

# Im Dickicht des Einst

von Ralf Fiedler

1

## Auf Nimmerwiedersehen

Es ist nicht ausgemacht, dass „die Geschichte“ einer Kunstinstitution der Kunst von Nutzen sein kann. Sich auf Geschichte zu beziehen, scheint fast abseitig, aus der Mode gekommen, weit entfernt auch vom künstlerischen Prozess, von Hipness, Coolness, Gegenwärtigkeit, von den Dingen, die man gerne für sich reklamiert. Das Immer-Neue wartet an der nächsten Ecke, überall, be part of it, real-time. Was will man mehr? Ganz unpessimistisch: Nichts fehlt.

Wie aber entsteht der Eindruck von Neuheit, Gegenwärtigkeit, Aktualität? Ein schönes Beispiel dafür liefert die Mode. Sie, auch die neueste, zitiert immer eine „vergangene Tracht“, schreibt Walter Benjamin in „Über den Begriff der Geschichte“. Das Aktuelle, das Neue, steht demnach nicht am Ende einer gradlinigen Entwicklung, sondern ist das Ergebnis eines Sprungs in die Vergangenheit. „Die Mode hat die Witterung fürs Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene.“ Unser Blick, unser Rückgriff verändert demnach die Vergangenheit – während wir an der Gegenwart arbeiten. Das widerspricht maximal der gewohnten Art, Geschichte zu betrachten. Unsere Matrix ist verseucht von der Vorstellung eines leeren Kontinuums von Zeit, einer Zeitlinie, auf der sich Begebenheit an Begebenheit reiht. Unser eigener Anteil rutscht dabei aus dem Blickfeld. Der revolutionäre Historiker dagegen müsste sich „messianisch“ auf die Vergangenheit beziehen, z. B. das Uneingelöste aufgreifen, aufnehmen, denkend fortsetzen. Er hat eine schwache messianische Kraft, Dinge zurechtzurücken. „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“

2

## Geht es auch eine Nummer kleiner?

Das ist schweres Geschütz in Hinsicht auf ein bescheidenes Buch, klingt irgendwie theoretisch, aber hat doch sehr viel zu tun mit dem Prozess künstlerischer Arbeit. Es wäre schön, wenn beim Lesen und Anschauen unserer Archiv-Fundstücke aus 50 Jahren und den Kurztexten der Künstler, die hier gearbeitet haben, stellenweise eine solche Erfahrung von Vergangenheit ins Spiel käme, „aufblitze“. Wenn das Material uns dazu anregte, die Bruchstücke als Teile unserer eigenen Geschichte zu erkennen, die noch unabgeschlossen ist und die auf ihre Fortschreibung wartet. Wenn die Begegnung mit dem Material ein Stück „mit Jetztzeit geladener Vergangenheit ... aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte“.

In diesem Band wird also nicht der Versuch unternommen, die Geschichte von 50 Jahren Theater Neumarkt geschlossen wiederzugeben – als Geschichte, die einer Logik folgte, die mit Bildern, Metaphern oder Modellen beschrieben oder rekonstruiert werden könnte. Abgesehen davon, dass durch die kurzen Direktionszyklen ohnehin programmatische Kontinuität nicht aufkommt und nie Auftrag war. Andererseits ist die kurze Geschichte des Theater Neumarkt voller wiederkehrender Konstellationen, wo entscheidende Momente in früheren, ähnlichen quasi schon vorgeprägt scheinen. So wird auch die Gretchenfrage immer neu ausgehandelt: Das Theater Neumarkt, politisch gewünscht von einflussreichen Kräften, lehnt sich tatsächlich „avantgardistisch“ aus dem Fenster und bekommt auch als Erstes den Gegenwind zu spüren.

Zur Auswahl der hier gesammelten Fundstücke, Fragmente, Kuriosa soll noch gesagt sein: Der Vorwurf der Subjektivität darf im Raum stehen, auch der des Reisserischen und der Banalität. Es ist ja nicht ausgemacht, dass Banalität für die Zukunft keine Bedeutung hat. Heute am 19. Oktober 2015. Wir gehen einfach davon aus: Etwas ist „aufgefallen“, heisst, jemand hat etwas darin erkannt. Wenn auch in zarter, unauffälliger, knospenhafter Form, die noch auf den Kontext wartet, wo sie sich entfalten kann.

Dieses Buch – WOHIN MIT DEM GANZEN IDEALISMUS – will zugleich mehr und weniger sein als eine bloße Dokumentation. Es behauptet die künstlerische Relevanz einer solchen Kontaktaufnahme zur Vergangenheit. Stürzen wir uns also in den Wahnsinn, 50 Jahre „Europe In Five Days“-mässig zu durchforsten. Vieles im Buch ist in seiner Knappheit einfach als Hinweis zu lesen, wo, an welcher Stelle gebohrt werden könnte, zu bohren ist.

3

## Das Einst

Anlässlich der Gründung und der frühen Jahre fällt auf: die grosse Sorgfalt, mit der Teile der Stadtregierung das Projekt Neumarkt von Anfang an begleitet und gefordert haben. Das neue Theater war gewollt, es war ein Wunschkind. Kluge, kulturinteressierte Menschen wünschten sich ein kleines Theater, das innovative Wege gehen und sich vom als verstaubt empfundenen Stadttheater unterscheiden sollte. Modelle dafür gab es schon, andernorts. Man wollte das auch haben. Präzise dokumentiert und ablesbar ist diese Sorgfalt in der Vorbereitung der Wahl des zweiten Direktors, Horst Zankl. Viele Gespräche wurden geführt und so behutsame wie verständige Einschätzungen der Kandidaten zu Papier gebracht. Eine mutige und zukunftsweisende Entscheidung wurde getroffen.

Das Theater Neumarkt ist das Kind eines Idealismus: Die politische Idee war da, bevor sie Realität wurde. Aber damit hat es erst angefangen.

Was im Gegensatz zur Klarheit der verantwortlichen Träger und Kulturpolitiker, die beherzt diese skizzierte Linie verfolgten, ins Auge sticht, sind der Biedersinn und das Haushälterische einzelner Bewerbungen für die Direktion. Komödie müsse unbedingt gespielt werden, heisst es da, mit Blick geradeaus auf die Zuschauerzahlen – inklusive der selbstsicheren Behauptung, dass sie möglich sei, die eierlegende Wollmilchsau des kommerziell erfolgreichen Theaters. Verkehrte Welt, denkt man heute – eine merkwürdige Umdrehung des Klischees, wie man es von vielen theaterpolitischen Debatten kennt.

Das deutet zugleich auf ein Paradox, mit dem sich ein kritisches Neben-Stadttheater immer wieder konfrontiert sieht: die quasi verordnete Renitenz. Es wird gesagt: Sie drohe sich leerzulaufen, sei gar nicht auf echte politische Wirkung angelegt, komme sozusagen kulturpolitisch verkapselt daher. „Nicht auf Veränderungen zielend“, scheint dafür ein Code zu sein, der sich in Protokolle eingestreut findet, sondern „Auf Erkenntnis und Veränderung der Wahrnehmung“. Heute wirkt das wie ein Bekenntnis, wie die annoncierte Akzeptanz des Status quo. Das muss man aber nicht so sehen.

Alain Badiou, unverdächtig, konservative Positionen zu vertreten, beschreibt in einem Interview mit Nicolas Truong (Lettre international 106, Herbst 2014) Theater und Politik als voneinander fast unabhängige Prozesse: eine künstlerische Wahrheitsprozedur und eine politische Prozedur. „Die Geschichte des Theaters, seiner großen Momente, der Höhepunkte seines Schaffens fällt ganz und gar nicht mit der Geschichte der Politiken zusammen. Die Glanzzeit des Theaters in Frankreich, zwischen Richelieu und Ludwig XIV., spielt sich zeitgleich mit der Konstruktion des Absolutismus ab, der praktisch jede freie Politik ausschaltet. Umgekehrt hat die Französische Revolution dem Theater fast nichts gegeben, außer einem Stück der deutschen Romantik, ‚Dantons Tod‘ von Büchner ... Selbstverständlich findet man auch Überschneidungen: bei Meyerhold oder bei Brecht. Letztlich gibt es keinerlei allgemeines Gesetz der Beziehungen zwischen Politik und Theater.“

Grundsätzlich gilt:

„Das Theater ist von der Anregung, der Förderung und den Krediten verschiedener Instanzen des Staates abhängig – das ist nicht neu! Heute hat das die Gestalt eines Kreditgesuchs an die neue Regierung oder eine neue Stadtverwaltung, doch im antiken Griechenland wurde das Theater direkt von reichen Bürgern unterstützt, die dazu verpflichtet waren; die Dramatiker erhielten unter Ludwig XIV. ihre Pensionen direkt vom König, Racine und Molière waren Hofleute, Napoleon hat von Moskau aus, das seine Truppen gerade besetzt hielt, ein Dekret über die *Comédie-Française* erlassen. Diese Verbindung zwischen Theater und Macht, die man zu Unrecht mit einer intellektuellen Verbindung zwischen Theater und Politik verwechselt hat, ist nicht ideologisch oder subjektiv; sie ist objektiv, organisch. Es hat stets Versuche gegeben, ihr zu entkommen, beispielsweise durch die Schaffung eines unabhängigen Theaters, eines von seinen Zuschauern subventionierten Theaters; doch das bleibt im Rahmen der jeweiligen Haltung der Macht zum Theater. Schlußendlich ist das Theater eine Institution, die in mancher Hinsicht dem nationalen Bildungswesen nahesteht.“

Das Theater ist also nicht notwendigerweise schon deshalb korrumpiert oder verdächtig, weil es enge Beziehungen zur Macht unterhält. Es ist aber ein absolut ausserordentliches Ding, dass eine Gesellschaft sich etwas wie Theater erschafft – „mitten in der Stadt, aber zugleich an ihrem Rand. Das Theater bewahrt etwas vom Ritual ...“, weil das Ritual auf der Grenze von Kultur und Natur, von Form und Formlosem steht“ – wie Christoph Menke in diesem Band über das Theater der antiken polis schreibt. Es ist eine politische Setzung. Das heisst nicht, dass Theater aus sich selbst heraus immer einen politischen Akt darstellt. Aber dass es einen Ort gibt, wo praktisch alles verhandelt werden kann, auch die Kritik des Theaters ist eine politisch geschaffene Gegebenheit. Ein Gewinn, eine ungeheure Errungenschaft, um es bescheiden zu sagen. Etwas Exorbitantes, eine Erfindung sondergleichen. Und es ist Sache der Gemeinschaft – auch der „Regierung“ –, sich von Zeit zu Zeit zu vergegenwärtigen, was für ein kostbares Instrument sie geschaffen hat – und das dann auch zu propagieren.

Das Theater Neumarkt ist in vieler Hinsicht antiker, ursprünglicher, „randständiger“ – mehr am Rande der polis gelegen als die grossen Theaterbauten, die eine repräsentative Funktion übernommen haben. Das Niederdorf, in dessen „Herzen“ das Theater laut Reiseführer liegt, ist inzwischen selbst „abgerutscht“, nach

ausser gerückt, abseits der Ausgeh- und *shopping*-Viertel und des *financial district*. Das Gebäude wirkt kaum repräsentativ. Seine Architektur, ein Zunftsaal mit langer Geschichte, ist speziell und zwingt zu besonderen künstlerischen Lösungen ohne Bühnenmaschinerie; die Intimität und Nähe werden je nach Raumkonzept immer anders erfahren und sind eine Herausforderung. Grenzen sind hier nie ganz ausdefiniert – kurz: ein aussergewöhnlicher Raum. Die von Skeptikern vorgebrachte Meinung, dies sei kein Ort für zeitgemässes Theater, ist abwegig. Theater lässt sich auf den Raum ein, an dem es entsteht, verbindet sich, verschmilzt mit ihm. Gerade als Gegenmodell einer „zeitgemässen“, schon für die Tournee produzierten Arbeit, die kompatibel mit allen möglichen Spielorten und Förderbestimmungen sein muss, ist es modern und zukunftsfähig.

#### 4

#### **Wofür ist Theater gut, was kann es?**

Für Alain Badiou „erhellte das wirkliche Theater unsere Existenz und unsere geschichtliche Situation, und zwar jenseits oder ausserhalb der herrschenden Meinung“. Das bedeutet mehr als die übliche Rede vom Theater, das „Bewusstsein schafft“. Es geht nicht lediglich darum, Erkenntnisse zu verbreiten, die bereits vorhanden sind und die auf diese Weise ein schönes Forum bekommen. Vielmehr kommt es darauf an, etwas Erhellendes erst einmal zu erzeugen. Das kann vieles sein, eine Begegnung, ein ungewöhnliches Aufeinandertreffen von Texten, Künstlern, Materialien, Stoffen und auch von Menschen, die nichts mit Theater zu tun haben. Das lässt sich teilweise programmieren, entscheidend ist aber das Unvorhergesehene, das sich ereignet. Oder eben nicht. In diesem Sinn ist es dann sinnvoll, von Experiment zu sprechen, analog zu einem Versuchsaufbau im Labor. Das kann man auch heute noch tun – und es unterscheidet sich doch sehr vom Assoziationswust, der einem bei der Formel „experimentelles Theater“ entgegenschlägt – der Formel, die mittlerweile aus dem Leitbild des Theaters getilgt wurde.

Das „wirkliche Theater“ ist auch eines, das notwendig in Verbindung zur Vergangenheit steht. Das gilt schon für die Theaterarbeit selbst. Sogar die Inszenierung eines ganz neuen Textes kommt nicht aus ohne Anleihen an Vergangenes. Sowenig wie ein Text selbst das könnte. Desgleichen Kostüme, Bilder, Figuren, Stoffe, Dramaturgie, Stücke. Zu reden wäre auch über die Erfahrungen, Gefühle, Reminiszenzen, aus denen die beteiligten Künstler schöpfen. Es sind ja auch alte Bahnen und Verbindungen, in denen unsere Existenz sich bewegt. Benjamin macht in den eingangs zitierten Thesen aus „Über den Begriff der Geschichte“, die eigentlich eine Theorie der Revolution sind, von Anfang an klar, dass unser Bild von Glück sich aus der Vergangenheit speist, nicht aus vagen Utopien für die Zukunft. Das Theater Neumarkt – das soll nicht ganz vergessen sein – spielt an einem „der geschichtsträchtigen Orte in ganz Zürich“, schreibt René Zeller, Herausgeber eines neuen Bandes über das Zunftgebäude (NZZ Libro). Seine Geschichte beginnt nicht erst 1966. Der Neumarkt 5 ist eine ungeheure Zeitmaschine, die Spurenelemente, Gerüche und Echos der Wiedertäufer, Schuhmacher, Zünftler, Wanderarbeiter, Sozialdemokraten und natürlich der Schauspieler sind nicht auszulüften. Lenin besuchte dort den Arbeiterbildungsverein „Eintracht“ und las diverse Manifeste erstmals öffentlich vor. Was für ein Ort für ein Theater.

#### 5

#### **Spiegelgasse**

Am schönsten ist das Theater Neumarkt vielleicht durch eine Beschreibung seiner Lage zu verorten – und der Geschichte dieses Orts: Gelegen am Neumarkt 5, am Ende der Spiegelgasse, 50 weitere, nun schon 100 Jahre zurück. 1916: Noch befindet sich hier kein Theater. Das damalige Zunfthaus der Schuhmacher beherbergt den Arbeiterbildungsverein „Eintracht“. In der Spiegelgasse Nr. 12 lebt Lenin mit seiner Frau Nadeschda Krupskaja in einer Einzimmerwohnung oberhalb einer Wurstfabrik und brütet über die Möglichkeit der grossen Revolution und über den Krieg, der zum Bürgerkrieg werden soll. Fast völlig isoliert treibt er seine Überlegungen in die letzte Konsequenz. Er beschreibt die gesellschaftliche Ordnung und die kapitalistische Produktion in ihrer Härte und Ungerechtigkeit – und wie sie in den grossen Krieg geführt haben. Er macht seine Erfahrungen, lässt sich umständlich die Kosten für sein Visum zurückerstatten, arbeitet unermüdlich in der Bibliothek (positive Erfahrung), geht auf dem Züriberg spazieren und denkt an Marat: „Der Mensch hat das Recht, sich nicht nur das Überschüssige des anderen anzueignen, sondern auch das Notwendige. Um sein eigenes Leben zu retten, hat er das Recht, den anderen zu schlachten und seinen noch zuckenden Körper zu verschlingen!“

Auch auf der anderen Seite der Spiegelgasse, ein paar Meter weiter unten, wirkt der grosse Krieg als Triebkraft, treibt er Dinge voran. Seine Grausamkeit und vor allem seine entwertende Kraft, die alle bisherigen kulturellen Satzungen umwirft, wird im Cabaret Voltaire zur Voraussetzung einer künstlerischen Revolution: Dada! Aus der verzweiferten Lage einiger in Zürich gestrandeter Künstler und ihrer Erfahrungen entsteht ein weltweit Resonanz erzeugendes Phänomen. Dada ist nicht zuerst ein formales Experiment, sondern etwas aus der erschütternden Erfahrung einer zerreissenden Realität Geborenes – das sprechen die ersten Manifeste klar aus:

„Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewußtseinsinhalten die tausendfachen Probleme der

Zeit präsentiert, der man anmerkt, daß sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht. [...] Dadaist sein, heißt, sich von den Dingen werfen lassen.“

Peter Weiss beschreibt in seiner „Ästhetik des Widerstands“ den jungen Kommunisten Willi Münzenberg als einen Grenzgänger, getrieben von dem Wunsch, beide Seiten zu verbinden. Lenins in „Was tun?“ entworfenes Bild des träumenden Revolutionärs soll wirklich werden. „Das ist es, wovon wir träumen müssen!“ – „Wie kann ich deutlich machen, was in diesen grundlegenden Monaten [1916] geschah. Auch wenn es schien, als würde die künstlerische Revolution an einer andern Front als der politischen ausgetragen, so war sie, indem sie sich gegen die verbrauchten Konventionen wandte und Normen zertrümmern wollte, die ihre Zwangsmuster seit langem enthüllt hatten, unsrer Revolution doch verwandt. Mit ihrem Kampf um die Befreiung der Formen, der Bewegungen, um die Erneuerung der Sprache, des Sehens, mußte sie Einfluß ausüben auf unsre Sinne, unser Suchen nach einem verwandelten Dasein. Die Kunst habe keine Macht über die Realität, sagten die Politiker. Und mit der Realität meinten sie einzig und allein die Realität der Außenwelt. Sie sahn nicht, wie fadenscheinig diese Realität geworden war.“

Das ist also die Lage, die Konstellation in der sich das Neumarkt punktuell (wie in fernen Sternenhaufen!) noch heute erkennt, erkennen will, sich zu erkennen anmasst ... und sich erkennen muss! Die Durchlässigkeit für die Erfahrung der Jetztzeit ist seine grösste Qualität, seine beste Kraft. Sein leicht beweglicher Produktionsapparat, der „unpraktische“ Saal, seine Intimität und eben halt auch seine unerhörte Geschichte erzeugen zusammen einen einzigartigen Theaterkörper, der unter Strom gesetzt immer wieder Ausserordentliches vollbringt und alle Widersprüche in sich aufnehmen kann.

Quelle: [https://www.theaterderzeit.de/buch/wohin\\_mit\\_dem\\_ganzen\\_idealismus/33536/komplett/](https://www.theaterderzeit.de/buch/wohin_mit_dem_ganzen_idealismus/33536/komplett/)

Abgerufen am: 10.04.2020