

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 45 (1965-1966)
Heft: 12

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: 27.01.2026

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

UMSCHAU

PARISER THEATERPANORAMA

Ohne Zweifel liefert das dokumentarische Theater heutzutage den authentischen Ausdruck dessen, was unsere Zeit beschäftigt: die historische Wirklichkeit und ihre Folgen. Was vermag ihr gegenüber die Erfindung der Phantasie? scheinen sich die schöpferischen Geister zu fragen. Erfindung hat nur für den einzelnen Gültigkeit, für ihren Träger, nicht aber für die Probleme der Allgemeinheit. Vor ihnen scheint sie unerheblich zu werden. Mit Geschehnissen konfrontiert, die alles Vorstellbare hinter sich lassen, wollen die Dichter nur einem obliegen, der deutenden Rekonstruktion der Tatsachen. Der Abrechnung mit ihnen natürlich auch. In Deutschland verfügt diese Dramaturgie über ihre bekanntesten Vertreter: Kipphardt und Hochhut heißen sie und seit kurzem auch Günter Graß. Er freilich hat sich stilistisch vom Reportageton entfernt und schrieb mit seinen «Plebejern» ein dokumentarisches Bühnenstück, dem Shakespeares Verknüpfung der Gegensätze von ferne Pate stand. Das jüngste Beispiel dieser Theaterart kommt nun aus Frankreich. *Armand Gatti* hat es verfaßt und ihm den Titel gegeben: «Chant public devant deux chaises électriques» (Öffentlicher Lobgesang vor zwei elektrischen Stühlen).

Er spielt damit auf die Affäre Sacco-Vanzetti an, die vor über vierzig Jahren Amerika in Atem hielt. Man erinnert sich: zwei unschuldige Italiener, denen man freilich extremistische Neigungen nachsagen konnte, waren des Mordes an zwei Kassierern einer Bostoner Schuhfabrik angeklagt und wurden auch dem elektrischen Stuhl überliefert, obwohl unwiderlegbar feststand, daß sie den Mord nicht begangen hatten. Fremdenhaß, Standesdünkel, Hochmut der Privilegierten hatten es nicht zugelassen, obwohl die ganze Welt, durch die Gewerkschaften alarmiert, die Begnadigung der Unschuldigen forderte, den tatsächlichen Mördern, der ebenfalls in Haft war, dem Tod zu

überantworten und die beiden Italiener laufen zu lassen. Zu verstehen ist diese verbrecherische Borniertheit des Staatsanwalts, des obersten Gerichts im Staate Massachusetts und später des Obersten Bundesgerichts nur aus der Wut und Angst vor den Extremisten. Gewerkschafter waren potentielle Landesverräte, imstande, das Land dem Kommunismus auszuliefern. So wenigstens in der Meinung der rechtdenkenden Bostonians, zu denen der Richter Thayer gehörte, der vor keinem falschen Zeugen, keiner Wahrheitsverdrehung zurückschreckte, um die Unschuldigen zu vernichten.

Ein berühmter Kriminalfall: fast ein Jahrzehnt hielt er die Welt in Atem, bis heute blieb er unvergessen, gab er Stoff ab für anklagende und die Würde des Menschen verherrlichende Theaterstücke. Armand Gatti schrieb auch eines, zielt jedoch höher als auf bloße geschichtliche Nachzeichnung. Sein Lehrmeister aus der Ferne ist unbestreitbar Pirandello. Die Identität der Anarchisten in ihrer und in unserer Zeit handelt er ab. Er strebt also das Exemplarische, nicht das Individuelle des Falles an, will uns zeigen, daß etwa die Verurteilung des Ehepaars Rosenberg als Neuauflage des Falles Sacco-Vanzetti aufgefaßt werden muß. Mehr: indem er auf der Bühne die Wirkung eines Theaterstücks über den Fall der unglücklichen Extremisten auf Zuschauer in Boston, Hamburg, Turin und Lyon darstellt, ist seine Absicht, den Widerhall des einmal durchlittenen Unrechts im kollektiven Empfinden aller Zeiten und Kontinente erklingen zu lassen. Sacco-Vanzetti sterben für uns ebenso wie für sich selbst — auf ein säkularisiertes Märtyrerspiel läuft also sein künstlerischer Ehrgeiz hinaus. Zu ihm gehört heutzutage, wie wir wissen, das aufklärerische Pathos, die entlarvende Geste, der belehrende Hintergedanke. Dies ist die ideelle Voraussetzung der ganzen Gattung; sie ist ebenso selbstverständlich wie die szenischen Brechtanleihen,

die dem Film abgeguckte Dynamik des Handlungsablaufs.

Nur ein äußerst disziplinierter Geist kann ein so weitgespanntes Programm verwirklichen. Gatti hat die Chance, auf der gewaltigen Bühne des *Théâtre national populaire* seine Vision zu verwirklichen und mit den Mitteln einer großzügigen Staatssubvention obendrein; wo böte sich ihm sonst genügend Raum für die blitzartig aufgeblendenen Szenen, deren Abfolge sich überstürzt und lange Zeit unbegreiflich bleibt? Schon in seinen früheren Stücken bewies er eine Vorliebe für theatralische Exuberanz ohne Grenzen, in diesem «Lobgesang» ist er dem ausschweifenden Hang seines Geistes völlig erlegen. Um zu zeigen, daß sein Thema jedermann angehe, möchte er am liebsten jeden als Mitspieler auf die Bühne stellen. Nicht die Qualität der Empfindung wird bei diesem Vorgehen bedeutsam, ihre Quantität gibt vor allem anderen den Ausschlag. Wie ein ehemaliger Nazi in Hamburg, wie ein Monteur der Fiatwerke in Turin, ein Industrieller in Boston auf das Geschehen reagieren, das soll uns ebenso interessieren wie die Geschichte selbst. Siebzig Schauspieler sieht das Rollenverzeichnis vor, immer mehr Menschen werden einbezogen, aber selbstredend nur auf die oberflächlichste Weise. Sacco und Vanzettis Schicksal soll nach Gattis Absicht auf das ihre einwirken. Daß wir uns für die vorüberhetzenden Nebenwirkungen auf die an sich gleichgültigen Gestalten nicht erwärmen, kann uns der Autor nicht verübeln.

Im Gegenteil, wir haben als Zuschauer ein Recht darauf, über diese gewaltige Anhäufung von Ablenkendem ungehalten zu sein, die mangelnde Disziplin des Autors anzuklagen, welche die geistige Bedeutung seines Themas, ja die unleugbare menschliche Pathetik erstickt. Je mehr Personen auftreten, je mehr verhöhrende Züge sich ins Gesicht der Vereinigten Staaten von damals einzeichnen, um so ferner rückt uns das wirkliche Problem. Das ist ja eines der Geheimnisse der Bühne, daß, wer zu viel zeigen will, immer weniger zeigt. Für das Verhältnis der Realität zur Phantasie gilt das gleiche. Je verdächtiger dem Dichter die Einbildungskraft wird, die akzentuiert und wertet, um so

unwirklicher erscheint schließlich seine allein von Aktenkunde gestützte Realität auf der Bühne. Einer Konzentrierung im Geistigen sowie im Menschlichen entzieht er sich. Wie es war, das will er allein aufzeigen. Gatti freilich strebt mehr an: die Brechung der durch Reportagemittel eruierten Tatsächlichkeit im Bewußtsein von erfundenen Gestalten. Warum will ein ehemaliger Nazi Sacco und Vanzetti vor dem voreingenommenen Richter verteidigen? Warum fühlt ein Neger in New Orleans sich nicht solidarisch mit den gleich ihm Rechtlosen? Das geschichtliche Ereignis, das heute abgeschlossen schien — eine Herausforderung an die unmittelbare Gegenwart. Diese letztere trägt natürlich fiktive Züge, aber der Dichter ist weit davon entfernt, dies in seiner Sprache einzugestehen.

Daß sein groß gedachtes Unterfangen am Ende scheiterte, findet hier in der Tat seine hauptsächlichste Begründung. Die vielen Illogismen, die Überfülle an Blitzeinblendungen, an unnötigen Nebenfiguren oder Randeinfällen, diese Merkmale eines durcheinander quirlenden Geistes, sie sind nicht allein daran schuld, daß die Absicht Gattis stärker fesselt als die dramaturgische Verwirklichung. Die Plattheit der Sprache vielmehr, die nur von erhitzter Reportage und von ergreifendem Solidaritätsgefühl Zeugnis ablegt, läßt ihn scheitern. Nicht zu übersehen ist ferner der Bruch in der Komposition zwischen erstem und zweitem Teil. Nach der Pause vereinheitlicht sich das Geschehen. Nicht seine verwirrenden Brechungen im Denken heutiger Zeitgenossen stehen im Vordergrund, sondern die dokumentarische Nacherzählung der letzten Wochen und letzten Hoffnungen, Wünsche sowie Abgeklärtheiten der beiden Helden. Seltsam dabei die Feststellung, daß dieses anklagende und aufklärerische Stück nun eine antipodische Mythenbildung treibt. Es will überkommene Vorstellungen in der Welt der Ausbeuter zerstören und richtet dabei in der geistigen Welt, die seiner Intention nahesteht, andere auf. Die abgefaimten Geschäftemacher, die hochmütigen, ja verbrecherischen Vertreter der bestehenden Ordnung geißelt es uneingeschränkt, aber die gefühlvolle Heroisierung der Unteren tastet es keinen Augenblick

an, setzt sie vielmehr als unanzweifelbaren absoluten Wert. Unrecht leiden die beiden von der Gesellschaft Geächteten, wie es vor ihnen Christus getan. Duldend wie er und zugleich heldenhaft nehmen sie die Qual zum Tode auf sich; stellvertretend für uns alle, so suggeriert es Gatti. Die Analogie mit dem Opfer der Messe schimmert in den Schlußdialogen unabweslich durch. An das von Angst diktierte Pilatusurteil, an die Verzweiflung im Garten Gethsemane, die Kreuzigung und triumphierende Auferstehung werden wir erinnert. Am Ende stehen Vanzettis frohlockende Worte: «Die letzte Stunde gehört uns bereits. Unsere Agonie ist unser Triumph.» So fällt der Vorhang über einer Leidens- und Heilsgeschichte ohne Gott. Aber die Verklärung des gelungenen Kunstwerks bleibt Gattis Theaterstück versagt.

Bei näherem Nachdenken verwundert es nicht, daß Jean Vilar im *Théâtre Athénée*, das seit drei Jahren den Untertitel «Théâtre vivant» trägt, einen «galanten Dialog» von Crébillon fils aus dem Jahre 1763 bearbeitete und zur Aufführung brachte. In den fein stilisierten Kriegslisten des Herzens findet der Zuschauer den Drang zur Tabuzerstörung, der Vilar und die Leitung des «Théâtre vivant» vom ersten Tag an beseelte. Der «kalte Blick» des wortgewandten Freigeistes Crébillon deckt unbarmherzig jenen «gefährlichen Müßiggang» auf, dem die Leute von Stand zur Zeit des Ancien régime verfallen waren und der sie in Zeiten des Friedens die Eroberung von Festungen durch diejenige der Schönen ersetzen ließ.

Es geht um die Finten, deren sich herzenskundige Verführer bedienen, um die Sinnenlust zu stillen, die Geistesfeinheit nicht zu verletzen und das Schicksal, solange die Körper reizend und der Witz unverblaßt sind, in genießerischer Schwebe zu halten. *Le hasard du coin du feu* lautet der Titel von Crébillons Gespräch, ursprünglich in fünf Szenen, das heißt Akten abgefaßt, aber nie auf der Bühne aufgeführt. Der «Zufall an der Kaminecke» will es, daß Célie dem zynisch ihre vergangenen Liebschaften analysierenden Herzog nachgibt, ohne daß dieser ihr seine Liebe beteuert, sie also für diese Hingabe eine Verbrämung vor sich selbst

und einen vergoldeten Rahmen vor der Gesellschaft erhielt. Der Herzog schweigt sich aus: er liebt die Marquise, Célie's Busenfreundin; ihr wird er treu bleiben. Célie ist eine Laune für ihn, ein «Zufall».

Seit jeher gilt Crébillon als lockerer, um nicht zu sagen unzüchtiger Schriftsteller. In Vilars Bearbeitung tritt er denn auch als Vorsprecher auf, der den Ort der Handlung und die Personen einführt. Aber was er da mit vorsichtigen Worten elegant vorwegnimmt und damit dem Bereich roher Sinnlichkeit entzieht, das ist dem Theaterbesucher von heute so geläufig, schockiert ihn so wenig, wie sich das ein Freigeist des angeblich unzüchtigen Dixhuitième nicht ausmalen konnte. Seine Feinheit jedoch, das wendige Fechten mit dem schnellsten Rapier, der Zunge, sie hat sich abgestumpft, oder genauer gesagt: unser Organ für diese Art Feinheit ist verkümmert.

Was uns die fünf Schauspieler auf der Bühne bieten, ist ein Lesedialog, raffiniert konstruiert, in Über- und Unterordnungen, in den kompliziertesten Konjunktiven schwelgend. Ein Aufundniederschaukeln der Gedanken, ein unablässiges Abwägen der Empfindungen, Nuancieren der Gefühle, kurz, ein sprachlicher Genuß, eine Ergötzung des Gehirns. Wenn wir uns davon abkehren, haben wir unrecht und beweisen, daß wir Barbaren sind. Aber Theater soll ja nicht zur Demütigung des Publikums gespielt werden. Wenn dieses nämlich bemerkt, Feinheit werde auf der Bühne zu Fadheit, woran übrigens auch Crébillons stets auf den gleichen Ton gestimmte Dialogführung die Schuld trägt, dann hat es unleugbar recht. Dem Weg, den der sezierende Blick des Moralisten vorzeichnet, der Schatten nicht kennt und die Seelen als mechanistische Einheiten auffaßt, sind wir heute, von anderen geschichtlichen Ereignissen geprägt, zuinnerst entfremdet.

Vilars Inszenierung gab sich alle erdenkliche Mühe, direkt zum Betrachter zu sprechen. Aber daß ein Franzose über seine Überlieferung hinwegsähe, die bei aller Intellektualisierung nie die Grenze der menschlichen Sensibilität übertrat, dieser Gedanke muß verbannt werden, weil er Stillesigkeit

voraussetzt. Zur kritischen Revision des Hergesetzten bietet Jean Vilar die Hand nicht. Sie dünkt ihn wohl abwegig angesichts der formalen Perfektion und geschichtlichen Sanktionierung des Textes.

Das Abwegige in der Parodie eines der gängigsten Erzeugnisse der Unterhaltungsindustrie hat sich *René de Obaldia* in seinem neuen Stück vorgenommen, das den poetischen Titel *Du vent dans les branches de sassafras* (Wind in den Ästen des Sassafrasbaumes) trägt und im *Théâtre Gramont* aus der Taufe gehoben wurde. Ein «Kammerwestern» nennt sich das Stück im Untertitel. Die Gattung des Western nach Strich und Faden zu verspotten, ist des Autors heitere Absicht. Man höre: Im tiefsten Westen lebt die arme, ehrliche Farmerfamilie Rockefeller. Der Sohn ein Tunichtgut und Revolverheld, die Tochter nach Abwechslung und Männer schmiß ausschauend. Vater Rockefeller ist alt, aber unverwüstlich, und daß er nach wie vor das Schießeisen zu handhaben versteht, stellt er unter Beweis, als alle Indianerstämme der Umgebung gegen seine Farm anrücken, nachdem sie bereits die benachbarte Stadt, von wo Hilfe zu erhoffen wäre, niedergebrannt haben. Nur Miriam, die Stadthure, entkam zu den Rockefellers und berichtet von dem Desaster — aber in Alexandrinern, feierlich getragen und voller Erinnerung an Rodrigos berühmte Schlachtschilderung im «Cid» oder an Athalies Traum bei Racine. Ihr Rock ist zerfetzt und gibt ihr entzückende Blößen, an denen sich Rockefeller nicht sattsehen kann, bis klar wird, daß er seine eigene Tochter vor sich hat, Frucht einer vergnügten Nacht im Freudenhaus der eingäscherten Stadt. Den anrückenden Indianern wird das stripteaseerfarene Mädchen entgegengeschickt: ihm gelingt es mühelos, sie vom wilden Sturm abzulenken. Aber ein vergifteter Pfeil streckt die heldenhafte Hure nieder. Keine Angst, am Schluß steht sie wieder auf, denn nur ein Schlafmittel tränkte die Pfeilspitze, kein herzlähmendes Alkaloid. Und ein Sheriff fehlt auch nicht, der nach Gerechtigkeit dürstend sich bei den Rockefellers in den scheinbar sichersten Tod begibt. Jedes Klischee der Wildwestromantik wird von Obaldia herauspräpariert und darauf mit

Kunst parodiert. Was inhaltlich ein bescheidener Spaß ist, wird durch die sprachliche Gestalt zum Genuss. Der Reiz liegt dabei in dem zum geäußerten Gegenstand umgekehrt proportionalen Sprachgewand. Flaches wird erhaben angerufen, Trivialität augenzwinkernd in Poesie gekleidet. Das ist nur möglich auf Grund eines lückenlosen *consensus omnium*, der die Tradition des Geistes sowie der Sprache allen Zuschauern sichtbar und für alles verwendbar macht, ohne daß Platteit ihrer Herr würde.

Von einem anderen Spiel mit der Tradition, einem wahren Jonglieren mit ihr, muß noch die Rede sein. Einen *Sommernachtstraum*, wie ihn *Jacques Fabbri* zur Saisoneröffnung inszenierte, haben die Stammgäste der *Comédie Française* wahrhaftig noch nie gesehen. In diesem Theatermuseum, in dem das dramatische Erbe Frankreichs ehrfurchtsvoll gepudert und geschnürt vor unser Auge tritt, geschah etwas Ungeheuerliches: ein Shakespeare-Stück wurde ohne Ehrfurcht und ohne klassizisierende Steifheit so aufgeführt, als käme es heute zum ersten Mal aufs Programm. Charles Charras heißt der Urheber dieses Sakrilegs. Er hat vordem nicht aus dem Englischen, sondern aus dem Deutschen übersetzt. Nun lieferte er eine Fassung des Sommernachtstraums, die man entmythologisiert nennen kann, das heißt gereinigt von all den einem aufgeklärten Geist schwer eingänglichen Zauberwesen.

Shakespeare hat manche italienische Quelle für seine Stücke benutzt; warum soll ein Charras nicht seinerseits einen Shakespeare als Anregung und Vorlage benutzen? Was zeitgebunden ist, kann er ja abstreifen, und was dann als un rationalisierbar Märchenhaftes übrigbleibt, das schreibt ein heutiger Zuschauer, der Zaubermacht der Bühne völlig bewußt geworden, aufs Konto übermüti gen Theaterspiels. Die Poesie bleibt, wo sie Platz findet: in den ungestrichenen, unverballhornten Shakespeare-Sätzen und -Versen. Charras ist mithin auch einer der «Entstauber», die glauben, man müsse den Text von gestern in die Sprechweise von heute, um nicht zu sagen den heutigen Jargon übersetzen. Die Lebenskraft der großen Stücke bewahrtheite sich dann aufs neue. Daß sie

freilich mit dem originalen Text in engstem Bunde steht, das sehen sie meistens nicht ein.

Shakespeare schrieb keinen Jargon, Charras aber schreibt einen, darin liegt der Unterschied. Er läßt die Gestalten, gleichgültig ob spielsüchtige Handwerker oder schwärmerische Liebende, mehr sagen als angemessen. Dies Zuviel bekommt eine ironisierende Wirkung: die Gestalten beginnen unversehens, sich über sich selbst lustig zu machen. Aus dem Lustspiel mit Durchbrüchen ins Feenreich wird ein Schwank voller Abstiege ins Triviale.

Charras Dialoge sind dabei größer als Fabbri's Regie. Im Gegenteil: der Regisseur sucht die massiven Plattheiten seines Textbearbeiters ein wenig zu poetisieren. Durch ausgelassene Bewegung, durch eine Ausstattung, die an eine überdimensionale Puppenstubendekoration, durch Requisiten, die an das säkularisierte Märchenreich, den Zirkus nämlich, erinnern, sucht er die Blöße des Worts zu bedecken. Daß er zum Zirkus kommt, ist ganz folgerichtig. Titania und Oberon, einmal ihres Ranges als Königspaar der Naturgeister verlustig gegangen, werden zu Magiern in einer Pappmaché-Welt. Sie treiben ihren Schabernack mit den Liebenden, die vor Leidenschaft benebelt nicht über die Spitzen ihrer wehenden Tüllgewänder hinaussehen. Daß sie selbst in ihrem Reiche eine Versöhnung und Neuzusammenkunft zu stiften haben, gerät über dem Scherzo furioso der Handlung sowie der gemächlichen Routineleistung der Schauspieler in Vergessenheit. Zu dieser Art von Modernisierung gehört ja die Abschaffung der pyramidenförmig gipfelnden Bindungen eines Stücks. Statt dessen wird alles flach zu ebener Erde ausgebreitet: Rangunterschiede gibt es weder in Hinblick auf den Gehalt der Worte, noch auf die Intensität des Spiels.

Wenn das Herrscherpaar der Naturkräfte farblos erschien, so nicht nur, weil die Sprache sie der übersinnlichen Macht beraubte, sondern auch weil diese Rollen den beiden einzigen älteren Schauspielern des Ensembles anvertraut worden waren, die im Stück spielten. Alle übrigen waren in der Tat mit den Nachwuchskräften besetzt, die man bisher auf der Bühne nur in nebensächlichen

Aufgaben gesehen hatte. Dies munter quirrende Leben, das Fabbri seit Jahren, würdiger Nachfahre des Neapler Komödiantentums, auf den Pariser Brettern heraufbeschwört, es lag den Jungen vortrefflich. Man spürte, mit welchem Genuß sie aus dem gemessenen Schritt der Tragödie ihre Gelenke entbanden, sie nun springen, laufen, tänzeln hießen. Was man bei französischen Schauspielern, die meist aus dem Rumpf und seiner (allerdings erstaunlichen) Biegsamkeit heraus spielen, selten gewahrte, hier wurde es Wirklichkeit: ein Spiel der Hände und der Beine, ein Spiel, dem es auf Flinkheit mehr denn auf Adel der Bewegung ankommt.

Hat man in diesem Theater jemals zwei Personen auf Fahrrädern vors Publikum rollen sehen? Puck und Helena führten sich also chromblitzend ein. Nicht Kunstreiter, Kunstvelozipedisten sind sie: Ihren Part sprechen sie tretend, flitzend, auf dem Sattel equilibrierend, immerfort paillettenglänzend. Sie geben den Ton an; die andern folgen nach. Das ist ein Wirbel, ein Lachen, ein hin und her schießendes Gerenne, ein Verwechsel- und ein Vorwurfsspiel, so locker und so respektlos... nicht wie von heute, das im Grunde doch nicht, sondern wie zu des Vaudeville Blütezeit. Shakespeares Talent zum unbürgerlichen Feydeau — das ist es, was Fabbri und Charras uns mit dieser Modernisierung zeigten. Die Pariser Kritik schluckte sie nur widerstrebend. Sie erschien ihr, die doch allmonatlich nach einer «Verlebendigung» der Comédie française ruft, als zu gewagt, zu kabaretthaft (mit welchem Vorwurf sie Recht hat). Aber daß sie sich in einen traditionellen bürgerlichen Rahmen trotz aller Nasen, die sie bürgerlichen Vorurteilen dreht, ohne Widerrede einfügt, nahm sie nicht wahr. Die wirkliche Erneuerung geht nicht von Mätzchen aus, weder in der Sprache noch in der Spielweise. Sie sucht vielmehr dem Zuschauer das Wort des angeblich entrückten Klassikers, indem sie es mit Händen greifen, das heißt voll und ganz ausspielen läßt, als geistige Wirkmacht deutlich zu machen. Hier aber entstand eine Show, hinter der das Wesentliche zurücktrat: Shakespeare in den Fabbri-Folies.

Marguerite Duras hat im Laufe der Jahre

fast jeden ihrer Romane für die Bühne bearbeitet. Fand sie keine eigene erzählende Vorlage, so griff sie zum Werk Henry James und übertrug daraus «Die Papiere Asperns» sowie «Das Tier im Dschungel» fürs Theater. Diesen Winter betrat sie das hochoffizielle *Odéon-Théâtre de France* mit einem kurzen Stück, das den Titel der Novelle trägt, die ihm vor zwölf Jahren vorausging: *Des journées entières dans les arbres*.

Tagelang blieb Jacques, der Sohn, als er jung war, in den Bäumen: ein Außenseiter, der sich selbst von der Gemeinschaft der Spielkameraden ausschloß, weil er damals schon zu phlegmatisch war. Heute ist er rundweg faul. Es fällt ihm nicht mehr ein, einen Finger zu krümmen, um mehr zu werden als Eintänzer und Amüseur in einem Luxuslokal der Champs-Elysées. Das jedoch möchte seine Mutter, die aus «einer ehemaligen französischen Kolonie» in Paris auftaucht, steinreich, mit goldenen Armreifen behängt und uralt. Verbissen tüchtig ist sie, die im feuchten Tropenschlängel (man errät: Indochina, wo die Vorlage der Novelle, der Roman «Un barrage sur le pacifique» spielt) eine Fabrik besaß und nach der Nationalisierung als Direktorin leitet. Besitz heißt das Schlüsselwort ihres Charakters. Sie besitzt drüben eine Tochter, Mimi, zweiundvierzig Jahre alt; und bis vor kurzem hat sie sie streng an der Kandare gehalten. Aber jetzt wird das Mädchen den Bürgermeister heiraten, wird aus dem Besitzkreis der Mutter entrinnen. Und ihr Sohn, der mit einer ungebildeten Dorfeinfalt zusammenlebt, zählt vor allem anderen zu ihrem Besitz. Daß dem auch jetzt, in seinem vierzigsten Jahr, noch so sei, dessen will sie sich in seiner schäbigen Pariser Wohnung vergewissern.

Das Drama der alten, besitzgierigen Mutter führt uns Marguerite Duras vor. Einen psychologischen Fall, wie wir sehr bald einsehen, ist doch diese Frau unglücklich, weil sie selbst in ihrer Jugend um das gebracht wurde, was ihr Spaß gemacht hätte. Faul war sie selbst, das gesteht sie Marcelle, die ergeben wie ein Hund Jacques' Leben teilt, ein. Und ehe sie es sich richtig versah, kam eine Mutterschaft nach der andern über sie, damit aber der Zwang, sich hintanzustellen und für

ihre Kinder zu leben, wo sie es doch vor allem für sich selbst und ihr Vergnügen zu leben gewünscht hätte. Hatte sie, die so früh zu geben genötigt war, bald nichts mehr in sich und begann ihre Kinder auszusaugen? Die Antwort, obgleich nie gegeben, errät der Zuschauer schnell. Er muß bei Marguerite Duras vieles ergänzen, denn nicht das Ausgesprochene gibt die Erklärung für ihre Wirklichkeit, in den Zwischentönen, der verschwommenen Aura um die Gestalten liegt sie vielmehr. Die Fragestellung: wie erklärt sich der Charakter der verbitterten Frau, die ihren Sohn als ihr Besitztum betrachtet und zugleich als den allen Menschen überlegenen Prinzen verhimmelt, mündet in eine Seelenuntersuchung herkömmlicher Art und löst gleichzeitig alles endgültig Verfestigte, das einem solchen Charaktergemälde eigentlich wäre, durch den verdämmernden Rand der Figuren auf. Freilich, über den dargestellten Sonderfall kommt sie nicht hinaus, es bleibt ein anekdotischer Rest, der uns daran erinnert, daß wir, bei aller Straffung der Vorlage, es doch mit einem Text lange vor ihren Hauptwerken zu tun haben.

Auch in ihrem ersten Stück, das aufhorchen ließ, in «Le Square» (ebenfalls ein umgearbeiteter Roman), findet sich dieser Zugang zu den Menschen durch eine Randzone von ungewisser Verschwommenheit. Menschen ohne Bedeutung, Treibgut des sozialen Lebens, bevölkern mit ihrer Willenosigkeit schon dieses Stück; sie kehren überall bei Marguerite Duras wieder. In dieser nachgeholten Dramatisierung des Erstlings widerfährt ihnen nichts, gibt es keine Entwicklung, nur einen Zustand unendlicher Willensschlaffheit. Im «Square» dagegen wirken die beiden vom Leben übergangenen Gesprächspartner, das Dienstmädchen und der junge Mann, aufeinander ein. Am Ende haben sie innerlich einen Schritt vom Anfang fort getan, sind sie vielleicht der schrankenlosen Einsamkeit entronnen, die — Marguerite Duras' Hauptthema — alle Menschen umfangen hält. Sie sind zumindest an die Grenze einer benachbarten Einsamkeit vorgestoßen. Dies die Grundbewegung in den Romanen von Frau Duras und ebenso in

ihren Stücken. Hier zeichnet sie sich freilich erst larvenhaft ab und kommt schließlich überhaupt nicht zustande. Die Mutter wird morgen abfliegen, wird weiter im feuchten Dunst Indochinas die Fabrik leiten, ohne zu wissen für wen, jahrzehntealten Sehnsüchten und Verzweiflungen preisgegeben. Der Sohn wird weiterhin schönen und reichen Müßiggängerinnen der Champs-Elysées den Kitzel des Abenteuers verschaffen, sich an Frauenkörper klammern und dennoch allein bleiben. Wird er Marcelle verstoßen? Sie, die ungehobelte Törin, erkennt am Schluß die aussichtslose Lage. Als käme Verständnis über sie, die nie verstand, spricht sie zur Mutter und äußert unvermittelt einen Willen. Wie weit er reicht, sagt uns die Dichterin nicht. Wir ahnen indes: weit wird er nicht reichen.

Was in den voraufgegangenen Stücken Marguerite Duras Stärke ausmachte: zarte Seelenschwebungen sichtbar zu machen, ohne die Seele mit Sentimentalität zu belasten, das hat sie hier am wenigsten erreicht. Das Tempo des Stücks muß notgedrungen ein langsames sein: Aufschwünge sind nicht denkbar, selbst da, wo die entscheidenden Eröffnungen stattfinden, etwa in Jacques' zwielichtiger Arbeitsstätte. *Jean-Louis Barrault* hat dieses seelische und szenische Halbdunkel auf fesselnde Weise heraufbeschworen. Er hätte aber den Eindruck des Schleppenden, dieses Im-Kreise-Gehens durch den Nebel der Gefühle nicht so gut überwinden können, stünde ihm in *Madeleine Renaud* nicht eine Schauspielerin zur Verfügung, die

alles zurückstellt, was sie bisher kennzeichnete. Eine Salondame war sie früher gewesen, Charme und Liebreiz hatte sie während vieler Jahre für den Pariser Theaterbesucher verkörpert, ja sie war zum Inbegriff der Mischnung von Grazie, Schelmerei und solider Vernünftigkeit geworden, die in der Tiefe jede Französin auszeichnet.

Nichts dergleichen haftet ihrer heutigen Rollenkomposition an. Sie steht nunmehr zu ihrem Alter, die Marivauxschen geistreich und eitel zwitschernden Gestalten, denen sie oft und mit beispiellosem Erfolg zum Leben verhalf, sind von ihr abgefallen. Sie gibt eine alte Frau am Ende aller persönlichen Präventionen und Illusionen. Sie trägt ein Schicksal auf ihrem müden Rücken, eine Weisheit auch, die ihr früher nicht zu eigen war. Seltenes Zeugnis eines Verzichts auf menschliche und schauspielerische Eitelkeit: nicht mehr aufs Glänzen kommt es ihr an, sondern darauf, wahr zu sein. Aus vielen kleinen, genau beobachteten Einzelzügen setzt sie das Bild einer Alten zusammen, gleichermaßen fern von Naturalismus wie von unwirklich trockener Stilisierung. Eine Frau, die einst Schönheit besaß, heute noch alles besitzen will, aber Verführung, frauliche Lebensmeisterung seit langem ablegen mußte. Eine Habgierige, die sich alles Ihrigen entäußerte. Eine Einsame, der sich bald aller Besitz entringen wird. Diese ergreifende Charakterstudie hält Paris mit Recht in ihrem Bann.

Georges Schlocke