

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 37 (1957-1958)
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: 17.01.2026

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

KULTURELLE UMSCHAU

Wirtschaft und europäische Kultur

Amsterdamer Tagung der Europäischen Kulturstiftung

Auf Einladung und unter dem Vorsitz des Prinzen Bernhard der Niederlande veranstaltete die Europäische Kulturstiftung in Amsterdam Ende November eine Tagung, zu der rund 300 Teilnehmer aus allen Ländern Europas eingeladen worden waren. Die Konferenz erhielt ihre Krönung durch einen Empfang der Königin Juliana und des Prinzen Bernhard im königlichen Palast. Im Mittelpunkt der Tagung standen eine beherzte Ansprache von Bundeskanzler Adenauer und ein temperamentvoller Vortrag des Nato-Generalsekretärs Spaak sowie Referate prominenter Vertreter europäischer Kultur. Während der ganzen Tagung hatte man das seltene Vergnügen, das vorbildliche Präsidieren der Versammlung durch den Prinzen Bernhard mitzuerleben, der nicht nur durch sein schlichtes und sympathisches Wesen die Teilnehmer zu bezaubern vermochte, sondern vor allem auch durch seine souveräne Verhandlungsleitung. Es kam einem dabei ein der Königin Juliana zugeschriebener Ausspruch in den Sinn. Bei einem Empfang am königlichen Hof hatte man sie gefragt, welche Form der Regentschaft sie für besser halte, die durch einen König oder durch eine Königin ausgeübt. Darauf soll Juliana maliziös geantwortet haben: durch eine Königin, denn Frauen lassen sich stets durch Männer beraten...

Das Amsterdamer Treffen sollte die Bindungen zwischen europäischer Kultur und europäischer Wirtschaft betonen. Wie die Kultur auf wirtschaftliche Quellen angewiesen, so sei in gleicher Weise auch die Wirtschaft von der Kultur abhängig, und zwar sowohl für ihre technische Abwicklung wie auch für die menschlichen Beziehungen. Es wird daher der Zeitpunkt als gekommen erachtet, «eine starke, von Politik und Regierung unab-

hängige europäische Stiftung zu schaffen, die sich der Förderung wesentlicher Aufgaben der europäischen Kultur widmet».

Der Sitz der Stiftung lag anfänglich in Genf, wurde dann aber nach Amsterdam verlegt, offenbar aus der Überlegung heraus, sie in einem Lande zu haben, das Mitglied eines der im Römischen Pakt zusammengeschlossenen sechs Mächte ist. Es war aber keineswegs so, daß die Vertreter anderer europäischer Länder, also jene der «Freihandelszone» etwa ausgeschlossen waren. Im Gegenteil! Man sah und hörte erfreulich viele Engländer. Zahlreiche «Supranationalisten» des Gemeinsamen Marktes waren noch vor kurzem geneigt, ihnen jedes Europäertum abzusprechen.

Die am Vorabend der Konferenz veranstaltete Pressekonferenz unter dem Vorsitz von Robert Schuman war in mehr als einer Hinsicht interessant und aufschlußreich. Man begegnet vielfach in intellektuellen und akademischen Kreisen der Auffassung, daß nur jene mit öffentlichen Geldern ausgerüsteten Institutionen unabhängige wissenschaftliche Forschung und unbeeinflußtes Kulturstreben zu gewährleisten vermögen. So leistet denn im Zeitalter des modernen Fiskalismus die Wirtschaft in allen freien Ländern riesige Summen in Form von Steuern und Abgaben an den Staat, der scheinbar durch ein Geheimverfahren diese Gelder «rostfrei» zu gestalten vermag. Was geschieht aber in Wirklichkeit im heutigen modernen Massenstaat? Gerade diese aus der Staatskasse fließenden Mittel werden «politisirt», denn jetzt vollzieht sich die Mittelverwendung im Scheinwerferlicht der oft linksgerichteten Massenpresse und unter dem Druck des Parlamentes, dessen Linksvertreter, die ja fast in allen Ländern des Westens zu den politisch bestge-

schulten Volksvertretern gehören und die bei jeder «Abweichung» der subventionierten Institutionen von dem was sie als richtig betrachten, mit parlamentarischen Interpellationen und Interventionen reagieren.

In der Europäischen Kulturstiftung sind nun eine Reihe beherzter Männer aus der europäischen Wirtschaft auf den nahe liegenden Gedanken verfallen, ihre Mittel direkt und ohne Vermittlung des Staates zu verwenden, um sich auf diese Weise, unabhängig von politischen Einflüssen, den großen Kulturaufgaben unserer Zeit widmen zu können. Vertreter der Linkspresse aus Holland, Belgien, Frankreich bestürmten in der Pressekonferenz Schuman mit Fragen über die Unabhängigkeit der Stiftung, die Herkunft der Mittel, deren Verwendung und über das Programm dieser Kulturstiftung. Man merkte deutlich, daß es sich nicht um gewöhnliche Presseleute, sondern um geschulte Politiker handelte, die hier intervenierten. Ihre teilweise nervöse Reaktion, die vom klugen Herrn Schuman souverän gemeistert wurde, war verständlich, denn bei einer solchen direkt aus Mitteln der Wirtschaft gespiesenen Stiftung wird den Linkspolitikern jegliche Möglichkeit genommen, die Verwendung dieser Kulturgelder für ihre parteipolitischen Zwecke zu mißbrauchen. Man darf sogar noch einen Schritt weitergehen und in unserer gegenwärtigen Verwirrung der Begriffe eine dringend notwendige Präzision vornehmen. Im heutigen Weltkampf mit dem Totalitarismus wäre es eine Naivität für jeden, der für die abendländische Kultur eintritt, einem apolitischen Neutralismus zu huldigen. Wenn beispielsweise der Direktor der Ford-Stiftung, *Shepard Stone*, an der Konferenz erklärte, «die Philosophie der Ford-Stiftung sei nicht politisch», so wäre dem entgegenzuhalten, daß alles, was wir im heutigen Ringen zwischen freier Welt und Despotie unternehmen können, in einem gewissen Sinne «politisch» ist und man durch eine solche apolitische Philanthropie, wie sie die Ford-Stiftung vertritt, unsere gesamte abendländische Kultur in den Abgrund führen könnte. Gerade wir Europäer, die wir der Front des kalten Krieges näherstehen,

dürften im Sinne einer langfristigen Verteidigung der Kultur der Freien Welt gut beraten sein, wenn wir, entgegen der These von Stone, herhaft unsern Standort bestimmen und positiv für eine politische Philosophie eintreten. Die höchst alarmierenden Unterwanderungsversuche der Kommunisten in den USA in den vergangenen 10 oder 20 Jahren bilden für den Europäer ein lehrreiches Beispiel dafür, wo die wirklichen Gefahren unserer Kultur liegen und wo der Hort der Freiheitsbedrohung liegt¹⁾.

Die Vortragsreihe wurde im königlichen Tropeninstitut durch den südfranzösischen Schriftsteller und Historiker *Marcel Brion* eröffnet, der in der Zeitung «Le Monde» die ausländische Literatur betreut und Inhaber des großen Literaturpreises der französischen Akademie ist. Sein Vortrag war, wenn wir von den beiden meisterhaften politischen Referaten Adenauers und Spaaks absehen, wohl das beste, was man in Amsterdam zu hören bekam. Wie ein feinnerviger französischer Chirurg ging Brion ans Werk und legte in vorbildlicher Analyse die Einheit und Vielfalt der europäischen Literatur dar, angefangen von den Griechen, bis in unsere Zeit, wobei er immer wieder das Wesen dieser Literatur herauskristallisierte: der europäische Humanismus, der Mensch nicht eines bestimmten Landes oder einer Klasse oder als ein raum- und zeitbedingtes Wesen, sondern der Mensch schlechthin, wie er durch die physischen, moralischen, intellektuellen und gefühlsmäßigen Faktoren bestimmt ist. Brion verfiel durchaus nicht in den Fehler, zu glauben, daß man, um europäisch zu werden, sein nationales Kleid abstreifen und gewissermaßen ein synthetisch-supranationales und entsprechend farbloses Wesen werden müsse. Am Beispiel Dostojewskis Brüder Karamasow, Cervantes' Don Quijotte, Dantes Divina Comedia, Shakespeares Hamlet und Goethes Faust in ihrer bunten Vielfalt zeigte er die Metamorphose des europäischen Menschen

¹⁾ Vgl. James Burnham «Kommunistische Unterwöhlung der Vereinigten Staaten», «Schweizer Monatshefte», Julinummer 1955.

als das genaue Gegenteil von Uniformität und kulturmordender Gleichrichtung.

Der nächste Redner, *Werner Haftmann*, Dozent für Kunstgeschichte an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Hamburg und Verfasser der «Malerei des 20. Jahrhunderts», widmete sich den europäischen Künsten, also der Malerei, Bildhauerei und Architektur. Während man als Nicht-Franzose dem kristallklaren Referat Brions ohne Mühe zu folgen vermochte, wurde man bei Haftmann bald inne, daß es bei einem dem Modernismus Verhafteten ungleich schwerer wird, zu folgen, selbst wenn Deutsch die Muttersprache ist. Zum Glück erhielt man das Referat schwarz auf weiß ausgehändigt und konnte es daher getrost nach Hause tragen. Der Vortrag Haftmanns begann in Spenglerischer Weltuntergangsstimmung mit der Feststellung, Europa sei «auf einen fast tödlichen Tiefpunkt seiner politischen und gesellschaftlichen Kraft gekommen, daß aber eines bestehen blieb — der Europäer und seine Weise der Bewältigung von Wirklichkeit». Der Beweis für diese These, die im Grunde genommen keine These, sondern ein Widerspruch in sich ist, wird von Haftmann mit der modernen Architektur geführt. Man wird belehrt, daß «das erstaunlichste und sinnfälligste Beispiel die Tätigkeit Le Corbusiers biete». Dieser «europäische Architekt baut, ohne in irgendeiner Weise von irgendeiner politischen Macht getragen zu sein, allein im Rahmen menschlicher Übereinstimmungen Modelfälle von Architektur in der ganzen Welt... errichtet in Marseille eine großstädtische Wohneinheit als exemplum...». Im Zürcher Pressefoyer erklärte Le Corbusier wenige Wochen zuvor ohne Umschweife, daß er den Auftrag zum Bau des Monsterhauses am Vieux Port in Marseille einer kommunistischen Regierung verdanke. «J'étais alors un communiste, mais cela change tout le

temps...» fügte er unter dem Gelächter der Zuhörer bei und fuhr dann fort, sein Loblied auf seine Unité d'habitation zu singen mit den darin eingeschlossenen 1000 Familien, die dort anscheinend glücklich leben sollen. Selbst ein großer Verehrer des Meister, Prof. *Alfred Roth*, der neue Inhaber des Lehrstuhles für Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule, den man gleichfalls unter den Geladenen in Amsterdam erblickte, äußerte sich im Zusammenhang mit der Zürcher Corbusier-Ausstellung in diesen Spalten gerade zum Problem der Wohneinheit vom soziologischen Standpunkt aus überaus kritisch und wies auf die Gefahren unserer Zeitkrankheit, der Vermassung hin²⁾.

Es würde den Rahmen dieses Tagungsberichtes sprengen, wollte man die Analyse des linguistischen Stahlbades fortsetzen, das man in Amsterdam über sich ergehen lassen mußte. Selbst wenn Picasso erwähnt wird und wir zu unserer weiten Belehrung erfahren, daß er «der Maler sei, der für das Drama des Menschen in dieser Zeit eine Bilderschrift fand», vermag uns dies kaum zu überzeugen, daß am modernen Wesen die «an einem fast tödlichen Tiefpunkt angelangte» Welt genesen könnte. Lob gebührt auch hier den feinfühligen Organisatoren dieser europäischen Tagung. Sie verstanden es, diesen Vortrag räumlich und zeitlich getrennt von der Ansprache Adenauers über «die Selbstbehauptung Europas» anzusetzen, der in einem ganz andern Stadtteil Amsterdams gehalten wurde. Das ersparte dem «Alten» das Anhören der bilderrichen Rede über Picassos «Bilderfahrzeuge».

Albert Hunold

²⁾ Alfred Roth: «Le Corbusier», «Schweizer Monatshefte», Augustnummer 1957.

Theater ohne Pol

Jean-Louis Barrault und seine Truppe gelten als Frankreichs hervorragendste Vertretung des unabhängigen Theaters.

Im Ausland denkt man an ihn als ersten, wenn man vom französischen Theater spricht. Das ist einseitig, aber nicht unbe-

gründet. Barrault verkörpert zutiefst Qualitäten und Charakterzüge, die für den Franzosen typisch sind. Spielt er einen französischen Autor, wird er auf Grund dieses innersten Einverständnisses sich selten vergreifen, spielt er jedoch einen ausländischen Dichter, findet man in seiner Aufführung häufig Mißverständnisse und Fehldeutungen, die dem fremden Geist in Frankreich widerfahren. Für beides bietet diese Saison Beispiele. In der Tat hat Barrault für ein halbes Jahr mit seiner Truppe Unterkunft im Théâtre Sarah Bernhardt gefunden; sein Nomadentum in Südamerika ist einstweilen zu Ende. Neben Georges Schéhadés in Zürich uraufgeföhrter *Histoire de Vasco*, die als Talmipoesie hier keinen Anklang fand, zeigt er *Anouilhs Répétition ou l'amour puni* sowie *Kafkas Schloß*. Einen Nachfahren des Dixhuitième: elegant und zynisch — und den verzweifelnd absurden Prager, im ersten Fall eine bezaubernde Aufführung, bei der alles in der Mitte sitzt, im zweiten eine solche, bei der alles daneben geht, ist die Bilanz.

Gibt es seit einigen Jahren ein Stück von Jean Anouilh, das nicht brillant in der Faktur, doch abstoßend in der Denkart ist? Man stellt sich diese Frage, um sie sogleich zu verneinen. «Pièces noires», «pièces roses» werden abgelöst, wie soll man es anders sagen, von «pièces sales». Ornifle: oder Don Juan der Beschmutzer; Bitos: oder des zu Ehren gekommenen Kleinbürgers Rachsucht und Zerstörungslust. Eine Galerie gemeiner Charaktere, qualsüchtig und gequält, führen uns seine Stücke vor. Die «Répétition» desgleichen. Vor sieben Jahren hat sie Barrault uraufgeführt, nun nimmt er sie wieder auf. «L'amour puni» — damit ist auf die Grundidee hingewiesen: reine Liebe muß zerstört werden. Besonders wenn es sich um Liebe eines Grafen zu einem unberrührten Mädchen unteren Standes handelt. Die mondäne Welt des Grafenschlosses trägt eine Fratze von Heuchelei, Rohheit und Eigennutz unter der Schminke der sogenannten guten Erziehung. Anouilh macht sich ein Vergnügen, uns ihre gemeine Verzerrung stets aufs neue aufzuzeigen. Die Reinheit wird mit Füssen getreten, die Liebe verlacht und zerstört:

er frohlockt, denn der Mensch ist schlecht. Aber das Stück leider gut, hinreißend virtuos gemacht. Man bewundert voll Abscheu. Anouilh gelingt es nämlich, ein modernes Stück um ein Lustspiel von Marivaux zu schreiben. «La Répétition» ist die Probe dieses Lustspiels vor seiner Aufführung am Ball; die Personen des Stücks (des modernen) treten im Kostüm der Marivaux-Zeit auf. Vorlage und Weiterführung gehen ineinander über. Stauenswert ist ihre Verbindung, ohne Fugen, ohne Stilbruch.

Barrault und Madeleine Renaud geben das gräßliche Paar. Sie spielen, als führe von Marivaux' «Double inconstance» bis zum heutigen Tag eine breite, jedermann begehbar Straße. Eleganz, Witz und Belebtheit fließen von der Bühne auf das Publikum: in der Pause findet man es stillos, ohne Perücke, Puffhose oder Reifrock herumzugehen. Wer will noch leugnen, daß in jedem Franzosen ein Höfling steckt, bleibe er ihm selbst auch unbewußt.

Darauf *Das Schloß* von Kafka, resp. von Max Brod. Der Unfug der Kafkadramatierung wurde schon in allen Sprachen glossiert; ich will mich auf die Rekapitulation der Hauptgründe beschränken. Kafkas Werk ist im Grunde undramatisch, es ist beschreibend, voll dialektischer Gedankenschritte; wenn die Personen sprechen, dann häufig in indirekter Rede. Nie sprechen sie aber so, daß ihre Worte die Handlung vorantreiben. Sie analysieren im Gespräch, sie drehen und wenden einen Gedanken, ihre Rede ist voller «ja, aber». Einen Dialog dieser Art erträgt man schwer auf der Bühne. Jedes Gespräch ist somit neu zu schreiben für die Aufführung. Was bleibt von Kafkas Roman anderes als das Handlungsgerüst? Das ist indes nicht immer die Hauptsache. Das Theater kann also nur durch Ausstattung, Licht und Inszenierungskünste das Atmosphärische zu spüren geben. Die eigentümliche Weltbeleuchtung Kafkas nimmt allein der Leser wahr. In Zürich gelang vor einigen Jahren die Wiedergabe dieser «Kafka-Atmosphäre» recht geschickt. Das Undurchdringliche, Drohende und Absurde wurde vor Augen geführt. Der Grund war düster, das Geschehen

ohne Ausweg. Lühr spielte den K.; er gab ihn als im voraus Gezeichneten, der sich auflehnt, wo alles doch unwiderruflich entschieden ist. Diese Auffassung (metaphysisch und deutsch) legt einen starken Akzent auf K.s Schuld und Verzweiflung. Sie unterstreicht das Beängstigende seines Schicksals. Barrault dagegen hellt es auf. Sein K. ist ein optimistischer Mensch, der auf seinem Weg wohl Hindernisse sieht, doch nicht verzagt, sie zu übersteigen. K. nicht als Spielball undurchschaubarer Gewalten, Beklemmung einflößend, sondern als munterer Landvermesser, überzeugt, daß Widrigkeiten durch vernünftiges Aussprechen aus der Welt geschafft werden. Es herrschen also bei ihm die hellen, ja heiteren Momente vor. Mit ihnen auch eine unverhüllte Komik, besonders in dem — dazu einladenden — Auftritt beim Gemeindevorsteher. Der Bereich des Dorfes stand in Zeichen der Buffonerie, nur das Schloß beanspruchte für sich und seine Unsichtbarkeit ernstere Töne, dunklere Farben. Doch gegen die durchlichtete Schwerelosigkeit der übrigen Szenen setzten sie sich nicht durch.

Ist diese Auffassung nur einem Unverständnis metaphysischer Bedeutsamkeit zuzuschreiben? Kafka verneinte das wohl als erster, ließ er doch seinen K. vom Schloß herab so kritisieren: «Wie man mir berichtet, nimmt er alles sehr schwer. Er ist jetzt ins Dorf gekommen und gleich ist ihm das ein großes Ereignis, während es doch in Wirklichkeit gar nichts ist.» Diese Worte nahm sich Barrault zu Herzen und ließ Zuversicht und Spaß walten. Aber wie leicht schlägt bei Kafka ein Gefühl in sein Gegenteil um. Er sagte von sich selbst zu Milena: «Auch verstehe ich Spaß, aber alles kann mir auch Drohung sein.» Dieser verwirrenden Dialektik wurde Barrault nicht gerecht. Wo Drohung hätte auftreten sollen, gab seine Inszenierung Kargheit und Abstraktion. Das Auge hätte vertraulich Faßbares sehen, das Ohr jedoch bestürzend Unfaßbares hören sollen. Statt dessen blieb alles im Undefinierbaren und ein Gespräch, wie das mit dem Türhüter z. B.: alle Personen stehend vor einem undeutbaren graugrünen Hintergrund, war aller Atmosphäre bar. Daß Licht und zu durchsichtige Ordnung tö-

ten können, hat Barrault schon einmal, im Hamlet, bewiesen. Auch hier blieb alles in der hell beleuchteten Fläche, das Spiel schien äußerlich, es umspielte eine Geschichte, deren Eigentlichstes fern und außerhalb blieb.

Modernes Theater — das heißt nicht nur junges Theater, Zeitstücke also, sondern auch klassisches Theater in zeitgemäßer Darstellung. Das *Théâtre National Populaire* (TNP) führte einen neuen *Maleade imaginaire* vor, Molières Worten treu, dennoch einem modernen Geist verpflichtet. Klassiker werden nicht neu einstudiert, indem man die Kostüme dem Geschmack und den Sehgewohnheiten der Zeit anpaßt. Das wird auch im TNP und auf recht glückliche Weise getan. Die Farben behalten barocke Buntheit, doch Formen und Schnitt der Kleider werden vereinfacht. Aufs Grundschema abstrahiert. Aber wichtiger ist der Geist, der eine Gestalt interpretiert. Daniel Sorano, ein begabter Sekundant Vilars, führt Regie und spielt den Argan. Er ist ein junger Kranker, schlank, sehnig und voll sanguinischen Überdrucks. Sein Platz ist nicht nur auf dem Stuhl in der Mitte der Bühne, er springt jäh auf und jagt im Zimmer herum, den Stock schwingend und Drohungen ausstoßend. Gewiß glaubt man bei solchem Ungestüm nicht an seine Krankheit; er erscheint als Haustyrann und Maniak, nicht als stöhrender Siecher. Eine Interpretation aus Kraft und Wohlergehen heraus. Allein das Komödiantische des Stücks, das franke Spiel mit Unwahrscheinlichkeiten läßt es uns übersehen. Den übermütigen Commedia-Geist beschwört Sorano in den burlesken Zwischenspielen. Man sieht gewöhnlich nur das letzte, auch das nicht immer, das die Erhebung Argans zum Arzt und Selbstkurierer feiert. Die beiden andern, ausgelassen und pantomimisch im Stil der komischen Oper, verstärken den Eindruck des Spielerischen. Eine alte Tradition stützt sie. In Soranos Gesten und Mimik lebt sie wieder auf, verjüngt, auch abgewandelt, aber deutlich kennbar.

Bei keinem Dichter ist die Überlieferung strenger festgelegt als bei Racine. Im Ausland, vorab bei deutsch Sprechenden, gilt er als hoheitsvoll und blutleer: «schön,

aber kalt» lautete während der Zürcher Festspielwochen einmal mehr das Urteil über seine «*Phèdre*» in der Aufführung des TNP. Dies Mißverständnis ist unausrottbar. Auf der Bühne hat freilich die getragene Deklamation, seit alters der vermeintliche Ton des klassischen französischen Dramas zu seiner Bildung beigetragen. Wie soll man Racine heute spielen? Zeitlos, wie er ist, muß er auch zeitnah sein. Das *Vieux Colombier*, Copeaus altes Theater in St. Germain, führte *Britannicus* auf. Das Drama von Nero und seinem Halbbruder, die beide dieselbe Frau lieben. Doch Nero ist Kaiser, die Macht ist sein, die blinde Wut und Hinterlist auch. Britannicus wird fallen, vergiftet, doch Nero sich des Sieges nicht freuen, denn Junie entzieht sich ihm und tritt unter die Vestalinnen. Das Drama des Gewaltmenschen knapp vor dem Ausbruch seines Rasens. Nicht krank wird er uns gezeigt, denn das hieße des Menschen Bild auf der Bühne beleidigen (Ehrfurcht vor dem Menschen gibt der Klassik das berühmte Maß ein), aber wir spüren das Heraufziehen der Krankheit. «*Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes*», mit diesem inbrünstigen Wunsch werden wir entlassen, aber daß es den Göttern nicht gefallen wird, ihn zu erhören, wissen wir. Eine grausame Tragödie. Von Leidenschaft und Spannung so voll, daß auch die straffe Zucht des Verses sie kaum bändigt und erträglich macht. Das «*Vieux Colombier*» spielt ihre ganze Wucht aus. Nichts wird gedämpft, nichts auch überhöht ins herrische Löwengebrüll der Leidenschaftlichkeit. Marguerite Jamois als Agrippina, die Königinmutter, ist die älteste Schauspielerin, das hört man gelegentlich dem singenden Ausschwingen des Verses in ihrem Mund an. Aber auch sie hat sich der neuen Sprechweise gebeugt: knapp und sachlich, nur noch in Mittellage, die Stimme wenig bewegt. Freilich wird der Vers als solcher kaum mehr spürbar gemacht. Nicht daß er wie Prosa, also ohne rhythmischen Schlag, gesprochen würde, er pulst deutlich hörbar, aber sein Ende wird nicht mehr betont. Der einzelne Vers ist den heutigen Schauspielern keine in sich ruhende Wortwelt, die hervorgehoben und genossen wird. Auf langhingezo-

genes Schwelgen beim Sprechen legt er keinen Wert mehr. Verarmung der Mittel oder Reichtum aus neuer Empfindung, das ist die Frage. Vieles geht in der Tat verloren: ganze Stimmregister, verschiedene Tempi, aber der Gewinn ist größer. Die Prägnanz nimmt zu, die Leidenschaft, gehemmt manchmal durch den rasselnden Atem der früheren Deklamation, wird echt und reißend. Das Wort, nicht mehr in festgesetzter Modulation zelebriert, wird frisch und glänzend «wie am ersten Tag». So ist die Tradition erst recht nicht verloren. Diktion, Haltung und Auftreten aus dem Bewußtsein hoher Stilisierung bleiben erhalten.

Es gab Wesentliches zu sehen in dieser ersten Saisonhälfte, selbst wenn ich mich diesmal nur auf klassische Stücke beschränkte. Von den zahlreichen modernen wird in einem späteren Bericht die Rede sein. Werfen wir aber aus der Vogelschau einen Blick auf das Pariser Theaterleben, so vermissen wir dennoch etwas: einen Herd großen geistigen Interesses. Es fehlt der Pol, der das Theater auf sich ausrichtet und der es zum geistigen Mittelpunkt der Gesellschaft macht. Jedes Theater geht seinen eigenen Weg, keines sammelt die Kräfte, die den Menschen heute beschäftigen. Barrault, zu lange abwesend geblieben, zieht nicht wie früher das Interesse auf sich und das literarische Theater, dessen Vorkämpfer er war: «das Schloß» fesselt wohl die Besucher, aber es ist zu bekannt, zu sehr schon ins Weltbild von heute eingebaut. Vom dünnblütigen Schéhadé können wir absehen. Seiner pazifistischen Gesinnung wegen wurde er von Militärkreisen angegriffen, die künstlich gesteigerte Aufregung brach unter dem Gelächter der Presse zusammen. Das TNP nimmt sich immer mehr der Klassiker alter und neuer Zeit an: Molière, Racine, Pirandello, Brecht. In der Comédie française grossen Streiks und verhindern Neuinszenierungen. Die kleinen Experimentierbühnen führen Strindberg und Ionesco auf, die zu Serienerfolgen werden. Viel Theater ist zu sehen und wird gesehen (die Einnahmen steigen), aber bleibt das nicht alles Routinekunst, die auf die Gesellschaft nicht mehr einwirkt? Oder ist die Bühne, nach dem Beispiel der

Malerei, den Problemen der heutigen Welt, dem Menschen von heute fern gerückt? In der Schweiz und in England

kann man diese Frage verneinen, in Frankreich augenblicklich nicht.

Georges Schlocker

Sprechtheater in New York

Das New Yorker Theater ist an sich vom Ensemble-Theater so weit entfernt wie nur möglich. Der «Producer» engagiert, hat er das nötige Kapital für die Inszenierung eines Stücks zusammengebracht, die Schauspieler, jeden einzeln. Ist sein Stück ein Mißerfolg, so spielt es kaum mehr als zwei oder drei Wochen. Im Erfolgsfalle «läuft» es über Monate, wenn es sich um ein Werk des Sprechtheaters handelt (gegenwärtig z. B. im Falle zweier Dramen O'Neill's), über Jahre, wenn es sich um ein «Musical», die amerikanische Form der leichten Musikbühne, handelt (wie die jetzt im zweiten Jahr spielende und auf etwa fünf Jahre Spielzeit veranschlagte «Fair Lady»). In diesem Falle müssen die Darsteller meist nach und nach ersetzt werden. Jede Ablösung in den Hauptrollen ist aber bei einem so schauspielerbewußten Theaterbetrieb eine Frage auf Leben und Tod. Das Musical zeigt sich dabei, wohl wegen der komplexeren Art der schauspielerisch-sängerischen Begabung, anfälliger als das Sprechstück; aber auch dort sind die Umbesetzungsrisiken oft gefährlich. Kürzlich hat das «Tagebuch der Anne Frank», entgegen pessimistischen Prognosen, den Weggang von Susan Strasberg als Anne überlebt, aber ein sehr langes Leben war dem Erfolgsstück dann doch nicht mehr beschieden. Bei legendären Erfolgen von der Art der Shaw-Bearbeitung «My fair lady» drücken sich temporäre oder dauernde «zweite» Besetzungen in einem augenblicklichen Fallen der (an sich immer noch exorbitanten) Schwarzhandelspreise aus.

Ensemble-Theater ist also die große Seltenheit. Die Gruppe der «Shakespeare-wright», die solches zustandebringt, ist nicht voll zum New Yorker Theater zu rechnen, basiert ihre Tätigkeit doch auf

dem jährlichen sommerlichen Shakespeare-Festival in Stratford (Ontario, USA). Das Ensemble hat aber Ende Oktober einen «Julius Caesar» nach New York gebracht, der daran erinnerte, wozu Ensemble-Theater, wenn es kompetent geführt wird, fähig ist, und diese Vorstellung hat scheinbar manchem Theaterfreund zum Bewußtsein gebracht, was man hier, trotz der großen Theaterhaufe, an Einheitlichkeit der Auffassung und Darstellung, auch an schauspielerischer Hingabe an das Werk, oft vermißt. Eine so geradlinige, Bühne, Schauspieler und Werk in eine volle Einheit zwingende Wiedergabe kommt in ein paar Proben mit Starschauspielern nicht zustande. Dabei kontrastierte die eingenommene Linie stark von jener des «Old Vic», das im letzten Frühjahr auf seiner Gastreise hier mehr Erstaunen und Ablehnung als Erfolg fand. Die Truppe der Shakespearewright betont im historischen Drama Leidenschaft und männlichen Tatendrang. Ihre Schauspieler geben sich voll extravertiert und distanzieren sich deutlich vom englischen «Unterspielen». Ausdruck der verschiedenen Nationalcharaktere? Der Unterschied wird hier gelegentlich so ge deutet, aber eine amerikanische Spieltradition im Sinne der englischen gibt es nicht (vielleicht noch nicht), und was den Amerikanern gefällt, ist nicht so leicht auf einen Nenner zu bringen, wie man glauben möchte. Am besten ist, man freue sich, ohne zu viel Vergleiche, an der Höhe, welche das erste Shakespeare-Theater des amerikanischen Kontinents erkommen hat.

Die beste Aufführung hat nach Shakespeare bis jetzt Schiller gefunden. Tyrone Guthrie, einer der unter anderem für das (off-Broadway) Phoenix-Theater arbeitenden Inszenatoren, setzte bei durch-

gehend hervorragenden Schauspielern eine geschlossene Konzeption der «Maria Stuart», allerdings zum Teil auf Kosten der feineren Schattierungen und z. T. auch des gedanklichen Gehalts, durch. Elisabeth (Eva Le Gallienne) ist ganz zurückgehaltene, dem staatsmännischen Kalkül unterworfen Leidenschaft. Ihr ganzes Tun ist ein Versuch, Gedanken und Handlungen miteinander in Einklang zu bringen; ihre schließliche Isolierung ist ein seelisches Todesurteil. Maria Stuart (Irene Worth), die ihre Emotion immer ausspielt, triumphiert über ihren Untergang hinaus. Es gibt einige charakterliche Überhöhungen in dieser Aufführung, aber sie ist von einer unentzerrbaren Wirkung und Schiller soll (wie Gewährsleute sagen) seit langen Jahren in New York keinen solchen Erfolg mehr gehabt haben.

Eine ausnehmend große Zahl von Einstudierungen, sowohl auf der Seite des Sprechtheaters wie der des Musicals, hat dieses Jahr die Probespielzeiten in den umliegenden Städten nicht überstanden. Im allgemeinen treten ja neue Einstudierungen nicht in New York zum ersten Male vor das Licht der Öffentlichkeit, sondern sie werden in Boston, Philadelphia, New Haven oder Rochester, wo die Theatermieten viel billiger sind, «ausprobiert». In vielen Fällen sehen auch die Verträge mit den finanziellen Garanten vor, daß diese ihr Kapital nach dem «Tryout» noch zurückziehen können. Es sind also nicht immer die künstlerischen Leiter, sondern oft auch die Geldgeber, die für die Absage einer New Yorker Aufführung verantwortlich sind. Gelegentlich werden auch noch Umbesetzungen in letzter Minute erzwungen, oder es treten plötzliche Verschiebungen in Kompetenzen und «Haftpflicht» ein, indem der Bearbeiter, der Producer oder der Dichter (sofern es sich um ein zeitgenössisches Produkt handelt) das Gremium verläßt und die Mitarbeiter die Verantwortung allein tragen müssen. Die Fälle, daß ein Stück in der «Provinz» durchfällt, in New York aber Erfolg hat, sind nicht zahlreich, kommen aber dennoch vor. Wohnt man in einer der umliegenden Städte, so hat man oft Gelegenheit, neuere Stücke zu sehen, die den Weg in die Theater-Metropole nicht fin-

den werden. Oder es stellt sich der Fall ein, wie letztes Jahr beim neuen Stück von Tennessee Williams, «Orpheus descending», daß man in der Vor-Stadt, in jenem Falle Philadelphia, eine der Dichtung angemessene Darstellung findet als nachher in New York, für welche das Schwergewicht unglücklicherweise auf irgendwelche Erfolg verheißenden Nebendinge verlegt wird.

Neben zwei Importen hat sich bis jetzt ein Stück amerikanischer Provenienz in New York halten können. Es ist die sentimentale Gesellschaftskomödie «Girl of the Golden West» von David Belasco aus der Zeit des frühen Jahrhunderts. Stilistisch hoffnungslos verstaubt, röhrt das Stückchen durch seine Naivität. Allerdings hatte die Regie die gute Idee, das Vorkriegspathos der Sprache wenn immer möglich zu ironischer Wirkung zu biegen — was dem Stück gegenüber vielleicht nicht ganz galant ist, aber dem liebenswerten Kunstwerklein mit seiner altamerikanischen Thematik zu neuem, gutem Leben verholfen hat. — So unbritisch wie möglich hat hier John Osborne's «Look back in anger» gewirkt. Da das Stück des jungen englischen Schauspieler-Schriftstellers inhaltlich sich in Angriffen auf die führenden englischen Gesellschaftsschichten erschöpft, war ihm hier von vornherein ein Teil der revolutionären Wirkung genommen. Während der Schreibende sich vom Stück (das in England ein Erfolg ohne Maßen sein soll) eher angekelt als angeregt fühlte, haben indes bekannte New Yorker Kritiker das Stück sehr gelobt und strömt das Publikum bis jetzt allabendlich ins Theater, um «den zornigsten Mann auf der Bühne» zu sehen. — Marcel Aymé's «Clérambard», in englischer Übersetzung von Norman Denny und Alvin Sapinsley, ist harmloser, aber in jeder Beziehung erfreulicher. Zusammen mit Anouilh scheint Aymé unter den modernen Franzosen ein Lieblingskind des New Yorker Publikums zu werden. Verschiedene neue Übertragungen der beiden sind angesagt. Aber wie der Erfolg dann sein wird, weiß man in New York nie im voraus.

Andres Briner