

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 48 (1968-1969)  
**Heft:** 3  
  
**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:** 11.01.2026

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

# UMSCHAU

## NOTIZEN VON EINER THEATERREISE

Hat sich's ausprovoziert, wie kürzlich in einem öffentlichen Gespräch über Literatur als Provokation festgestellt wurde? Wer die Spielpläne der deutschen Bühnen überfliegt, muß eher zum Schluß kommen, die außerparlamentarische Opposition habe sich des Theaters bemächtigt, um von der Bühne aus zu demonstrieren. In Frankfurt läuft die parteiische Lektion in Zeitgeschichte «Viet Nam Diskurs» von Peter Weiß, in Nürnberg stellt die Amerikanerin Megan Terry ihre provozierende Montage «Vietrock» vor. In Kassel sah ich Fernando Arrabals «Zeremonie für einen ermordeten Neger», in Hamburg Aimé Césaires Lumumba-Tragödie «Im Kongo» und außerdem eine Inszenierung des «Urfaust» von Goethe, die ganz offensichtlich als «Kampf um den freien Menschen in den Unterdrücker-Klassen-Gesellschaften» verstanden sein wollte. Es ist unmöglich, die Motive dieser auffallenden Koinzidenz der angriffigen, Widerspruch suchenden Aufführungen zu entwirren. Hat Besorgnis sie hervorgebracht? Zeugen sie von Engagement und sind sie ein Bekenntnis? Oder folgen sie nur dem Trend, sind sie eine Theaterform des Ansturms auf das «Establishment», up to date und nichts weiter? Was mich betrifft — mir hat sich die Erfahrung bestätigt, daß der laute und schrille Protest vielleicht noch als Amusement für Abgebrühte genossen wird, jedoch weit weniger bewirkt als ein einziges unverstelltes Wort.

\*

Das *Staatstheater Kassel* bemüht sich unter seinem Intendanten Ulrich Brecht, den regulären Spielplan durch ein Nachtstudio im Kleinen Haus — mit Vorstellungsbeginn um 23 Uhr! — zu ergänzen: hier sollen Stücke der Avantgarde, Experimente, junges Theater zum Zuge kommen. *Fernando Arrabals* «Zeremonie für einen

ermordeten Neger» ist 1956 geschrieben worden. Die Premiere in Kassel war übrigens längst vorbei, als in Memphis die tödlichen Schüsse auf Martin Luther King fielen. Die Anspielung, die man im Titel vermuten könnte, ist wirklich rein zufällig. Übrigens ist die «Zeremonie» im Grunde ein unpolitisches Stück, doch übt es Kritik an der Gesellschaft.

Es liegt an dramatischen Texten dieser Art — auch Beckett ist der Gefahr ausgesetzt —, daß jeder Interpret eigenes hinzudichtet und als vorhanden ausgibt, was er hineinliest. Arrabals eigenartige dramatische Phantasie erschafft Situationen, die zugleich komisch und erschreckend sind. Naiv und grausam, in kindlicher Neugier oder Begeisterung dem zugewandt, was sie gerade tun, spielen und morden die Clochards, die Toren und Gammler, die er auftritt läßt. In «Zeremonie für einen ermordeten Neger» bewohnen zwei auf ihre Art immerhin nach Höherem strebende Kumpane, ferner ein Mädchen und ein sympathischer junger Neger, den der Autor den «Heiligen Franz» nennt, einen verwahrlosten Raum. Ein paar alte Theaterkostüme, die Jérôme und Vincent in ihr Refugium schleppen, lassen sie von schauspielerischer Karriere träumen. Sie machen den Versuch, mit Luce zusammenzuleben, nachdem der Vater des Mädchens gestorben ist. Die Zeremonie der Beerdigung kosten sie wie ein Schauspiel aus. Den «Heiligen Franz» wollen sie in ihre Spiele einbeziehen: er soll den Othello rezitieren. Alle diese Ansätze zu Handlung werden als mechanische Abläufe entlarvt, als Zeremonien im Sinne Arrabals, nämlich als nicht ursprünglich, nicht lebendig und nicht spontan. Die Gegenposition des Ursprünglichen soll im Stück vertreten sein durch den Neger Franz, der zwar mitspielt, aber anders ist, ursprünglich zum Beispiel in seinem Verhältnis zur Musik und — anders

als Jérôme und Vincent — auch fähig, das Mädchen Luce physisch zu lieben. Eben mit diesem Akt jedoch, zu dem ihn die beiden Kumpane anstiften, bricht der «Heilige Franz» aus der Welt der Zeremonien aus. Jérôme ermordet ihn auf Geheiß seines Komplizen. Die Welt der leeren Mechanismen triumphiert, selbst wenn der Mord und die Mörder entdeckt werden. Denn dann vollzieht sich die Zeremonie des Gerichts.

Eine spröde Vorlage, vielen Deutungen offen, von denen der Regisseur *Dieter Bitterli* dennoch keine entschieden genug herausgearbeitet hat. Geräusche und Requisiten verstehen zudem den Blick auf die Sprachgestalt des Werks. So bleibt denn mehr eine Ahnung als eine Gewissheit, mehr eine Chance als deren immerhin mögliche Erfüllung. Am nächsten kommt man Arrabals Frühwerk (es wurde bislang lediglich durch eine Studentenbühne in Nancy gespielt und erfuhr in Kassel die deutschsprachige Erstaufführung) vielleicht mit der Deutung, es wende sich gegen das bloß reproduzierte Dasein, gegen das Zelebrieren ausgeleierter Formen. Arrabals These wäre dann, daß diese Formen lebensfeindliche, tödliche Konsequenzen haben. Von da läßt sich der Bogen zur aktuellen und blutigen Gegenwart schlagen. Aber weder die Marionetten des Zeremoniells noch — vor allem — der schwarze Heilige, der aus den Ursprüngen lebt, sind dem Dramatiker wirklich gelungen. Nicht nur vom Konzept her müßte diese Figur verständlich sein, sondern in der sprachlichen und szenischen Verwirklichung. Sie bleibt aus.

\*

Anders liegt der Fall mit dem Stück über Patrice Lumumba, das *Aimé Césaire*, in dem die Kritik die poetische Stimme des Schwarzen Kontinents erblickt, geschrieben hat. 1967 wurde «*Im Kongo*» an den Festspielen von Venedig uraufgeführt, hatte zu Beginn dieser Spielzeit in Paris einen vielbeachteten Erfolg und läuft jetzt im *Deutschen Schauspielhaus in Hamburg* in einer mit viel Technik ausgestatteten Inszenierung. Was Césaire zeigt, ist der My-

thos Lumumba. Ich glaube, man geht fehl, wenn man sich dem Stück nur als zeitgeschichtlichem Dokumentationstheater nähert. Zwar tritt Hammarskjöld persönlich auf, zwar schwebt der König von Belgien im Helikopter aus dem Schnürboden herunter. Lumumba fliegt über sein zerrißenes Land, wir blicken durch den Rumpfquerschnitt in das aluminiumglänzende Flugzeug. Das alles, zweifellos, ist Darstellung von geschichtlichen Ereignissen und Personen. Was vor, während und nach der Unabhängigkeitserklärung des Kongo geschah, wird aus der Sicht eines engagierten Afrikaners in holzschnitthafter Manier skizziert. Neben den mit vollem Namen ins Personal des Stücks eingesetzten Figuren gibt es notdürftig verschlüsselte: Tzumbi, der die Provinz Katanga aus dem Kongo herauslöst und als Marionette der belgischen Hochfinanz karikiert ist, Kala Lubu, der opportunistische Präsident, und Mokutu, der seine militärische Karriere Lumumba verdankt. Die Mischung aus dokumentarischer Namenstreue und notdürftiger Verschlüsselung (deren Grund ich in der Absicherung gegen Verleumdungsklagen und einstweilige Verfügungen vermute) ist nicht besonders glücklich. Aber der Hauptakzent liegt eigentlich nicht auf der engagierten Diskussion von Zeitgeschichte und nicht auf der politischen Ideologie, über die sich im Programmheft übrigens Jean Paul Sartre äußert. Der Hauptakzent liegt auf dem Mythos Lumumba, auf der Verherrlichung eines Helden des Unabhängigkeitskampfes. Dieser nervöse, von großer Unruhe angetriebene Rhetor ersteht als ein Symbol Afrikas, als eine seiner zwei Seelen: die andere ist Musik, Tanz, naturhafte Poesie. In der Gestalt Lumumbas erreicht Césaire und mit ihm *Uwe Friedrichsen*, der weiße Darsteller des schwarzen Helden, eine Dichte der Aussage, die aufhorchen läßt. Auch wer nicht bereit ist, die simplifizierenden Thesen des Dramatikers zu akzeptieren, gerät in den Bann einer von innen herausbrechenden Glut der Empörung. Der Irrtum, es lasse sich eine so beschaffene Kraft im Spiel der Mächte und Ein-

flüsse manipulieren, wird offenkundig. Mit ihr ist zu rechnen, nach Lumumbas Tod erst recht.

Die Hamburger Inszenierung *Jean Launays* (mit Bühnenbildern und Kostümen von *André Acquart*) vermeidet fast jede Anleihe beim Illusionstheater. Schlagzeug und Electrone-Orgel ersetzen das Tam Tam, die Projektion einer großen Kongo-Karte füllt den Hintergrund und verwandelt sich, dem historischen Geschehen folgend. Selbst graphische Darstellungen und Statistiken werden eingeblendet. Die Schauspieler, die im Stück die Weißen spielen, tragen einen roten Kreis ums Gesicht geschminkt, die Darsteller der Neger einen schwarzen. Hammarskjöld und das UNO-Personal ist von beiden durch weiße Schminkstriche unterschieden. Verfremdung und kühle technische Effekte bestimmen den Stil der Aufführung, der eigentlich ganz auf Lehrstück und politische Information angelegt ist. Dennoch dringt durch, was man angesichts dieses Verfahrens am allerwenigsten erwarten würde. Césaire sagt von seinem Theater, es sei poetisches Theater, und in der Tat liegt seine Stärke nicht in der Polemik und nicht im vordergründigen politischen Anschauungsunterricht, den er nicht allzu geschickt erteilt, sondern in der Beschwörung des erwachenden, fordernden, zwischen Vergangenheit und Zukunft taumelnden Afrika, das in der Gestalt des in Lumpen gekleideten singenden Zauberers und in der Gestalt des Patrice Lumumba gleichsam die beiden Komponenten seines Daseins vorzeigt.

\*

«Das junge Theater», eine rührige Hamburger Bühne, kündigt in seinem Programmheft «Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt unter Verwendung von Szenen aus Faust I.» an. Regie und Bearbeitung sind das Werk von *Karl Paryla*. Man kann, wenn man will, in diesem Fall von einer Provokation sprechen: sie besteht schlicht in der Zerstörung einer Dichtung. Um diese Behauptung zu belegen, braucht man nicht Einzelheiten anzuführen. Die Aufführung stimmt als Ganzes nicht, ist im

Rhythmus verfehlt, verschleppt und peinlich in ihrer krampfhaft gesuchten Originalität. Es ist müßig, mit dem Regisseur darüber zu streiten, ob dieses Werk «den Titanenkampf eines deutschen Geistes, personifiziert in der Figur eines Intellektuellen», gegen Voreingenommenheit, Verkommenheit und Verteufelung gestalte. Die Erklärungen Parylas im Programmheft machen nur deutlich, wie man hier von den Schlagworten des Tages her inszeniert hat. Die außerparlamentarische Opposition gefällt sich für einmal in der Auslegung des «Urfaust», der als ein Stück engagierten Theaters verkauft wird. Folgerichtig dürfen die Trinker in Auerbachs Keller beileibe keine Studenten sein, denn heute — ich zitiere noch einmal das entlarvende Programmheft-Deutsch —, «wo sich die Studierenden auf eine neue gesellschaftliche Führungsschicht vorbereiten», würde man die Szene so nicht verstehen. Die Zecher sind Spießer, prädestinierte Opfer dunkler Mächte, gerade wenn diese Mächte bieder-männisch daherkommen und sagen: Seid nett zueinander. Paryla bringt es tatsächlich fertig, aus dem «Urfaust» ein unerträglich zerdehntes Lehrstück zu machen. Mephisto, von *Heinz Reincke* gespielt, gibt sich gemütlich und versagt sich nicht, dem Schüler am nackten Objekt die Künste der Medizin zu zeigen. Das Glaubensgespräch findet im Bett statt, dieweil Gretchens Mutter tot im Lehnstuhl hängt.

Dergleichen Erfahrungen sind vielleicht nicht symptomatisch. Wer will, mag darin einen Betriebsunfall sehen, eine Verirrung. Zweifellos bietet auch der «Urfaust» zahlreiche Möglichkeiten der Interpretation, und daß die Gretchentragödie ein starkes sozialkritisches Element enthält, ja daß sie Sprengstoff war für ihre Zeit, sei nicht bestritten. Das Unheil dieser Inszenierung liegt keineswegs darin, daß sie diese Züge herausstreckt — es liegt darin, daß nichts mehr stimmen will, daß Faust (*Adolph Spalinger*) wie ein Volksredner deklamiert und daß Goethes Dichterwort als Vehikel für Aufdringlichkeiten mißbraucht wird, die es verfälschen.

\*

Wenn das die noch mögliche Provokation durch das Theater wäre, dann hätte sich's in der Tat ausprovoziert. Die Zweifel an jenen Theaterformen, die auf Agitation angelegt sind und den Zuschauer zur Diskussion mit allen Mitteln einfach zwingen wollen, scheinen sich zu mehren. Césaires Stück über Patrice Lumumba steht an und für sich in der Reihe der Versuche, von der Bühne herab Politik zu machen, eine legitime und in wahrhaft historischen Ereignissen erprobte Möglichkeit gewiß; aber das Interesse muß offenbar durch etwas anderes als durch Ideologie und Thesen geweckt werden: durch die lebendige Gestalt, durch den Konflikt in der Brust des Menschen. Die Erfahrung ist überraschend bestätigt worden, als ich nach der Rückkehr von meinem Abstecher nach Norddeutschland Arthur Millers neues Drama «*Der Preis*» sah. Es ist ein Stück, das — hierin der «Biografie» Frischs verwandt — die Frage nach Sinn oder Sinnlosigkeit eines durchschnittlichen Lebens stellt. Ein alter Hausrat, seit dem Tod des früheren Besitzers auf einem Estrich gestapelt, soll liquidiert werden. Die beiden Söhne des Verstorbenen treffen bei dieser Gelegenheit zum erstenmal seit vielen Jahren wieder zusammen. Und wie da nun die Kommoden und die Stühle, die alten plüschenen Sessel und der Grammophon an den Zusammenbruch einstigen Wohlstandes erinnern, so stoßen sich im Verhältnis der beiden Brüder zueinander die Schuld, der unausgesprochene Vorwurf, die Hypotheken des gelebten Lebens. Der eine, Walter, hat studiert und ist zu Reichtum und Ansehen gekommen. Der andere, Viktor, gab in der Wirtschaftskrise und nach des Vaters Bankrott sein Studium auf, um den Beruf eines Polizisten anzunehmen: er erkannte darin seine Pflicht. Während nun der alte Liquidator Salomon den Preis für die verstaubten Möbel abschätzt, ziehen

die beiden Brüder, denen Viktors Frau dabei zusieht, eine andere Bilanz. Ist das Opfer, das einer bringt, selbstloser Dienst für den andern? Ist es am Ende Flucht vor etwas anderem? Daß wir uns selber erfinden, um auszulöschen, was wir erfahren haben, ist eine der Erkenntnisse, die dabei zutage treten. Millers dramaturgische Technik ist die der Analyse, wie sie schon Ibsen, wie sie die griechische Tragödie schon kennt. In «*Der Preis*» werden Schichten aufgebrochen, die zugleich ganz privat und — in ihrer Grundbedeutung — gesellschaftlich sind. Miller sagt in seinem Vorwort, der Konflikt der beiden Brüder offenbare den Kern des sozialen Dilemmas. Ich möchte angesichts dieses hervorragenden Theaterstücks nicht von einer Provokation sprechen; aber eines ist sicher: von dieser Analyse sind wir und was wir mitverantworten haben stärker betroffen als von Stücken, die allein in der Absicht geschrieben sind, Anstoß (im umfaßendsten Sinn des Wortes) zu geben.

Dabei ist Millers neustes Drama ein Stück meisterlich gefertigten Theaters: konzentriert auf vier Figuren, von denen zwei ihren Konflikt auszutragen haben, während die beiden andern, Esther und der Händler Salomon, als Katalysator und als «Chor» eingesetzt sind. Besonders die Figur des alten Juden ist ein Meisterstreich des Dramatikers. Dieser vitale Kauz und Schlaumeier füllt den Raum mit Leben, mit Aktion, mit Humor. Er ist aus dem Geist der Szene geboren. Das *Schauspielhaus Zürich* hat mit dieser Aufführung eine seiner besten Inszenierungen seit langem herausgebracht. Unter der sehr sorgfältigen Regie von Michael Hampe und in der Einheitsdekoration von Teo Otto spielen Ullrich Haupt (Viktor), Agnes Fink (Esther), Mathias Wieman (Salomon) und Wolfgang Reichmann (Walter).

Lorenzo