

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 45 (1965-1966)
Heft: 5

Rubrik: 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: 13.01.2026

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

Der *Kunstverein Hamburg* zeigte vom 15. Mai bis zum 11. Juli 72 Gemälde und ein halbes Hundert Aquarelle und Zeichnungen Max Beckmanns. Die reiche, aber nicht überladene Ausstellung, die nun in *Frankfurt* zu sehen ist, wurde in Zusammenarbeit mit dem *Museum of Modern Art* in New York vorbereitet. Sie umfaßt daher zahlreiche Bilder, die in Europa noch nie oder doch nur vereinzelt einem weiteren Publikum zugänglich gemacht werden konnten. Da die bedeutende Druckgraphik, die 1962 vom Badischen Kunstverein in Karlsruhe gezeigt worden war, fast gänzlich ausgeklammert bleibt, vermag die diesjährige Schau keinen vollständigen Überblick über alle Schichten des vielseitigen Gesamtwerks zu geben. Als unseres Wissens bisher größter, durchaus repräsentativer Querschnitt durch das malarische Oeuvre Beckmanns verdient sie aber über Deutschland hinaus die Beachtung aller, die sich ernsthaft mit der Kunst der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts befassen.

Max Beckmann wurde 1884 in Leipzig geboren, begann um die Jahrhundertwende seine künstlerische Ausbildung an der Weimarer Akademie und ließ sich als Zwanzigjähriger nach einem anscheinend ziemlich belanglosen Pariser Aufenthalt in Berlin nieder, wo er 1906 heiratete, mit Munch zusammentraf und sich vorübergehend an der *Secession* beteiligte. 1913 erschien bei Paul Cassirer die erste Beckmann-Monographie, die den jungen Künstler, der sich inzwischen kurz in Florenz aufgehalten hatte und durch verschiedene Ausstellungen in Weimar und Berlin bekannt geworden war, etwas allzu großzügig mit Meistern wie Delacroix verglich. Die dort vorgezeichnete Entwicklung des eigenwilligen «Expressionisten innerer Erlebnisse» (H. Kaiser), dessen Tragödien- und Katastrophenbilder ihn weitab von seinem früheren Vorbild Hans von Marées und stark in die Nähe des nur um wenige Wochen jüngeren Ludwig Meidner rückten,

wurde vom Krieg erst aufgestaut und dann in straffere Bahnen gelenkt. Aufgewühlt und geschwächt wurde der freiwillige Sanitäts-soldat Max Beckmann bereits 1915 von der Front nach Frankfurt entlassen, wo er im Verlauf der nächsten zwei Jahre endgültig zu seinem eigenen Stil durchfand, als dessen immer weiter abrückende Pole damals Munch und die deutschen Veristen Otto Dix und George Grosz erkannt werden konnten. Die Jahre siebzehn bis dreiundzwanzig mit ihren grausamen Folterszenen und doppelschichtigen Bildern der «Familienbande» (Karl Kraus) brachten Höhepunkte, die in der Folgezeit, da Max Beckmann, ein zweites Mal verheiratet, als Professor an der *Städelschule* und als regelmäßiger Gast in Paris großzügig am mondänen Leben jenes scheinbaren Wirtschaftsaufschwungs teilnahm, verständlicherweise unerreicht bleiben mußten. Aber schon 1933 wurde er, seines Amtes enthoben, erneut in der Kelter politischen Zwanges gepreßt. Mit der Übersiedlung nach Berlin, der «Abfahrt» ins oft beschworene Unbekannte, bleibt das erste seiner neun großen Triptychen verbunden. Wiederum strafft sich der Stil des dem Gegenständlichen verhafteten Meisters, der, im In- und Ausland beachtet, 1937 als Schöpfer «entarteter Kunst» für zehn schwere Jahre nach Amsterdam emigrierte, um sich dort zwischen Wehleid und Weltverachtung mit dem letzten Funken Lebenshoffnung ein enormes Werk abzutrotzen, das ihm gleich nach Kriegsende größtenteils nach Amerika vorausging. Ohne nach Deutschland zurückgekehrt zu sein, folgte er 1947 einer erwünschten Einladung in die Vereinigten Staaten und übernahm verschiedene Lehraufträge in St. Louis, Boulder und New York, wo er, auf der dritten Höhe seines Ruhmes, am 27. Dezember 1950 einem Gehirnschlag erlag.

Ziemlich genau die Hälfte der heute in Frankfurt ausgestellten Gemälde schließen

sich an die «Abfahrt» von 1933 an. Acht vor 1914 entstandene Werke reichen eben aus, Beckmanns Entwicklung bis zum Umbruch im Ersten Weltkrieg überschaubar zu machen. Zwei von weither auf Grünewald verweisende biblische Darstellungen und die — wie früher die ebenfalls ausgestellte «Große Sterbeszene» von 1906 — an Munch erinnernde «Landschaft mit Luftballon» bilden die Klammern vom Alten zum Neuen, das mit dem qualvoll vergitterten Gemälde «Die Nacht» (1918), der auseinanderfallenden Platzansicht «Synagoge» (1919), dem beklemmenden «Familienbild» von 1920 und dem erstmals das Hochformat zur verstreuten Auftürmung menschlicher Chiffren benutzenden «Traum»-Vision von 1921 gültig eingeführt wird. Für die zehn Jahre der Wohlstandsperiode zwischen dreiundzwanzig und dreiunddreißig legen neben verschiedenen (Gesellschafts-)Bildnissen die fünf Selbstdarstellungen «mit Zigarette» (1923), «mit weißer Mütze» (1926), «im Smoking» (1927), «mit Saxophon» (1930) und — nun schon frierend — «im Mantel» (1932) ein beredtes Zeugnis ab, zu dem ein Frauenakt, ein Stilleben, eine Badeszene und der faszinierende «Blick auf Genua» untermalende Begleitmusik sind. Das Selbstbildnis bleibt geheimes Zentrum auch der letzten Periode, in deren Triptychen, von denen freilich nur vier gezeigt werden können, es sich bald offen, bald maskiert wiederfindet. Diese profanen Flügelaltäre — Stuck, Klinger und Hans von Marées, an den sich das wichtigste Frühwerk Beckmanns anlehnt, Macke, Nolde und Oskar Kokoschka bedienten sich der gleichen Dreiteilung — sind die Summe der Bild-erfahrung des alternden Meisters. In ihnen wird mit traumwandlerischer Sicherheit über alles und jedes verfügt, was der Künstler als Figur oder Ding in seine Vorstellungswelt miteinbezogen hatte. Es ist daher bei allem Verständnis für die Beschränkung doch zu bedauern, daß man in dieser reichen Ausstellung nicht Gelegenheit hat, die neun Triptychen nebeneinander zu sehen.

Die Dechiffrierung von Beckmanns Figurenbildern, zu der man sich als fragender Betrachter auch dann genötigt sieht, wenn man weiß, daß hier immer ein unspaltbarer,

selbst dem Künstler entzogener Strahlungskern bleibt, ohne den das ganze Werk in belanglose Teile zerfiele, diese Dechiffrierung, die vielleicht bei den Grundmotiven «Fisch», «Leiter», «Lampe», «Trompete» und «Grammophontrichter» zu beginnen hätte, um dann vor allem die Themenkreise des «Jahrmarkts», des «Zirkus» und des «Variété-Theaters» zu untersuchen, muß in erster Linie vom Gesamtwerk ausgehen, da zu erwarten ist, daß sich die einzelnen Bilder und Blätter wenigstens partiell gegenseitig erhellen. Erst an zweiter Stelle sollten Dokumente wie das erst teilweise veröffentlichte Tagebuch von 1940 bis 1950 (gekürzte Ausgabe «Fischer-Bücherei» 582) und der Lebenslauf des Künstlers als Interpretationshilfen beigezogen werden. Geht man von Beckmanns persönlichem Schicksal und den Katastrophen der beiden Kriege aus, sind der willkürlichen Interpretation Tür und Tor geöffnet, und das Kunstwerk befriedigt bald mehr die Neugier als daß es uns zu einer deutlicheren Vorstellung dieser Welt von gestern und heute verhülfe.

All diese Bemühungen lohnen sich freilich nur, wenn man vom hohen künstlerischen Rang Beckmanns überzeugt ist und dabei nicht vergißt, daß dieser bei einem Maler, der immer der Figur, des Gegenstandes und der Landschaft bedurfte, das heißt mit Form und Farbe allein nicht auskommen konnte, von der lesbaren Bildvokabel und dem sichtbaren Inhalt mitbestimmt wird. Subjektive Deutung allein genügt letztlich nicht, und der unverbildete Betrachter wird sich dessen auch bald bewußt, gesteht sich seine Ratlosigkeit ein — und geht weiter. Etwas von dieser Ratlosigkeit umgibt fast die ganze, nicht eben umfangreiche Beckmann-Literatur (Bibliographie in «Max Beckmann», herausgegeben von Peter Beckmann, Chr. Belser Verlag, Stuttgart 1965), soweit sie sich nicht auf eine schrittweise Befragung einzelner Werke beschränkt, wie dies zum Beispiel bei *Erhard Göpels* lesenswerter Interpretation der «Argonauten» (Reclam-Werkmonographie 13) der Fall ist. Sie kommt auch im handlichen, alle Gemälde abbildenden Katalog der Hamburger Ausstellung zum Ausdruck, der zwar «in den Angaben über Literatur und Aus-

stellungen bei den einzelnen Bildern dem Ausstellungsbesucher einen Eindruck davon vermittelt, in welcher Weise die Kunst Beckmanns im Laufe der Jahre in die Betrachtungen der Kunstgeschichte und der Kunstkritik einbezogen wurde», sich aber fast jede helfende Interpretation versagen muß.

Solche Schwierigkeiten bleiben nicht auf das Werk Beckmanns beschränkt — man denke zum Beispiel an *Chagall*! — werden dort aber besonders spürbar, weil man als Betrachter immer wieder den Eindruck hat, diesen Bildern dürfe man sich nicht hingeben, man müsse sich mit ihnen auseinandersetzen, sie seien mehr Text als Musik, beschwörender Text einer halbwegs verlorenen Sprache, die sich zerebral gibt und dennoch von einer berauschend sinnlichen Musik unter-, ja bisweilen überspielt wird. Den großen Bildern Beckmanns haftet etwas Zwiespältiges an. Sie leben aus dem Zwiespalt eines Menschen, der anscheinend sprechen muß, mit vorgegebenen Worten Sätze baut, an deren Sinngefüge er in wachem Zustand bis an den Rand der Verzweiflung zweifelt. Beckmanns Kunst ist auf weite Strecke Behauptung, trotzig Selbstbehauptung. Und, auch das muß gesagt sein, bisweilen Titanentum mit unheroischen Trotz- und Protzgebärden. Gewiß: «Beckmann war Realist und Individualist, dessen Bilder Visionen und Erkenntnisse sind, Gleichnisse für das Ausgeliefertsein des Menschen an die rohen, zerstörerischen Gewalten seiner Zeit. Diese Malerei ist mehr als nur Ausdruck dieser Zeit, sie ist Warnung und Analyse in einem. Man glaubt den Bildern die seelische Last nachzufühlen, die auf dem Maler geruht haben muß, bis er die Gesichte los war, die ihn quälten.» Aber wenn *Herbert Read* in einem unlängst veröffentlichten Artikel dann schreibt, hinter Beckmanns Malerei hätte «eine vorbehaltlose Lebensbejahung» gestanden, sollte es doch wohl eher heißen: *Lebenswille*. Und das scheint uns etwas ganz anderes

zu sein, das mit der Größe des Künstlers zugleich die Grenzen markiert, die auch im Werk nicht übersehen werden können.

Durch die Verwischung dieser Grenzen kann uns das Werk, um das es nun ausschließlich geht, nicht nähergebracht und erschlossen werden. Es ist verständlich, daß Beckmanns Freunde, so etwa *Benno Reifenberg* und *Wilhelm Hausenstein* in ihrer ein Jahr vor dem Tod des Künstlers erschienenen Monographie, das Bild des ichbezogenen Einzelgängers zu mildern versuchten und daß andere, die ihm nahe standen und nun sein Erbe verwalten, in ihm allzusehr den prophetischen Mahner sehen. *Georg Schmidts* knappe Feststellung: «Während für Kokoschka die Macht, als das an sich Böse, den Menschen von außen befällt, stand Beckmann mit der Macht und dem Bösen tief im Bund (...). Schon vor dem Krieg hat er wüste Szenen der Vergewaltigung des Menschen durch den Menschen geträumt. In ihm selber ist der Widerstreit zwischen Lust und Abscheu am Tier im Menschen!» — diese Feststellung kommt der Wirklichkeit zweifellos näher, denn obwohl Beckmann seine Figuren oft auf einer «Bühne», die hier die Welt bedeutet, agieren läßt und damit den Eindruck erweckt, er, der versessene Besucher des Zirkus und der Variétés, verstehe es, wie gewisse Habitués der Nachtlokale, immer Distanz zu wahren, finden wir ihn oft in der Doppelrolle des Zuschauers und Spielers, der so vor sich selber agiert und oben wie unten dabei ist. Aus der Einsicht in diese zweifellos stellvertretende Mitverstrickung läßt sich das Werk des Künstlers wohl am ehesten erschließen. Aber nur vor den Bildern selber wird man *Günter Buschs* Behauptung verstehen, Beckmann sei «neben Picasso und Munch und vielleicht auch neben Chagall und Kokoschka der größte Figurenmaler der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts».

Robert L. Füglistner

KRISE IM THEATER DER NATIONEN

Zwölf Jahre alt wurde das Pariser Theater der Nationen, ehe es nun in eine Krise geriet, die es bis auf den Grund seines Bestehens gefährdet. Die Saison, welche kürzlich zu Ende ging, stand mehr im Zeichen der Frage: wird es nach soviel Anfeindung überleben, als in der nach der künstlerischen Qualität des Gebotenen. Ungerecht war es jedoch, dem diesjährigen Programm zur Last zu legen, was dasjenige der beiden letzten Spielzeiten gesündigt hatte. Man warf den Direktoren damals bereits vor, zu viele nebensächliche Darbietungen, zu viele ausgesprochene Reinfälle nach Paris gebracht zu haben, unwürdig des Niveaus der früheren Jahre, als im Théâtre Sarah Bernhardt die Pekinger Oper, das Berliner Ensemble, Laurence Olivier, das japanische Kabuki-Theater und die Glanzleistungen der Moskauer Bühnen vorüberzogen. In Wirklichkeit sah man dort auch in den verflossenen Wochen bedenkenswerte Aufführungen, mochte auch die zweite Bühne in Montparnasse, den Experimenten der Jungen vorbehalten, zu viele unterdurchschnittliche Leistungen vorführen.

Aufschlußreicher als eine kritische Würdigung der Aufführungen ist diesmal eine Aufdeckung der undurchsichtigen Hintergründe. Die Ablösung des inzwischen zu Weltruhm gelangten Unternehmens von seinem Standortquartier am Châtelet-Platz und von seinem Direktor, A. M. Julien, der sich rühmt, den Namen «Theater der Nationen» erfunden und als sein geistiges Eigentum unter Titelschutz gestellt zu haben, scheint in der Tat festzustehen. Finanziert vom Staat, von der Stadt Paris und vom Generalrat des Seine-Departements, steht es unter vielfältiger Finanzkontrolle, die zusammen mit der Unzufriedenheit über die künstlerische Leitung letztes Jahr zu einem unerfreulichen Ergebnis gekommen war. Interne Reibereien zwischen dem Direktor und seinem Stellvertreter, dem eigentlichen künstlerischen Leiter, Claude Planson, die mit des letzteren Entlassung endigten, waren dazugekommen. Man spürte, daß sich viele einflußreiche Kräfte gegen das Theater der Nationen verschworen hatten. Sie haben nun die Ober-

hand behalten. Nächstes Jahr wird es allem Anschein nach mit veränderter personeller Besetzung und mit gewandelter Konzeption seine Pforten öffnen.

Julien hatte für dieses Jahr versucht, nicht in Plansons Fehler zu verfallen. Er verzichtete also darauf, aus fernen Negerstämmen folkloristische Ensembles heranzuziehen, beschränkte die Spielzeit auf rund zwei Monate und versuchte, das Programm von den meist nichtssagenden Gastspielen zu befreien, die ihm der Quai d'Orsay aufrötigt, als Folge der verschiedenen Kulturabkommen, die meist exotischen Partnern einmal im Jahr die Möglichkeit geben, den Besuch einer offiziellen französischen Bühne in Paris zu erwidern. Dieses Jahr ist das Erscheinen der «Nationalen Kunstgruppe» aus Teheran vermutlich auf diese diplomatische Protektion zurückzuführen. Sie zeigte zwei Stücke aus dem nationalen Repertoire, bot also Einblick in eine Theatertradition, die trotz eintöniger Darbietung durchaus Aufmerksamkeit verdient hätte. Die Pariser Kritik jedoch urteilte sie als bloße Kundgebungen des Exotismus ab, ohne auf ihre Voraussetzungen einzugehen. Unduldsamkeit, ja Überheblichkeit einer Weltstadt äußerte sich in diesem wegwerfenden Urteil, das im Grunde nicht der kritisierten Sache, sondern der zur Kritik herausfordernden direktorialen Ursache gilt.

Es ist jetzt offensichtlich geworden, daß es nach einem Jahrzehnt Einführung exotischer Theater nicht mehr darum geht, den Horizont des Pariser und des europäischen Publikums durch Vorstellung abgelegener Theaternationen zu erweitern. Der Begriff des Welttheaters ist ins Bewußtsein aller Gebildeten eingedrungen; es gilt nun, ihn qualitativ, nicht mehr quantitativ zu untermauern. Die Zentren schöpferischer Theaterarbeit, England, Deutschland, Skandinavien sowie Amerika haben dazu mehr beizusteuern, als die eine hauptsächlich folkloristische Tradition weitervererbenden kulturellen Randstaaten. Was die sogenannte «dritte Welt» der Entwicklungsländer Afrikas und Asiens an szenischem Erbe zu eigen

hat, verlangt fürs erste eine intensive Förderung an Ort und Stelle aus dem weiterentwickelten heimischen Geist heraus. Mit Gastspielen in Paris ist dieser Weiterführung mitnichten gedient. Beim Kongreß des internationalen Theaterinstituts versprach der damit betraute Regierungsbeamte, das Theater der Nationen werde an Haupt und Gliedern reformiert, in seiner Existenz jedoch nicht geschmälert werden. Hoffen wir, daß dies auch für die Universität des Theaters der Nationen gilt, wo begabte Theaterleute aus allen Ländern auf Kosten Frankreichs und der UNESCO von ihren älteren Kollegen in Vorträgen und praktischer Arbeit geschult werden und am Ende ihrer Vierteljahreskurse jeweils ein Stück nach eigener Konzeption aufführen. Hier, im dritten Stock des Sarah-Bernhardt-Theaters, keimt eine völkerverbindende Kraft des Theaters; sie zu unterdrücken, wäre außerordentlich bedauerlich.

Im Zeitalter der reisenden Stars versteht sich auch das Wandern ganzer Schauspielertruppen von selbst. Eine Negertruppe wie die «Haizlip-Stoiber-Production», die James Baldwins «The Amen Corner» nach Europa bringt, setzt sich nicht nur Paris zum Ziel. Hier jedoch fand sie den ungnädigsten Empfang, verglichen mit demjenigen in Deutschland, bei den Zürcher Junifestwochen und in Holland. Baldwins schwaches Schriftstellertum, das mit der Zeugniskraft seiner Persönlichkeit keinen Vergleich aushält, trat sichtbar hervor. Auch eine so intensive Darstellerin wie Claudia McNeil als im Glauben verhärtete Schwester Margaret konnte das geistige Niveau eines kleinbürgerlichen Naturalismus nicht heben.

Den Träger des großen Preises des Theaters der Nationen, Franco Zeffirelli, samt seiner virtuoson Truppe hat das Zürcher ebenso wie das Wiener Publikum mit Einschränkung akklamiert. Welche Idee, Giovanni Vergas «La Lupa», dies dürftige neo-veristische Opernlibretto zurückzuverwandeln in ein Schauspiel, das nichts anderes als Atmosphäre, sonst aber weder Handlung noch Charaktere geben kann. Die Rolle der animalisch verführenden «Wölfin» mag eine große Schauspielerin verlocken. Genießt sie wie Anna Magnani Weltruf, so wird ihr

Name ziehen, das Stück aber unausbleiblich enttäuschen. Zeffirelli, der begabteste Schüler Lucchino Viscontis, hat von seinem Lehrmeister den Sinn für malerische Operninszenierungen geschärft. Er stattete selbst das Stück auf naturalistische Weise aus, schuf für den zweiten Akt ein herrliches Bild in der Maltradition der vergangenen achtziger Jahre; seine Mühe und Begabung verschwendete er jedoch an einen unwürdigen Gegenstand. Bleibt die Magnani, diese blutrote Hexe, die über alles Kolportagehafte der Figur der verführerischen Mutter eine Wahrheit zu geben wußte. Ich fragte mich während des Spiels, wie wohl die ihr am nächsten verwandte Schauspielerin des deutschen Theaters, Maria Becker, eine solche Rolle spielen würde. Nicht so im klassischen Umriss, so eingebunden in ein jahrhundertealtes Vorbild, das man aus ihr herausspürt, ohne deshalb ihre eigene Individualität geringer zu schätzen. Maria Becker stehen solch animalische Temperamente ferner, sie nähert sich ihrer Gier auf dem Umweg der Reflexion, spielt also aus den Nerven heraus und nicht aus der Aufwallung eines unmittelbaren sinnlichen Gefühls. Ihre Kunst, der Natur ferner, gelangt ans gleiche Ziel, macht uns aber den Weg dahin, den sie durchläuft, bemerkbar. So gibt es also Schauspieler, die über vergleichbare Wucht und Insistenz des Tragischen verfügen, aber von ganz verschiedenen Seiten, Überlieferungen und Temperamentfärbung dazu gelangen. Das Theater der Nationen hat uns dieses Jahr kein anderes Beispiel so individualisierter Schauspielkunst geboten, ein Vorwurf, der ihm zu Recht gemacht werden kann. Denn am Ende einer Saison sollten sich im nachdenkenden Betrachter Ansätze zu einer Typologie des Schauspielers ergeben, die diesmal ausblieben.

Paris hatte jedoch noch das Privileg, Zeffirellis Inszenierung von «Romeo und Julia» zu sehen. Abermals gab er eine historisch getreue Rekonstruktion mit untrüglichen Sinn für Stil, aber auch für Prunk. Verona der Frührenaissance stand auf der perfekten Illusionsbühne. Auch die Schauspieler genierten sich nicht, der realistischen Ästhetik zu huldigen. Keine Spur von Erhabenheit über

ihre Rolle: das Theatralische gilt ihnen noch nicht als Schimpfwort. Diese Naivität rührt uns, sie ergreift uns aber auch, sind wir doch seit langem nun an analysierende Gebrochenheit in der Charakterzeichnung gewöhnt. Dennoch war ein leiser Zwiespalt zwischen Bühnenbild und Bühnenspiel nicht zu übersehen. Historische Genauigkeit und modern ungezügelter Stil verschränkten sich. Romeo, ein von der Leidenschaft wie vom Blitz getroffener Fant, spielt uns einen veredelten Halbstarken vor. Er spricht keine Verse, sondern kennzeichnenderweise italienische Prosa, wohlklingend und anschaulich, gewiß, aber der Alltagssprache näher als dem ihr entzogenen Vers. Modern an ihm ist nicht nur das Ungestüm, das ihn mit Leoparden sprung (für sportgestählte Körper eine Selbstverständlichkeit) an Julias Balkonbrüstung fliegen läßt, nicht nur die schrankenlose Leidenschaft, die sofort zur Umarmung hinreißt, sondern noch mehr dieser spürbare Gegensatz zwischen jäh aufgeflammter körperlicher Liebesbereitschaft und hintennach folgender seelischer Liebesreife.

Bewegtheit heißt das Lösungswort von Zeffirellis Inszenierung. Kampfszenen, wie die zwischen Romeo und Tybalt, habe ich noch nie gesehen. Da kämpften nicht nur die beiden Gegner, da war vielmehr der ganze Platz ein Kampf ohne Schranken. Das Duell nachzeichnend mit ihren Bewegungen, wirbelten die Massen um die Kämpfenden. Kein Zentimeter Boden, über den nicht Füße stampften oder sprangen. Immer deutlicher wird uns, daß die Hauptaufgabe der modernen Regie, der heutige Regisseure sich am liebsten unterziehen, Massenföhrung heißt. Masse zu erzeugen mit einem halben Dutzend Menschen, das verlockt sie, das gelingt ihnen heute, wenn sie Peter Brook oder Franco Zeffirelli sind. Manche Qualitäten treten dabei zurück: individuelle Charakterzeichnung wird zurückgenommen, geflüstert abgestumpft.

So war denn auch dieser Romeo keineswegs poetisch, vorab nicht im deutschen Sinn des Wortes, das heißt meditierend und ein wenig geföhlvoll. Zu Träumen finden diese Liebenden keine Zuflucht. Romeo und Julia oder die Tragödie der durch ihre be-

dingungslose Stärke zugrunde gehenden Liebe, das wurde vor uns Gestalt. Genauigkeit im Ausdruck der Leidenschaften strebten die Schauspieler an, parallel zur Genauigkeit der historischen Rekonstruktion. Dadurch wurden dieser Romeo und diese Julia zu Sprechern einer Jugend, über die wie ein Zyklon die Leidenschaft hinwegrast. Kein Nachdenken ist ihr gewachsen; außer in der Umarmung tut sie sich nur im Tod kund. Diese Jugend dämpft mit verschämter Eiligkeit des Sprechens die großen Geföhlsausbrüche. Statt sie auszuspielen, rennt sie sich jauchzend und verzweifelt zugleich in die Arme. Einen vollkommeneren Ausdruck fand sie auf der Bühne nicht.

Ebenso interessant war die Bekanntschaft mit zwei osteuropäischen Regisseuren: mit dem Mossoviet-Theater aus Moskau und dem Prager Theatermann Otomar Krejca. Von ihm zeigte das belgische Nationaltheater die Brüsseler Hamleteinstudierung, und was in Brüssel als Versuch für sich allein stand, bekam im Théâtre Montparnasse-Gaston Baty, dem kleinen Saal des Theaters der Nationen, eine vertiefte Bedeutung wegen der Konfrontierung mit der Technik des Mossoviet-Theaters. Die Moskauer brachten zwei Stücke des alten Repertoires (Lermontows «Maskenball» und eine Bearbeitung von Dostojewskijs «Traum des Onkels») sowie ein modernes, Viktor Rosows «Kreuzwege». Russisches traditionelles Theaterspiel konnte man da sehen: Ausspielen der realistischen Einzelheit und jeder Gemütsbewegung; modern war jedoch die Lichtregie. Diese Truppe entwickelt eine Auffassung vom Licht-Strahlenvorhang, der manchmal enthüllt und manchmal durch seine horizontal herunterfallende Scheinwerferfülle verhüllt. Im «Hamlet» versucht Krejca Ähnliches. Seine harten Lichtgegensätze dienen nicht, wie auf der Bühne des frühen Jean Vilar, der Raumererschließung, sondern der psychologischen Symbolisierung. Nicht allein das Bühnenbild mit seinen ausfahrenden kubischen Elementen, den Umriß, weniger die Räumlichkeit betonend, auch die Beleuchtung geht auf eine flächige Behandlung der Bühne aus, stellt sich also in Gegensatz zu westlichen Konzeptionen. Wir finden auf ihrem Grund

selbstverständlich jenen ungebrochenen psychologischen Aussagewillen, der östlichen Völkern von jeher eigen war, zugleich jedoch eine Möglichkeit der Bühnendifferenzierung, die weiter entwickelt zu werden verdiente. Freilich mißfiel Publikum und Presse die starre soziologische Interpretation. Der soziale Zustand nämlich war, laut Krejca, im Staate Dänemark faul, weswegen auch das Bühnenbild den unentrinnbaren Käfig in einem spätkubistischen Stil zu suggerieren hatte.

Die gleiche Kritik, die diese abstrahierenden Tendenzen ablehnte und dem zweiten Abend der Belgier (Ghelderodes «Sire Halezyn», auf vorzügliche, aber traditionellere Weise dargeboten) Beifall spendete, verlieh den Rumänen, im Zeichen der neugeknüpften kulturellen Beziehungen zu Frankreich, einen eigens für sie geschaffenen Preis. Was das «Theater der Komödie» aus Bukarest zeigte (Ionescos «Rhinozeros», Eugen Schwarzens «Schatten» und Shakespeares «Troilus und Cressida»), war nicht besser und nicht schlechter als der normale Durchschnitt. In «Troilus und Cressida» entfes-

selte der junge David Esrig jedoch ein monströses Feuerwerk an ausgefallenen Regieeinfällen. Er machte aus diesem Stück, das seiner Antikriegsbotschaft wegen heute geschätzt wird, eine Farce, die Alfred Jarry geschrieben haben könnte. Er überschritt das Geschmack- wie das Sinnvolle, wenn er die Helden des Altertums als schwachsinnige Angeber kennzeichnete, denen ein jugendlicher Held von deutlich zu schmaler Statur kein Gegengewicht geben konnte, so daß alle Gewichte falsch verteilt waren, Ernst und Innigkeit von polternder Abgeschmacktheit verdrängt wurden. Daß man es heute liebt, «gegen» ein Stück zu inszenieren, den Regisseur die Absichten der Dichter korrigieren, ja ironisieren zu lassen, wer will es bestreiten, mehr: wer wollte diesen Stil immer verurteilen? Zu seiner Voraussetzung gehört jedoch Geschmackssicherheit und ein gewisses geistiges Format, das straflos nicht unterschritten werden kann. Es findet sich indes nur selten, wie die Rumänen beweisen.

Georges Schlocker