Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 36 (1956-1957)
Heft: 10

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: 07.01.2026

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

Szenisches Fazit aus Paris

Es können hier nicht so viele Theater eingehen, wie neue jedes Jahr ins Scheinwerferlicht treten. Die Leidenschaft der Bühne verführt immer wieder die Jungen, die nach Spielgelegenheiten hungern und die Ältern, die ihnen dieseits der Rampe Gefolgschaft leisten. Und die Zeiten sind hart; Steuern, Saalmiete und Ausstattungskosten erdrücken manches Budget. Ihnen hat auch *Jean Louis Barrault* weichen müssen. So unglaublich es klingt: sein Theater, eines der ruhmvollsten der Hauptstadt, erlag dem finanziellen Defizit. Nun wandert er über die Meere und Länder und wird in seiner Heimat bedauert. Statt seiner schießen andere Theater aus dem Boden. Hoch auf Montmartre, der Achsel der Stadt, sitzt das neue *Théâtre du Tertre* und sendet das poetische Bühnenwerk *Robert Desnos'* wie ein flimmerndes Licht über die Stadt. *La place de l'Etoile* ist nicht der berühmte Rundplatz um den Triumphbogen, sondern ein imaginärer Spielplatz, wo ein Seestern den Menschen Liebeslockung und Entzückung eingibt. Das klingt abstrus und kaum verständlich, Desnos, Surrealist seit seiner ersten Stunde, hat es auch nicht aufs rationale Verständnis abgesehen. Ein «Un-Schauspiel» nannte er sein Stück. Die Illusionsdurchbrechungen und die Vermischung aller Lebensebenen erregen heute auf der Bühne keinen Anstoß mehr wie in den dreißiger Jahren. So bewegen uns nicht mehr die Formversuche, sondern die Kraft des Gefühls, die in den Worten beschlossen ist. Das poetische Theater hat auf der «Butte» einen neuen Horst, hoffentlich für lange Zeit.

Ein zweites Theater von gleicher Jugend öffnete seine Tore am Fuß des Montparnasse. *Théâtre d'Aujourd'hui* heißt es und führt als erstes ein Lustspiel aus der unversieglichen Tradition des Neapler Volksstücks auf, *Scarpettas Elend und Adel.* Nestroy in Napoli! Ein gleicher Witz, nur hurtiger und hitziger. Unebenbürtige Liebe, Rivalität von Vater und Sohn (aus adeligem Stand) um die gleiche Tänzerin, Verkleidung zweier Habenichtse nebst ihrer Frauen als Barone und Herzöge, Possenspiel und übermütiges Quiproquo aus uralten Tagen feiern hier neue Triumphe. *Jacques Fabbri* und seine Truppe hat alles auf die geschmackvolle Unglaubwürdigkeit angelegt und spielt sichtbar zum eigenen Vergnügen was das Zeug hält. Je unwahrscheinlicher, um so besser, da findet das Theater sein innerstes Wesen und verwandelt Blech in pures Gold.

Mit einem Jahr Verspätung sieht Paris Faulkners *Requiem für eine Nonne*, oder die Beichte der Temple Drake, um das Leben der Niggerin Nancy, Mörderin ihres eigenen Töchterchens, zu retten. Im Novemberheft 1955, anläßlich der glanzvollen Zürcher Aufführung, sprachen wir davon. *Albert Camus* hat das Stück für die französische Bühne bearbeitet und im Théâtre des Mathurins selbst inszeniert. Man erwartete viel von dieser Aufführung, und der Erfolg übertrifft noch die Erwartungen. Ob er gerechtfertigt ist, möchte ich bezweifeln. Camus als Regisseur ist zweifellos eine Enttäuschung. Das Tempo dehnte er, die Spielanordnung einiger Szenen (vor allem des kapitalen Auftritts beim Gouverneur) verfälschte er. Das Bühnenbild in Himmelblau, nach dem Geschmack reichgewordener Spießer, geht obendrein am Stück vorbei. Doch eines fällt besonders auf: das schwunglose Spiel der Schauspieler. Nichts kommt von innen, von einem empfindenden Mittelpunkt, wo die Gefühlskraft des Schauspielers und der Rolle sich decken und gegenseitig stärken. Temple Drake und mehr noch die geschniegelten Darsteller

der Männerrollen spielen von außen, setzen außen Effekte auf. Die Pariser Kritik war über die Deklamation der Temple verstimmt; die Erklärung ist durchaus gegeben. Das allein ist aber nicht erschöpfend. Die französische Spielweise selbst kann an diesem Stück abgelesen und beurteilt werden. Vor ihm, dem Fremden, weicht die Überlieferung, erweisen sich die vertrauten Mittel als stumpf.

Das französische Theater hat seit langem in der Tat einen Spielton entwickelt, der mit nur geringen Ausnahmen auf allen Bühnen wiederkehrt. Eine Abweichung davon ist heute noch seltener als früher, daran trägt die Normierung der schauspielerischen Kunst durch den Film eine wesentliche Schuld. Was man sieht und hört, ist die stereotype Spielweise in Gebärde, Ton und Bewegung, diese unverbindliche Eleganz, nervös und nonchalant, welche die heutige Gesellschaft schätzt. Das gilt nicht für die Faulkner-Aufführung allein, sie gibt nur den Modellfall, meilenweit entfernt von den geläufigen Konventionen und darum der Enthüllung mächtig.

In fast allen Theatern läßt sich beobachten, wie der Schauspieler heute von seiner Individualität und von der Natur wegspielt zu einem mittleren Maß des Ausdrucks, der allen gemeinsam und allen gefällig ist. Unbewußt und unbeabsichtigt, denn hielte man es ihm vor, so würde er es rundweg verneinen. Doch bleibt unleugbar, daß, wer in Paris am Abend von Theater zu Theater eilte und überall zusähe, glauben könnte, auf jeder neuen Bühne dieselben Schauspieler vor sich zu haben. So sehr ist nicht der Anspruch der einzelnen Rolle Maßstab, sondern ihre Annäherung an ein durch Konventionen der Gesellschaft aufgerichtetes Bild. Gegeben wird also nicht Natur, wie sie ist, sondern wie die Übereinkunft des guten Geschmacks verlangt, daß sie sei. Stürzt ein unbotmäßiges Temperament den Kanon um, wird es das Publikum zuerst befremden (ja seinen Spott heraufrufen), dann jedoch begeistern. Hans Messemers Darstellung des Goetz (in Sartres «Der Teufel und der liebe Gott», gespielt vom Bochumer Schauspielhaus) bewies es in den letzten Theaterfestwochen.

Der legitime Hort des überlieferten Theaterstils ist die *Comédie française*. Sie hat diesen Winter zwei Neueinstudierungen vorzuweisen: *Montherlants Brocéliande* und *Shakespeares Coriolan*. In letzterem trat *Paul Meurisse*, ein Filmliebling, in der Rolle des stolzen römischen Feldherrn auf, der auszieht, seine Vaterstadt zu vernichten. Er wurde vom weiblichen Publikum gefeiert, obwohl seine Leistung durchschnittlich war. Er ist als Coriolan zu weich, ein Schönling, kein tollkühner Kämpfer. Aufs neue ermaß man, wie wenig der Film schauspielerischer Begabung bedarf. Der Sinn für die allmähliche Entfaltung eines Charakters, für seine Sichtbarmachung durch die ununterbrochene Kraft szenischer Gegenwart kam Paul Meurisse abhanden. Vom ersten bis zum letzten Bild blieb er unverändert; die Aufführung verlor dadurch Spannung und Ausstrahlung, sie wurde flau.

Zum ersten Male hat die Comédie française in der Inszenierung den Schritt zur Moderne getan. Sie sprang sogar weit in die Avantgarde von 1928 vor und gab dem Stück als Spielplatz eine Treppe, die sich nach rechts und links gabelt und übereinandergelagert drei Spielebenen schafft. Piscator in den Berliner Jahren hätte seine Freude daran gehabt. Der Wagemut war groß, so groß, daß für die Farben und das Licht nichts übrig blieb. Kahl der Hintergrund, in nüchternem Grau starrt die Treppe, eine unbewegte Beleuchtung sendet entweder volles Licht oder blaues Dunkel auf sie herab: Shakespeare nach Brechtschem Bühnenrezept, dies Unternehmen kann nicht anders als fehlgehen. Doch übt Brecht, es ist wahr, dieses Jahr eine Faszination auf das französische Theater aus, freilich ganz theoretisch und daher mit unwidersprechlicher Heftigkeit.

Montherlants jüngstes Stück «Brocéliande» ist ein makabres Lustspiel. Können das Mittelmaß und seine banalen Sorgen, von einem eitlen Wahn geschwellt und schließlich in den Tod getrieben, den Zuschauer zum Lachen bringen? Monsieur Persilès ist ein durchschnittlicher Beamter, der im Leben nichts gewagt und nichts gewonnen hat. Ein Familienforscher eröffnet ihm, daß er weiblicherseits vom Heiligen Ludwig abstamme. Blaues

Blut fließt mit eins in seinen Adern, Adel und Christentum (ein solcher Vorfahre, welche Verpflichtung!) erfüllen ihn ganz. Sein Leben hat einen Sinn bekommen: den Kult des illustren Ahnen. In lächerlichem Wahn zum königsblütigen Familientyrann aufgeplustert, erfährt er jedoch, daß über 5000 Franzosen sich heutigentags der gleichen Abstammung — über die weibliche Linie — rühmen können. Der Traum des höheren Lebens verfliegt, Persilès sackt wieder in sich zusammen und schlurft zur Tür hinaus, man glaubt, seine Pantoffeln und Champagner zu holen. Nein, um sich eine Kugel durch den Kopf zu schießen. Da ist es penibel zu lachen. Und doch war dies die Absicht des Dichters: das heutige Leben als Komödie zu zeigen, das Wirre und Dürftige unserer Zeit, das Anonyme und Reglementierte durch getreue Darstellung zu verspotten. Es fehlt dem Dialog nicht an Bon-mots und Anspielungen, allein sie sind abgestanden oder forciert. Wäre nicht *Debucourt* als Monsieur Persilès ein so ausgezeichneter Schauspieler, reich nuanciert und jeden Ton mühelos richtig treffend, das Stück könnte kein Interesse beanspruchen.

Während die Comédie Seitensprünge in die Moderne macht, kehrt *Jean Vilar* im *Théâtre National Populaire* (TNP) zum bürgerlichen Theater zurück. Er führt in dieser Saison ein Jugendwerk von *Tschechow* auf: *Ce Fou de Platonov*. 1881 geschrieben für eine befreundete Schauspielerin, die es ablehnte, blieb es ungespielt bis zum heutigen Tag. Das Theater hatte deswegen keinen Verlust erlitten. Vilar grub das Stück aus, ließ es übersetzen und vertraute die Rolle der vielumworbenen Gutsbesitzerin *Maria Casarès* an. Sie führt denn auch das Stück zum Erfolg. — Don Juan war Spanier, hier ist er Russe. Don Juan verachtete die Frauen, aber sie reizten ihn zum Abenteuer. Seine Werbung war Kampf. Platonow liebt die Frauen auch, doch vor allem lieben sie ihn bis zur Hörigkeit; er nimmt sie nicht ungern hin, aber sie werfen sich ihm förmlich hin. Mehr noch als den Frauen ist er dem Wein verfallen. Die Flasche kreist ununterbrochen, auch die Frauen sind ihr gewogen. Eine Gesellschaft, die sich auflöst und ein Stück, das sich auflöst. Als er drei Frauen gehabt und unglücklich gemacht hat und im Begriffe steht, eine vierte zu bezaubern, schießt ihn eines der Opfer über den Haufen. Aus Hysterie und Rache und auch damit das Stück einen Schluß finde. Platonow, der willenlose Verführer malgré lui, der Wankelbold, um mit Kerr zu sprechen, wird von Jean Vilar verkörpert. Das Schlaffe, Ausgelaugte des Charakters macht er glaubhaft, nicht so das Verführerische.

Wer eine Modernisierung wenigstens des Aufführungsstils erwartet hatte, täuschte sich. Das TNP spielt im überlieferten «festen» Dekor, sehr gepflegt und geschmackvoll und mit einer Freude am Stofflichen, die der Comédie alle Ehre gemacht hätte. Das bürgerliche Interieur kommt jedoch auf der gewaltigen Bühne des *Palais de Chaillot* nicht zu Stimmungswirkungen. Mobile Versatzstücke und Lichtbündelgruppierungen vermögen diesen Raum zu gliedern und daraus Spielstreifen abzugrenzen. Doch die reale Kulisse, gerade weil sie nicht mehr ist, als was sie materiell darstellt, wirkt eng und am Ende dürftig. Kein materieller Luxus rettet sie davor; auf dem Theater, dieser unerbittlichen Prüfstätte, gibt es auch eine Dürftigkeit stofflichen Reichtums.

Ein kleines Theater, von einem szenischen Feuerkopf geleitet, führt eines der innerlich und äußerlich ausgreifendsten Stücke des deutschen Theaters auf: *Schillers Don Carlos*. Im *Vieux Colombier* setzt *Raymond Hermantier* seine Schillerentdekkungen für das französische Publikum fort. Nach der Maria Stuart Don Carlos. Schwungvoll inszeniert, schreitet das Stück in einem gemessenen Rhythmus über die kleine Bühne, mit soviel Begeisterung und raffinierten szenischen Lösungen dargeboten, daß der Zuschauer die materielle Enge übersieht. Hermantier gibt den Philipp, als mißtrauischen, einsamen Mann, den das Erlebnis mit seinem Sohn schnell altern wird. Den einsamen Monarchen stellt jeder deutsche Schauspieler auch heraus, aber einen nach der Wahrheit und dem Absoluten ringenden König Philipp, gequält von der Angst, die Wahrheit zu verfehlen, haben wir selten gesehen. Hermantiers Philipp verbreitet

Schrecken und Tod, weil er selbst unter innerem Terror leidet. «Sire, geben sie Gedankenfreiheit», ruft ihm Posa zu und der König denkt: ja, wenn unsere Gedanken Wahr von Falsch trennen könnten.

Da ist ein Nerv getroffen, der uns zukken macht. Nicht beim verballhornten Faulkner und nicht beim ausgegrabenen Tschechow, sondern auf der kleinen Bühne des Vieux Colombier begegnet der Theaterbesucher heutigen Problemen und heutigen Nöten. Die vorweihnachtliche Pariser Theatersaison bringt einen der pakkendsten Beiträge zum Schillergedenkjahr und gewinnt dadurch selbst Glanz und Ansehen.

Georges Schlocker

Theater in New York

Eugene O'Neills nachgelassenes Drama

New York ist als Theaterstadt anregend und aufreizend. Dies nicht nur wegen der Vielfalt des Gebotenen an sich, sondern besonders auch wegen der Spannung, die mit jeder der anspruchsvolleren Premièren verbunden ist. Entscheidet doch die Aufnahme der ersten Vorstellung in einem Ausmaß über das weitere Schicksal des Stücks, wie dies bei einem subventionierten Theaterbetrieb normalerweise nicht der Fall ist. Verstärkt wird diese Situation durch eine gewisse Neigung des Amerikaners, entweder ganz anzunehmen oder aber ganz abzulehnen. Mäßige, vorsichtige Erfolge gibt es — vom Gesichtspunkt der künstlerischen Gerechtigkeit aus gesehen sicher: leider — in kleinem Ausmaße. Vorteil dieser Umstände: die aktive Teilnahme des Zuschauers, der auf seine kunstrichterliche Rolle durchschnittlich viel stolzer ist als man es sich in Europa gewöhnt ist. Nachteil: die leichte Beeinflußbarkeit des «großen» Publikums, die den Wert des Kollektivurteils herabsetzt. Gedeih und Verderb eines Stückes in New York (und in dieser Beziehung darf man sagen: in den USA im allgemeinen) hängen dabei oft von inkommensurabeln, nur gelegentlich erratbaren Bedingungen ab. So hatte zu Beginn dieser Saison ein Unternehmer den Mut und die Stirne, «Warten auf Godot», welches letzten Winter in einem «try-out» vor dem mondänen Bade-Winterferien-Publikum in Miami total durchgefallen war, in einem ersten New Yorker Theater zu inszenieren. Und New York, nicht wegen seines Amerikanertums, sondern wegen seines starken europäischen Einschlags, erwies sich als der richtige Boden. Nach der Première begannen die Leute schon am Vormittag vor der Kasse auf Godot zu warten. Anderseits war in einem Land, in dem sehr hochgesetzte geistige Ansprüche immer etwas den Geschmack des Anrüchigen haben, kein größeres Snob-Publikum zu erwarten, und ein solches hat sich denn auch nicht eingefunden.

So unmöglich es (glücklicherweise) ist, ein für allemal festzulegen, was in New York gefällt und was nicht, so ausgemacht schien es doch in den letzten zwanzig Jahren, daß der Amerikaner Eugene O'Neill auf kein einheimisches Publikum rechnen könne. Mit Argumentationen wie: daß das tragische Lebensgefühl des geprüften Dichters nun einmal denkbar unamerikanisch sei, ist der Dramatiker nach den Erfolgen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre hierzulande sozusagen vor seinem Tode (im Jahre 1953) zu Grabe getragen worden. O'Neill redivivus ist aber gegenwärtig ein beliebtes Gesprächsthema und Neueinstudierungen einiger seiner Dramen («Mourning becomes Electra» von 1931, «The Iceman cometh» von 1946 — bei seiner Erstaufführung seinerzeit ein voller Mißerfolg) folgen sich auf

dem Fuße. Den wichtigsten Beitrag zur O'Neill-Renaissance hat kürzlich die amerikanische Erstaufführung des nachgelassenen Dramas «Long Day's Journey Into Night» geleistet. Acht Jahre vor seinem Tode hatte O'Neill das Drama versiegelt seinem Verleger übergeben mit der Weisung, es erst fünfundzwanzig Jahre nach seinem Tode zu veröffentlichen und zur Aufführung freizugeben. Vor zwei Jahren betrieb indes O'Neills Witwe, die dritte Frau des Dichters, die Veröffentlichung, indem sie sich auf eine mündliche Äußerung des Dichters ihr gegenüber kurz vor seinem Tode berief. Während Random-House, der frühere Verleger O'Neills, den Druck ablehnte, übernahm Yale University Press die Veröffentlichung. Im Februar dieses Jahres hat das Drama seine Uraufführung im königlichen Theater in Stockholm gefunden und ist dort, wie alle Stücke des Amerikaners, auf stärksten Widerhall gestoßen.

«Long Day's Journey Into Night» ist dramatisierte Autobiographie. Es stellt den Versuch des Dichters dar, rückblikkend seine beschattete Jugend zu verstehen, erhebt sich aber teilweise über den selbstbiographischen Anlaß. Es bringt den Vater des Dichters auf die Bühne, der, während er tatsächlich ein recht erfolgreicher Schauspieler gewesen war, als heruntergekommener Schauspieler-Spekulant geschildert wird. Die Mutter macht ihn für ihr eigenes Laster, ihre Narkotika-Sucht, verantwortlich. Beide Söhne, der Dichter und sein Bruder, richten ihre Anklagen als Entschuldigungen für ihre eigenen Laster abwechselnd an die beiden Elternteile. Kein offener Mord geschieht, aber die vier Menschen morden sich seelisch langsam und unerbittlich. Die Differenz zwischen der biographischen Wahrheit, wie sie zwar nicht bis ins letzte, aber doch in den Umrissen festgestellt werden kann, und der dichterischen, hier alles ins Dunkle ziehenden Phantasie, gibt jenen große Rätsel auf (und es sind ihrer in den USA viele!), die das Menschenschicksal vorwiegend von außen bestimmt sehen. In den dichterisch schwächeren Momenten, namentlich in den früheren Partien des Stücks, scheint ihnen O'Neill selbst zu folgen. Eine altertümliche Umschweife und viele ausgesprochene Wiederholungen im Dialog setzen den Wert des Dramas als Kunstwerk ebenfalls herab. Wenn O'Neills übrige Dramen konzis gebaut und durchgeführt wären, könnte man die Schuld an der Ungelenkheit dem Bekenntnischarakter des Stoffes zuschieben. So wie die Dinge liegen, kann man nur feststellen, daß die starke Identifikation mit den Gestalten und dem Geschehen die angeborene und nie durch Selbstdisziplin überwundene Neigung des Dichters noch vertieft hat.

Um so erstaunlicher ist es, daß «Long Day's Journey Into Night» als starkes Stück wirkt. Es nach einmaliger Begegnung ganz durchgehört zu haben, mag unmöglich sein. Aber eine Strahlungskraft ist unverkennbar. Mit dem Fortschreiten des Abends wird hinter dem Grau und Schwarz der Tagesgreuel ein Goldgrund der Aussöhnung sichtbar, der um so stärker wirkt, als er nie an die Oberfläche kommt. Das Geschick der unglücklichen Familie weitet sich irgendwie, ohne daß dazu im Dialog voller Anlaß geboten wird, zum Menschenschicksal. Zwischen Klagen und Anklagen schimmert eine neue Weisheit durch — eine detachiertere Geisteshaltung, die der Ironie zugehört, ohne im engern Sinn ironisch zu sein. Man spürt in zunehmendem Maße (so man als Zuhörer den Anforderungen der Umwege standgehalten hat) die Größe, die im Verzicht auf eine (scheinbare) «Lösung» liegt. Man erfährt die tragische Verstrikkung als Bedingung zur Entfaltung des eigentlichen Anliegens: der Annäherung an einen Nullpunkt der Existenz, aus dem immer wieder reinere, gültigere Kräfte in das Leben des leidenden Individuums hinüberspringen. Alle biographische Verfälschung steht so im Dienste des dichterischen Bildes, das die Scheinwahrheit der Realität durch die vollere Wahrheit der inneren Schau ersetzt. Dort wo O'Neill gegenwärtig wegen Unwahrheit und Phantasterei angeklagt wird, liegt seine eigentliche Stärke. Ob er es selbst gewußt hat? Nur Teile seines nachgelassenen Dramas, namentlich in den späteren Partien, lassen es vermuten.

Andres Briner