Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 34 (1954-1955)
Heft: 11

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.10.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

Oper in Paris

Im vorweihnachtlichen Paris letzten Jahres konnte man zufälligerweise die gleichen Opern wie in Zürich anhören. Zufälligerweise? Eigentlich nicht, denn Verdis «Rigoletto» und Bizets «Carmen», pièces de résistance jeder Opernbühne, lassen namentlich überall dort, wo das allgemeine Repertoire dominiert, nicht lange auf sich warten. Der Traditionalismus des Pariser Musiklebens ist in der Oper sowohl als im Konzert fast erdrückend (eine leichte Auflockerung läßt sich dieses Jahr bei zweien der vier großen Konzertgesellschaften feststellen). Man mag entgegnen, daß die Pariser Grand Opéra, in Anbetracht ihrer Ausmaße und ihrer komplizierten Maschinerie, von vornherein nicht für avantgardistische Experimente in Frage komme. Aber es gäbe kleinere Theater genug, in welchen, vielleicht in der Form heute so beliebter «Festspiele», moderne Oper ohne allzu große Umstände inszeniert werden könnte. Indes ist das Publikum, das für ein gewisses Interesse bürgt, zu klein. Nirgends so sehr als in einer der traditionellen großen Opernstädte spürt man, daß die Oper langsam und scheinbar unaufhaltsam zu einer musealen Kunstgattung wird. In Paris fällt dieser Prozeß, inmitten der ungeminderten Aktualität der Sprechbühne, besonders auf. Hier sind Schauspiel und Oper schon lange nicht mehr zwei mehr oder weniger gleichberechtigte Geschlechter des Theaters. Die Oper findet sich abgedrängt in eine durch die Attraits der Gesellschaftlichkeit etwas verbrämte Isolierung. Eine (bescheidene) Ausnahme bildet die kleine Gruppe der Opéra de chambre, welche im Kleinen Studio des Champs-Elysées gelegentlich moderne Kammeroper spielt. Daneben gelangte diese Saison ein einziges, irgendwie in der geistigen Aktualität der Zeit stehendes Opernwerk zur Aufführung — und auch dies nur in konzertanter Form: Prokofieffs frühe Oper «L'ange du feu», deren Musik vom Komponisten zum größten Teil in seine Dritte Sinfonie übernommen wurde.

Innerhalb des Traditionalismus macht das Ballett wohltuenderweise eine gewisse Ausnahme. Zwar ist der Abstand von heute zur Blüte der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre groß, aber es entstehen doch immer wieder einige gute neue Stücke, meist von den Choreographen den Komponisten in Auftrag gegeben. Von den vier am traditionellen Mittwoch-Abend getanzten Stücken ist keines ganz neu, aber zwei immerhin aus neuerer Zeit: *«Les Mirages»* von *Henri Sauguet* (Choreographie Lifar) und *«La tragédie de Salomé»* von *Florent Schmitt.* Großartige Décors und einige hervorragende Tänzer (von denen einige in Zürich von den Gastspielen her bekannt sind) vermitteln höchsten Genuß. Das Corps de ballet wird gegenwärtig scheinbar an Präzision vom Moskauer Ballett übertroffen, dessen offizieller Film eben in einem großen Kino nahe bei der Oper läuft und größte Beachtung findet (das Gastspiel des Moskauer Balletts in der Hauptstadt des Tanzes ist letztes Jahr an politischen Umständen gescheitert).

Die Grand Opéra hat in ihren Operninszenierungen in den letzten Jah-

ren geschickt französische Tradition mit amerikanischem Geschmack zu verbinden gewußt. Eine Potenzierung aller Ausstattungsmittel hat letztes Jahr *J. Ph. Rameaus Ballettoper «Les indes galantes»* zu einem saisonlangen Erfolg verholfen, und dieses Jahr hat die Neuinszenierung von *Webers «Oberon»* großen Widerhall gefunden. Selbstverständlich fehlt es nicht an Franzosen, welche die freigebige Spende aller Reizmittel (bis zur Zerstäubung von Parfüm im Zuschauerraum!) als eine geschmackliche Verirrung empfinden. Die Neuinszenierung der *«Zauberflöte»*, welche dieses Jahr das große Weihnachtsgala bildete, geht wieder etwas vorsichtigere Wege, und die schwachen Punkte dieser Neueinstudierung liegen eher in der Besetzung. Die Mohren-Gestalt des Monostatos durch einen echten Neger dargestellt zu sehen, entbehrte nicht des Reizes, aber sängerisch war diese Besetzung, ebenso wie jene des Sarastro, der nicht den Riesenraum zu füllen vermochte, nicht ideal. Dies besonders im Verhältnis zu so perfekten Sängern wie Mado Robin als Königin der Nacht, Janine Micheau als Pamina, Nicolai Gedda als Tamino. — Die *«Rigoletto»*-Aufführung war gleichmäßiger besetzt. Als Gilda selbstverständlich eine Sängerin, welche — ebenso wie Mado Robin, die «Königin der Nacht» — auf ihren Rollentypus spezialisiert ist, und die Koloraturen mühelos meistert. Diese restlose künstlerische Einschmelzung der sängerischen Artistik war der größte Vorteil gegenüber der gegenwärtigen Zürcher Aufführung. Neben Nelly Mathot als Gilda hörten wir einen in jeder Beziehung erstklassigen Rigoletto: René Bianco und einen edlen Grafen: Georges Nore. Es bleibt daran zu erinnern, daß manche an sich vorzüglichen Stimmen, auch bei bester Eignung für eine Rolle, in der Grand Opéra nicht eingesetzt werden können, da ihnen der metallische Kern fehlt, der allein eine Stimme diesen Raum füllen läßt.

Geringere Anforderungen, schon rein akustisch, stellt die *Opéra comique*, welche ihren Namen von der entsprechenden französischen Operngattung übernommen hat. Dieser Gattung gehören ja nicht nur eigentliche «komische Opern» zu, sondern auch Spielopern ernstern Gehalts, unter ihnen vor allem gerade die *«Carmen»*, deren Aufführung zum Vergleich mit der Zürcher Neueinstudierung reizte. Er fiel nicht durchwegs zu ungunsten der Zürcher Aufführung aus. Die Besetzungen sind im allgemeinen selbstverständlich (wie sich für ein größeres Theater geziemt) rollenadäquater, Carmen ist eine Sängerin von echt romanischem Typus, dazu mit allen Lockungen einer Verführernatur gesegnet: Isabelle Andréani. Großartig auch Ernest Blanc als Escamillo — der große Erfolg der Aufführung. Don José hingegen ist ein Sänger, der mit der ersten und letzten Sängerkrankheit allzu behaftet ist: er schreit. Geschmackvoll, lebendig, aber gelegentlich etwas nachlässig sind Einrichtung und Spielführung. Musikalisch leidet die Aufführung unter dem Krebsübel des Pariser Musiklebens, welches darin besteht, daß keine oder nur wenige Proben gemacht werden. Ähnlich wie in Wien lassen sich die Musiker immer mehr zu Schallplattenaufnahmen und Radiodienst verleiten, welche ihnen die dringend nötige finanzielle Aufbesserung verschaffen, die ihnen Theater- und Konzertgesellschaften nicht bieten können. Auf die erstklassigen Musiker angewiesen, müssen die Theater mit einem Minimum an Proben vorlieb nehmen. Dieser Zustand wirkt seinerseits wieder auf das Programm zurück, denn nur Repertoire kann mit einer minimalen Probenzahl geboten werden. Musiker und Theater zehren vom Glanz sakrosankter Werke, von dem man nur hoffen kann, daß er nie vergehen wird.

Andres Briner

Theater in Süddeutschland

Verhältnis zum schweizerischen Theater

Wenn auf der Tagung der schweizerischen Theaterleute, die vor einiger Zeit in Olten stattfand, Worte der Besorgnis über die heutige Theatersituation der Schweiz fielen, so war eine Ursache dafür mit die Tatsache, daß (leider!) das Bühnenleben der Schweiz in mancher Hinsicht in einem umgekehrten Verhältnis zum Theaterleben Deutschlands steht. Es waren gerade die Höhepunkte des schweizerischen Theaters, als es während der Hitlerzeit die wichtige kulturelle Aufgabe übernehmen mußte, der deutschen Sprache die Dramatik der freien Welt zuzuführen, bzw. die Dramatik der «verbotenen» deutschen Autoren auf die Bretter zu bringen. Das Zürcher Schauspielhaus vor allem war zur einzigen repräsentativen Pflegestätte des freien Geistes im deutschsprachigen Theater geworden. Auch nach dem Kriege konnte sich Oskar Wälterlin das ausgezeichnete Ensemble der Kriegsjahre noch lange, ja den Ensemble*geist* von damals sogar noch bis heute erhalten. Zugleich blieb es noch jahrelang den schweizerischen Bühnen vorbehalten, fremdsprachige Werke erstmals auf deutsch herauszubringen. Arthur Miller gelangte über Bern, Tennessee Williams über Basel, Sartre, Lorca und Eliot über Zürich in den deutschsprachigen Raum. Mit zunehmender Wiederaufbauarbeit der deutschen Theater, insbesondere in München, Stuttgart, Darmstadt, Göttingen, Düsseldorf, Hamburg und Berlin, änderte sich jedoch die Situation. Manche Ur- oder Erstaufführung ging wieder an deutsche und österreichische Bühnen. Auch gingen viele Künstler wieder ganz oder zeitweilig nach Deutschland und nach Wien. So z. B. Schauspieler und Regisseure wie Agnes Fink, Therese Giehse, Käthe Gold, Willy Duvoisin, Ernst Ginsberg, Heinz Hilpert, Kurt Horwitz, Friedrich Schramm, Leonard Steckel, Bernhard Wicki und Heinz Woester, so aber auch Bühnenbildner wie Max Bignens, Caspar Neher, Teo Otto und Jörg Zimmermann. Man konnte in der Schweiz nicht immer gleichwertige Kräfte neu engagieren, da die deutschen Bühnen z. T. besser subventioniert werden und da vor allem Film und Radio in Deutschland mit größeren Gagen locken als in der Schweiz.

Es fehlen mutige Dramen der Zeit

Man könnte nun also meinen, es stehe gegenwärtig im deutschen Theater alles zum besten. Ein Rückblick auf die Zeit seit meinem letzten Bericht zeigt aber, daß dies nicht der Fall ist. Die Intendanten der einzelnen Theater bekommen dies auch vielfach in der Presse deutlich zu hören. Und doch sind sie dafür nicht allein verantwortlich zu machen. Es gibt mehrere Erklärungen für den Mangel an Kühnheit, an brennender Aktualität und an Erregungsfähigkeit des *deutschen* — und vielleicht schlechthin *des* Theaters. Vor allem sind es geistige Gründe. Obwohl unsere Zeit erfüllt ist von zahlreichen bedeutsamen politischen Ereignissen, sind die Dinge, die uns bewegen, doch seit zwei Jahrzehnten nie so wenig «im Fluß» gewesen wie heute. Es spitzt sich letzten Endes alles auf einige wenige Spannungsverhältnisse zu, die gleichbleibend unser Dasein begleiten und belasten. In erster Linie ist es der West-Ost-Konflikt. Dieses Verharren in einer und derselben Spannung wirkt sich jedoch lähmend auf den Geist aus, solange nicht ganz starke Persönlichkeiten auftreten, die neue Konstellationen erkennen, andere Frontlinien ziehen, und uns überhaupt mit zuvor noch nicht erkannten Existenzproblemen beunruhigen. Ja, das ist es: das Theater muß *beunruhigen,* wenn es eine Wirkung ausüben soll. Die Fragen, die uns heute beunruhigen, sind jedoch bereits zur fatalen Routine geworden. Kein Wun-

der, daß sich daher in der ganzen Welt, und so auch in Deutschland, ein merklicher Schwund an Schauspielnovitäten abzeichnet, die den Menschen bestürzen, schokieren, in Aufregung versetzen oder zur Selbstkritik zwingen.

Daß zum Beispiel die zentrale Frage der Gegenwart, nämlich die West-Ost-Spannung und damit die Auseinandersetzung mit dem Wesen des Bolschewismus, auf den Brettern des Theaters nur geteiltes Interesse findet, zeigte vor einiger Zeit die im Münchner Residenztheater (Intendant Kurt Horwitz) erfolgte Uraufführung des Schauspiels «Wolfszeit» von dem siebenundzwanzigjährigen Münchner Dramatiker Leopold Ahlsen. Das Stück ist gleichsam die Dorfchronik einer russischen Gemeinde, in welcher mit allen moralischen Druckmitteln die Kollektivierung des Bauernstandes durchgeführt wird. Ahlsen zeichnete diese Entwicklung nun keineswegs mit tendenziöser Schwarz-weiß-Technik; er zeigte vielmehr Gutmütigkeit und menschliches Versagen auf beiden Seiten und machte gerade mit der gerechten Darstellung des Menschlichen um so mehr die anonyme Maschinerie der Kommunistischen Partei deutlich. Er bewies überdies, daß er Sinn für dramatische Konflikte hat und auch Charaktere anschaulich zu gestalten weiß. Trotzdem war die Reaktion von Publikum und Kritik zum Teil negativ. Ein Thema, das man durch Presse und Radio nachgerade hinlänglich behandelt sah, wollte man nun nicht noch einmal auf der Bühne vorgesetzt bekommen. Die Reaktion ist gewiß nicht ganz gerecht, aber doch verständlich. Der deutsche Theaterbesucher ist in der Hitlerzeit und in der allerersten Nachkriegszeit mit Tendenzdramatik überfüttert worden. Er ist daher heute überempfindlich gegen alles, was auch nur entfernt nach «Propaganda» schmeckt.

Ein anderes Stück eines deutschen Autors, «Denn sie wissen nicht, was sie tun» von Otto Brand, traf ein sehr aktuelles, besonders im Deutschland der gegenwärtigen sogenannten Prosperität bedenkenswertes Problem: die Überspielung des Seelenlebens durch den Drang nach Erfolg, Geltung und Lebensstandard. Am Beispiel eines Vaters, der seinen Sohn mit aller Gewalt zu einem Künstlerstar machen will, sowie eines arrivierten Geschäftsmannes, der seine Frau durch Weltreisen und Schmuckgeschenke «glücklich» zu machen meint, zeigte Brand die Gefahr, die hinter der Sucht nach äußeren Erfolgen und äußerer Erlebnisfülle steht. Beide Gestalten, der junge Künstler und die Managerfrau, zerbrechen an der falsch verstandenen Liebe ihrer Angehörigen. Ein Thema, das noch kaum in dieser Form aufgegriffen worden ist; ein Thema, das den Zeitgenossen wirklich angeht. Die Münchener Uraufführungsbühne, die das Stück herausbrachte, hatte sich auch alle Mühe gegeben, die Rollen gut zu besetzen und zu spielen. Wenn es trotzdem bei einem Achtungserfolg blieb, so lag es an Brands noch ungeschickter Handhabung der theatralischen Möglichkeiten. Immerhin, hier war eine Aussage gemacht worden!

Was man sonst an neuen Stücken deutscher Autoren zu sehen bekam, war ohne Bedeutung. Das Münchner Residenztheater kam einer schon älteren Verpflichtung nach, als es, mit Kurt Horwitz am Regiepult und mit Attila Hörbiger in der Hauptrolle, Richard Billingers Stück aus den österreichischen Bauernkriegen, «Der Plumpsack», zur Uraufführung brachte. Das Schauspiel war nichts anderes als ein «austrischer Götz»; denn der Held Peter Diller erleidet fast das gleiche Schicksal wie Goethes Haudegenfigur. Der Unmut über diese Premiere wurde vor allem auch dadurch hervorgerufen, daß man acht Wochen zuvor gerade den ohnehin im heutigen Deutschland recht zwiespältig wirkenden «Götz von Berlichingen» neu inszeniert hatte. Schließlich gab es noch die Uraufführung eines ausgesprochenen Schulmeisterstückes in der Münchener Uraufführungsbühne, «Iskender» von Leo Stettner. Dieses (gut und human gemeinte) abschreckende Porträt eines störrischen, zerrissenen jungen Tyrannen wurde zu einer unfreiwilligen Komödie, weil der Hauptdarsteller

Kinsky die Bühne zum Podium einer psychoanalytischen, zeitweilig geradezu perversen Akrobatikvorstellung machte. Das Publikum sparte nicht mit hellem Gelächter und glossierenden Zurufen, die sich teils auf die Darstellung, teils auf den biederen Text bezogen. Nur so konnte es vielleicht den Schmerz verwinden, für einen «kompletten Schmarren», wie man in München sagt, drei bis fünf Mark ausgegeben zu haben.

Wie man sieht, die Ernte an deutscher Dramatik war nicht eben groß. Freilich, eine irrige Auffassung der meisten Theaterleiter trug dazu mit bei. Das Interesse vieler Theaterleiter richtet sich heute nämlich bei zeitgenössischen deutschen Stücken allzu oft nur auf das Renommee, selbst die Uraufführung herausgebracht zu haben. Stücke, die schon an einer anderen deutschen Bühne aufgeführt worden sind, haben, auch wenn sie einen gewissen Erfolg hatten, wenig Aussicht, «nachgespielt» zu werden. Hier hat sich ganz zu Unrecht ein Grundsatz des Erfindungs- und Patentwesens in künstlerische Bereiche verirrt: die Forderung «Nachahmung verboten!» Daher haben es junge Dramatiker wie Leopold Ahlsen, Lutz Besch, Ulrich Becher, Stefan Barcava, Margarethe Hohoff, Claus Hubalek und Christian Noak sehr schwer, sich mit ihren z. T. bemerkenswerten Stücken im eigenen Lande durchzusetzen. Die Folge bleibt nicht aus: sie stellen, enttäuscht über die Bühnen, ihr Talent dem Rundfunk zur Verfügung.

Auch an fremdsprachigen Werken fehlt es

Bezeichnend dafür, daß indessen auch aus dem Ausland nur wenige neue Dramen von Bedeutung nach Deutschland gelangten (die Schweizer Spielpläne verraten die gleiche Kalamität), ist, daß die Münchner Kammerspiele ihre Spielzeit nur mit zwei Roman-Dramatisierungen beginnen konnten. Man brachte als deutschsprachige Erstaufführungen die Bühnenfassungen von Herman Wouks «Meuterei auf der Caine» und von Graham Greenes «Die Kraft und die Herrlichkeit». Daß Wouks spannungsgeladener Prozeß über die Frage, ob jene «Meuterei auf der Caine» vom Standpunkt der militärischen Disziplin abzulehnen oder wegen der Verantwortlichkeit des Einzelnen in besonderen Gefahrmomenten zu billigen sei, ... daß diese Frage das deutsche Publikum zum Zeitpunkt der Diskussion über eine neue deutsche Verteidigungsmacht brennend interessierte, war vorauszusehen. Das Stück wurde denn auch trotz der Tatsache, daß hier Reportageeffekte und die natürliche Spannung einer Gerichtssitzung an Stelle einer inneren Dramatik traten, zu einem großen Publikumserfolg. In der Münchner Aufführung, die nicht so sehr auf die menschlich-psychologische Seite des Falles einging wie die Zürcher Aufführung, dafür aber die Problematik zwischen Militärdisziplin und persönlicher Verantwortung um so schärfer herauskristallisierte, war es vor allem Kurt Meisel, der die zentrale Figur des Verteidigers Greenwood meisterhaft auszuspielen verstand.

Daß indes Roman-Bearbeitungen dem Theater nicht immer als Ersatz für originale Bühnenstücke dienen können, erwies sich kurz darauf bei der Erstaufführung von Graham Greenes «Die Kraft und die Herrlichkeit». Gewiß ist die Gestalt jenes «Schnapspriesters», der trotz Sünde und Verkommenheit der Kirche im roten Mexiko der letzten zwanziger Jahre noch einen letzten Halt gibt, hochinteressant. Aber das Geschehen um ihn herum ist nur wie ein Bilderbogen. Es fehlt der Funke, der vom Dialog ins Publikum überspringt und echte Erregung hervorruft. Schade auch, daß Leonard Steckel, der in diesem Stück erstmals seit mehr als zwanzig Jahren wieder auf einer Münchner Bühne stand, die Rolle allzu sehr unterspielte. Er vermied damit zwar jedes Pathos, hinderte den Zuschauer aber daran, sich für die Vorgänge auf der Bühne zu echauffieren.

Zwei wichtige Novitäten von Williams und Giraudoux

Ein kühnes und heiß umstrittenes Stück aber hatte zu Beginn der Spiel-

zeit aus Amerika erstmals den Weg nach Europa gefunden: Tennessee Williams' surreales Welttheater und Panoptikum «Camino real». Es erlebte am gleichen Abend im Deutschen Schauspielhaus Hamburg und in Gustav R. Sellners Darmstädter Landestheater seine deutschsprachige Erstaufführung. Man kann mit Williams darüber streiten, ob man die Welt als Ganzes so desperat sehen muß wie er. Man kann auch darüber diskutieren, ob seine «Leidenschaft für die Dekadenz in dieser Welt» eine problematische Erscheinung speziell des heutigen Amerika ist (dessen kultureller Aufbruch sich merkwürdig mit Dekadenzerscheinungen verquickt hat) — oder ob man sie als die Fiktion eines pessimistischen Intellekts betrachten muß. Man kann sich auch fragen, ob Williams in diesem Stück nur ein geniales Großaufwaschen von Joyces psychoanalytischer Gossenpoesie, Strindbergs Traumtheatralik, Sartres metaphysischer Gaukelei und Becketts «Godotismus» veranstaltet hat, und dies dazu noch nach dem Modell Dantes von einer Fegfeuerregion. Nicht streiten läßt sich aber darüber, daß dieses Weltporträt aus Fetzen und Lumpen, aus Gefühlskälte und Ungeistigkeit, aus Verachtung und — neben all dem — aus einem bißchen Gut-sein-wollen gerade wegen seiner willkürlichen Zusammenhanglosigkeit zu einer geradezu gespenstigen Vision derjenigen Tendenzen wurde, die in unserer Zeit zur Paralyse und zur geistigen Atomisierung drängen. Man mag sich wehren gegen die Häufung der Bilder müdegewordener Begierden und Hoffnungen, gegen die Perversionen und Zynismen einzelner Szenen, gegen das metaphysisch aufgezogene Grauen vor dem Sprung aus dem Käfig der Triebe in die Freiheit des Geistes — immer wieder blitzen doch schlagartig Bilder und Symbole von verblüffender zeitkritischer oder phänomenologischer Treffsicherheit auf.

«Camino real» heißt die «Straße der Wirklichkeit», zugleich die «königliche Straße» — königlich, weil trotz allem das Leben «königlich» ist. Sie liegt zwischen der Unendlichkeit des Meeres und der Trostlosigkeit der Wüste. Es ist eine Straße des verderbten und vernutzten Daseins und der animalischen Konventionen; es gibt dort nur bizarre Daseinspointen, etwa wenn die Zigeunerschönheit Esmeralda am Tage des Vollmonds «die Wiederherstellung ihrer Jungfräulichkeit» feiert, wenn der alternde Casanova zum «Hahnreikönig» ernannt wird oder wenn das ankommende Flugzeug «Fugitivo» allen Bewohnern des Camino real die Illusion plötzlicher Freiheit vorgaukelt. In Wirklichkeit ist die Freiheit (das auszudrücken ist Tennessee Williams' eigentliches Anliegen!) aber kein Gut, das man durch einen zwischenlandenden «deus ex machina» erlangen kann; man muß sie sich selbst erkämpfen. Eine Leiter führt vom Camino real zum Torbogen der Freiheit. Aber jedesmal wenn sie jemand erklimmen will, scheucht ihn ein gleichsam metaphysischer Sturm zurück in die Elendsstraße. Auch Kilroy, der Exweltmeister im Boxen mit dem unverdorbenen Gemüt, verschiebt den Vorstoß zur wahren Freiheit bis nach dem Tode. Die Landschaft, die er vom Torbogen aus erblickt, erregt seine Furcht: «Ich sehe nichts als nichts, und dann noch mehr nichts. Und dann sehe ich Berge. Aber die sind schneebedeckt!»

Es bedarf, um diese Furcht vor der Freiheit zu überwinden (wie aktuell ist dieser Gedanke!), des «romantischen Non-Konformismus» eines Don Quichote oder eines Lord Byron. Sie beide sind die einzigen Figuren des Stückes, denen der Vorstoß zur Freiheit gelingt. Wie sagt Don Quichote am Schluß? «Die Veilchen in den Bergen haben den Fels durchbrochen!» Der Gang durch die Wüste des Nichts verlohnt sich also doch.

Man sieht an diesen beiden Zitaten, Williams hat sich in diesem Stück einmal nicht nur dem Schweißdunst des Animalischen verschrieben wie in «Endstation Sehnsucht»; er mischt seltsam chaotisch (aber faszinierend chaotisch!) metaphysische Symbolik und Spucknapf-Realismus, Wachsfiguren-Expressionis-

mus und plastische Vitalität. Er bedient sich der Pantomime, des Chorischen usw. Alle erdenklichen Stilelemente sind vertreten, und gerade das gegenseitige Aufreizen der Elemente macht den nachhaltigen Effekt aus.

Die Darmstädter (und dem Vernehmen nach auch die Hamburger) Aufführung war hinreißend inszeniert. Gustav R. Sellner hielt sich in der Optik an Elia Kazans Williams-Realismus; jedoch durchsetzte er ihn öfters sehr sinnfällig mit Stilisierungen. Sprechchöre, Lautsprecherkommandos von magischer Wirkung und «metaphysische» Motorengeräusche steigerten das Zufällige des Geschehens ins Allgemeinbedrohliche. Lange diskutierte man noch am dritten Ort über dieses Theatereignis.

Schließlich ist noch von Jean Giraudoux' letztem Schauspiel zu berichten, das erst vor einem Jahr unter Jean-Louis Barrault im Théâtre Marigny in Paris seine Uraufführung erlebte und nun im Württembergischen Staatstheater Stuttgart zur deutschsprachigen Premiere kam. Kurz darauf folgte auch eine Gründgens-Inszenierung des Stückes in Düsseldorf. Giraudoux hat in diesem Stück wieder einmal ein antikes Motiv, die Entehrung der Lukretia, zum Vorwurf genommen. Er siedelte es in die Kulisse einer Gesellschaft, die man sich etwa um die Jahrhundertwende denken kann, um schließlich auf dieser doppelten Zeitebene ganz zeitlose Wahrheiten zu sagen. Ihn beschäftigt in diesem Stück der Mensch im Zwischenfeld von Tugend und Laster, und er kommt zu dem Ergebnis, daß keine der beiden Eigenschaften in Reinkultur lebensfähig ist. Seine Lukretia-Gestalt, Lucile mit Namen, ist nicht wie die antike Lukretia eine vitale Gestalt. Sie ist die *absolute* Tugend. Ihr gegenüber steht in der snobistischen Gestalt des Grafen Marcellus das *absolute* Laster. Auch die Verletzung der Tugend ist keine wirkliche, sie vollzieht sich auf rein geistige Art, vollzieht sich nur im Bewußtsein Lukretia - Luciles. An ihrer Begegnung aber müssen beide, Tugend und Laster, sterben. Zurück bleibt das Leben, das unaufhörlich zwischen Tugend und Untugend hin und her schwankt. Giraudoux' goldenes Ja-Wort zu diesem Leben beruht aber auf der Hoffnung, daß der Mensch unter Tausenden von Lebenssekunden immer wieder der einen Sekunde inne werde, in welcher er von der Tugend als einer strahlenden Wahrheit getroffen wird.

Kaum in einem anderen Stück ist Giraudoux der Allegorie so nahe gerückt. Das gibt dem Drama eine gewisse Schemenhaftigkeit. Aber die absoluten Figuren dieser Aristokratenherbst-Landschaft erhalten doch durch die Dichte und Brillanz der Giraudouxschen Metaphern eine ungewöhnlich intensive Ausstrahlung. Zeitweilig lösten sich freilich die pointensicheren Sentenzen so rasch ab, daß man vom Parkett her den Gehalt des Stückes gar nicht voll auszuschöpfen vermochte. Mehr als in allen anderen Stücken des Dichters sollte daher in diesem Werk der Genuß der Sprache zweiwegig sein: erst die Lektüre — dann die Begegnung an der Rampe!

Klaus Colberg