm. 46.

⁵⁰ Hochhuth, *Der Stellvertreter*, S. 19.

seits ebenso an die Helden in historisierenden Dramen Schillers und in Lessings Aufklärungstheater. Dass es sich um scheiternde, tragische Helden handelt, wurde bereits im kurzen Inhaltsüberblick verdeutlicht: Wie Maurice Bavaud in Hochhuths *Tell 38* unterliegen Gerstein und Riccardo übermächtigen Gewalten, scheitern gleichzeitig an der Zwangslage, in die sie durch ihre moralischen Überzeugungen geraten. Sie opfern ihre gute Herkunft (Riccardo Fontanas Vater trägt den Grafentitel) beziehungsweise ihre Karriere (Gerstein), sie handeln intelligent, kämpferisch, risikoreich, ohne jeglichen Eigennutz, sie leiden und sind sich bewusst, welchem Schicksal sie entgegengehen, sie sterben sogar als Märtyrer.⁵¹

Nun hätte Hochhuth seine Hauptfiguren durchaus in einem Prosastück auftreten lassen können. Dass sein Erstling ein Drama wurde, ein »christliches Trauerspiel«, wie es im Untertitel heißt, erklärt vielleicht das folgende Zitat, dessen Anfang bereits weiter oben zur Sprache kam:

Ziel blieb, sowenig es auch erreicht wurde, aus Intuition die bereits greifbaren historischen Fragmente zu einem Ganzen zu verbinden, zu einem Ganzen der Kunst und der Wahrheit, und trotz der erdrückenden historischen Fakten und aller kompilatorischen Mühen sich nicht die dichterische Freiheit nehmen zu lassen, die allein dem Stoff erst die Form gibt.⁵²

Der Stoff, den Hochhuth in »dichterischer Freiheit« bearbeitet hatte, verlangte eine dialogische Verarbeitung, in Versen. Das Drama hat dokumentarischen Charakter, es ist Zeit- und Thesenstück. Damit setzt Hochhuth sein Ideal des Theaters als moralische Anstalt um:

Das Theater darf meiner Meinung nach nicht anstreben, Geschichtsschreibung zu ersetzen oder vorwegzunehmen. Es sollte hier um mehr gehen, um das Erkennen von überzeitlichen Wahrheiten hinter zeitgebundenen Geschehnissen. Ein hoher Anspruch, von dem man nicht weiß, ob man ihn selber erfüllen kann. Das Ziel ist, den Menschen an seine Mitverantwortung für das Los des Nächsten zu erinnern.⁵³

51 Zum »innerdramatischen Konflikt« des Geistlichen Riccardo Fontana siehe auch: Rainer Taëni: Rolf Hochhuth. München 1977, S. 52 f.

52 Hochhuth, Entwürfe zum Nachwort des Stellvertreters.

53 Beilage der Basler Nachrichten, 16.9.1965, Artikel »Theater. Bilanz und Ausblick« (Interview mit Rolf Hochhuth), Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 9.

Wie dies mit dem *Stellvertreter*-Stoff bewerkstelligt werden sollte, darüber war sich Hochhuth während seiner Arbeit nicht von Anfang an im Klaren, wie der folgende (nicht vollständig transkribierte) Ausschnitt aus einem seiner Notizbücher zeigt:

Vielleicht in den Regieanweisungen: das Drama kann, je nach Geschmack und Laune des Regisseurs, als Fünfkakter nach dem Muster Ibsens abgespielt – kann aber, insbesondere [?] vor Zeitgenossen, [?] die es vielleicht noch als peinlich empfinden, diese Tragödie als Spiel ›objekti[viert<?] zu sehen, zu ›Theater‹ verarbeitet, auch als Auseinandersetzung, also nicht als Kunst sondern als Diskussion aufgeführt werden. Zeitgenossen haben das gleiche Recht wie der Autor, da mitzureden, [wo] ihre Schuld, ihr Leid, ihr Opfer oder ihr Versagen dargestellt werden. Darum ist mit dem Erwerb der Eintrittskarte auch das Recht einzugreifen und zur Wortmeldung verbunden [...].⁵⁴

Im selben Notizbuch äußert sich Hochhuth zu seinem Protagonisten Riccardo:

Oder es müsste gesagt werden: ›früher endete so etwas mit dem Tod des Helden – das geht nun nicht mehr, denn hier starb man ohne Apotheose, gänzlich allein [?] ohne sich wehren zu können, anonym wie ein Rindvieh im Chicagoer Schlachthof [...].

Dieser Eintrag steht im Zusammenhang mit der »Ankunft des italienischen Transports« in Auschwitz in einer frühen Fassung des Stückes (5. Akt, 2. Szene). Zwar findet sich im Notizbuch auch der Ausruf: »Vorsicht vor Heroismus!« Und doch entstanden für den *Stellvertreter* Figuren, die durchaus Helden genannt werden können, idealistische, tragische, die zu verzweifelten Märtyrern werden und, wie bereits am Beispiel des *Tell 38* gezeigt, eines der Grundprinzipien Hochhuths verkörpern: jenes des Einzelkämpfers. Diesen einzelnen Menschen, der für eine Idee alles wagt, selbst wenn er dabei untergeht, bringt Hochhuth im *Stellvertreter* auf die Bühne. Ab wann das Manuskript die Dramenform annahm, konnte anhand der konsultier-

54 Archiv Rolf Hochhuth, SLA, Schachtel 1. – Von der Bezeichnung Tragödie kam der Autor jedoch ab: »Eine Tragödie konnte das Stück [...] nicht werden. Denn allen diesen Vorgängen und Tatsachen fehlt jene echte Größe, deren Anblick läutert und frei macht. Sie sind nicht tragisch, nur beschämend, nur beklagenswert – ein Trauerspiel.« (Spiegel-Interview, siehe Anm. 8).

ten Archivalien noch nicht beantwortet werden.⁵⁵ Klar ist, dass nur auf der Bühne die Hauptfiguren so konkret und exakt den Bildern des Autors entsprechend dargestellt werden können: Wie bereits weiter oben erwähnt, enthält der Stücktext sowohl ausführliche Kommentare zu Beginn und teilweise auch innerhalb der Szenen (bis zu sechs Seiten) als auch genaue Regieanweisungen – bis hin zu Vorgaben über das Minenspiel der Schauspielerinnen und Schauspieler. Diese Möglichkeit der direkten Einwirkung auf das Publikum, und entscheidender noch auf die Leserschaft, mag die Wahl des Dramas als Form und die Gestaltung der beiden Protagonisten Gerstein und Riccardo unterstützt haben.

55 Notizen und Korrespondenz aus den Jahren 1957/58 sind bislang im Archiv nur vereinzelt aufgefunden worden.

Franziska Kolp

»Um die Lady ging's nie«

Die Kontroverse um die Uraufführung von Maja Beutlers *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr*

Am 27. Oktober 1994 wurde am Schauspielhaus Zürich Maja Beutlers Stück *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr*¹ uraufgeführt. Zwei Tage vor der Uraufführung hatten sich Verlag und Autorin von der Inszenierung des Stücks durch den jungen deutschen Regisseur Andreas Herrmann und die Interpretation durch die Schauspielerin Cornelia Schmaus und den Schauspieler Peter Arens distanziert. Im Schweizerischen Literaturarchiv befinden sich im Archiv von Maja Beutler² sämtliche Unterlagen rund um diesen Konflikt, d. h. – nebst den einzelnen Fassungen des Stückes – vor allem Briefe, Fotos, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, die »Strichfassung« des Textes vom Schauspielhaus Zürich sowie der Text *Wie man in den Wald kuckt, so schaut es zurück*.³ Im Folgenden soll nun anhand einzelner dieser Dokumente die Kontroverse aufgezeigt und auf einige Streitpunkte eingegangen werden.

Der Weg zur Dramatikerin

Bereits in Maja Beutlers Prosa lässt sich vor allem durch die darin vorkommenden Dialoge eine gewisse Nähe zum Dramatischen ausmachen. Sie wagte sich denn auch mit Stücken wie *Das Blaue Gesetz*,⁴ *Das Marmelspiel*⁵ und *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr* als eine der ersten Schweizer Autorinnen auf »ein männlich

1 Maja Beutler: *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr*. Frankfurt a. M. 1992.

2 Das Archiv von Maja Beutler wurde im November 2007 von der Eidgenossenschaft erworben und befindet sich seither im Schweizerischen Literaturarchiv (SLA), Bern.

3 Archiv Maja Beutler, Signaturen A-03-f, B-4-LADY und D-2-a/14, SLA.

4 Maja Beutler: *Das Blaue Gesetz*. Uraufführung Städtebundtheater Biel / Solothurn 1979.

5 Maja Beutler: *Das Marmelspiel*. Frankfurt a. M. 1985.

dominiertes Terrain«, wie Beatrice Eichmann-Leutenegger in ihrer Würdigung zum 70. Geburtstag der Autorin festhielt.⁶

Das erste Stück, *Das Blaue Gesetz*, wurde 1979 in Biel uraufgeführt. In diesem Stück geht es darum, dass die Menschen in einer überorganisierten Gesellschaft gezwungen werden, »lebenspflichtig« zu bleiben, und nicht mehr ohne weiteres sterben können.

Das Marmelspiel wurde 1985 am Stadttheater Bern uraufgeführt. Es ist nicht ein einziges großes Drama, sondern das Stück setzt sich aus lauter kleinen Dramen zusammen, die in 26 Szenen als Marmeln unterwegs sind und von Geschehnissen handeln, die jederzeit überall vorkommen können.

Unter dem Titel *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr* folgte die dramatische Bearbeitung der gleichnamigen Erzählung⁷ aus *Das Bildnis der Doña Quichotte*. 1994 gelangte das Stück am Schauspielhaus Zürich zur Uraufführung und löste bereits im Vorfeld den hier thematisierten Konflikt zwischen der Autorin und dem Regisseur aus, der auch in der Presse seinen Niederschlag fand.

Das Stück *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr*

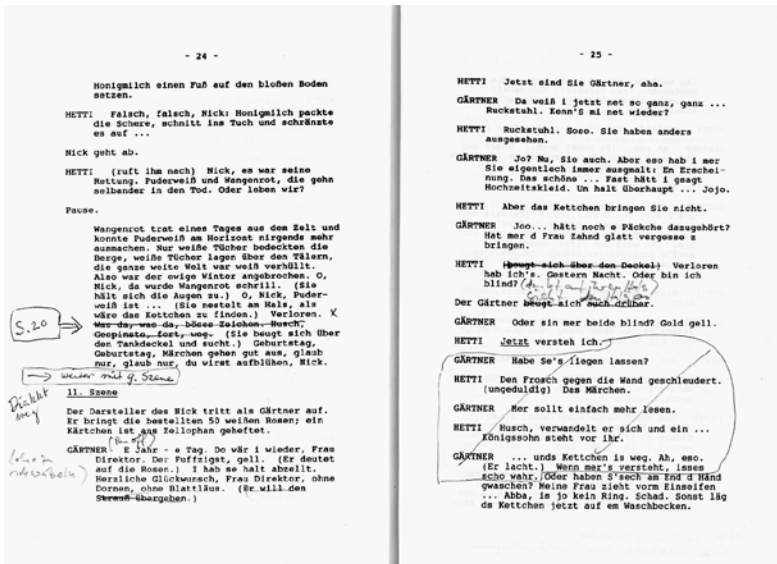
Die Wahl des Titels hat Maja Beutler Ingeborg Gleichauf im Gespräch so erklärt, dass Lady Macbeth in ihren Augen nicht versuche, sich die Schuld abzuwaschen, sondern dass sie aus der Ehehölle herauswolle. Das eigentliche Drama spiele sich »zwischen dem Ehepaar ab«.⁸ Es ist die Geschichte der fünfzigjährigen Hetti Bickel, die ihren Mann umbringt.

Hetti ist mit dem Konzernchef Nick Bickel verheiratet. Hetti lebt zwar im Wohlstand, ist aber gelangweilt, erscheint verblüht und fühlt sich einsam, denn ihr Gatte, den sie eigentlich liebt, ist mehr mit dem Geschäft als mit ihr verheiratet. Da sein Alltag von Terminen, Verhandlungen und der Sekretärin bestimmt wird, vernachlässigt er Hetti und achtet nicht weiter auf ihre Gefühle und Sehnsüchte. Hetti hingegen wollte ein Leben lang ihren Mann für sich haben und ihn nicht

6 Beatrice Eichmann-Leutenegger: Der aufrechte Gang. Die Autorin Maja Beutler wird 70. Neue Zürcher Zeitung, 8. Dezember 2006.

7 Maja Beutler: Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr. In: dies.: Das Bildnis der Doña Quichotte. Zürich, Frauenfeld 1989, S. 157-183.

8 Ingeborg Gleichauf: Das Besondere kommt nie. Maja Beutler (geb. 1936). In: dies.: Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart. Berlin 2003, S. 80.



»Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr«. Frankfurt a. M. 1992.
 »Strichfassung« Zürich 1994 (SLA Archiv Maja Beutler A-03-f/5).

mit der Welt teilen, was sie jedoch nicht schaffte. Deshalb bringt sie Nick am Tag vor ihrem fünfzigsten Geburtstag um, indem sie ihn in einen Öltank stößt. Dadurch erhofft sie sich den Beginn eines neuen Lebens. Doch die Vergangenheit verfolgt sie und lässt sie nicht los, denn alle Figuren, die auftauchen, erinnern sie an Nick und sind sozusagen dessen Doppelgänger. Maja Beutler weist bereits bei der Personenangabe darauf hin, indem sie in Klammern die weiteren Rollen des Nick hinzufügt: Chauffeur, Gärtner, Heizer, Kommissar Pensa, Sohn Mathis und Verwaltungsrat Blech. Im Stück wird das Doppelgänger-motiv auch von Hetti selbst aufgenommen, indem sie sagt: »Geht der eine, kommt der gleiche«. ⁹ Alles endet immer wieder gleich und so entwickelt sich die Wirklichkeit zu einer Art Albtraum, aus dem es kein Erwachen mehr gibt.

Die Thematik bearbeitete Maja Beutler zunächst in der Erzählung *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr* mit dem Untertitel »Eine neue Folge in der Serie ›Kommissar in Dallas‹«. ¹⁰ Darauf folgte

⁹ Beutler, Lady Macbeth, S. 38.

¹⁰ Beutler, Lady Macbeth (Erzählung), S. 157.

die Dramatisierung des Stoffes, welche Maja Beutler in ihrem Brief vom 2. Dezember 1991 an Karlheinz Braun vom Verlag der Autoren bekannt gab: »Ich habe seinerzeit Gramms¹¹ über die Idee gesprochen [sic], meine Erzählung ›Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr‹ zum Ausgangspunkt für ein neues Stück zu nehmen.«¹² Die Dramatisierung des Stoffes erfolgte in drei Etappen mit einer ersten Fassung (Typoskript von 42 Seiten), einer zweiten Fassung (Typoskript 56 Seiten) und einer Druckfassung (Typoskript 52 Seiten).

Formal fällt auf, dass Maja Beutler in der ersten Fassung noch den klassischen Dramenaufbau mit fünf Akten wählte, wohingegen sie ab der zweiten Fassung auf die Unterteilung in fünf Akte verzichtete. Die Anzahl der Szenen variiert von der ersten bis zur Druckfassung nur minimal (31 Szenen, 30 Szenen, 32 Szenen).

In der Dramatisierung des Stoffes führt die Autorin weiter aus, was in der Erzählung nur angedeutet wird: Hetti Bickel versucht den Rollentausch, indem sie sich nicht einfach nur an einem Auseinanderfallen des Industrieimperiums belustigt, sondern dessen Leitung übernimmt. Doch stets sieht sie sich mit einem Doppelgänger ihres im Öltank verschwundenen Mannes konfrontiert. Von den Personen her ist das Stück gegenüber der Erzählung angereichert.

Maja Beutler hat in ihrem Stück bewusst die Frau den Mann umbringen lassen und nicht umgekehrt. »Denn« – wie sie selber sagt – »Gewalt von Männern an Frauen ist uns seit Jahrtausenden bekannt. Frauen wissen hingegen oft nicht, dass sie selber Gewalt in sich tragen.«¹³ Meistens bleibe da nur der Traum auszubrechen, der Traum, die eigene Kraft einzusetzen. Es stellt sich die Frage, ob alles nur ein Traum war. Und so scheint denn Maja Beutler zwei Interpretationsmöglichkeiten offenzulassen: die erste, dass die Frau den Gewaltakt an ihrem Mann nur geträumt hat und sie sich die Ereignisse zusammenfantasiert, was das Stück zu einer Komödie macht; die zweite, dass die Frau den Mord tatsächlich begangen hat, was das Stück zu einer Tragödie macht. Maja Beutlers Absicht war es, eine Komödie zu schreiben. Dies bestätigt sich auch formal, indem sie das Stück nicht in fünf Akte, was der klassischen Tragödie entspräche, sondern in drei Akte gliederte, also gemäß der Komödie.

11 Eike Gramss war von 1991 bis 2006 Intendant am Stadttheater Bern.

12 Archiv Maja Beutler, Signatur A-03-f/1, SLA.

13 Susi Zihler: Lady Macbeth. Meyers Modeblatt, 20. Oktober 1994, Nr. 42, S. 10.

Der Konflikt

Susi Zihler zufolge ließ Maja Beutler dem Regisseur Herrmann von Anfang an viel Spielraum.¹⁴ Die Autorin wird mit folgenden Worten zitiert:

Ich habe grossen Respekt vor dem Regieberuf. Deshalb rede ich nicht drein. Ich habe sowieso kein Mitspracherecht bei der Inszenierung. Sobald ein Stück geschrieben ist, gebe ich es aus den Händen und überlasse es den Interpreten. Das Risiko, einmal durch eine Interpretation enttäuscht zu werden, weil sie nicht unseren Vorstellungen entspricht, müssen wir Autorinnen und Autoren eingehen.¹⁵

Beim Interview mit der Journalistin war sich also Maja Beutler schon bewusst, dass das Risiko der Enttäuschung bestehe. Aber sie stellte auch klar, dass sie das Stück aus den Händen geben müsse.

In seinem Brief vom 6. September 1994 sandte Regisseur Herrmann Maja Beutler einen Minibericht über die *Lady Macbeth*-Produktion und deutete darin bereits an, wie schwierig die Arbeit sei und dass er nicht wisse, »wie fest Ihre [Maja Beutlers] Vorstellungen von der theatralischen Umsetzung Ihres Stückes sind.«¹⁶ Er ahnte wohl schon, dass seine Inszenierung des Stückes anders war, als sie sich die Autorin gedacht hatte, indem er schrieb: »Vielleicht ist vieles, was wir machen, sehr anders, als Sie es sich ausgemalt haben – mit Sicherheit ist z.B. Frau Schmaus [...] keine typische Hetti; sie ist eher bodenständig (im besten Sinne) – intelligent, hat wenig Träumerisch-Irrationales an sich – schon gar nichts Naïves [...].«¹⁷ Weiter teilte er der Autorin mit, dass im Hinblick auf Stringenz von Situationen und Szenen einiges gestrichen worden sei. Dennoch drückte er seine Hoffnung aus, dass ein Ergebnis erzielt werden könne, das Maja Beutler diese Verluste verschmerzen lasse, und so die Arbeit auch ganz in ihrem Sinne voranschreite.

Sechseinhalb Wochen hatten Regisseur Herrmann und die beiden Darsteller, Cornelia Schmaus und Peter Arens intensiv geprobt und dem Stück ihren Stempel aufgedrückt, als am 26. Oktober 1994 das folgende Protestschreiben vom Verlag der Autoren zur Uraufführung

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 11.

¹⁶ Brief von Andreas Herrmann an Maja Beutler, Zürich, 6.9.1994. Archiv Maja Beutler, Signatur A-03-f/1, SLA.

¹⁷ Ebd.

von *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr* am Zürcher Schauspielhaus erschien:

Die Autorin Maja Beutler und der Verlag der Autoren sind nach Probenbesuchen im Zürcher Schauspielhaus entsetzt über die Interpretation des Stückes in der Uraufführungsinszenierung von Andreas Herrmann. Nicht nur, daß ca. 25% des Stücktextes gestrichen sind, viel mehr läßt die Tendenz der Striche erkennen, daß das Uraufführungsteam nur eigene Vorstellungen des Stückes realisieren wollte, aber nicht die der Autorin. Maja Beutler und der Verlag der Autoren distanzieren sich deshalb von der Aufführung des Zürcher Schauspielhauses, die sie nicht als die Uraufführung des Stückes anerkennen können.¹⁸

Im Gespräch am Zürcher Schauspielhaus, das im Anschluss an eine Inszenierung des Stückes *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr* stattfand, erläuterte die Autorin, was sie betroffen gemacht hatte.¹⁹

Es sind dies insbesondere die folgenden Punkte:

- Die Nonchalance, mit welcher man generell mit ihrem Text umgegangen ist.
- Es wurden Kürzungen vorgenommen, d.h. Streichung fast eines Drittels des Textes.
- Es wurden neue Sätze eingebaut, Wörter ausgetauscht.²⁰
- Der Schluss wurde völlig verändert, ja, verharmlost.²¹
- Die Inszenierung setzte lange Pausen ein, was sich – gemäß Maja Beutler – schleppend auf den Rhythmus des ganzen Stückes auswirkte.
- Es kam zu einer Verfälschung der Aussage durch eine willkürliche Interpretation: aus einer Komödie bzw. Tragikomödie wurde bei der Inszenierung eine psychopathetische Tragödie.
- Man ist zur Uraufführung geschritten, ohne dass die Autorin je einbezogen worden wäre.

18 Verlag der Autoren: Presseerklärung, Frankfurt, Zürich, 26.10.1994. Archiv Maja Beutler, Signatur A-03-f/9, SLA.

19 Gespräch am Zürcher Schauspielhaus. In: Entwürfe für Literatur und Gesellschaft, Nr. 6, Zürich, Dezember 1994, S. 60-64.

20 Hierzu zwei Beispiele aus der »Strichfassung«, Archiv Maja Beutler, Signatur A-03-f/5, SLA: S. 4: »Gott der Gerechte« wurde zu: »Du lieber Gott«. (Dieselbe Änderung erfolgte auf S. 48.) S. 38: NICK »Piffpaff, trara.« wurde zu: »Die schiess ich tot. Piffpaff.«

21 Die Schlusszene wurde fast gänzlich weggestrichen.



Kioskaushang mit Plakat Neue Zürcher Zeitung: »Theater-Skandal in Zürich«. Über den Eklat anlässlich der Uraufführung von Maja Beutlers Stück 1994 (SLA Archiv Maja Beutler A-03-f/10).

Im Gespräch am Zürcher Schauspielhaus stellte Karlheinz Braun vom Verlag der Autoren, in welchem das Stück von Maja Beutler 1992 erschienen ist, die entscheidende Frage, ob denn »eine Autorin nicht das Recht [habe], zumindest bei der Uraufführung nicht eine Interpretation des Regisseurs vorgesetzt zu bekommen, sondern jene, die ihr selber beim Schreiben vorgeschwebt hat«. ²²

Die Presse indessen fand, dass zwar in Andreas Herrmanns Inszenierung von Anfang an eine TV-Krimi-Atmosphäre herrsche mit einem sterilen Luxusvilla-Garten und nicht mit einer Ödnis, wie sie die Autorin verlangt, und dass Regisseur Herrmann recht viel gekürzt habe, aber dass dies alles keine Verfälschung der Aussage der Autorin zur Folge habe und zu einem gelungenen Theatererlebnis führe. ²³

Richard Reich fand in seinem Artikel, dass die Uraufführung keinen Aufschluss über die Aufregung gab, die im Vorfeld der Premiere herrschte. Zudem legte er dar, dass der junge Regisseur das Publikum

22 Gespräch am Zürcher Schauspielhaus. In: Entwürfe, S. 60.

23 Hugo Bischof: Per Gattenmord zur Freiheit. Luzerner Zeitung, 29. Oktober 1994, Nr. 251, S. 37.

auf einen gangbaren Weg durch ein schwieriges Stück führte, »dessen Vorzug gerade auf der Vielfalt seiner Interpretationsmöglichkeiten liegt«.

Der Regisseur Herrmann entschied sich für eine denkbare Variante unter vielen und gab Beutlers Vorlage die dramaturgische Linie: mit Kürzungen, die qualitativ wie quantitativ nachvollziehbar scheinen. – Das Resultat: ein interessanter Theaterabend, nicht mehr und nicht weniger. Das Premierenpublikum applaudierte freundlich allen Beteiligten mit Ausnahme der Autorin, die der Aufführung erwartungsgemäß fernblieb. Maja Beutler war mit ihrer Haltung – von wem auch immer – schlecht beraten. Sie hat sich einen Achtungserfolg entgehen lassen für die valable Uraufführung ihres valablen Stückes. Und sie hat den Gegnern der Schweizer (Frauen-)Dramatik billige Argumente in die Hände gespielt.²⁴

Diese Pressereaktionen Maja Beutler gegenüber fand die Kritikerin Lilo Weber unhaltbar: »[A]ber was dann sich alles an Häme gegen die Autorin entladen hat, das finde ICH nun skandalös [...].«²⁵ Ansonsten war Lilo Weber der Ansicht, dass eigentlich zwei Theaterstücke zur Debatte standen, eines, das Maja Beutler geschrieben hatte, und das andere, das zur Aufführung gelangte. Sie hatte auch Verständnis für Maja Beutlers Enttäuschung, weil sie nicht einbezogen und die Sprache doch recht massiv verändert worden war und besonders die Zitate aus Shakespeare, Goethe und Schiller ausgelassen worden waren.

Verständnis für ihre Situation und aufmunternde Worte wurden Maja Beutler auch vom Schriftsteller-Kollegen Adolf Muschg zugebracht:

Liebe Maja Beutler, ich habe so eine Ahnung, wie Dir zumut ist [...]. Ich habe fast Gleiches mit meinen Stücken erlebt, und es hat mir das Theater verdorben, lass Dir nichts Gleiches passieren. Ich weiß auch, wie wenig ›Dabeisein‹ für den Autor nützt, oder für die Arbeit; es ist Störung, außer das Theater wäre ganz anders strukturiert [...].²⁶

24 Richard Reich: Szenen keiner Ehe. Neue Zürcher Zeitung, 29./30. Oktober 1994, S. 45.

25 Gespräch am Zürcher Schauspielhaus. In: Entwürfe, S. 62.

26 Brief von Adolf Muschg an Maja Beutler, Männedorf, 30.10.1994. Archiv Maja Beutler, Signatur B-4-LADY/2, SLA.

Schlussbemerkungen

Die Inszenierung von Andreas Herrmann am Schauspielhaus Zürich kann zwar einerseits als eine mögliche Interpretation des Stücks von Maja Beutler angesehen werden, bei der trotz allen Kürzungen der sprachliche Witz und die Pointen letztlich doch auf die Autorin Maja Beutler hindeuten, was schließlich im Oktober 1994 insgesamt immerhin zu einem positiv aufgenommenen Theaterereignis führte. Andererseits ist durch die sehr eigenständige Inszenierung des Stücks *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr*, bei der gerade die Sprache massiv verändert worden ist, indem auf die klassischen Zitate sowie jene aus den Märchen verzichtet worden ist und Hetti dadurch nicht einfach nur in Zitaten und Floskeln redet, ein dem Originaltext entferntes Stück entstanden. Somit könnte man eigentlich zwei Theaterstücke erkennen: das von Maja Beutler geschriebene und das Stück der Inszenierung von Regisseur Andreas Herrmann.

Rund fünf Jahre nach dem Konflikt wandte sich Gerd Leo Kuck, der scheidende künstlerische Direktor des Schauspielhauses Zürich, mit der Bitte um eine Textspende für die Dokumentation *Was bleibt. Eine Rückschau* an Maja Beutler: »Da Sie mit Ihrer Uraufführung *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr* einen wichtigen Platz in unserem Spielplan eingenommen haben [...]«.²⁷

Fünf Jahre nach der Kontroverse um die Uraufführung von Maja Beutlers Stück *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr* schien der »Skandal«, wie ihn die *Neue Zürcher Zeitung* bezeichnet hatte, vergessen. Maja Beutlers Text *Wie man in den Wald kuckt, so schaut es zurück*,²⁸ den sie für *Was bleibt. Eine Rückschau* schrieb, lässt allerdings erahnen, dass die Auseinandersetzung zwischen ihr und dem Regisseur der Uraufführung der *Lady Macbeth* nicht spurlos vorübergegangen ist. In diesem Text debattieren der Riese und das tapfere Schreiberlein nochmals über die Inszenierung von *Lady Macbeth wäscht sich die Hände nicht mehr*. Bezeichnend sind die Schlussworte und der Abgang des tapferen Schreiberleins:

Besser ich habe Nein gesagt. Du bist falsch berühmt, spielst die Rolle Schauspielhaus. ›Es war einmal im Krieg‹, heisst's im Märchen.

27 Brief von Leo Kuck an Maja Beutler, Zürich, 16.2.1999. Archiv Maja Beutler, Signatur A-03-f/11, SLA.

28 Archiv Maja Beutler, Signatur A-03-f/11, SLA.

Das tapfere Schreiberlein steht auf und schüttelt sich den Staub aus den Kleidern.

Im Gegensatz zur fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Autor/in und Regisseur/in, wofür es einige Beispiele gibt, blieb bei Maja Beutler der Konflikt zurück, der ihr allerdings auch zu Publicity verhalf.

Rudolf Probst

Herbert Meiers *Mythenspiel*

Das Festspiel zum 700-Jahr-Jubiläum
der Schweizerischen Eidgenossenschaft 1991

Das persönliche Archiv eines Autors ist materialisierte Lebenserinnerung. Es zeugt vom individuellen Schreiben, vom Leben, von der Auseinandersetzung des Autors mit sich selber, mit seinen literarischen Stoffen, mit seiner Umgebung. Ganz besonders im Fall von Herbert Meier, der sein Archiv bereits vor zehn Jahren dem Schweizerischen Literaturarchiv anvertraut hat. Ich will im Folgenden am Beispiel des *Mythenspiels* die Dokumentenlage im Archiv von Herbert Meier aufzeigen und zum Schluss überlegen, welche Bedeutung das Vorhandensein dieser Dokumente für die literaturwissenschaftliche Forschung haben könnte. Dazu gilt es vorerst, die Person und Situation des Autors und seines Stücks kurz zu skizzieren.

Herbert Meier, geboren am 29. August 1928 in Solothurn, gehört zur Generation der Schweizer Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die literarisch nach Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt in Erscheinung traten und die »neue« Nachkriegsliteratur prägten. Er studierte Literaturwissenschaft und Geschichte in Basel, Wien, Paris und Fribourg und promovierte 1963 mit einer Dissertation über die Dramen Ernst Barlachs. Er bildete sich zudem zum Schauspieler aus und war als Lektor und Dramaturg tätig, bevor er 1955 freier Schriftsteller wurde. Sein Schaffen umfasst Drama, Prosa, Lyrik, Essayistik und Übersetzungen von Euripides, Shakespeare, Racine, Claudel und García Lorca – um nur die wichtigsten zu nennen. Mit seinen frühen Stücken *Die Barke von Gawdos* (Uraufführung in den Junifestwochen Zürich 1954 durch Oskar Wälterlin) und *Jonas und der Nerz* (1959 am Berner Stadttheater) machte Meier früh auf sich aufmerksam. Die *Hamburger Zeit* überschrieb ihre Kritik damals mit »Herbert Meiers Durchbruch«. 1968 formulierte er sein künstlerisches Credo in einem *Manifest*, in dem er schrieb: »Der neue Mensch steht weder rechts noch links – er geht. Er ist unterwegs.« Die größten Erfolge feierte er mit seinen historischen Stücken *Stauffler-Bern* (1975), *Dunant* (1976) und *Bräker* (1978), die alle historische Persön-

lichkeiten der Schweiz ins Zentrum und in ein Spannungsverhältnis zu ihrer jeweiligen zeitgenössischen Umgebung stellen. Damit legitimierte sich in den Augen seiner Auftraggeber vermutlich seine Berufung zum Festspielautor. Spätere Stücke von Herbert Meier erlebten ihre Uraufführung zum Teil im Ausland, 1988 *Die Göttlichen* in Los Angeles und in Ankara *Bei Manesse* 1989. In seiner Essayistik ordnet sich Herbert Meier in eine lange literarische Tradition philosophisch-theologischer Diskurse ein, die er schöpferisch erneuert und gestaltet. 1977 bis 1982 war er Chefdramaturg am Schauspielhaus Zürich und 1986 »writer-in-residence« an der University of Southern California in Los Angeles. Von 1994 bis 1998 wirkte er als Moderator der Sendung *Sternstunde Philosophie* des Schweizer Fernsehens. Sein literarisches Schaffen ist mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet worden, darunter 1955 der Literaturpreis der Stadt Bremen, 1964 der Conrad-Ferdinand-Meyer-Preis, 1975 der Kulturpreis des Kantons Solothurn und 1997 der Schillerpreis der Zürcher Kantonalbank.

Herbert Meier hat sein Theaterstück *Mythenspiel* als Auftragsarbeit zum 700-Jahr-Jubiläum der Schweizerischen Eidgenossenschaft realisiert. Aufgeführt wurde das Stück auf einer großen Freilichtbühne in Schwyz mit dem Mythen-Gebirge als eindrucklicher Kulisse. Das Stück knüpft an eine schweizerische Tradition des Festspiels an,¹ welche an Jubiläumsanlässen und bei großen eidgenössischen Festen inszeniert wurden. Bereits an den Schweizer Jubiläumsfeiern 1891 und 1941 kamen in Schwyz Festspiele zur Aufführung, die die historische Situation und Ausnahmestellung der Schweiz im Staatenbund zur Darstellung bringen sollten. Meist unter freiem Himmel aufgeführt, stellen Festspiele Schlüsselereignisse aus der Geschichte und Mythologie der Schweiz dar, oft in lebenden Bildern und Massenszenen, aufgeführt in der Regel von Laientheatern. Diese Formen nationaler Selbstdarstellung entwickeln sich Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu integrierenden Bestandteilen gesamtschweizerischer wie auch der kantonalen Jubiläumsfeierlichkeiten. In der Massenszene eines Laienensembles bringt das Volk als Souverän in diesen Festspielen sich selbst zur Darstellung. Aufführende und Zuschauer sollen eine Gemeinschaft bilden. Die Festspiele nahmen in der Schweiz rasch gigantische Ausmaße an.

1 Zum Folgenden vgl. Hans Amstutz, Ursula Käser-Leisibach, Martin Stern: Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt, 1930-1950. Zürich 2000, sowie Balz Engler und Georg Kreis (Hg.): Das Festspiel. Formen, Funktionen, Perspektiven. Willisau 1988. (Schweizer Theaterjahrbuch, 49).



Eingang zur Freilichtbühne zu Herbert Meiers »Mythenspiel« in Schwyz zum 700-Jahr-Jubiläum der Schweizerischen Eidgenossenschaft 1991 mit dem Mythen-Gebirge als Kulisse (SLA Archiv Herbert Meier).

In Bern traten bereits 1891 im Festspiel zur Gründung der Stadt Bern 900 Darstellerinnen und Darsteller in rund 2.500 Rollen auf einer 100 Meter breiten Bühne auf; der Zuschauerraum fasste an die 20.000 Personen. Nach dem ersten Weltkrieg veränderte sich der Charakter der Festspiele in einer Abwendung vom Historismus. An die Stelle historischer Rekonstruktion trat zusehends symbolische und allegorische Darstellung. Markantes Beispiel dieser Entwicklung ist das 1941 ebenfalls in Schwyz aufgeführte offizielle *Bundesfeierspiel* von Cäsar von Arx, das ganz im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung stand. Der Autor, damals bekannt durch seine historischen Theaterstücke und verdient um die Festspieltradition, erfolgreichster

Schweizer Dramatiker vor Frisch und Dürrenmatt, nahm einen Auftrag von Bundesrat Philipp Etter an. Letzterer formulierte die Vorgaben an das Stück »eigenhändig: ›[...] kurz, mannhaft, einfach und wuchtig [...]. Jene Tugenden und Kräfte wecken, die heute nötig sind, um durchzuhalten: Wehrbereitschaft, Opferbereitschaft, Einigkeit, Vertrauen: Gottvertrauen und Selbstvertrauen.«² Von Arx' Historienspiel um den historischen Befreiungskampf der Schwyzer wurde zum Inbegriff der Geistigen Landesverteidigung, was nicht zuletzt vermutlich dem Umstand zuzuschreiben wäre, dass Bundesrat Etter selber gleichsam zum Rotstift gegriffen und von Arx' Text inhaltlich stark geprägt hat.³ Aber das müssten genauere Forschungen erst noch nachweisen. In einem Brief vom 13. Juni 1941 greift der Bundesrat direkt in den Textentstehungsprozess ein, wenn er von Arx folgende Änderung im dritten Teil des Stücks vorschlägt:

Die Landesmutter sollte an jener Stelle einen eindringlichen Aufruf an das Schweizervolk richten zur Zufriedenheit, zu Vertrauen, zu Opferbereitschaft, zur Einigkeit in gegenseitiger Hilfe. Warum sollte die Landesmutter ihrem Volke nicht sagen, dass wir zufrieden und glücklich sein können beim einfachen Habermus, und dass, wie die Frauen im täglichen Leben das herrliche Beispiel geben, am eindrücklichsten als Mütter und durch ihre Mutterschaft, dass jede Zukunft, jede Fortsetzung des eigenen Lebens in der Zukunft erkaufte werden muss durch dienende Hingabe, Opfer und Leiden. Dieser Aufruf der Landesmutter braucht nicht lange zu sein, – aber in einem Dutzend inhaltsschwerer Kernsätze sollte er desto eindrücklicher zu dem aufrufen, was ich bürgerliche Disziplin und Opferbereitschaft nenne. Solche Aufmunterung und Ermutigung ist das Wesentlichste, was heute nottut. Wenn man einige dieser Kernsätze durch den ›Chor‹ der Frauen wiederholen und damit noch unterstreichen könnte, würde ich das begrüßen. Und wenn ein letzter Kernsatz vom Chor der Männer oder von einem der männlichen Sprecher als Echo aufgenommen werden könnte – als zustimmende Antwort des Volkes – so müsste das meines Erachtens die Wirkung noch erhöhen,

2 Beatrice Sandberg: Geistige Landesverteidigung. In: Schweizer Literaturgeschichte. Hg. von Peter Rusterholz und Andreas Solbach. Stuttgart, Weimar 2003, S. 225.

3 Franco Supino imaginiert die Szene in seinem biografischen Roman *Das andere Leben*. Zürich 2008.

und der ganze dritte Teil würde dadurch an Durchschlagskraft noch gewinnen.⁴

Auffallend ist, bis in welche textlichen Feinheiten hinein der bundesrätliche Zugriff mit dem Korrekturstift reicht: Außer der konkreten Formulierung des Aufrufs überlässt Etter nichts der dichterischen Imagination des Autors, mit bedenkenswerten literaturhistorischen Folgen: Das Bild des Dramatikers Cäsar von Arx leidet seither unter der einseitigen Zuordnung zur Geistigen Landesverteidigung, obwohl der Autor auch noch ganz andere Stücke verfasst hat als bundesrätlich verordnete volkstümliche Historiendramen ...

Festspiel 1991

Ob zur 700-Jahr-Feier der Schweizerischen Eidgenossenschaft auch 1991 wieder ein Festspiel aufgeführt werden sollte, war im Organisationskomitee und in der schweizerischen Öffentlichkeit lange Zeit umstritten. Hinzu kam, dass das ursprüngliche Konzept für eine Landesausstellung rund um den Vierwaldstättersee 1987 in einer Volksabstimmung scheiterte. Als Alternative beschloss der Bund zwei Jahre später, und nur zwei Jahre vor den Feierlichkeiten, dezentrale Feiern in allen Landesteilen abzuhalten. Dazu gehörte dann auch ein neuerliches Festspiel in Schwyz. 1991 fanden im ganzen Land Festanlässe zum 700-jährigen Bestehen der Eidgenossenschaft statt. Die offiziellen Anlässe, wie beispielsweise die Forschungsausstellung Heureka in Zürich, fanden über das ganze Jahr verteilt statt. Die Veranstaltungen gipfelten im fünftägigen Fest der Eidgenossenschaft in der Region Innerschweiz, das am 31. Juli mit dem Fest der Jugend begann, mit der Bundesfeier am 1. August einen ersten Höhepunkt erlebte und mit einem Volksfest in Brunnen vom 2. bis zum 4. August ausklang.

Herbert Meier erhielt vom Schwyzer Organisationskomitee den Auftrag, zur Feier ein neues Theaterstück zu verfassen. Das Stück sollte mit Musik inszeniert werden. Als Komponist konnte der Zürcher Komponist Daniel Schnyder gewonnen werden. Schwierigkeiten bereitete die Suche nach Regisseur und Hauptdarstellern, weil kritische Schweizer Künstler es nach dem sogenannten Fichen-

4 Cäsar von Arx – Philipp Etter: Briefwechsel und Dokumente, 1940–1941. Hg. von Armin Arnold und Rolf Röthlisberger; mit einem Nachwort von Urs Viktor Kamber. Bern 1985, hier S. 45.

skandal⁵ ablehnten, sich an einem Festspiel zu Ehren dieses Staates zu beteiligen, der sie überwachen und bespitzeln ließ. Das Stichwort zu dieser Verweigerungshaltung lautete »Kulturboykott«.⁶ Ursprünglich war Werner Düggelin als Regisseur vorgesehen, er nahm auch an den ersten Sitzungen des Organisationskomitees teil, verzichtete aber im April 1990 auf den Auftrag »angesichts der gegenwärtigen ›politischen Stimmung in der Schweiz«.⁷ Schließlich erklärte sich der Österreicher Hans Hoffer bereit, Regie und Konzeption der Bühnenbauten zu übernehmen. Trotz finanzieller Schwierigkeiten gelang es, in einer kurzen Bauphase von vier Monaten in Schwyz eine große Freilichtbühne aufzubauen, die Herbert Meiers Landschaftstheater entsprach. Das Bühnenbild bezog die Landschaft mit dem Bergpanorama wie auch die benachbarten Patrizierhäuser optimal mit ein. Das »Wahrzeichen« der Bühnenidee bildete ein überdimensionierter, zweidimensionaler Kopf mit Blick auf die Mythen, durch welchen die Zuschauerinnen und Zuschauer die Tribünenplätze erreichten. Um die Landschaft in die abendlichen Aufführungen einzubeziehen, kamen Laserkanonen und andere technische Geräte zum Einsatz.

Das Ensemble des *Mythenspiels* setzte sich aus professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern vor allem aus Deutschland und Österreich zusammen, ergänzt durch Laiendarsteller aus der Region. Die Uraufführung fand ein paar Tage vor den Feierlichkeiten am 20. Juli 1991 mit einer etwas über zweistündigen Dauer statt. Bis zum 7. September 1991 wurde das *Mythenspiel* insgesamt 24-mal aufgeführt.

Das Stück spielt schon im Titel mit dem lokalen Doppelsinn des Begriffs der Mythe, der einerseits auf die Berggipfel der Mythen anspielt, vor deren Kulisse das Theater aufgeführt wurde, und andererseits auf den Begriff des Mythos. Wie er im Nachwort zum Stück⁸ schreibt, wurde sich Herbert Meier dieser Doppelbedeutung des

5 Eine parlamentarische Untersuchungskommission hatte 1989 ans Licht gebracht, dass die Schweizer Bundesbehörden und kantonale Behörden im Zeichen des Kalten Krieges rund 1/10 der Schweizer Gesamtbevölkerung überwacht und insbesondere über linke Politiker, Gewerkschafter und Intellektuelle persönliche Akten angelegt hatten.

6 Vgl. Fredi Lerch und Andreas Simmen (Hg.): Der leergeglaubte Staat. Kulturboykott gegen die 700-Jahr-Feier der Schweiz. Dokumentation einer Debatte. Zürich 1991.

7 Vgl. Archiv Herbert Meier im SLA, Signatur C-2-f/02, Protokoll vom 25. April 1990.

8 Vgl. dazu Herbert Meier: Theater I. Schweizer Stücke. München 1993, S. 521–522.

Begriffs erst im Verlauf der Arbeit am Stück bewusst. Für ihn bezeichnete der Titel vorerst nur den Schauplatz. »Mythos heisst ja zuerst einmal Geschichte, Sage, Kunde, Botschaft. In diesem Sinne erlebt Teiler natürlich Mythen. Er ist das Subjekt, das in ein Spiel von Mythen gerät.« Für Meier stellt das Gebirge, die beiden Mythen, »das Reich des verlorenen Gedächtnisses, des Ungelebten« dar, er versteht das Stück als »Suche danach«, es geht ihm um »ein Aufspüren verschütteter utopischer Substanzen im eigenen Stoffgebiet, der Schweiz«.⁹

Das Stück ist als Stationentheater in einzelnen Bildern konzipiert, durchgängiger Impetus ist die in allen Szenen vorherrschende Zeitkritik und die Suche nach schweizerischen Utopien. Herbert Meier thematisiert Elemente aus der Schweizer Geschichte wie die verlorene Schlacht bei Marignano, das Ancien Régime, aber auch aus der zeitgenössischen Wirklichkeit der 1980er- und frühen 1990er-Jahre. Im Stück spielen Sagengestalten aus der Innerschweizer Mythologie eine Rolle wie der Scheibenhund, die Stegkatzen, das Greiss, Wilhelm Tell oder das Hudi. Einige Stationen thematisieren das Leben von historischen Figuren: Erasmus von Rotterdam tritt auf und Paracelsus, der Innerschweizer Arzt, Philosoph und Geburtshelfer des modernen Schweizerischen Bundesstaats Ignaz Paul Vital Troxler oder die Pädagogen und Humanisten Heinrich Pestalozzi und Henri Dunant. Mit Alfred Escher erhält auch ein Politiker und Unternehmer, Eisenbahnstrategie und Tourismusförderer seinen Auftritt im Stück. Immer wieder finden sich intertextuelle Bezüge zu anderen Werken Herbert Meiers, der mit Figuren und Themen aus seinen früheren Stücken *Stauffer-Bern* und *Dunant* spielt.

Die Handlung lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die Hauptfigur Teiler erleidet unter den beiden Mythen einen Autounfall. Er trifft auf Vinz, den Spielführer, der ihn auf eine Nachtfahrt mit Ereignissen und Figuren aus der Herkunft und der Geschichte der Region und des Landes mitnimmt: »Wir steigen hinein ins Gebirge und fahren in die Höhlen und Kammern, zu den Türmen hinauf und fördern Erscheinungen zutage, vergrabene Figuren; Abgesunkenes, Vergessenes, Teiler.«¹⁰

Die Reise lässt sich verstehen als Suche nach einer anderen Schweiz, aber auch als Suche nach der Frau, die Teiler als Unbekannte auf den verschiedenen Etappen seiner Reise immer wieder begegnet. In dieser

9 Ebd.

10 Ebd., S. 414-415.

Nachtfahrt erlebt Teiler Leiden und Freuden, Taten und Ereignisse, Visionen und Botschaften der vielen Menschen aus der Geschichte, der Toten, auf die er im Stückverlauf trifft. Er wird bedrängt von magischen Naturwesen, die insgesamt der Urner Sagenwelt entstammen. Er schreibt mit den drei Tellen, die nach der Innerschweizersage immer dann erscheinen, wenn Gefahr im Anzug ist, an einem Freiheitsbrief, ohne zu wissen, dass es sich um eine staatsmythologische Urkunde handelt. Als eindrückliches Bild wird der Trauerzug der geschlagenen eidgenössischen Krieger von Marignano inszeniert. Das festliche Treiben einer höfischen Gesellschaft von Patriziern wird plötzlich durch die Pest abrupt beendet. Dem Menschenerzieher Pestalozzi begegnet Teiler, ohne ihn zu erkennen und dessen Utopien zu begreifen. Friedensstifter Dunant ist zum Clochard verkommen. Nach einem apokalyptischen Wetterleuchten, den Bau des Gotthardtunnels vor Augen, erwacht Teiler. Vinz, der ihn im Verlauf des Spiels vielen Täuschungen ausgesetzt hat, ruft ihn zu den Lebenden zurück. Inmitten vieler Zeitgenossen wartet auch seine Frau Barbara auf ihn.

Im Programmheft stellt Herbert Meier sein Stück dezidiert in die Tradition des historischen Festspiels, grenzt sich aber gleichzeitig von nationalistischen und heroisierenden Tendenzen ab.

Das *Mythenspiel* nimmt eine landesspezifische Theaterform aus der Schweiz auf, die äussere Form des »Festspiels«, aber es füllt sie nicht mit herkömmlichen, nationalen Inhalten. Wie könnte es das in einer Zeit, wo diese Inhalte sich über Nacht aufgelöst haben.¹¹

Nicht zu übersehen ist die Anspielung auf den Fichenskandal, der das nationale Selbstbewusstsein vieler Schweizerinnen und Schweizer damals fundamental erschüttert hat. Sein Stück sei weder »Selbstfeier« noch »Demontage« des Staates, sondern »Theater für Viele, nicht für eine geschlossene Gesellschaft, eher für eine offene Gemeinschaft«.¹² Der Autor definiert damit den Begriff des Festspiels neu: Er übernimmt Elemente des traditionellen Festspiels, indem er etwa Massenszenen und lebende Bilder einsetzt oder historisch bedeutende Persönlichkeiten auftreten lässt. Meier grenzt sich aber auch bewusst davon ab, wenn er auf die Darstellung mythologischer und historischer Heldenfiguren und -szenen verzichtet und dem ganzen Stück einen zeit- und gesellschaftskritischen Grundton verleiht. In konstruktiver Weise allerdings, denn es geht Meier nicht zuletzt darum,

¹¹ Ebd., S. 521.

¹² Ebd., S. 520.

der Kritik an den herrschenden Zuständen konkrete Utopien aus der Geschichte und Gegenwart der Schweiz gegenüberzustellen.

Seit dem Jahr 2000 betreut das Schweizerische Literaturarchiv das Archiv von Herbert Meier. Darin dokumentiert sich sein literarisches Schaffen aus über vier Jahrzehnten beinahe vollständig. Es umfasst Unterlagen zu den literarischen Werken in allen Entstehungsstufen. Von den meisten der publizierten Werke Herbert Meiers sind im Archiv Entwürfe, Notizen, Vorfassungen und Reinschriften in verschiedenen Versionen erhalten. Zum Teil ist auch noch Unpubliziertes zu entdecken. Insbesondere das dramatische Schaffen Meiers ist gut dokumentiert, so gibt es zu den meisten seiner Theaterstücke Konvolute, die auch die Rezeption in der zeitgenössischen Presse gut belegen.

Zwölf Archivschachteln mit Materialien zur Textgenese und zur Rezeption des *Mythenspiels* finden sich in Herbert Meiers Archiv im SLA. Von ersten Aufzeichnungen aus dem Jahr 1988 bis zur Inszenierung 1991 ist die Werkentstehung in fünf Schachteln praktisch lückenlos überliefert und kann *en détail* untersucht und rekonstruiert werden. Bereits 1988 skizziert Herbert Meier schematische Übersichten über den Stückverlauf, erstellt Arbeits- und Zeitpläne von Januar 1989 bis zur Uraufführung 1991 und bezieht dabei die verschiedenen Etappen einer Text- und Theaterproduktion vorausschauend mit ein – ein Ablauf und ein Ineinandergreifen von verschiedenen Handlungen und Akteuren, die er aus seiner Tätigkeit als Dramaturg am Zürcher Schauspielhaus kennt. Über »Stoffstudien mythologischer, historischer, politischer, philosophischer Art. Lektüre und Exzerpte. Kollektaneen«¹³ sollen in einer ersten Phase eine erweiterte Projektskizze und erste Szenenentwürfe entstehen. Neben Besprechungen mit Regisseur und Dramaturg plant Herbert Meier drei Fassungen, bevor er die abzuliefernde Schlussversion des Textes auf Ende Dezember 1990 terminiert. Auch die Erarbeitung eines Proben textes und die Mitarbeit bei den Proben, bei den PR-Arbeiten, bei Produktionsplänen und Engagements sowie beim Bühnenbild, der Lichtregie und den Aufnahmen chorischer Texte plant Herbert Meier mit ein. Aus dem Arbeitsplan spricht die Intention des Autors, beim geplanten Stück nichts dem Zufall zu überlassen, und das Bemühen, die Fäden der Produktion selber in Händen zu behalten.

Herbert Meier hat zur Vorbereitung intensive Recherchen in Bezug auf Innerschweizer Mythologie und Sagen betrieben. In seiner

13 Vgl. A-3-s/2, Zeitplan.

Bibliothek finden sich *Der goldene Ring von Uri*¹⁴ mit unzähligen Anstreichungen und Annotationen sowie die *Schwyzer Sagen*¹⁵ von Hans Steinegger, ebenfalls mit Unterstreichungen und intensiven Lektürespuren versehen. Schon in der ersten Skizze von 1988 spielt Herbert Meier mit der Gattung des Festspiels. Er lässt den Organisator zu lauter Elektro-Musik auf dunkler, leerer Bühne mit folgenden Worten auftreten:

Ein Festspiel wird erwartet, kein Stromausfall. Wir haben Notstromgruppen, im ganzen Land. Und wo sind die Fanfaren, Vinz? Man wollte doch Fanfaren blasen lassen; seit Jahrhunderten kein Festspiel ohne Fanfaren, stattdessen dieses elektronische Geheul.

Vinz, apostrophiert als Ansager, Autor, Spielleiter, entgegnet darauf: »Was wir bringen, meine Zuschauer, ist ein Stück Theater mit Figuren aus der Schweiz, erfundenen und wirklichen.«¹⁶

Schließlich findet der Autor mit »Grosses Landschaftstheater mit Musik« schon früh eine treffende Gattungsbezeichnung für sein Stück – dessen Titel am Anfang *Unter den Mythen* lautete –, indem er den belasteten Begriff des Festspiels elegant vermeidet. Über unzählige Textvarianten und Korrekturkonvolute entwickelt sich der Text des Stückes kontinuierlich bis zu den verschiedenen Schlussfassungen: Eine *Gültige Fassung* vom November 1990, das Probenbuch von Juni 1991, eine Schwyzer Strichfassung von Juli 1991, die publizierte Originalausgabe der Uraufführung bei Piper (1991), die französische, italienische und englische Sonderausgabe zum 700-Jahr-Jubiläum der Eidgenossenschaft und schließlich Umbruchkorrekturen vom April 1993 zum publizierten Text der gesammelten Theaterstücke von Herbert Meier.¹⁷

Wichtige Konvolute

Neben den eigentlichen Zeugen der Textentstehung gibt es im Archiv von Herbert Meier noch viele weitere Dokumente zum Festspiel: Beispielsweise ein umfangreiches Konvolut mit Korrespondenz zum Stück¹⁸ mit Briefen von Personen aus Politik, Wissenschaft und Kul-

¹⁴ Eduard Renner: *Goldener Ring über Uri*. Zürich 31976.

¹⁵ Hans Steinegger: *Schwyzer Sagen*. Schwyz 1981.

¹⁶ Vgl. A-3-s/3.

¹⁷ Meier, Theater 1.

¹⁸ Vgl. B-4-Myth.

tur der Schweiz, die insgesamt die Rezeption des Stücks in den jeweiligen Kreisen aus einem eher privaten Umfeld von Herbert Meier belegen.

Wichtig sind etwa die administrativen Unterlagen zur Organisation und Realisierung des *Mythenspiels* aus dem Zeitraum von 1988 bis 1991, die Herbert Meier alle aufbewahrt hat. Darin finden sich die Korrespondenzen zur Planung und Durchführung der Inszenierung selber von und an Herbert Meier¹⁹ sowie die Protokolle der Sitzungen des Organisationskomitees,²⁰ Pressemitteilungen und Medienmappen.

Auch die Vertragsverhandlungen lassen sich nachvollziehen,²¹ überliefert sind verschiedene Vertragsentwürfe, Korrespondenz und Gutachten zu den Verträgen. Interessant zu sehen ist dabei die Regelung der künstlerischen Freiheit des Autors. Umstritten in den Vertragsverhandlungen ist die Frage, wer Textänderungen verlangen und genehmigen kann. In einem Gutachten des Bundesamts für Kultur – von Seiten des Bundes federführend in Sachen Jubiläums-Festspiel – wirft dessen Vizedirektor Hans Rudolf Dörig die Frage auf: »[W]ie können allenfalls Änderungen vorgeschlagen werden und durch wen (damit sind nicht Eingriffe in die künstlerische Gestaltung gemeint)?« Dem Juristen scheint nicht klar zu sein, dass jede verlangte Änderung *per se* ein Eingriff in die künstlerische Gestaltung des Stücks ist. Er schlägt im Werkvertragsentwurf folgende umständliche Prozedur zur Regelung von Textänderungswünschen vor:

Die Bestellerin ist berechtigt, bis zum Spielbeginn jederzeit Änderungen des *Mythenspiels* zu verlangen. Wenn der Autor und die Bestellerin sich über eine allfällige Änderung nicht innert zwei Tagen seit Verlangen der Änderung einigen können, so entscheidet ein Dreiergremium, welches innert weiterer zwei Tage zu bestellen ist, innert fünf Tagen endgültig und verbindlich durch Mehrheitsbeschluss, ob und inwieweit die verlangte Änderung vorgenommen werden soll. Dieses Dreiergremium setzt sich zusammen wie folgt: Autor und Bestellerin bestimmen je ein Mitglied des Gremiums; die beiden von den Parteien ernannten Mitglieder bestimmen das dritte Mitglied des Gremiums. / Betreffend jeder allfälligen Änderung des *Mythenspiels* ist der Regisseur und der Dramaturg vorher anzuhören.

19 Vgl. C-2-f/01.

20 Das Protokoll der ersten Sitzung vom 23. Oktober 1989 beginnt vorausschauend mit dem Satz »Noch 635 Tage bis zur Premiere«, vgl. C-2-f/01.

21 Vgl. C-2-f/03.

Auf die von ihm als »leicht landvogtlich« empfundene Frage reagiert Herbert Meier in einem Brief mit einem Zitat von Peter von Matt aus dessen Text *Die ästhetische Identität des Festspiels*: Voraussetzung für ein wirklich innovatives Festspiel »wäre allerdings, dass ein Autor von eklatanter Begabung ohne Druck von oben und ohne die peinlichen Intrigen arbeiten könnte, die allem Anschein nach zur Geschichte des Festspiels hierzulande gehören.«²²

Man sieht sich angesichts solcher Fragen und Regelungen unvermittelt an die Zeiten der Geistigen Landesverteidigung und das Beispiel der bundesrätlichen Einflussnahme auf Cäsar von Arx erinnert. Herbert Meier ist es geglückt, solche behördlichen Einmischungen in den Text- und Inszenierungsprozess zu unterbinden. Im Autorenvertrag wird unter dem Punkt »Autorenrechte« unmissverständlich festgehalten: »1. Das alleinige und ausschliessliche Recht am Werk bleibt beim Autor (Copyright). / 2. Textänderungen werden nur in Zusammenarbeit mit dem Regisseur und dem Dramaturgen vorgenommen.« Damit behält Herbert Meier – im Gegensatz zu Cäsar von Arx im Jahr 1941 – seine volle Souveränität über den Text.

Allein die Presseauschnittsammlung zum Stück umfasst drei Archivschachteln, die die Rezeption vor, während und nach der Aufführung, chronologisch abgelegt aus dem Zeitraum von 1990 bis 1991, umfassend dokumentiert. Darin finden sich Abdrucke der Pressemitteilungen des Organisationskomitees wie auch Artikel zu den Budgetüberschreitungen im Vorfeld der Aufführung und zur umstrittenen Frage der Honorare für Autor und Regisseur, Vorschauen auf das Stück, Porträts und Interviews mit dem Autor. Die Rezensionen nach der Uraufführung selber füllen mehr als eine Archivschachtel: Jede Schweizer Zeitung und viele ausländische Blätter berichten über das Stück. Die Besprechungen sind überwiegend zurückhaltend, kühl bis vernichtend,²³ vermutlich auch beeinflusst von den negativen Schlagzeilen im Vorfeld der Aufführung. In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 30. Juli 1991 fasst Konrad Mrusek den Tenor der Berichterstattung in der Schweiz gut zusammen: Das *Mythenspiel* sei ein »ziemlich rätselhaftes Werk«, ein »zeitkritisches Lehrstück«, darin gebe »es nichts zu lachen. Meier entlarvt Legenden, kritisiert Enge und Mittelmaß der Schweizer.« Positiv erwähnt wird in vielen Be-

22 Zitiert nach dem Brief von Herbert Meier in C-2-f/03.

23 Die Tageszeitung »Blick« beispielsweise, die im Vorfeld immer positiv über das Jubiläumsstück berichtete, titelte gross: »Mythenspiel: Das teuerste Rätsel der Schweiz. Es ist unser Festspiel. Es kostet 10 Millionen. Und keiner versteht's.« (22. Juli 1991).

sprechungen der Einbezug von Landschaft und unmittelbarer Umgebung des Spielorts, dadurch gelängen der Inszenierung großartige Bilder, wie etwa die Massenszenen. Negativ erwähnt wird die aufwendige, gelegentlich störende Technik.

Von der Inszenierung kann man sich heute noch ein Bild machen: Das Stück ist am 26. August 1991 vom Schweizer Fernsehen aufgezeichnet worden. Im Archiv von Herbert Meier ist eine Videokopie davon erhalten.²⁴ Das Stück erwies sich, trotz der negativen Kritiken, als Bühnenerfolg. Die Aufführungen waren, wie der Schlussbericht des Delegierten für die 700-Jahr-Feier Adalbert Kälin an den Kanton Schwyz vom 30. Juni 1992 zeigt, zum großen Teil ausverkauft. Kälin fasst darin die Produktionsprobleme des Festspiels als Großanlass *in nuce* noch einmal zusammen:

Das OK *Mythenspiel* unter der Leitung von Adalbert Spichtig hatte gewaltige organisatorische und logistische Probleme zu bewältigen. / Aus dem Nichts musste eine Theaterinfrastruktur aus dem Boden gestampft werden [...]. Das *Mythenspiel* litt unter dem Kulturboykott. Die Suche nach Regisseuren, nach Schauspielern und Theaterspezialisten verlief recht harzig. Schweizer Künstler bangten um ihre Zukunft, wenn sie beim *Mythenspiel* mitmachen würden.

In seiner abschließenden Würdigung hält der Delegierte fest, das *Mythenspiel* werde

ohne Zweifel in die Geschichte eingehen. Ich bin fest davon überzeugt, dass eine spätere Generation den inneren Wert und den wahren Gehalt dieses Spiels zu würdigen weiss. Ich erlebte immer wieder den Widerspruch zwischen dem, was die Kritiker in den Zeitungen geschrieben hatten und dem, was die Besucher erlebten. Durchwegs hörte ich begeisterte Stimmen. Viele besuchten das *Mythenspiel* mehrmals. / Was mich erstaunte, war die positive Reaktion sogenannt ›einfacher Leute‹. Sie haben offenbar intuitiv erfasst, was bei diesem Spiel ausgesagt werden wollte. / Enttäuscht waren sicher jene Patrioten, die ein Spiel alter Ordonnanz erwartet hatten. Ein Spiel mit Wilhelm Tell und seinem Sohne, ein Spiel der Heldenverehrung, ein Spiel, das die heile Schweiz zeigen sollte. / Vielleicht kam das *Mythenspiel* auch zehn Jahre zu früh. Das moderne Landschaftstheater mit dem kritischen Text von Herbert Meier brauchte schon etwas Distanz zum Herkömmlichen.²⁵

²⁴ Vgl. D-4-b/07.

²⁵ Vgl. C-2-f/11, Schlussbericht, S. 57-59.

Mögliche Fragestellungen

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Dokumentenlage im Archiv von Herbert Meier im SLA praktisch lückenlos die Entstehung des Textes zum *Mythenspiel* und die Arbeiten zur Inszenierung des Festspiels dokumentiert. Auch die Rezeption vor, während und nach der Aufführung des Festspiels liegt in ungeahnter Vollständigkeit vor. Der Wert der umfassenden Dokumentenlage für die Forschung ist enorm: Bei einer derart vollständigen Überlieferungslage zu einem Stück sind ganz unterschiedliche literaturwissenschaftliche Fragestellungen und Untersuchungsmethoden denk- und anwendbar. Beispielsweise lassen sich produktionsästhetische Fragestellungen untersuchen: Wie entsteht ein (Theater-)Text? Wie arbeitet Herbert Meier als Autor? Inwiefern verändert sich die Arbeit des Schriftstellers, wenn er im administrativen und organisatorischen Rahmen einer Institution schreibt, wie Meier innerhalb der administrativen Umgebung von Organisationskomitee, Kanton Schwyz und Eidgenossenschaft? Inwieweit beeinflussen diese Projektpartner die Schreib- und Inszenierungsarbeit? Kreativitätsforschung lässt sich an die Materialien herantragen: Wie funktioniert ein Autor als kreativer Mensch? Lässt sich seine Kreativität anhand seiner überlieferten Materialien beschreiben? Fragen der Textgenese: Wie entsteht ein Text? Wie und warum verändert er sich im Laufe seiner Entwicklung? Welche internen (textimmanenten) und externen (psychologischen, soziologischen, ökonomischen) Bedingungen der Produktion beeinflussen seine Veränderung? Die Korrespondenz erlaubt es zusätzlich, rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen zu beantworten: Wie reagieren Personen aus dem näheren und weiteren Umfeld von Herbert Meier auf das Theaterstück? Die Lebensdokumente lassen biografische Untersuchungen und Antworten auf die Frage nach der Schriftstellerei als Beruf zu: Wie situiert sich ein Autor im ökonomischen Umfeld? Mit welchem Erfolg verhandelt er mit seinen Partnern? Wie organisiert er sein Leben zwischen Schreiben und Geldverdienen? Wie verhält sich der Autor im spezifischen Fall in Anbetracht einer institutionellen Vereinnahmung (oder des Versuchs dazu)? Der Bereich der Sammlungen kann ebenfalls rezeptionsgeschichtliche Gesichtspunkte erhellen: Wie nimmt die Öffentlichkeit das Stück auf? Gibt es Unterschiede zwischen den Einschätzungen der Kritiker und jenen der Rezipientinnen und Rezipienten? Für biografische Forschung enthält das Archiv eines Autors unverzichtbares Quellenmaterial, das die notwendigen Quisquilien einer Biografie belegen kann. Schließlich

erlaubt vor allem das Vorhandensein einer Bibliothek des Autors auch Studien zur Intertextualitäts-, zu Motiv- und Themenforschung. Wie rezipiert ein Autor einen anderen? Welche Bücher kennt, welche exzerpiert er? Wie verarbeitet er Gelesenes in seinen eigenen Texten?

Insgesamt erlauben literarische Personenarchive und -nachlässe mit einer Überlieferungslage wie im Fall von Herbert Meier bei vertiefter Auseinandersetzung der Forschenden mit den Dokumenten ein eingehenderes, ein fundierteres Verständnis des Autors und seiner Texte wie auch der Wechselwirkungen von Autor, Text, Leser und Gesellschaft.

Elio Pellin

»Lehrtheater für die Schweiz«

Bärfuss' Brecht-Brechungen

Dass sie keinen gemütlichen Abend mit einer beruhigenden Dosis nationaler Selbstversicherung einrichten würde, machte die Theatergruppe 400asa um Regisseur Samuel Schwarz und Autor Lukas Bärfuss schon früh klar. Bärfuss und Schwarz – die »Spezialisten für ungemütliche Themen«¹ – markierten als Verantwortliche für das Festspiel zur Nationalfeier an der Landesausstellung Expo.02 mit ihrem *Codex.02* unmissverständlich ihr Terrain:

Wir verhandeln nicht! Die Kunst verhandelt nicht! Keine Ansprüche an Künstler! Sie schulden der Gesellschaft nichts, die Gesellschaft ihnen alles! Wer Ansprüche hat, soll sie selbst verwirklichen!²

Den Auftrag für ein Stück zum Nationalfeiertag sahen Bärfuss und Schwarz nicht als Verpflichtung, die Nachfrage nach nationaler Vergewisserung zu befriedigen. Forsch und mit aufrührerischem Gestus forderten sie in ihrem mit Ausrufezeichen förmlich übersäten *Codex.02*:

Wir sind der Nationen überdrüssig! [...] Verbrennt eure Pässe! Verbrennt sie sofort, noch heute, spätestens aber bis zum 1. August 2002!³

Einige Wochen zuvor hatte Lukas Bärfuss erklärt, *Augusto2*, das Stück zum Nationalfeiertag 2002, werde »anti-nationalistisch« sein und vor allem: »Wir werden keine Schweizer Fahnen dulden.«⁴ »Die Kulturschaffenden wollen uns durch den Dreck ziehen«, echauffierte sich daraufhin – und wie gerufen – der Berner Polizeidirektor und

1 Iwona Meyer: Was skandalös hätte sein sollen, war biedere Provokation. In: Neue Luzerner Zeitung, 2.8.2002, S. 7.

2 *Codex.02*. In: Die Wochenzeitung WoZ, Zürich, 11.7.2002, S. 1.

3 Ebd.

4 Der Bund, Bern, 22.6.2002, S. 13.

Nationalrat Kurt Wasserfallen in einem Brief an den Bundespräsidenten und die »Damen und Herren Bundesräte«⁵ und bat Bundespräsident Kaspar Villiger, »dieses Festspiel schlicht und einfach abzusetzen«.⁶ Villigers Pressesprecher beschied aber lediglich, es sei wohl nicht nötig, dass sich der Bundespräsident zu dieser Sache äußere.⁷

Anders als Cäsar von Arx für sein Bundesfeierspiel 1941 also erhielten Bärfass und Schwarz keine genauen Direktiven oder gar ein Konzept aus der Landesregierung. Das Verhältnis zwischen Politik und Theater hatte sich mittlerweile so grundlegend verändert,⁸ dass die Theaterschaffenden ihren Auftrag, d. h. die intendierte Wirkung und gesellschaftliche Funktion des Festspiels, selbst öffentlich formulieren konnten. Im ersten von vier Interviews mit Fredi Lerch erklärte Samuel Schwarz: »[Wir] machen [...] klassisch brechtisches Lehrtheater für die Schweiz – natürlich mit einem ironischen Zwinkern, weil wir wissen, wie dieses Lehrtheater in den letzten fünfzig Jahren missbraucht worden ist.«⁹

Im vierten Teil der Interviewreihe präzisierten Bärfass und Schwarz, nachdem der Expo-Direktor Franz Steinegger eine der Proben besucht und Änderungswünsche angebracht hatte:

SCHWARZ: Steinegger ermahnte uns zum Beispiel, diese Inszenierung sei für 800000 Leute und nicht zur Belustigung der Theatergruppe ...

BÄRFUSS: ... was falsch ist. Brecht hat immer gesagt, Lehrstücke dienten nicht dazu, das Publikum zu belehren, sondern jene, die Theater machen.¹⁰

Wer Theater macht, soll etwas lernen – und offensichtlich auch, wer Fernsehen im Theater macht. *Augusto2* ist eine Art TV-Quiz auf der Festspielbühne. Das Moderationspaar Wanda und Fabian will in einer Fernsehshow der Frage des Abends nachgehen: »Was ist das, ein Schweizer, eine Schweizerin?«¹¹ Fabian behauptet, das Schweizersein sei nicht bloß ein Verwaltungsakt, vielmehr liege eine »metaphysische

5 Der Bund, Bern, 25.6.2002, S. 9.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Vgl. dazu die Texte von Ursula Amrein und von Rudolf Probst in diesem Band.

9 Die Wochenzeitung *WoZ*, 11.7.2002, S. 8.

10 Die Wochenzeitung *WoZ*, 1.8.2002, S. 8.

11 Lukas Bärfass: Die Affen. Eine schweizerische Utopie. Unveröffentlichtes Typoskript von *Augusto2*, »Fassung 10.7.2002« (mit späteren Änderungen), S. 2.

Gemeinsamkeit [...] in uns Schweizern verborgen!«¹² Und um das zu beweisen, lässt er sich auf ein Experiment ein. Eine Gruppe von Menschen wurde in Bonobo-Affen verwandelt, vier mit Schweizer Bürgerrecht, einer ein Sans-Papiers – ein illegal eingereister Ausländer –, den Fabian in einer Reihe von Tests ermitteln soll. Der erzieherische Trick bei diesem Experiment: Alle fünf Bonobos haben das Schweizer Bürgerrecht, keiner ist ein Sans-Papier. Fabian meint dann zwar noch: »Ich will euch etwas verraten. Ich habe es geahnt. Die ganze Zeit habe ich gedacht, so wie diese Affen, so sehen nur echte Schweizer aus.«¹³ Doch von seinem Glauben an eine metaphysische Gemeinsamkeit der Schweizer ist er geheilt. Worauf Wanda den eigentlichen und übertrieben lehrhaften Sinn der TV-Show entdeckt: »Das Ziel dieser Sendung war die Umerziehung Fabians. Er und alle anderen hier in Biel, zu Hause an den Bildschirmen und im Rest der Welt sollen begreifen, dass Schweizersein ein reiner Verwaltungsakt sei, vergleichbar mit der Erhebung der Hundesteuer.«¹⁴ In der Persiflage einer Dankesrede antwortet der glücklich geläuterte Fabian auf die Frage, ob er seine Lektion gelernt habe: »Ja, das habe ich! Ich danke euch, Freunde, dass ihr mich von dieser idiotischen Idee abgebracht habt! Metaphysische Gemeinsamkeit! So ein ausgekochter Unsinn!«¹⁵

Das Festspiel, das einerseits mit dem Verfremdungseffekt des Lehrstücks im Lehrstück (und für das Publikum der TV-Übertragung der Fernsehshow im Fernsehen) und andererseits der ironischen Doppelung einer didaktischen Absicht spielt, begeisterte die Kritik wenig. Ein »lahmer, moralisierender Schwank« sei es, was die Theatergruppe 400asa um Regisseur Samuel Schwarz und Autor Lukas Bärfuss als Festspiel zur Nationalfeier produziert hätten, hieß es etwa.¹⁶ Oder: Das »Niveau eines Pennälerscherzes« sei nur knapp übertroffen worden. »Ein Schriftsteller und ein Regisseur haben sich [...] die Narrenkappe übergezogen und machen nationalpädagogischen Klamauk.«¹⁷ Eher müsse von »Leer-Theater«¹⁸ gesprochen werden als von brechtischem Lehrtheater, das Bärfuss und Schwarz angekündigt hatten.

12 Bärfuss, *Die Affen*, S. 9.

13 Bärfuss, *Die Affen*, S. 35.

14 Bärfuss, *Die Affen*, S. 36.

15 Bärfuss, *Die Affen*, S. 37.

16 Iwona Meyer: Was skandalös hätte sein sollen, war biedere Provokation. In: *Neue Luzerner Zeitung*, 2.8.2002, S. 7.

17 Daniele Muscionico: Affront mit Affen? In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.8.2002, S. 48.

18 Ebd.

Andere urteilten etwas freundlicher und konstatierten, das Stück sei zwar weniger subversiv, als es die »vorgängige Aufregung vermuten liess. Aber das macht nichts. Statt sich mit Feingeistigem aufzudrängen, haben sich Bärfuss und Schwarz für einen Schwank entschieden, der das Deftige dem Subtilen, die Zote der Anspielung lustvoll vorzieht.«¹⁹ Und mit einem zusätzlichen Tag Bedenkzeit wird gar vermutet, die »wahre Subversion« des Abends liege darin, dass mit dem Stücktitel *Augusto2* nicht der 1. August, der Nationalfeiertag, gemeint sei, sondern der dumme August.²⁰

Unabhängig davon, wie das »brechtische Lehrstück« für die Kritik, das Theater- oder Fernsehpublikum funktionierte, allein mit dem Verweis auf Brecht haben sich Bärfuss und Schwarz von der Tradition des Schweizer Festspiels beziehungsweise von der Tradition seiner theoretischen und ideologischen Unterfütterung distanziert. Noch 1987 befand Rolf Rötliberger, Biograph des Autors Cäsar von Arx und Herausgeber von dessen Festspieltexten, die Gattung des Festspiels sei »typisch schweizerisches Volkstheater«.²¹ Dass aber gerade die Festspiele von 1939 (Erwin Arnet) und von 1941 (Cäsar von Arx) durch die Avantgarde und vor allem das deutschnationale Thingspiel beeinflusst worden sind, hat Ursula Amrein mit ihren Untersuchungen mittlerweile nachgewiesen.²²

Der Lehrgehalt von *Augusto2* ergibt sich – und das ist vielleicht das Missverständnis, das den meisten Kritiken zugrunde liegt – nicht unbedingt durch den Bruch mit der Festspieltradition, sondern vielmehr durch deren ironische Brechung. Am augenfälligsten ist diese Brechung in der Schlusszene des Stücks. In Bärfuss' Text heisst es:

Michael und Frank [die beiden Musiker, E.P.] stimmen den Schweizer Psalm an, worauf die Bonobos sich versammeln, mit engelsgleichen Affenstimmen sämtliche elf Strophen singen und erst

19 Jean-Martin Büttner: Dem Schweizer seinen Unterleib. In: Tages-Anzeiger, 2.8.2002, S. 7.

20 Tobi Müller: Die Affen, der August und der Zirkus. In: Tages-Anzeiger, 3.8.2002, S. 43.

21 Rolf Rötliberger: Vorwort zu den Festspielen. In: Cäsar von Arx: Werke III, Festspiele 1914-1949. Hg. von Armin Arnold, Urs Viktor Kamber, Rolf Rötliberger, Olten 1987, S. 7-13, hier S. 10.

22 Ursula Amrein: »Los von Berlin!« Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das »Dritte Reich«. Zürich 2004, S. 319-379 sowie ihr Beitrag in diesem Band.

*verstummen, nachdem die Sonne hinter den Jurazügen untergegangen ist. Fin de la bobine.*²³

In Samuel Schwarz' Inszenierung vom 1. August 2002 singen die Bonobos und alle anderen auf der Bühne die erste Strophe der Nationalhymne zu Vogelgezwitzscher und Bächleinrauschen. Dann bittet Fabian das Publikum, sich zu erheben. Das Licht im Zuschauerraum geht an, und Fabian fordert das Publikum auf mitzusingen.²⁴

Das Festspiel von Edwin Arnet (1939) endet wie das von Cäsar von Arx (1941) mit gemeinsam gesungenen Hymnen. Bei von Arx ist es die damalige Landeshymne (»Rufst du mein Vaterland ...«),²⁵ bei Arnet die »Schweizer Hymne« (»Eidgenoß, entroll die Fahne!«).²⁶ Bei Arnet heißt es explizit: »Das zuschauende Volk singt die Hymne zu Ende.«²⁷ Oskar Eberle, der die Festspiele von Arnet und von Arx als Regisseur umsetzte und der das dem deutschnationalen Thingspiel sehr ähnliche Landsgemeindenspiel entwickelt hatte, sprach dem gemeinsam gesungenen Lied gemeinschaftsbildende Kraft zu.²⁸ Nicht minder wichtig aber war der Schwur, mit dem gewissermaßen der »Bund der Väter« erneuert wurde. Arnet wie von Arx setzten unmittelbar vor den Schlussgesang solche Schwurszenen, in denen eine sich auf Gott bzw. den Allmächtigen berufende Gemeinschaft evoziert wird.²⁹

Bei Bärfuss findet sich eine parodistische Szene, in der mit einer Art Schwur nicht eine quasireligiöse Gemeinschaft gefestigt wird, sondern in der durch gemeinschaftliches Sprechen bekräftigt wird, dass die Gemeinschaft, die sich am 1. August feiert, durch einen profanen administrativen Akt zustande kommt.

FABIAN Das Schweizersein ist ein reiner Verwaltungsakt, vergleichbar mit der Erhebung der Hundesteuer.

WANDA Bravo, Fabian, lieber e spati Isicht als keini. Das wämmer ets alli widerhole. Da z' Biel, diheime a de Bildschirme und über-

23 Bärfuss, *Die Affen*, S. 40.

24 <http://www.400asa.ch/theater/archiv/augusto2/index.php> (10.2.2010).

25 Cäsar von Arx: *Das Bundesfeierspiel zum Fest des 650jährigen Bestehens der Schweizerischen Eidgenossenschaft*. In: ders.: *Werke III. Festspiele 1914-1949*. Hg. von Armin Arnold, Urs Viktor Kamber, Rolf Rötliberger. Olten 1987, S. 329-383, hier S. 383.

26 Edwin Arnet: *Das eidgenössische Wettspiel*. Offizielles Festspiel der Schweizerischen Landesausstellung 1939. Zürich, Einsiedeln 1939, S. 49f.

27 Ebd., S. 50.

28 Ursula Amrein, *Los von Berlin!*, S. 327.

29 Arnet, *Wettspiel*, S. 48f.; von Arx, *Bundesfeierspiel*, S. 383.

all, wo me ois suscht no g'höre cha. So lut dass sogar dä Claude Nicollier im All öis g'höre würd. [...]

Also: ich säg jetz immer en Teil vom Satz vor und mir reded en alli zäme na:

Das Schweizersein / ist ein reiner Verwaltungsakt, / vergleichbar mit / der Erhebung der Hundesteuer.

ALLE IM CHOR Das Schweizersein ist ein reiner Verwaltungsakt, vergleichbar mit der Erhebung der Hundesteuer.³⁰

Hatte es im Wettspiel von Arnet noch geheißten: »Und was das Volk mit reinem Munde schwört, / Sei in der Schweiz ... / Sei auf der ganzen Welt gehört!«³¹, so lässt Bärfuss die Moderatorin Wanda – unverkennbar in einer Allusion auf Arnet – die Hörschaft von der »ganzen Welt« hyperbolisch ins Weltall bis zum Schweizer Astronauten Claude Nicollier ausweiten.

Lied und Schwur, die im klassischen Festspiel das Publikum nicht nur emotional ergreifen, sondern die Grenze zwischen Darstellenden und Publikum, zwischen Dargestelltem und gesellschaftlicher Realität auflösen sollen,³² macht Bärfuss also zu Elementen des Verfremdungseffekts. Genauso verfährt er mit anderen theatralen Mitteln, die – nationale – Identität stiften sollen. Cäsar von Arx hatte in seinem »Exposé« und im »Szenarium I«³³ zum Bundesfeierspiel von 1941 in Anlehnung an Oskar Eberles Theaterkonzept noch vorgeschlagen, Bühne und Zuschauerraum als »Landsgemeindering« zu gestalten. Besonders interessant ist eine gestrichene Stelle im »Exposé«, die »Rundgänge« vorsah, »auf denen die Spieler aus dem Zuschauerraum auf die Bühne gelangen, während Treppen von Bühne und Zuschauerraum in die Arena hinunter führen, welche der Bühne vorgelagert ist.«³⁴

30 Bärfuss, *Die Affen*, S. 37.

31 Arnet, *Wettspiel*, S. 47.

32 Die eidgenössischen Festspiele sind zu jenen politischen Massenspektakeln der Zwischenkriegszeit zu zählen, mit denen eine dauerhafte kollektive Identität etabliert werden sollte. Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Theater, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London und New York 2005, S. 95 f.

33 Der literarische Nachlass von Cäsar von Arx befindet sich in der Zentralbibliothek Solothurn. Die beiden Dokumente finden sich unter der Signatur Festspiele VII BII. Abgedruckt in: Cäsar von Arx, Philipp Etter: *Briefwechsel und Dokumente 1940-1941*. Hg. von Armin Arnold und Rolf Röthlisberger, mit einem Nachwort von Urs Viktor Kamber. Bern, Frankfurt a. M., New York 1985, S. 80-92 bzw. S. 92-109.

34 Cäsar von Arx: *Exposé zum Bundesfeier-Festspiel 1941 in Schwyz*, S. 1. In: *Nachlass Cäsar von Arx, Festspiele VII BII*. Die gestrichene Stelle wurde von Arnold und Röthlisberger nicht in die gedruckte Fassung aufgenommen.

Von Arx sieht in diesem frühen Stadium der Entwicklung seines Festspiels vor, dass im Publikum »Spielgruppen und Sprecher aller Stände« sitzen,³⁵ mit denen das Spiel in den Zuschauerraum getragen werden soll: Sie »reissen das Publikum mit sich hoch«³⁶ und »bezieh[en] es in die Handlung ein«.³⁷ »Schweizer Soldaten« sollen »[u]nter den Klängen der Vaterlandshymne« in den Landsgemeindering marschieren, sich über Bühne und Zuschauerraum verteilen, »so dass der Eindruck erweckt wird, als stünde das ganze versammelte Volk in Waffen«.³⁸

Bärfuss dagegen bietet nicht das Erleben von Gemeinschaft, sondern die Simulation einer Gemeinschaft an: die TV-Gemeinde, die scheinbar durch die Mittel des Fernsehens mitten im Geschehen ist, deren Mitglieder aber im synchronen – nicht gemeinschaftlichen – Erleben getrennt sind. Statt Teil einer Waffenbrüderschaft oder eines durch den Allmächtigen gesegneten Bundes zu sein, wird das Publikum zu einer Gemeinschaft, die sich durch bloßes Zuschauen und die Illusion des Dabeiseins konstituiert. Und nicht zufällig wird der gaffenden Zuschauer-Gemeinschaft eine »Horde« Bonobos gezeigt, die Gemeinschaft unter anderem durch häufigen und ungenierten Sex herstellen und festigen – was sich fast ausnimmt wie ein sarkastisch zotiger Kommentar zum Gemeinschaftspathos der früheren Festspiele, zur Aufforderung von Bruder Klaus »[l]iebet euch untereinander, o Eidgenossen« bei von Arx³⁹ und zur Liedzeile »heiß die Männer frei sich einen« bei Arnet.⁴⁰

Die ironische Brechung – und vor allem das damit verbundene Schillern – ist in einigen von Bärfuss' Texten zentral. In *Die toten Männer* (2002) ist es die Gattung Novelle, in *Hundert Tage* (2008) sind es der koloniale und der postkoloniale Diskurs, und in *Meierbergs Tod* (Uraufführung 2001, Regie: Samuel Schwarz) sind es die Möglichkeiten des Illusions- und des epischen Theaters, mit denen Bärfuss spielt. *Meierbergs Tod* wirkt durch dieses Spiel wie Bärfuss' Lehrstück zum »brechtischen Lehrstück«. Die Grotteske zum streitbaren und enga-

35 Cäsar von Arx: Exposé zum Bundesfeier-Festspiel 1941 in Schwyz. In: von Arx, Etter, Briefwechsel und Dokumente, S. 80-92, hier S. 80.

36 Ebd., S. 91.

37 Cäsar von Arx: Szenarium I zum Bundesfeier-Festspiel 1941 in Schwyz. In: von Arx, Etter, Briefwechsel und Dokumente, S. 92-109, hier S. 104.

38 von Arx, Exposé, S. 91 f.

39 Ebd., S. 84.

40 Arnet, Wettspiel, S. 50.

gierten Journalisten und Autor Niklaus Meienberg steht damit nicht nur zeitlich in unmittelbarem Zusammenhang mit *Augusto2*. Mit der Form des Spiels im Spiel, mit Chorpässagen, Reden an der Rampe oder Szenenüberschriften, mit denen die Zeit bis zum »Ende der Vorstellung« angegeben wird, setzt Bärffuss einige klassische Elemente des epischen Theaters ein, nicht unreflektiert allerdings, sondern – etwa durch Sprechtext – ironisch gebrochen: »Schluß! Aus! Genug Didaktik!«,⁴¹ wettet Daniel, der Meienberg spielen soll, und meint: »Unser Spiel ist wirkungslos.« Ihre Arbeit zeige »sehr wohl« Wirkung, hält sein Kollege Thomas entgegen, worauf Daniel sarkastisch feststellt: »Vor allem an uns.« Damit spielt er aber nicht auf den Lerneffekt bei den Spielenden an, sondern auf die schlechte Bezahlung: »Wir werden immer dünner.«⁴² Die Mittel des epischen Theaters werden denn im weiteren Verlauf des Stücks auch nicht als an sich wirksam vorgeführt, sondern nur in Verbindung mit Macht bzw. Übermacht. Das zeigt sich exemplarisch, als Daniel sich ans Publikum wenden will.

*Er [...] tritt an die Rampe. Er beginnt ins Publikum zu sprechen, im selben Augenblick aber erhebt auch der Chor die Stimme und spricht gegen Daniel an, es gibt also ein Wettschreien; der Chor, in Überzahl, gewinnt natürlich. Was Daniel sagen will, versteht man also nicht.*⁴³

Wie brüchig die aufklärerischen Mittel des epischen Theaters sind, hat sich allerdings schon kurz zuvor gezeigt, als einer von Daniels Kollegen – »tritt an die Rampe« – mit einer Rede in Versen dem Publikum statt einer »abstrakten Szene« mit dem »Schredder und der Sau« eine »realistische« mit einem »bunten Reigen naturnaher Imitationen berühmter Persönlichkeiten der schweizerischen Öffentlichkeit« ansagt.⁴⁴ Mit einem klassischen Mittel der Verfremdung und Distanzierung wird Illusionstheater angekündigt – episches Theater mit einem »ironischen Zwinkern«,⁴⁵ wie es Samuel Schwarz dann auch für das Festspiel ankündigen sollte.

41 Lukas Bärffuss: Meienbergs Tod. Die sexuellen Neurosen unserer Eltern. Der Bus. Göttingen 2005, S. 7-69, hier S. 15.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 53.

44 Ebd., S. 49.

45 Vgl. Anm. 8.

Lukas Bärfuss

Die zwölfte Replik

Das Theater ist alles, was der Fall ist.

Man ist in eine deutsche Stadt gereist, um eine bestimmte Inszenierung zu besuchen, über die man einiges gelesen hat, Anton Tschechows *Drei Schwestern* an einem der ersten Häuser der Republik, mit einigen der angesehensten Schauspielerinnen der Republik. Man hat sich also eine Karte besorgt, ein Hotel gebucht, ist fünf oder sechs Stunden mit dem Zug gefahren, hat, alles in allem, eine beträchtliche Summe aufgewendet, und will deshalb alles unternehmen, um einen erfolgreichen Abend zu erleben. Erste Voraussetzung ist die Lektüre, die Durchdringung des Stückes. Man versucht hinter sein Geheimnis zu kommen, erfolglos, bis man schließlich zur Einsicht kommt, dass es überhaupt kein Geheimnis gibt. Was einen aber nicht beruhigt. Denn die Frage, warum und wodurch die *Drei Schwestern* ihre kaum beschreibbare, dafür umso mächtigere Wirkung entfalten, bleibt offen.

Obwohl man alleine reist, bereitet man sich auf ein Gespräch über dieses Stück vor und legt sich einige Theorien, Hypothesen, Mutmaßungen zurecht. Man kann schließlich nicht wissen, wen man im Foyer antreffen wird. Für sich nennt man das Stück vielleicht eine Erzählung von der Ankündigung des Unabwendbaren, wo jedes Versprechen zur Drohung, jede Drohung zu einem Versprechen wird; hält fest, dass es in keinem der fünf Akte einen Umschlag gebe, weil Tschechow die Peripetien in jede einzelne Replik eingeschrieben habe; hat begriffen, so redet man sich ein, warum die Bezeichnung Komödie immer wieder für Missverständnisse sorgt, weil nämlich alles komisch werden muss, wenn nichts die notwendige Größe zur Tragik besitzt.

Damit nicht genug. Im Zug, vielleicht, auf der Anfahrt, stellt man fest, unter anderem, mit wie wenig der so genannten Dramaturgie Anton Tschechow auskommt, und ihr im ersten Akt bloß eine einzige Replik dient, nämlich die zwölfte, wo sich die Ankündigung des

Baron Tutzenbach findet, dass der neue Batteriechef Verschinin am selbigen Tage seinen Antrittsbesuch zu machen gedenke; stellt erstaunt fest, dass ein geringeres Maß an Spannung, oder an Gefälle, oder an Vorwärtsbewegung, wie man es auch immer nennen mag, in einem Stück kaum denkbar ist, und stellt dann, möglicherweise, als Folge davon fest, dass jedoch selbst Anton Tschechows Stücke dieses Mindestmaß benötigen und ohne Spannung, Gefälle, Vorwärtsbewegung nicht auskommen.

Allerdings arbeitet er so außerordentlich ökonomisch, dass er selbst diese eine Replik nicht alleine der Spannung opfert, sondern durch diese Ankündigung die Situation, oder besser, den Zustand, der ewig wartenden drei Schwestern zur Situation, oder besser, zum Zustand des Lesers, des Zuschauers macht. Man wartet mit Masha, Olga, Irina – und es ist ein existenzielles Warten, jenes, welches einen nicht wissen lässt, wie lange es dauern und ob überhaupt irgendetwas geschehen werde, und welcher Art dieses vielleicht niemals eintreffende Ereignis sein könnte. Und deshalb hat man bereit zu sein, jeden Augenblick, um im Fall der Fälle aufspringen zu können und jenen Moment, der einen aus diesem Limbo, dieser Vorhölle, erlösen wird, zu packen, denn sonst, natürlich, wäre die Gelegenheit verstrichen und unwiederbringlich verloren.

Man wartet, stellt man fest, mit den drei Schwestern, bis dieser Verschinin dreiundsechzig Repliken später tatsächlich seinen Antrittsbesuch macht. Und man hat auch festgestellt, dass selbst Anton Tschechows Stücke nicht länger als vierundvierzig Repliken ohne dramaturgische Bewegung auskommen, denn bereits in der einhundertundzweiten Replik wird neuer Besuch angekündigt, kein Soldat diesmal, ein gewisses Fräulein, in das ein gewisser Andrej verliebt sei.

Und man hat sich gefragt, ob es einen tieferen Sinn für die Wiederholung dieser Ankündigungs-dramaturgie geben könnte – und ist zu keinem Schluss gekommen. Man hat sich im Zuge dieses Gedankens an eine frühere Beobachtung erinnert, dass nämlich gewisse Formen, sogar bestimmte Figuren, bei diesem Dichter immer wieder auftauchen, etwa die schwerhörigen Diener, um nur ein Beispiel zu nennen, denn mehr als ein Beispiel wird man im Foyer hoffentlich nicht geben müssen. Und man hat ferner festgestellt, dass trotz der immer wieder festgestellten Zärtlichkeit, mit der Tschechow seine Figuren führt, er sie, wenn es darauf ankommt, rücksichtslos seinen dramatischen Zwecken opfert. So etwa, wenn sich Kulygin mit dem allerersten Auftritt endgültig erledigt, aus Gründen, hinter die man lange nicht

kommt, bis man schließlich begreift, dass Tschechow die monströse Mittelmäßigkeit dieses Menschen nur deshalb in ein paar wenigen Worten offenbart und ihm auch nicht die kleinste Idee eines Geheimnisses belässt, weil der Dichter seiner Masha ein Gefängnis bauen will, ein Gefängnis des Mediokren, der halbgenen Gedanken, in dem sie mit ihrem Gatten Kulygin lebt. Und ein Dramatiker, der einer Figur ein Gefängnis baut, der pflanzt im Leser die Frage, wie lange die Gefangene ihr Schicksal hinnehmen und wann sie auszubrechen versuchen wird.

So ist man also voll von Gedanken, übervoll von Tschechow, von der Literatur überhaupt, eilt blind durch die Maximilianstraße, kauft sich im Theater ein Programm, über dessen Plattitüden man nur den Kopf schüttelt. Die allermeisten Menschen werden, so stellt man fest, durch die Auseinandersetzung mit dem Werk eines Genies nicht de-, sondern hochmütig. Weil man die Gegenwart des Meisters ahnte, berührt wurde von seinem Odem, und man, so redet man sich ein, im Gegensatz zu den allermeisten Menschen, selbst jenen am Theater, überhaupt in der Lage ist, die Größe Tschechows zu erkennen, die Meisterschaft, mit nichts als der Ankündigung eines Besuches einen ganzen Akt zu bewältigen. Und man ahnt natürlich, nachdem man sich auf seinen Platz gesetzt hat, zehn Minuten vor Vorstellungsbeginn, dass die Inszenierung an diesem Text nur scheitern kann, wie jede Theaterraufführung nur scheitern kann, weil sie mit der Unvollkommenheit der dinglichen Welt zu kämpfen hat, der Dichter sich hingegen in der Sicherheit der abstrakten Begriffe ausruhen kann.

Aber da man davon weiß, da man dieses Wissen hat, schmückt man seine Eitelkeit mit Großzügigkeit. Man beschließt, gerade auch, weil man eine hohe Summe ausgegeben hat, dem Abend eine Chance zu geben, zumal man sich selbst gründlich vorbereitet hat und trotz allem einige Stücke auf den Regisseur hält. Man weiß von seinen Verirrungen, das ja, aber es waren immer steile, schmale Wege, die er verloren hat, er hat sich stets ins Ungewisse vorgewagt und ist dabei naturgemäß oft hingefallen, aber das ist ja, wie man sich angelesen hat, ein ehrenvolles Scheitern, obwohl es natürlich ein Scheitern bleibt, eine Niederlage.

Alles, was man tun kann, ist achtsam zu sein, ganz besonders auf die Weise, wie er mit der Replik Nummer zwölf umgehen wird, ob er ihre Bedeutung überhaupt begriffen hat.

Man hat sich, gedankenverloren, zu früh in seine Reihe gesetzt, noch drängen die Menschen hinein und wieder und wieder hat man aufzustehen und Platz zu machen – da sieht man, wie eine durchaus

attraktive Frau in ihren besten Jahren, wie man es nennt, sich daran macht, ihren Platz zu suchen. Man hofft ein wenig, sie würde sich zu einem gesellen, obwohl man keine Zeit haben wird, um ein Gespräch zu führen, da man schließlich nicht den ganzen Weg gemacht hat, um eine triviale Flirterei anzuzetteln. Überhaupt ist ein Theatersaal der ungeeignetste Ort, um Bekanntschaften zu machen – und trotzdem irisiert die Gegenwart einer attraktiven Dame und ist dem Kunstgenuss nicht notwendigerweise abträglich. Vor allem, weil sie unzweifelhaft aus der hiesigen Oberschicht zu stammen scheint, mit dieser gesunden Hautfarbe und der Vorliebe für gestärkte Blusen, freundlich, unnahbar und alles in allem zu Tode gelangweilt, eigentlich eine Tschechow-Figur, was in einem, wenn man denn solche in der Wirklichkeit antrifft, eine Erlösungsphantasie auslöst. Und da man mit Damen dieser Gesellschaft selten ins Gespräch kommt, eigentlich überhaupt nie, denkt man sich zwei, drei Sätze aus, mit denen man unaufdringlich sein Interesse bekunden könnte, nur um herauszufinden, dass man eigentlich überhaupt kein Interesse hat, das über diese zwei, drei Sätze hinausgeht, und ganz gewiss hat man keine Lust, sich mit seinen Tschechow-Vertiefungen zu blamieren. Die Dame bittet um Verzeihung, man steht auf und macht sich vielleicht ein Quäntchen weniger dünn, als man es bei einer anderen Person machen würde – und da, in diesem Moment, sticht es einen in die Nase. Süßlich, streng, unverwechselbar. Die Frau riecht, sie riecht nach Knoblauch.

Man blickt um sich, ob da eine andere Person sein könnte, zu der dieser Geruch besser passen würde, aber das ist nicht der Fall, und als sich die Dame schließlich hinsetzt, gerät die Luft erneut in Bewegung und liefert den letzten Beweis.

Welche subtile Perversion bringt einen Menschen dazu, fragt man sich, vor einer Theatervorstellung eine Knoblauchsuppe zu essen oder ein Knoblauchbrot, zumal vor einem Tschechow, der alle Sinne benötigt, bei einem Shakespeare hätte man es auch nicht gutgeheißen, aber die grobe Architektur dieser englischen Stücke, ihr Angriffscharakter, hätte einen sehr bald so weit beschäftigt, dass man auch den stärksten Knoblauchgeruch vergessen hätte.

Man riskiert einen Blick zur Seite – und erntet ein unschuldiges, unverdächtiges Lächeln, das einem ohne den dazugehörigen Geruch wahrscheinlich Anlass zu einigen Worten gewesen wäre, aber jetzt nur wie eine besonders perfide Verhöhnung vorkommt, und der nächste Blick geht in den Saal, ob vielleicht irgendwo ein Platz frei sei, auf den man sich flüchten könnte, aber in diesem Moment gehen die

Lichter aus, es wird dunkel, der Vorhang hebt sich, und das Spiel beginnt.

Aber ohne dass man sich beteiligen könnte, denn da ist dieser penetrante Geruch, der einem die Konzentration raubt, und man versucht sich zu beruhigen, findet, der Geruch sei zwar stark, aber mit ein, zwei tiefen Atemzügen werde man sich daran gewöhnt haben, man atmet also die Knoblauchverpestung ein, bis in die hintersten Bronchien, schnuppert, stellt fest, es hat gewirkt, man kann sich auf das Geschehen auf der Bühne konzentrieren, wo gerade eine Schauspielerin, es muss Olga sein, meint: Ja nun! Freut mich sehr. Und man erkennt darin die dreizehnte Replik, die Erwiderung auf die Ankündigung Tutzenbachs, dass der Batteriechef Verschinin noch an diesem Tag seinen Antrittsbesuch machen werde. Man hat sie also, sich gegen den Knoblauchgestank immunisierend, verpasst, was nichts anderes bedeutet, als dass man den gesamten ersten Akt nicht verstehen wird, weil die Art und Weise, wie der Schauspieler diese Ankündigung gestaltet, entscheidend ist.

Den restlichen Akt verbringt man mit der Frage, ob man die Vorstellung jetzt oder erst in der Pause verlassen will, denn wie soll man die restlichen vier Akte begreifen, wenn man den ersten nicht entschlüsseln kann, weil man die zwölfte, alles entscheidende Replik verpasst hat? Man fragt sich auch, ob man von der Frau Regress fordern soll, weil man gezwungen war, während der zwölften Replik ihren Knoblauchgeruch in sich aufzusaugen, was einem allerdings sehr bald als zwar gerechtes, aber vollkommen aussichtsloses Unterfangen erscheint, zumal diese Damen aus der Oberschicht häufig mit Juristen verheiratet, verbrüdet oder verschwägert sind und man nicht nur die Summe für die Anreise, die Karte und das Hotel in den Sand gesetzt hätte, sondern noch eine viel größere, die durch keinen Theaterabend zu rechtfertigen wäre. Aber etwas sagen wird man der Dame, nur schon aus Solidarität mit jenen, die sich in Zukunft neben dieser Knoblauchliebhaberin sitzen finden werden. Und so bereitet man in Gedanken die Sätze vor, mit denen man ihr in der Pause klarmachen wird, wie unflätig ihr Benehmen sei. Was derweil auf der Bühne geschieht, geschieht.

So geht nach anderthalb Stunden das Licht an, der Saal bewegt sich zu den Ausgängen, weil die anderen nachdrängen, kann man die Dame nicht schon in der Reihe zur Rede stellen. Im Foyer dreht man sich nach ihr um, holt Luft, tritt auf sie zu, da wird sie von einem Unbekannten mit Schnauzer angesprochen und umarmt, was einen zurückweichen lässt. Man wartet, betrachtet die beiden, versucht im

Gesicht des Unbekannten mit Schnauzer ein Zeichen des Ekels zu finden. Aber nichts, gar nichts, vielmehr bleibt er bei der Dame stehen, redet auf sie ein, und selbst als man zehn Minuten später mit einem Champagnerglas zurückkommt, steht er immer noch da, und dann geht auch schon die Glocke, die den zweiten Teil des Abends ankündigt.

Nun findet man einige Sitze leer, manche Unzufriedenen sind nach Hause gegangen, man fragt sich, ob wegen des Knoblauchs oder wegen der Inszenierung, und stellt dann fest, dass dies eigentlich ununterscheidbar, der Knoblauchgestank der Frau ebenso Bestandteil sei wie das Bühnenbild, die Kostüme, die Sprachbehandlung. Die wochenlange Auseinandersetzung mit Tschechow, die Konzeption, die Theorien, die sich dieser Regisseur ausgedacht hat, sind dem achtlosen Verzehr einer Knoblauchzehe gleichwertig. Alles wird im Theater zum Zeichen, und alles ist Teil der Gesellschaft, die sich hier einfindet. Die Kunst der zwölften Replik ist beständig gefährdet durch die Gedankenlosigkeit, und wenn es auch nur einen Menschen im Publikum gibt, der nicht auf der Seite Tschechows ist und nicht Teil seiner Gesellschaft sein will, dann sind alle Versuche, die Bedeutung der zwölften Replik darzustellen, vergeblich. So verbringt man die beiden letzten Akte, man findet sie belanglos, ungearbeitet, die Schauspieler virtuos und ohne Seele, und auf der Rückfahrt, im Zug, bedankt man sich bei der Dame, die einen zwar die zwölfte Replik verpassen, einem dafür aber begreiflich werden ließ, dass das Theater alles ist, was der Fall ist, und zwar wirklich alles.

Kurzbiografien

URSULA AMREIN, geb. 1960, Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich. Buchpublikationen: *Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers »Sinngedicht«* (Peter Lang 1994); *»Los von Berlin!« Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das »Dritte Reich«* (Chronos 2004); *Phantasma Moderne. Die literarische Schweiz 1880 bis 1950* (Chronos 2007). (Hg.) *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*, (Chronos 2009). (Mithg.) *Gottfried Keller und Theodor Fontane. Vom Realismus zur Moderne* (Walter de Gruyter 2008, 2. Aufl. 2009); (Mithg.) *Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe* (HKKA), (Stroemfeld / Verlag Neue Zürcher Zeitung 1996 ff.). Publikationen zur Ästhetik, Literaturkritik und Literaturtheorie, zum Verhältnis von Literatur und Religion, zum Realismus, zur Kulturtheorie der Moderne sowie zur Literatur der Schweiz.

LUKAS BÄRFUSS, geb. 1971, lebt als freier Schriftsteller in Zürich. Mitbegründer der Theatergruppe 400asa. 2002 wurde sein Anti-Festspiel *Die Affen* am Schweizer Nationalfeiertag im Rahmen der *Expo.02* aufgeführt. International bekannt wurde er mit dem Stück *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*. 2008 erschien sein Romanerstling *Hundert Tage*. Seine neuesten Stücke sind *Öl* (Uraufführung am Deutschen Theater Berlin, 2009) und *Malaga* (Uraufführung am Schauspielhaus Zürich, 2010). Lukas Bärfuss wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, u. a. 2005 mit dem Müllheimer Dramatikerpreis (für *Der Bus*), zuletzt 2010 mit dem Hans Fallada-Preis der Stadt Neumünster. Sein Werk erscheint im Wallstein Verlag.

FRANZISKA KOLP, geb. 1954. Studium der Germanistik und der französischen Literatur an den Universitäten Bern und Poitiers. Dissertation über Joseph von Eichendorff (1989). Seit 1990 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schweizerischen Literaturarchiv und dort Kurato-

rin verschiedener Bestände, so auch des Archivs Maja Beutler. Diverse Vorträge und Publikationen zu Hermann Burger, Isabelle Kaiser, Rainer Maria Rilke, Verena Stefan und Laure Wyss. Kuratorin einer Ausstellung zu Hermann Burger sowie Mitarbeit an weiteren literarischen Ausstellungen. Zurzeit Begleitung eines Rilke-Editionsprojekts des Schweizerischen Nationalfonds.

PETER VON MATT, geb. 1937. Von 1976 bis 2002 Ordentlicher Professor für neuere Deutsche Literatur an der Universität Zürich. Promotion über Grillparzer, Habilitation über E. T. A. Hoffmann. Zu den wichtigsten Veröffentlichungen gehören die Bücher: *Literaturwissenschaft und Psychoanalyse* (Rombach / Reclam 1972/2001); ... *fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts* (Hanser / Suhrkamp / dtv 1983/1989/2000); *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur* (Hanser / dtv 1989/1991); *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur* (Hanser / dtv 1995/1997); *Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte* (Hanser / dtv 1998/2001); *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz* (Hanser / dtv 2001/2004); *Öffentliche Verehrung der Luftgeister. Reden zur Literatur* (Hanser / dtv 2003/2006); *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist* (Hanser / dtv 2006/2008); *Das Wilde und die Ordnung. Zur deutschen Literatur* (Hanser 2007); *Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte* (Hanser 2009).

ELIO PELLIN, geb. 1964, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Aargauer Kantonsbibliothek und Projektleiter der *Sommerakademie Schweizer Literatur am Centre Dürrenmatt Neuchâtel*. Er promovierte 2006 an der Universität Bern mit der Arbeit »*Mit dampfendem Leib*«. *Sportliche Körper bei Ludwig Hohl, Annemarie Schwarzenbach, Walther Kauer und Lorenz Lotmar* (Chronos 2008). Als Redaktor und Kolumnist arbeitete er für Printmedien und Radio. Er war Lehrbeauftragter am Institut für Germanistik der Universität Bern und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Literaturarchiv. Zusammen mit Rudolf Probst besorgte er die Neuedition von Hans Boesch's *Ingenieurs-Trilogie* (Chronos 2007). Mithg.: »*Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld*«. *Zu den Kriminalromanen von Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider. Band 1 der Sommerakademie am Centre Dürrenmatt* (Wallstein / Chronos 2009).

RUDOLF PROBST, geb. 1963, ist stellvertretender Leiter des Schweizerischen Literaturarchivs. Hier betreut er unter vielen anderen die Nachlässe von Friedrich Dürrenmatt, Hans Boesch, Herbert Meier und Carl Albert Loosli. Mitglied der Geschäftsleitung der Sologothurner Literaturtage. Jüngste Publikationen: Hans Boesch: *Die Ingenieure-Trilogie. Das Gerüst. Fliegenfalle. Der Kiosk*. Neuausgabe der Romane in der Reihe Schweizer Texte. Zürich: Chronos, 2007 (gemeinsam mit Elio Pellin); *(K)eine Autobiographie schreiben. Friedrich Dürrenmatts »Stoffe« als Quadratur des Zirkels*. Dissertation. München: W. Fink, 2008 (Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 8).

URSULA RUCH, geb. 1972, Studium der Romanistik und Germanistik in Bern und Lausanne, seit 2007 als Archivarin im SLA unter anderem für die Nachlässe Niklaus Meienbergs, Jürg Federspiels, Walter Vogts, Ingeborg Kaisers und Rolf Hochhuths zuständig; Mitarbeit am Projekt Autorenbibliotheken.

PETER UTZ, geb. 1954, Studium der Germanistik und Geschichte in Bern und München. Seit 1987 ordentlicher Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität Lausanne. 2004/05 Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Wichtigste Publikationen: *Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers »Wilhelm Tell«* (Athenäum 1984); *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit* (Fink 1990); *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«* (Suhrkamp 1998, in frz. Übers.: Zoé 2001); *Anders gesagt – autrement dit – in other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil* (Hanser 2007). Mitherausgeber der Reihe *Schweizer Texte, Neue Folge* (bisher 32 Bde.).

ULRICH WEBER, geb. 1961, Studium der Germanistik und Philosophie in Bern und München. Seit 1991 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Literaturarchiv (u. a. zuständig für Nachlässe und Archive von Friedrich Dürrenmatt, Urs Widmer, Mani Matter, Franz Hohler, Patricia Highsmith) und seit 2000 zusätzlich am Centre Dürrenmatt Neuchâtel. Co-Organisator der Sommerakademie Schweizer Literatur. Publikationen u. a. *Friedrich Dürrenmatt – Von der Lust, die Welt nochmals zu erdenken* (Haupt 2006); *Dürrenmatts Spätwerk* (Stroemfeld 2007).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2010

© Chronos Verlag, Zürich 2010

www.wallstein-verlag.de

www.chronos-verlag.ch

Vom Wallstein Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Frutiger
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagfotos:

Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt: Pia Zanetti, Zürich

Rolf Hochhuth: SLA

Thomas Hürlimann: Peter Friedli/SLA

Maja Beutler: Isolde Ohlbaum, München

Herbert Meier: SLA

Lukas Bärfuss: Peter Friedli/SLA

Druck: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 978-3-8353-0770-4 (Wallstein)

ISBN 978-3-0340-1039-9 (Chronos)

