Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 49 (1969-1970)
Heft: 5: Die Fremdarbeiterfrage

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: 13.02.2026

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

Kulturelle Umschau

Les lettres romandes

DE CHARLES-ALBERT CINGRIA À C.-F. RAMUZ

«Charles-Albert Cingria est un grand écrivain français qui est mort à l'âge de soixante-douze ans sans que personne s'en aperçoive...»

C'est Jean Paulhan, qui fut directeur de la *Nouvelle Revue Française* et grand seigneur des lettres qui définit ainsi en une phrase le curieux destin d'un curieux poète. Poète? On voudrait se corriger aussitôt, chercher la définition d'un homme indéfinissable: il faut y renoncer.

Pour le grand public, dans la mesure où le grand public connaissait seulement son existence, cet instable n'était qu'un farfelu dont on lisait au hasard de quelque gazette des réflexions saugrenues. Pour les intellectuels *sérieux*, Cingria était amusant, plein d'inventions insolites, un *baroque* de la décadence, bourré de connaissances encyclopédiques mais inclassable, et se moquant doucement du monde avec, parfois, de grandes fureurs et des indignations dont on ne savait jamais si elles étaient feintes ou sincères tant il aimait les jeux de scène. Restait la petite chapelle des oh! et des ah! qui voyait en Charles-Albert le dernier cri de la fantaisie, la source inépuisable de trouvailles rares et le plus profond des philosophes sous la gouaille de l'enfant gâté. La chapelle n'a jamais fait un public. Paulhan a raison, qui accueillait pourtant dans sa revue les chroniques de ce cycliste des grands chemins: Cingria est mort sans que personne s'en aperçoive. C'était en 1955.

Aujourd'hui, on publie, en 10 volumes considérables, ses *Oeuvres complètes*[1]. – Comment? Il avait donc tant écrit! Et oui, dix volumes de trois à quatre cents pages, pour recueillir la moisson d'une vie, fabuleux herbier où les espèces les plus rares voisinent avec les plantes communes. Des centaines d'articles; des plaquettes, dont la plupart étaient introuvables; ses livres enfin, car il lui est tout de même arrivé d'aller jusqu'au bout d'une entreprise. Pas très souvent. S'il a tant aimé les chèvres c'est qu'il en avait les humeurs fantasques.

Je l'ai entendu une seule fois prononcer une conférence. Du moins, les affiches annonçaient-elles une manifestation de ce genre. Nous étions une vingtaine d'auditeurs, un peu gênés d'être si peu nombreux. Il sut d'abord se faire attendre assez longtemps puis roula, plus qu'il ne marchait, jusque devant la table et la carafe d'eau indésirable. Il était petit et gros, tout en rondeurs, la tête, les épaules, le ventre et les jambes. Quand il fut assis, il se mit à ressembler à un gros chat persan, avec des yeux mystérieux qu'ombrait un béret basque. Il finit par enlever le béret, tira posément, de la poche intérieur de son veston, une feuille de papier: son texte. Nous nous sommes vite aperçus que c'était un feuillet de correspondance tel qu'on pouvait en acheter dans les petits magasins de village: quatre pages soigneusement lignées. Une courte lettre, de lui à nous... Il lut donc ces quatre petites pages; il y était question de la rue Bonaparte (Cingria y habita de longues années) et de ce que l'on peut apercevoir du monde du haut d'un quatrième ou cinquième étage de Paris. Cela dura bien deux ou trois minutes grâce aux commentaires. Puis, la dernière ligne étant lue, Charles-Albert demanda à ses vingt

auditeurs ce qu'ils étaient venus faire-là? – Vous écouter... – Bon... Et il se mit à parler de la Turquie, qui lui était chère, apparemment, du Bosphore, de la mer Egée, de la flotte anglaise et de tout ce qui pouvait bien traverser son esprit. Il allait d'un petit pas allègre et paisible à travers des souvenirs ou des inventions, comment le savoir, sans se presser, sans grand plaisir, visiblement, mais il faut bien gagner son pain de chaque jour et l'organisateur de la «conférence» lui avait certainement demandé de parler pendant au moins trois-quarts d'heure. Alors, il s'efforçait, calmement, de remplir ses obligations. De la mer Egée, nous avons dû faire quelques incursions vers l'Abbaye de Saint-Gall et le chant grégorien; Notker était son dieu, son psautier: sa Bible. Nous avons dû accompagner un instant la reine Berthe sur les chemins de sa chère Bourgogne. Dieu sait où nous ne sommes pas allés.

Et brusquement, ce fut fini. Au milieu d'une phrase (du moins, il me semble que c'était bien ainsi), il se leva, remit son béret basque, se frictionna un peu la bouche du pouce et de l'index, et précisa que nous en avions eu pour notre argent, bien que la demi-heure ne fût pas tout à fait accomplie, qu'il était malade, que, du reste, il y avait beaucoup de malades dans la ville parce que le temps était mauvais et que lui se sentait fatigué... Nous devions l'être aussi. Et disparut dans cette espèce de roulement d'épaules qui me fait penser, à distance, à la fuite d'un blaireau.

Ainsi était-il, moitié par malice, par ruse, moitié par tempérament: instable, insolite, incapable de la moindre discipline, vivant dans des contradictions effarantes, passant à travers toutes les opinions philosophiques, ce dont témoignent mille textes ici rassemblés. Il défendit aussi bien, selon l'époque et les circonstances, l'*Action française* que la politique de Staline. Il ne se renia jamais car il s'était établi dans le transitoire. Aujourd'hui a raison contre hier – ou l'inverse, selon les humeurs – mais il apporta une verve, une drôlerie, une vivacité si extrêmes à tout exprimer que nul ne saurait lui reprocher sérieusement ses exercices d'une incomparable virtuosité intellectuelle et morale.

A mons sens, l'on a eu tort de tout retenir. *Oeuvres complètes*... Faut-il vraiment qu'y figurent les moindres billets? Il ne me semble pas que l'on serve leur auteur en reprenant des articulets visiblement bâclés dans le plus profond ennui. Toujours ce cruel besoin de manger, de boire... Il me semble que l'on noie, au contraire, des perles du plus bel orient dans un flot où parfois le journalisme l'emporte sur la poésie.

Il reste que cette publication fait événement. Nous avons pu relire des proses qui nous avaient enchanté et dont le charme ne s'est point évaporé. Nous avons retrouvé les longues tresses de la reine Berthe, les musiques de Fribourg et les villages du Haut-Rhône. L'humour grinçant accompagne l'émotion la plus tendre. La naïveté la plus concertée nous montre à neuf ce qui paraissait usé à nos yeux. Là, Paulhan a raison, Charles-Albert Cingria fut un grand écrivain.

Comme il est présent, aussi, dans l'immense étude que le professeur Gilbert Guisan poursuit depuis des années sur *C. F. Ramuz, ses Amis et son Temps*[2]! Le cinquième volume vient de paraître: il est tout aussi passionnant que ceux qui l'ont précédé.

Les amis de Ramuz? Presque tous ont laissé un nom dans nos lettres romandes et l'on se prend à dire que ces débuts de notre XXe siècle furent le temps d'une véritable renaissance. Il y avait d'abord Adrien Bovy, qui fut l'un de nos meilleurs critiques et historien d'art, Alexandre Cingria, peintre mais aussi écrivain, Alexis François, Edmond Gilliard (qui vient de mourir à quatre-vingt-quatorze ans), Gonzague de Reynold, encore vaillant alors qu'il s'approche de la neuvième décennie de son âge, Henry Spiess, le poète, Auberjonois, Ansermet, Robert de Traz... Surtout, il y avait Charles-Albert Cingria, le frère du peintre, l'enfant terrible de cette pléiade...

Le professeur Guisan, évoque (Volume IV) l'une des tentatives les plus intéressantes de ce groupe d'écrivains enthousiastes: la publication d'une revue où s'exalte

un esprit nouveau: *La Voile latine*. Le premier numéro porte la date d'octobre 1904. A propos d'une exposition de peinture dont il rend compte, Ramuz y définit, en somme, l'esthétique du groupe. Dans ce pays d'écrivains-pasteurs-moralistes, il ose écrire: «Une œuvre d'art a pour fonction d'être belle: et rien de plus...» Il décrète la mort des Muses qui vont à l'école du dimanche en pèlerines de drap noir. Voici une génération courageuse partie à la conquête de la pure beauté...

La Voile latine fut, en effet, une belle et noble aventure. Quelle effervescence dans un pays voué au gris! Il faut lire tant de lettres que l'on trouve réunies dans les volumes de *Ramuz et son Temps* pour comprendre ce que cette fermentation avait d'excitant. L'une de Reynold à Ramuz, en 1905, est un véritable appel à une grande bataille littéraire. «Nous devons faire notre Hernani», dit-il à celui qu'il estime capable de frapper un grand coup sur une scène romande. Ah! Le beau temps! Et comme ils s'entendaient bien, au départ, les jeunes poètes de *la Voile latine!*

Ils vont, hélas! se brouiller bientôt. L'entrée de Robert de Traz à la rédaction de la revue entraîne une nouvelle ligne de marche. La modification n'est pas sensible tout de suite. La revue connaît des heurts mais enfin, elle se maintient jusqu'en 1910. La crise éclate alors, politique, littéraire, religieuse. Charles-Albert Cingria en fut, en somme, l'acteur principal.

Dès sa rencontre avec Ramuz, il s'était montré «insaisissable Mercure toujours ailleurs qui ravit par ses lettres, agace vite par sa présence; un ‹loufoque› qui en impose; annonce qu'il abandonne la musique pour les lettres...» Un peu plus loin, Guisan reproduit cette note, à propos de Charles-Albert: «Il est hésitant et variable, il parle d'aller à Rome, puis il s'embarque à Naples et revient pour l'été à Genève... Exclusif et ombrageux... Il est le plus près de l'art pur...» Plus tard encore, Georges de Traz écrit de lui: «Ce bougre-là a un don du style qui m'enchante et me stupéfie...» Bref, ce camelot du Roy va créer le drame où disparaîtra la revue.

Entre lui et de Traz, les oppositions sont trop évidentes. Le calvinisme contre le baroque... Les deux frères Cingria estimant la revue trop protestante (en gros) s'insurgent. Une «Lettre ouverte» de Charles-Albert met le feu aux poudres. De Traz défend «quatre siècles de parasitisme dissident»... Quant à Reynold, il laisse faire et cet «éclectisme (est) criminel». Nous connaissons surtout la querelle par les lettres de Charles-Albert à Ramuz, alors à Paris (1910). Mais toute la correspondance est là, rassemblée comme miraculeusement par Guisan. Quel divinité est commise à la conservation des billets littéraires?

Bref, il y eut bataille. On veut dire: un véritable échange de coups, entre de Traz et Cingria, puis une agression de Cingria sur Reynold... Il n'y allait pas de main morte, le bougre! Il faut l'entendre conter à Ramuz son empoignade avec de Traz: «... Il s'avance au milieu du salon, canne levée, moi je prend un pique feu, je fonds sur lui. Je lui arrache sa canne. Mon pique feu tombe par terre et mon lorgnon avec. Nous tombons dans les bras l'un de l'autre et puis nous avançons sur le tapis sans nous flanquer des coups paralysés par une tactique de mutuelle défensive... De Traz me tombe dessus. Je le mords au bras jusqu'au sang à travers son sale pardessus amadou...» Ramuz a dû bien s'amuser.

Voilà bien l'une des dernières guerres de religions sanglantes entre le calvinisme et le catholicisme, ici curieusement maurassien. Ce fut, hélas! la fin de *la Voile latine*.

Concernant les relations de Ramuz et de Charles-Albert Cingria, par la suite, il faudra attendre les deux derniers volumes annoncés de l'œuvre de Gilbert Guisan. Pour autant que nous en puissions juger en l'absence de tout témoignage précis, nous dirions que la bohème du poète-musicien-voyageur amusait le solitaire de Pully plus qu'elle ne lui en imposait, vraiment. Ne vivait-il pas, lui, les deux pieds sur la même motte, et travaillant avec une discipline rigoureuse, chaque jour, alors que le camarade d'autrefois continuait de se disperser en d'inimaginables démarches? Un paysan sourit des frasques mais, au

fond, les condamne. Il faudrait savoir si le retour en Suisse de Charles-Albert, retour obligé pendant la guerre 1939/1945, les rapprocha? Je ne le pense guère. Je connais la généreuse hospitalité de Budry à l'égard de l'ancien compagnon. Je n'ai jamais vu rôder Charles-Albert autour de *La Muette*.

Bref, voilà deux publications du plus haut intérêt bien que tout à fait différentes dans leur dessein. L'une et l'autre appartiennent désormais à notre histoire littéraire.

Maurice Zermatten

[1] Editions l'Age d'Homme. – [2] La Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris.

GOLD OHNE GLANZ

Ein Rundblick über Pariser Theater

Mit viel Gold, viel rotem Plüsch ist das Odéon Théâtre de France restauriert worden. Nichts erinnert mehr an die Stätte revolutionärer Brandreden, als die Studenten vergangenen Mai das Theater besetzten und die Schauspieler dazu aufriefen, ihre Produktionsbedingungen zu verändern. Nichts wurde verändert, nur der Zuschauerraum und das Foyer erfuhren eine totale Erneuerung. Aber der Geist, der in diesem Gehäuse herrschen soll, erfuhr ganz und gar keine. *Das Theater der Nationen* fand dieses Jahr so statt wie eh und je. Es zeigte sich, dass es sich überlebt hat und absterbereif ist, wenn keine neue Konzeption es belebt. Aber Jean-Louis Barraults Nachfolger an der Spitze des internationalen Unternehmens, über welches die französische Regierung nicht nach Belieben verfügen kann, weil es vom internationalen Theaterinstitut (ITI), einem Spross der UNESCO also, ins Leben gerufen wurde, wusste kaum, welche anderen Truppen einzuladen, die Barrault nicht fürs verstrichene Jahr vorgesehen hatte. Sein Gastspiel an der Spitze des Theaters der Nationen ging denn auch mit dieser Saison zu Ende.

Wer zurückblickt und Bilanz zieht, kann nur Negatives feststellen. Es geht dabei nicht darum, dass nur unbedeutende Aufführungen geboten wurden und die Kritik deshalb verstimmt ist. Grundsätzlicher trifft die Feststellung: das Theater der Nationen brachte dieses Jahr nicht nur kaum Spitzenaufführungen an die Seine, sondern bot keine Leistung, die in irgendeiner Form Originalität, also einen Fortschritt der Theaterkunst bezeugt hätte. Treffpunkte der internationalen Bühne gibt es zur Genüge, nennen wir nur London, das seit Jahren ein eigenes Festival besitzt. Das Theater der Nationen hat im Gegensatz zu diesen touristischen, also immer kommerziellen Zielen eine andere Aufgabe. Es soll einen Austausch künstlerischer Erfahrungen und selbstredend auch Leistungen ermöglichen. Aber dazu bedarf es einer Aufgeschlossenheit sowohl der Direktion wie des Publikums; an ihr fehlte es dieses Jahr besonders.

Der frischvergoldete Rahmen gewann tatsächlich Symbolcharakter. Die fortschrittlichen Elemente im Zuschauerraum mieden das Odéon, das ihnen seit Barraults skandalösem Hinauswurf verhasst ist. Die Presse vergass ihn nicht und brachte dem Unternehmen überhaupt Reserviertheit entgegen. Und das vorgeführte Programm konnte sie darin nur bestärken. Was man sah, lieferte den Beweis, dass sich in den meisten Ländern Europas repräsentative Bühnen mit ehrenwerten, aber nicht befeuernden Aufführungen finden. Bühnen, deren Repertoire und Spielweise uns nicht bereichern; Bühnen, die Perfektion auf ihre Art vorzuweisen haben, aber ihre Vollkommenheit lässt kalt und bringt niemanden weiter. Nennen wir Beispiele. Etwa das *Abbey Theatre* aus Dublin, welches die Spielzeit eröffnete. Es brachte unter anderem *Brendan Behans* «*Borstal*

Boy», einen dramatisierten Bericht von des Dichters eigenen Gefängniserlebnissen. Da hätten Auflehnung, Widerstand, Selbsthader und Empörung über erfahrene Zustände zum Ausdruck kommen sollen. Doch der Charakter des Zupackenden trat hinter denjenigen der Staatstheatervirtuosität zurück. Schweigen wir vom *slowakischen Nationaltheater* aus Bratislawa. *Peter Zvons* harmlose Komödie, welche unsere Zeit mit dem spätfeudalen Rittertum durcheinandermischt und nette Effekte aus diesem Synkretismus zieht, entzückt wohl Pressburg, langweilt jedoch Paris. Ladislav Vychodils sehr schönes Bühnenbild änderte nichts daran. Die *Tunesier* brachten eine dramatische Lokalerscheinung, *Habib Boularès*, auf die Bretter und zeigten hübsches Folkloretoben. *Portugal* war durch die Gulbenkian-Stiftung vertreten. Zwei Opern des 18. Jahrhunderts von *Georg Friedrich Händel* (Alcina) und von *Almereida* (La Spinalba) wurden vorgeführt: Musiktheaterarchäologie, die niemandem mehr etwas sagte. De Bosio führte Regie. Er war mit seiner eigenen Truppe, der *Compania italiana di prosa*, zuvor aufgetreten und hatte die Dialoge des Ruzzante vorgeführt, in denen ein Heimkehrer aus den Kriegen des 16. Jahrhunderts grobmäulig Anklage gegen diese Geissel der Menschheit führt. Die Bissigkeit des Themas schien mir in der Formsicherheit, dem zu geölten Ablauf, zur Dekoration verflacht.

Seien wir gerecht: interessant war die Begegnung mit *Eugenio Barbas* Theaterlaboratorium aus *Holstebro*. Dieser Kalabrese ist Schüler Jerzy Grotowskis; das *Odin Teatret*, das er vor drei Jahren gründete, fusst auf dieser Lehre, sucht also in der Extremlage des Geistes und der Seele, Artauds Gedanken folgend, die Wahrheit des Menschen zu entdecken. Barba kam mit dem Stück «*Ferai*» von *Peter Seeberg*, einer Verschmelzung des Alkestis-Stoffes mit einer von Saxus Grammaticus berichteten Königssage aus Dänemarks Frühzeit. Freilich zum Ausdruck der seelischen Notlage, in welcher Geistiges sich in Körperhandlung rasend umsetzt, in den Schrei, den Krampf, die Vernichtung und das Psalmodieren der Verzückung, taugen die erfrischend gesunden, jeder Verzerrung fernen skandinavischen Jugendgesichter nur wenig. Noch hat Barba seinen eigenen Weg zum «Theater ohne Mittel», in dem das Geistige allein Kraftquelle ist, noch nicht klar erblickt. Es war allerdings schon beglückend, einem Theater zu begegnen, das experimentiert und nicht hinter gelungener materieller Ausschmückung sein Wesentliches ersticken lässt.

Das wird man vom Bukarester *Sturdza Bulandra-Theater* nicht sagen, obwohl es dem Typus des deutschen Stadttheaters nahesteht. Von *Caragiale* wurden «*Karnevalsszenen*» aufgeführt in Lucian Pintilies streng realistischer Inszenierung. Diese Schilderung des Vorstadtlebens um Bukarest vor achtzig Jahren erschien in der Perspektive von Dürrenmatts ätzenden Dorfgeschichten und zeigte mit eins eine moderne Färbung. Auch da wurde einer Repräsentation der Abschied gegeben, ein viel zu seltener Fall. Denn sonst sah man nur Repräsentatives, das heisst vom Leben Verlassenes in diesem restaurierten Saal vor einem Publikum, das man ebenfalls der Restauration zugehörig nennen muss. Das Theater der Nationen war somit alles andere als typisch für das Pariser Theater dieses Frühsommers, von dem Interessanteres zu berichten ist.

Naiv oder wenigstens gutgläubig sind die vier Musiker, die sich in *Roland Dubillards* neuem Stück «*Le jardin aux betteraves*» (Der Rübenacker) zum Quartettspielen in einem altertümlichen Kulturhaus einfinden, das nahe am Meer, aber weit vom Hafen entfernt liegt. Diese Burleske ist im *Théâtre de Lutèce* zu sehen und erheitert das Publikum sehr. Sie ist Dubillards drittes Stück nach den «Naiven Schwalben», die auf ihn aufmerksam machten, nach dem «Knochenhaus», dieser Metapher für den Menschen, der stückweise das Seinige liquidiert, bis er zum blossen Phantasma zusammenschrumpft und sich mit den zu Phantasieausgeburten umgewandelten Dienern amüsiert. Immer heisst Dubillards mit Verwunderung und

etwelcher Melancholie vorgebrachte Frage: wer ist denn bloss dies schwer erträgliche Ich und wohin steuert es?

Ein sanfter Absurdist ist er, wie wir sehen, einer, der Spass macht, weil ihm zum Weinen zumut ist. Das passiert diesmal den Quartettspielern. Sie kommen in diesem verlassenen Kulturhaus zusammen, sind in einem gotisierenden fensterlosen Raum zum Üben versammelt und bemerken, dass das Zimmer die Form eines Geigenkastens hat. Sie sind also eingesperrt in dem, was sie selbst unternehmen. Wo wir hinsehen und hinhören, öffnet sich uns nun die Allegorie. Eingeladen zu dieser abstrusen Kulturveranstaltung im Rübenacker hat Schwartz, offenbar der Leiter des Hauses. Sein Name läuft in Frakturschrift um alle Zimmerwände. Ein spinnöser Mensch mit Schnauzbart, Klavierstimmer, Unterseebootkapitän oder Schwartzens Diener macht die Herumrätselnden durch sein Kauderwelsch, zwischen Luxemburg und London angesiedelt, vollends wirr. Sie kratzen auch recht jämmerlich auf den Streichinstrumenten, und bezahlt wurden sie obendrein seit langer Zeit nicht mehr. So dröselt sich alles um sie herum in einer wattigen Verrücktheit auf, die jeder auf seine Weise zu durchstossen sucht, ohne dass ihm das gelingt. Die Sprache liefert das einzig Verbindende, aber wie schwankend ist es. Jeder führt darin seine Solonummer an Irrwitz auf. Kritik an den Kultureinrichtungen wird da auf schnurrig verschleierte Weise laut, Kritik an dem, was jeden entfremdet und in die Einsamkeit stösst: diese vier sind in Wahrheit Fazetten des einen Autors, der mit Tränenverachtung Clownerien treibt. Wohin er damit geht, weiss er nicht. Schwartz soll am Schluss, da sich das Kulturhaus in ein Unterwassergefährt verwandelt, erscheinen. Der Geigenkasten klappt oben auf, ein Streifen Himmelblau wird sichtbar, der Vorhang fällt eilig.

Dies Theater tut niemandem weh, es vergnügt, wie eben der Clown auch vergnügt. Man misst ihm nicht viel Bedeutung bei: er liefert ein Zwischenspiel. Ein unpolitisches Zwischenspiel, das dementsprechend von der rechtdenkenden und rechtsstehenden Presse beklatscht wird. Es ist schwächer als die beiden vorausgegangenen Stücke und zeugt doch von einer Welt, die aus mindestens einer Angel ausgehängt ist, so dass die Menschen, oder genauer: der eine Zeugnis ablegende, mit schiefem Kopf und etwas schlingernd seinen Weg suchen muss.

Aus dem Jahr der «Schmutzigen Hände», 1948, stammt ein Filmszenario von *Jean-Paul Sartre*, das seit langem publiziert vorliegt unter dem Titel «*Im Räderwerk*». Ein Film wurde danach jedoch nicht gedreht, und auf die Bühne wollte Sartre es einzig in Zürich (1957) kommen lassen. Erst jetzt, zwanzig Jahre nach der Niederschrift, gab er Jean Mercure, dem Leiter des neuen *Théâtre de la Ville*, die Erlaubnis, es in Paris aufzuführen. Presse wie Publikum sind sich jedoch einig in der Meinung, er hätte diese Erlaubnis nicht geben sollen. Sartres Theater sucht nicht nach neuen Wegen des Ausdrucks. Es bedient sich der herkömmlichen Dramaturgie, denn im Mittelpunkt soll ja die philosophische und politische Aussage stehen. Diese Aussage ist in jedem Fall schneidend und nimmt auf Gefühle keine Rücksicht. In unserm Fall lautet sie: erstens die Revolution frisst ihre Kinder und zweitens Politik-Machen führt unausweichlich zu Beschmutzung. Aufs Gefühl will Sartre jedoch nicht verzichten, gerade weil er der alten Schule des Stückeschreibens anhängt. Also appelliert er ans Melodrama, so oft er kann und ohne sich zu genieren.

So entstand ein politisches Rührstück, das uns die Einsamkeit und den Zwang zur Ungerechtigkeit sowie Grausamkeit des Staatsführers nicht auf Brechtsche Weise demonstrieren, sondern mit Gefühlsdrückern nahebringen will. Der Revolutionsführer Jean Aguerra wird gestürzt und vors Revolutionsgericht geschleift, denn er hat die Erwartungen seiner Freunde enttäuscht. Er verstaatlichte nicht die Ölquellen des Landes, sondern mechanisierte rücksichtslos die Landwirtschaft. Er erschoss einen Mitrevolutionär, ehe die Bewegung siegte, weil er in ihm einen Polizei-

agenten wähnte, eine Vermutung, die sich bald als falsch erwies. Er hat also Blut an den Händen und wird von den Seinen gehasst. Aber die wussten ja nicht, dass der grossmächtige Nachbar, der die Ölvorkommen gepachtet hat, einfallbereit mit 35 Divisionen an der Grenze steht. Die Nationalisierung käme zu früh, das wird sein Nachfolger erfahren, kaum ist Aguerras Todesurteil vom Tribunal gefällt. Er ist im Räderwerk und wird daraus nicht freikommen. Die beiden Frauen Hélène und Suzanne dürfen wir nicht übergehen, die die nötige Sentimentalität ins Spiel bringen, weil sie Aguerras eingezwängtes Seelenleben zu erhellen erlauben. Selbst wenn eine stärker rhythmisierte Aufführung mit härter verteilten Akzenten für eine schnellere Szenenfolge gesorgt hätte, als es in Jean Mercures Regie geschah, der Eindruck des Vorgestrigen wäre nicht verwischt worden. Zu diesem Eindruck gehört im Ästhetischen ja die langsame Bildfolge, die heute ganz und gar unfilmisch erscheint, aber auch die unangefochtene Ganzheit der Charaktere. Weit zurückliegend mag uns auch das Thema scheinen, das offensichtlich Stalins Entschuldigung im Auge hat. Der Tyrann, der gezwungenermassen Zwang ausübt, dessen Weisheit erst später erkennbar wird, das hat in Sartres Gefolgschaft hinter der KP einen bestimmten, heute nur noch historischen Stellenwert. Aber was erwärmt daran die Jugend? Denn an der Premiere waren alle Treppenstufen mit jungen Menschen dicht besetzt, und seither drängen sich Schulklassen und Studenten zu den Vorstellungen. Vieles kann man mit dem Hunger nach Information begründen: was für Stücke schreibt dieser Mann, von dem man in letzter Zeit wieder so viel hörte? Aber dies «Räderwerk» ist vermutlich selbst nur ein Rädchen in einer Come-back-Maschine, die sich deutlich vor unseren Augen abzeichnet. «Der Teufel und der liebe Gott» war kürzlich im TNP zu sehen, in Strassburg führte Hubert Gignoux «Necrassov» auf, das Fernsehen zeigte «Kean», obwohl doch der Staat alles tut, linke Autoren ins Schweigen zu verstossen. Sartre zeigt sich eben deutlich als der Gewinner des Mai. Er, der in Jean Aguerra den einzelnen vorführt, der handelt und die Geschichte durch sein Handeln bestimmt, findet damit deutlich Gehör bei einer Jugend, die im Aufstand das gleiche erlebte. Eine Jugend übrigens, die hinter den Barrikaden einen romantischen Überschwang ausliess, nicht unähnlich (wenngleich verbissener) als die aus dem Krieg heimkehrende Generation von 1945. In Sartres Theater finden sie hinter aller Melodramatik, ja Naivität das Thema behandelt, das ihnen auf den Nägeln brennt, das politische, mehr noch: das revolutionäre. Aus welcher geschichtlichen Konstellation es auch herrührt, es bewegt die Gemüter, weil es in seiner Mischung von Schiller und Victor Hugo genau das bezweckt! Und indem es die Gemüter bewegt, lockert es politische Zielsetzungen in der Gegenwart.

Rund fünfundsiebzig Jahre alt ist *Oskar Panizzas* Himmelstragödie «*Das Liebeskonzil*» und wurde doch noch nie aufgeführt. Ja, die Gestalt dieses Münchner Mediziners, der zwei Stücke und einige Erzählungen verfasste, von dem es ein Gefängnistagebuch gibt, ist in der deutschen Literatur untergegangen. Wer hätte die Parallele gesehen, die zwischen diesem von der Paranoia Umwitterten und dem genialen Gottesverflucher Lautréamont besteht? André Breton allerdings war sich ihrer bewusst. Als 1960 eine französische Übersetzung des «Liebeskonzils» erschien, schrieb er dazu die Vorrede und holte damit wenigstens als Lesedrama dies entrückte Stück ins Bewusstsein eines aufmerksamen Publikums zurück. Kein Wunder, dass nun in Paris die Uraufführung dieses ketzerischen Stückes stattfand, das noch heute auf deutschsprachigen Bühnen seine Mühe haben dürfte.

Ein Ruf schallt durch die ganzen fünf Akte; nicht «Gott ist tot», sondern «Gott ist siech und hinfällig». Gott und seine Verkörperungen Jesus Christus samt Heiligem Geist vermögen nichts mehr in dieser Parodie eines Mysterienspiels, das in der Zeit des Borgia-Papstes Alexander VI. angesetzt ist. Auf Krücken humpelt Gott-

vater, hustend und jammernd seines Verfalls sich bewusst, und tobt über die verruchte Menschheit, die sich Exzessen der Lust hingibt, ohne seine Gebote auch nur im geringsten einzuhalten. Aber zum Erfinden einer Strafe ist er ohnmächtig: «Wir erschaffen jetzt nicht mehr. Wir sind müde» erklärt er dem Teufel, den er zu Hilfe rief, um die Menschheit mit einer unentrinnbaren Seuche für ihre Lust zu geisseln. Der Teufel, schwarzgekleidetes Hinkebein, diskret und diensteifrig wie ein Küster, wird mit Herodias die Lustseuche zeugen, das bezaubernde Mädchen (Franz Stuck malte es den Zeitgenossen als barbusiges, schlangenumkränztes «Weib»), welches in den Vollzug der menschlichen Lüsternheit das schwer bezwingliche Gift senken wird. Im fünften Akt sehen wir es durch die Peterskirche tänzeln bis zum Papst höchstselbst, der kaum das Ende des Hochamtes abwarten kann, mit ihm ins Lustgemach zu entschweben. Von Kardinälen zu Erzbischöfen bis hinunter zum Menschenpack wird dieses Teufelsgeschöpf alle bezaubern und alle vergiften.

Panizza schrieb das Stück in Zürich, im Exil, wohin er auswich, als die Münchner Gerichte sich immer mehr für seine Prosa interessierten. Aber auch diese Publikation im Ausland bewahrte ihn und sein Stück nicht vor dem Richter. Als gotteslästerlich im höchsten Grad wurde das «Liebeskonzil» vom wilhelminischen Deutschland empfunden, sein Autor zu einem Jahr Gefängnis verurteilt. Nur wenige sahen damals ein, dass es sich um ein historisches Stück, Panizza nennt es Satire, handelt, das nicht durch Gedanken sündigt, sondern durch die blosse Vorstellung. Das Bild des in den Gelenken knikkenden Gottvaters, die Vorführung seines Sohnes Christus als entkräfteten Dümmlings, das erboste die Rechtgläubigen. Aber Fontane hatte recht, als er am 8. August 1895 an Maximilian Harden schrieb: «Wer mir zumutet, dass ich die Zeugungsgeschichte Christi glauben soll, wer von mir verlangt, dass ich mir den Himmel in Übereinstimmung mit den präraphaelitischen Malern ausgestalten soll: Gott in der Mitte, links Maria, rechts Christus, Heiliger Geist im Hintergrund als Strahlensonne, zu Füssen ein Apostelkreuz, dann ein Kranz von Propheten, dann eine Girlande von Heiligen – wer mir das zumutet, der zwingt mich zu Panizza hinüber, oder lässt mich wenigstens sagen: ‹Wie's in den Wald hineinschallt, so schallt es auch wieder hinaus›.»

Jorge Lavelli ist es, der im *Théâtre de Paris* die Bühneneinrichtung regelt, der also dafür Sorge trägt, dass es in Fontanes Sinn darauf so «wieder hinausschallt». Aus der Heiligen Familie macht er Gestalten, die ein undurchsichtiges Schicksal auf den Hund kommen liess. Wer dächte nicht an die Königsfamilie in Gombrowiczens «Trauung», mit welcher Lavelli vor vier Jahren das Augenmerk auf sich zog? Dieses historische Drama, das geistig so gar nichts hergibt, weil seine Blasphemie nur im Bild liegt, kommt ja unserer Erfahrung von Niedergang und Verfallsbedrohung entgegen. Wenn man, wie Lavelli es tat, als Bühnenbildnerin sich die Anführerin des mondänen Manierismus in Paris wählte, Leonor Fini, dann kann man mit raffinierten Aufmachungen rechnen, mit einer Schönheit des Morbiden und Perversen, die den Atem raubt. Da werden Bilder der späten Renaissance auf der Bühne lebendig, wo Alexanders VI. zügelloser Papstpalast auf den Brettern erscheint: das Inkarnat der entblössten Brüste vermählt sich mit Goldwirkerei auf Hauben und Gewändern, Damastdecken und schillernde Wandteppiche schiessen ihren Glanz bei, bis eine Szenerie des betörendsten Traumes entsteht. Sie war es ja, die den Surrealisten André Breton zu dem Stück verführte, jetzt wird sie dem Betrachter auf eine Art und Weise vor Augen geführt, die er sich nicht ausmalen konnte. Allerdings, welch seltsamer Umschwung: Panizza schrieb ein Stück, das lästerte und wider das überkommene Denken anrannte. Lavellis virtuose Einstudierung, Leonor Finis raffinierte Ausstattung nehmen der Blasphemie jeglichen Stachel und heben sie auf in einem hinreissenden Ästhetizismus, der sicherlich alles andere ist als Bestreitung und Protest.

Hinter dem äusserlichen Goldglanz, so erkennt der Zuschauer, steht keine innere Kraft der Auflehnung. Und wenn diese Inszenierung für den überaus begabten Jorge Lavelli auch einen Höhepunkt der Laufbahn bedeutet, stellt sich dem Betrachter doch die Frage, ob Lavellis Theaterkunst fortan mehr dem raffinierten Entzücken der Augen in der szenischen Bildergruppierung dienen wird als der geistigen Interpretation von Bühnenwerken aus moderner Kunstanschauung heraus.

Eine Inspirationsquelle des Theaters der Grausamkeit ist die Literatur der Romantik. Um die gewünschte Schicksalsekstatik auf der Bühne zu verkörpern, griff Artaud ja selbst zu den Romantikern: er bearbeitete das Drama der «Cenci» nach Shelleys Vorlage. Einen neuen Versuch aus ähnlichem Geist unternimmt Arlette Reinergs Inszenierung eines praktisch unbekannten Melodramas von *Victor Hugo: «Angelo, Tyrann von Padua»* (1835).

Ein Alleinherrscher, allerdings von Venedigs Gnaden, wird uns vorgeführt. Seine Macht als Podestà ist unbegrenzt, aber jede Minute in Frage gestellt durch einen Sendboten des Rats der Zehn. Willkürlich kann dieser Willkürherrscher von den Unerkennbaren im Dogenpalast gestürzt werden. Der blutrünstige Richter muss des Richtspruchs aus verhülltem Mund ständig gewärtig sein. Sicherheit gibt es für ihn nirgendwo, selbst nicht in seiner Ehe, denn seine Frau, reichem, venezianischem Adel entstammend, liebt nicht ihn, sondern Rodolfo (Spross des längst gestürzten paduanischen Fürstenhauses), von dem sie ebensowenig weiss, wie er von ihr. Eine Leidenschaft fern aller Rangordnungen durchzuckt die beiden. Angelo bleibt ausgeschlossen. Er tröstet sich mit Tisbe, der stolzen Schauspielerin, die ihr Leben und dasjenige ihrer Mutter dem Flehen eines jungen Mädchens verdankte, das für die zum Tod verurteilte Bänkelsängerin, Tisbes Mutter, Gnade verlangte. Wir ahnen schon, wer es war: Katarina nämlich, Angelos Gattin, die (nota bene: züchtige) Geliebte Rodolfos, den wiederum Tisbe voller Glut liebt. In Katarinas Schlafzimmer, wo Rodolfo, eingeführt durch einen Spion Venedigs, eben Unterschlupf fand, wird uns das Ganze erklärt. Freude und Wut brausen durch der armen Tisbe Herz, als sie ihre Lebensretterin wiederfindet und in ihr die Rivalin erkennt. Grossmut erfüllt indes ihr Herz. Angelo, ergrimmt über den Verrat und die Erkenntnis seiner unrettbaren Einsamkeit, zwingt seiner Frau den Tod auf, aber nicht sie wird sterben, sondern Tisbe. Der Todestrunk, den diese ihr reichte, war nur ein starkes Narkotikum. Sie wird aus dem todesähnlichen Schlaf erwachen und mit Rodolfo entfliehen, dem gleichen, der vor Verzweiflung rasend Tisbe zuvor erdolchte.

Wie herrlich schlägt hier übersteigertes Gefühl jeder Glaubwürdigkeit ins Gesicht! Vor diesen aufgeputschten Gefühlen zerstiebt jede Normalität. Was wollte der Verstand hier zügeln, wo alle Pferde mit Schaum vor dem Mund durchgingen. Wilde Jagd in den Gefilden seelischer Ekstase und Schicksalsangst sucht Arlette Reinerg auf der Bühne vorzuführen. Jäh sind die Gebärden, konvulsivisch. Ein Furor kommt über Angelo, aufbäumend lacht er und verwirft seine Arme, raubkatzenartig umkreist er die Geliebte, bereit, auch sie zu erdrosseln. Über die Bühne ist Nacht gebreitet, die nur an wenigen Stellen durch grelle Lichtpunkte aufgerissen ist.

Nach geheiligter Konvention wird Schurkenhaftigkeit so ausgedrückt. Das gehört zum Genre des Melodramas. Was Michèle Marquais allerdings aus der Tisbe macht, hat mit ihm rein gar nichts mehr zu tun. Sie spielt die stolze, überlegene Schauspielerin, deren absolute Leidenschaft durch den unwürdigen Rodolfe schliesslich in den Staub getreten wird, als kühle Heroine von heute. Sie trägt den Kopf oben und bleibt sachlich. Sie spricht herb und schnippisch, weit distanziert von allem Delirium, in dem ihr Liebhaber unentrinnbar steckt. Da prallt tobende Irratio mit souveräner Verstandesklarheit zusammen, da wird Ironie versprüht über die zuckende Wut, eine fesselnde, moderne Mischung der Gefühlslagen erzeugt.

Diese Interpretation müssen wir als Nuancierung und Gegengewicht zur Sphäre des entfesselten Wahnsinns betrachten. Sucht dieser der durchorganisierten Welt der Funktionen und Apparate ins Reich der vorrationalen Schicksalserfahrung zu entfliehen, so relativiert die beiläufige Schnoddrigkeit der Ironie beider Wirkungsmacht. Aus der Tagwelt kommend, spöttelt sie über den Nachtmahr der Seele und weiss sich doch beiden zu einem Teil verpflichtet. In Frau Marquais Mund wird mit einem Mal ein Korrektiv erkennbar zu dem krampfigen Gebell, das den ausser sich geratenen Seelen entfährt. Dies Gebell geht auf den jungen Patrice Chéreau zurück, der das französische Theater zunehmend beherrscht, und ebenso das Aufeinander-Zustürzen der Schauspieler wie im Hahnenkampf. Eine besondere Aufgewühltheit schafft sich in solchen den Raum zerteilenden Gesten spontan, und das bedeutet auch: authentisch Luft. Darin erkennen wir den Triumph dessen, was in den zwanziger Jahren der Expressionismus auf den deutschen Bühnen anstrebte. Seine Mimik, seine Gebärdensprache war konventionell, dem geistigen Umkreis eines Melodramas wie «Angelo» in direkter Linie entsprungen. Vierzig Jahre später ersteht eine Körpersprache, die keiner theatralisch vorbelasteten Tradition entstammt, sondern den Gebärden der elementaren Gymnastik allein verpflichtet ist. Voraussetzungslos ist sie, aber einem expressiven Ausdruckswillen von ungeheurem Ausmass dienstbar. Da liegt ihre Grösse und Gefahr in einem versammelt. Tisbe, die rasend Nüchterne, macht sie auf den nachtschwarzen Brettern des *Théâtre de l'Athénée* deutlich.

Georges Schlocker

ERFORSCHTE VERGANGENHEIT

Eine Ausstellung in Schaffhausen

Die Archäologie ist eine Wissenschaft, die sich über mangelndes öffentliches Interesse nicht beklagen, die ohne solches aber auch nicht existieren kann. Um lebendig zu sein, sich zu entwickeln, bedarf es ausgebreiteter Unternehmungen, bedarf es der Ausgrabungen und baulichen Aufnahmen, der Erhaltung des Gefundenen und oftmals auch der Wiederherstellung. Das sind, selbst bei den traditionell bescheidenen Ansprüchen der damit beauftragten Forscher und Hilfskräfte, kostspielige Verpflichtungen. Wer den vorzüglich ausgestatteten Katalog aufmerksam liest, dem entgeht nicht der vielfach ausgesprochene Dank, der sich an die staatliche Instanz, aber auch an öffentliche und private Unternehmungen und Mäzene richtet. Ist das nicht ein Dank, der ebenso der Öffentlichkeit gilt, die durch ihr Interesse, ihre Teilnahme und – wir glauben es – ihr Einbezogensein in die historische Forschung auch aktiv zu deren Unterhalt beiträgt? Was wäre noch möglich ohne die breite Resonanz, die schliesslich auch die Freigebigkeit eines Ministerialdirektors oder der Mitglieder eines Stiftungsrates beeinflusst? Wie immer man darüber urteilt, es war ein sehr guter Gedanke, einem Publikum, das sonst allenfalls als ungebetener und meist unerwünschter Gast auf dem Grabungsplatz erscheint, von sich aus die Hand zu bieten, es über wichtige Resultate authentisch zu unterrichten und dabei auch mit Zielen, Methoden und Leistungen der heutigen Archäologie vertraut zu machen.

Das *Deutsche Archäologische Institut*, das diesen Überblick über seine Tätigkeit zusammenstellte, ist eine traditionsreiche Einrichtung. Man wird daran eingangs durch Dokumente und Stiche aus der Gründungszeit erinnert – zu Recht, denn nicht nur das Institut, die ganze Altertumswissenschaft hat hier persönlicher Initiative und Opferbereitschaft weniger viel zu verdanken. Das *Instituto di Corrispondenza archeologica*, wie es sich zunächst treffend nannte, war ursprünglich als über-

nationales Instrument gedacht und organisiert, dessen sich Wissenschaftler, Künstler und Liebhaber – im Sinne des damaligen dilettante – beitragend, fragend, forschend bedienen sollten; durch gemeinsame Anstrengung ein Sammelbecken bis dahin zerstreuter Bemühung, durch Austausch und Veröffentlichung ein Ferment vor allem der Wissenschaft. «Das archäologische Institut umspannt die Grenzen, sammelt den Stoff und ermittelt das Verständnis der gesamten antiquarischen Denkmälerkunde», formuliert Eduard Gerhard 1829 im Gründungsaufruf – ein Konzept, das seiner Zeit alle Ehre macht, damals wohl auch selbstverständlicher klang als heute. Es währte nicht lange, und aus dieser europäischen, ja internationalen Angelegenheit wurde eine «deutsche», der entsprechende anderer Staaten zur Seite traten. Der Sitz wechselte von Rom nach Berlin (wo die Zentraldirektion bis heute beheimatet ist), der Übergang vom mäzenatischen Unterhalt in die Obhut des Staates gewährleistet den vorher nicht immer gesicherten Bestand und eine stetige Entwicklung. Von dieser legt die Gründung weiterer Auslandsinstitute beredtes Zeugnis ab: der römischen Abteilung folgt 1874 Athen, 1929 Istanbul und Kairo, 1943 Madrid und, in jüngster Zeit, Bagdad (1956) und Teheran (1961) – eine Reihe, die zugleich das sich ständig erweiternde Blickfeld der Forschung spiegelt. Diese Zweigstellen sind die Basen, von denen aus die meisten der auf der Ausstellung gezeigten Unternehmungen gestartet, von denen alle betreut und in den verschiedensten Belangen unterstützt werden.

Es ist selbstverständlich, dass bei knapp fünfzig Berichten nicht viel, oft nur ein Bruchteil, ein charakteristisches Moment dokumentiert werden konnte. In Bogazköy, der Hauptstadt der Hethiter, ist das die Burg Büyükkale mit dem Palast der Grossreichszeit (14./13. Jahrhundert v. Chr.); bei Olympia nehmen die bedeutenden Bronzefunde aus dem Stadion (Photographien und Nachbildungen) und die Erläuterung der Stadiongrabung selbst breiten Raum ein; Milet, das gerade wichtigste Ergebnisse aus der frühen griechischen Geschichte zeitigt, ist «nur» durch eindrucksvolle Rekonstruktionen des kaiserzeitlichen Theaters vertreten, ebenso tritt Pergamons Glanzzeit im Hellenismus hinter der hadrianischen Anlage des Asklepieions zurück (Rekonstruktionszeichnung). Der Laie kann kaum ermessen, was ihm in solchen Plänen, Aufrissen und Modellen geboten wird. Wem Archäologie, Ausgraben und Fundemachen so ziemlich in eines geht, den wird die Besichtigung eher abschrekken – oder sie öffnet ihm vielleicht die Augen. Es ist ein zähes, oft ledertrocknes und erst im Endstadium, wenn einzeln gewonnene Daten sich zur Einheit finden und ein Bild entsteht, einigermassen befriedigendes Werk. Damit aber nicht genug; auch das ist im Hinblick auf den komplexen historischen Überblick, der angestrebt wird, angestrebt werden muss, noch Teilergebnis und nur Anlass zu erneuter Beschäftigung, die dann allerdings meist an den Universitäten und nicht ausschliesslich mehr vom Archäologen und Bauforscher geleistet wird. – Den genannten Grossunternehmungen reihen sich weitere an, die längst aus der Geschichte der Wissenschaft nicht mehr fortzudenken sind oder mit Sicherheit noch eine wichtige Rolle spielen werden: die urgeschichtliche Ausgrabung des oppidum Manching, das 15 v. Chr. von den Römern zerstört wurde, der Athener Kerameikos (unter anderem Photos der neu gefundenen «Ostraka» mit Verbannungsvoten gegen Themistokles und Perikles), das sassanidische Nationalheiligtum auf dem Takht-i Suleiman (iranisches Hochland), die Grabungen von Uruk-Warka und Babylon, die Versetzung des Tempels von Kalabsha im Auftrage der Unesco (Ägypten), die Aufnahme und Publikation der Tempel von Paestum und die Freilegung und Erforschung des Terrassenheiligtums von Munigua (Spanien). In Bastam, der ersten auf persischem Boden entdeckten Niederlassung der Urartäer, wurde mit der Auffindung einer in Stein gemeisselten Gründungsinschrift ein vielversprechender Anfang gemacht (Abguss in der Ausstellung). Kleinere, auch zeitlich begrenztere Expeditionen galten und gelten Zielen, deren

Unterschiedlichkeit bezeichnend für den weiten Horizont der heutigen Wissenschaft ist. Der Wiedergewinnung eines kunstgeschichtlichen Denkmals ersten Ranges, des Mosaikzyklus von Centcelles (auf der Ausstellung besonders gut durch die massstäbliche Nachbildung der Kuppel und eine Mosaikkopie vertreten) steht die photogrammetrische Vermessung der Felsgräber von Myra, steht das Studium antiker Abbautechniken und die Aufnahme des Arbeitslagers in den Steinbrüchen des Mons Claudianus gegenüber. Schliesslich kommt auch die Epigraphik mit einigen originalen Denkmälern, vor allem Keilschrifttafeln, und einem Überblick über die Schriftentwicklung zum Wort. – Der Rundgang ist vielleicht nicht jedermanns Sache. Er zeigt – das Motto sagt es – das Bemühen um die Entdeckung der Vergangenheit, Schätze für den, der solche sucht oder der sich leiten lassen will, aber gerade deshalb nicht das, was man bisweilen darunter versteht. Eine gewisse Zurückhaltung gegenüber allzu einfachen Vorstellungen war auch aus anderen Gründen am Platze: die Zahl der Studierenden übersteigt in gewissen Disziplinen der Archäologie heute schon bei weitem den Bedarf an Nachwuchs. Eine Werbung, die zur Verschlechterung dieses Zustandes beiträgt, wäre unverantwortlich gewesen.

Der Ausstellung sind drei weitere Dokumentationen angegliedert, die bei diesem Überblick nur des verfügbaren Raumes wegen zu kurz kommen. Die Tschechoslowakei ist mit einem kleinen Beitrag vertreten («Versunkenes Leben – Forschungen in mittelalterlichen Siedlungen»). Über die Praxis ist vor allem von dem didaktisch vorzüglich aufgebauten Bericht «Taucherarchäologie im Zürichsee» und aus der laufenden Grabung von Berslingen am Stadtrand Schaffhausens, die werktags dem Besucher zugänglich ist, zu lernen. Dem Leiter dieser Grabung, Direktor des Museums zu Allerheiligen, Prof. Dr. W. U. Guyan, hat man für die Einladung der Gäste und die Organisation des Ganzen zu danken. Alles in allem: ein ziemlich anspruchsvolles, lohnendes und in mancher Hinsicht auch notwendiges Experiment.

Günter Kopcke

JUNI-FESTWOCHEN IM ZÜRCHER SCHAUSPIELHAUS

Molière und Goldoni zum Auftakt

Das Schauspielhaus bleibt seinem Festwochenkonzept treu; es verhiess für 1969 sogar «Theater in fünf Sprachen». Die Erwartung freilich, es sei damit auch Gewähr geboten, dass für das Theater der entsprechenden Sprachkreise charakteristische Inszenierungen in diesem Zyklus erscheinen, ist schon wiederholt und so auch in diesem Sommer nur teilweise erfüllt worden. Ist vielleicht die Erwartung selbst unzeitgemäss? Zu sagen, was denn für das französische Theater der Gegenwart typisch, was unverwechselbar (über die Sprache hinaus) französisch sei, ist schwer zu sagen. Die Internationalität der Spielpläne und der Regisseure ist eine Tatsache. Das Theater ist im Begriff, mehr und mehr von Impulsen und Strömungen bestimmt zu werden, die rund um den Erdball gehen und an keiner Grenze haltmachen. Ein Gastspiel wie das der japanischen Noh-Truppe in Zürich, sozusagen die radikalste Ausnahme von dieser Regel, macht uns das nur noch schärfer bewusst.

Anderseits scheint mir, nach wie vor seien die stärksten und überzeugendsten Leistungen nur da möglich, wo das Theater von konkreten Bedingungen ausgeht, wo es – durch Widerspruch oder Übereinstimmung – mit der Gesellschaft, zu der es gehört, verbunden ist. Es kommt nicht von ungefähr, dass die bewegendsten Erlebnisse dieses Zürcher Theatersommers von der italienischen und der englischen Truppe ausgingen: Goldoni und Shakespeare spielten sie; aber es war, was sie auf der Bühne verwirklichten, nicht Pflege der Tradition, sondern lebendiges Theater.

Vom eigenen Beitrag des Schauspielhauses Zürich zu den diesjährigen Junifestwochen kann man das mit dem besten Willen nicht sagen. Die letzte Spielzeit hat mit beklagenswerter Deutlichkeit gezeigt, dass es da an den Verstrebungen und Kontakten fehlt, die das Theater über das rein Materielle hinaus mit der Bürgerschaft verbindet. Hier ist eine Aufgabe; hier muss Aufbauarbeit geleistet werden. An und für sich wäre nichts dagegen einzuwenden, im Rahmen eines Programms des Theaters der Nationen Molière zu spielen; denn Molière gehört der ganzen Welt. Aber zu wünschen wäre gewesen, dass eine durch Überzeugungskraft legitimierte, eigenständige Interpretation versucht worden wäre. *Dietrich Haugk* jedoch inszenierte «*Georges Dandin*» auf seine Weise, das heisst in diesem Fall handwerklich gekonnt und auf der Höhe dessen, was in bezug auf dieses Stück durch Fernsehinszenierung und Erfolg momentan massgebend scheint. Roger Planchon zum Beispiel, vielleicht aber auch gewisse italienische Vorbilder. Was herauskam, war ein ländliches Sittengemälde, mit müden Winzern am Anfang und am Schluss (Haugk inszenierte eine eigene Bearbeitung in einer wenig inspirierten Übersetzung), mit einem Miststock auf dem Hof, der symptomatisch wirkte: Illusionstheater als Kunstgewerbe. In der Titelrolle mühte sich Wolfgang Reichmann wie ein Schwerarbeiter. Es lag an der merkwürdig unkritischen, auf schönen Realismus und Effekt getrimmten Inszenierung, dass die Aufführung trotz guter Besetzung missglückte.

Der Spielplan brachte es mit sich, dass kurz nach der Premiere des «Georges Dandin» das italienische Gastspiel mit der Truppe des *Teatro Stabile di Genova* stattfand. Die Genueser spielten, unter *Luigi Squarzinas* Regie, Goldonis wenig bekannte Komödie «*Una delle ultime sere die carnovale*». Es war – nach dem matten Auftakt mit Molière – eine hinreissende Demonstration der Unmittelbarkeit und der Spielfreude. Die Italiener spielten ein Stück, das ihrem Empfinden und ihrem Volkscharakter entgegenkommt.

«Una delle ultime sere die carnovale» ist – wie die «Baruffe chiozzotte» – eine Komödie in venezianischer Mundart und darum für Zuschauer, die mit ihrem Italienisch gerade noch zurechtkommen (ich zähle mich zu ihnen), ein schwieriger Brokken. Dennoch packt die szenische Vitalität dieser Inszenierung jeden von Anfang an. Lokalkolorit, Ambiente, charakteristische gesellschaftliche Einzelheiten tun das Ihre. Luigi Squarzina ist ein Theatermann, der mit dem szenischen Orchester meisterlich zu konzertieren weiss.

Und dabei haben wir es mit einem Stück zu tun, das fast keine Handlung hat. Es zeigt einen Abend im Hause des Textilkaufmanns Zamaria: Gäste finden sich ein, wobei allein schon der Auftritt der einzelnen Paare Theater von unwiderstehlicher Faszination hergibt. Der Mensch, der sich in Gesellschaft begibt, ist sein Thema, die Gesellschaft als Ganzes stellt sich im Spektrum der stellvertretenden Charaktere dar. Anzoletto, ein junger Dessinateur in Zamarias Dienst, steht vor der Abreise nach Moskau, wo er sich beruflich weiterbilden will. Domenica, die Tochter des Hauses, ist in ihn verliebt, und da nun die Rede geht, Anzoletto mache seine Reise in Begleitung einer nicht mehr ganz jungen Französin, ergeben sich Ängste, Verwicklungen, auch allerlei Scherze der Eingeweihten und endlich ein herzerfreuendes Ende, das Domenica und Anzoletto zusammenführt und die ältliche Madame Gatteau gleich noch in die Arme Zamarias, während der junge Momolo, ein goldonisch gezähmter Arlecchino, bei Siora Polonia vor Anker geht. Alles ist zugleich Abbild gesellschaftlicher Realität und formsicheres Spiel, Volkskunde und Ballett. Squarzina hat sich erlaubt, zweimal die bewegte Szene plötzlich anzuhalten, die Schauspieler in ihrer Pose erstarren zu lassen, um den Darsteller des Anzoletto im Namen des Autors sprechen zu lassen. Der Einfall erweist sich als ein glückliches Mittel, Goldonis Gegenwart zu beschwören.

In seinen Memoiren erinnert sich der Dichter auch des bewegenden Augenblicks

jener Premiere vom 16. Februar 1762, mit der er von seinen Landsleuten und von Venedig Abschied nahm, um einem Ruf ans italienische Theater in Paris zu folgen. Sein Anzoletto, der Entwerfer von Stoffmustern, ist der Komödiendichter Goldoni; die Textilfachleute, die seine Muster gut oder schlecht finden, sind seine Kritiker, die Gesellschaft in Sior Zamarias Haus ist das Publikum von Venedig. «Non mancar di tornar», sagen die Gäste zu Anzoletto, und «Non mancar di tornar» hörte auch Goldoni die applaudierenden Zuschauer am 16. Februar 1762 in Venedig rufen. Sein Weg führte nicht zurück. «Una delle ultime sere die carnovale» ist ein bewegendes Dokument einer Zeit, in der Theater nicht gegen die Gesellschaft, sondern mit der Gesellschaft gross war, ein Dokument des Einverständnisses zwischen Autor, Schauspielern und Zuschauern.

Squarzinas Kunstgriff, die Szene erstarren und Anzoletto als Autor der Komödie Stellen aus Goldonis Memoiren sprechen zu lassen – eben die Stellen, die sich auf seinen Abschied von Venedig beziehen –, ist ein geniales Mittel, die Situation von 1762 für ein Theaterpublikum von 1969 fruchtbar zu machen; es erlaubt, nicht nur die Komödie selbst, sondern die gesellschaftliche und historische Realität, in der sie zu sehen ist, mit zu inszenieren. Das italienische Gastspiel an den diesjährigen Juni-Festwochen war ein absoluter Höhepunkt im Programm des Schauspielhauses.

Madeleine Renauds Alleingang und Noh-Theater

Mit der Inszenierung eines Textes, der nicht für die Bühne geschrieben wurde, mit «*L'amante anglasie*» von *Marguerite Duras*, in einer wenig überzeugenden Inszenierung von *Claude Régy*, war die grosse Schauspielerin *Madeleine Renaud* in Zürich zu Gast und vertrat damit das Theater in französischer Sprache. Der Versuch, die Erforschung des persönlichen Geheimnisses einer Mörderin im Dialog zwischen einem Interviewer und der Frau, die gemordet und ihr Opfer zerstückelt in einzelnen Paketen verschickt hat, szenisch darzustellen, missriet trotz der hohen Kunst Madeleine Renauds, und dies um so mehr, als hier ein ebenso abscheuliches wie ausgefallenes Verbrechen auf eine Weise hochgespielt wird, die dem Anlass nicht angemessen ist. Das Gastspiel enttäuschte. Dass es für das Theaterschaffen Frankreichs repräsentativ sei, wird man nicht behaupten können. Nennen wir's einen Grenzfall: eine Übertretung, die sich als der Versuch einer grossen Schauspielerin verstehen lässt, allein durch ihre Präsenz und durch ihre suggestive Sprechkunst das Publikum einen ganzen Abend lang zu fesseln. Wenn die Rechnung nicht aufging, so lag das am Text sowohl wie an der Inszenierung: hier wurden die Verlegenheiten, in die man sich mit diesem Experiment begeben hatte, überdies noch augenfällig.

Es ist unsere Überzeugung, dass die Kunst und besonders auch das Theater zu höchster Entfaltung kommen durch den Vorstoss ins Neue und Unerprobte. Nur ist nicht einzusehen, warum ausgerechnet mit diesem gewagten und weitgehend missglückten Versuch ein Festwochengastspiel bestritten werden musste. Und was die Sucht nach Neuerung, nach Experiment und Wagnis betrifft, so mochte uns die *Umewaka-Truppe* mit einer Theaterarbeit bekannt machen, die einer ehrwürdigen Form die Treue hält. *Das japanische Noh-Theater* ist eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts und erlebte seinen Höhepunkt im 15. Jahrhundert. Seither ist es Gegenstand intensivster Versenkung und lebenslangen Studiums. Hier lebt, in pietätvoll gepflegter Überlieferung, die Schöpfung einer alten Kultur weiter. *Umewaka Manzaburo*, der Leiter und Lehrer der Truppe, die im Schauspielhaus auftrat, schreibt im kurzen Vorwort zum Programmheft, seine Familie sei mehr als tausend Jahre alt, und schon im 15. Jahrhundert sei sie als Noh-Familie bekannt gewesen. Bis auf den heutigen Tag habe jede Generation der andern die Spiele übergeben, «wie ein Springbrunnen das Wasser weitergibt von einem Becken ins andere».

Die Truppe gab ein Beispiel der bis ins Letzte ausgefeilten Noh-Technik: Sprache, Gebärden, Musik, auch die Art, wie sich die Figuren auf der Bühne bewegen, sind bis in jede Einzelheit genau festgelegt. Wenn Shizuka, die Geliebte des romantischen Helden Yoshitsune (von einem männlichen Waki-Spieler dargestellt), den Kopf mit der Maske ganz leicht zur Seite neigt und die hohle Hand zum Gesicht hebt, heisst das, dass Shizuka weint. Berühren sich zwei Figuren nur leicht an den Ärmeln, bedeutet das Liebe und Liebeserfüllung. Ein Bäumchen, auf den hellen Hintergrund gemalt, bezeichnet einen ganzen Hain. Ich weiss nicht, wie gross die Anzahl der Kenner im Publikum gewesen ist; aber der Eindruck, dass höchster Genuss sich nur für den einstellt, der die Einzelheiten zu deuten weiss und dessen Kunstverstand in die Geheimnisse des Noh einzudringen vermag, dieser Eindruck ist vorherrschend. Für uns andere jedoch bleibt das Beispiel einer fremden Theatertradition vorwiegend ein Kuriosum. Ein Ansporn auch, über den Betrieb in unseren Breiten nachzudenken und mit andern Augen zu sehen, was hier gerne als «tote» Überlieferung hingestellt wird. Umewaka Manzaburo schreibt in seinem Vorwort, er habe schon mehr als tausend Spiele gespielt, davon manches in zahlreichen Wiederholungen. Und dann fährt er fort: «Ich spielte aber jedesmal ein neues Stück.» Einen unmittelbaren Zugang zur Kunst des Noh-Theaters gewinnt man beim Besuch eines vereinzelten Gastspiels nicht, auch wenn vorher Einführungsabende stattgefunden und die Feuilletonredaktionen erläuternde Aufsätze abgedruckt haben. Aber über die fragwürdige Kategorie des Neuen in unserem Kunstgespräch nachzudenken, dazu gab dieses Gastspiel immerhin Anstoss.

Ein zweiter Höhepunkt mit Shakespeare

Mit der Tragikomödie «*Troilus and Cressida*» gastierte die *Royal Shakespeare Company* im Schauspielhaus, und sie gab – nach dem weitgehend übereinstimmenden Zeugnis von Presse und Publikum – damit zugleich ein Beispiel des neuen Stilwillens, «Shakespeare zu einer gegenwärtigen Kraft für Zuschauer und Theater zu machen». Hier also – das Zitat stammt aus einem Gespräch mit Peter Hall – stossen wir von anderer Seite her auf die Antithese von Tradition und Gegenwart. Die Inszenierung von «Troilus and Cressida» stand unter der Leitung von *John Bartons*. Die Sätze, mit denen die Besprechung der Aufführung in der «Neuen Zürcher Zeitung» schliesst, dürften den Eindruck der Zuschauer wiedergeben: «Nach Squarzinas Goldoni-Inszenierung bedeutete das vom Publikum mit Ovationen entgegengenommene Gastspiel der Royal Shakespeare Company einen weiteren Höhepunkt der diesjährigen Juni-Festwochen im Schauspielhaus.»

Else Lasker-Schüler: «Arthur Aronymus» – und eine Reminiszenz

Das Schauspiel «*Arthur Aronymus und seine Väter*» mit dem Untertitel «Aus meines Vaters geliebten Kinderjahren», in dem die Lyrikerin *Else Lasker-Schüler* westfälische Heimat, Toleranz im Zusammenleben von Christen und Juden und den poetischen Glanz einer Kindheit im Biedermeier zu einem ausladenden und in seiner ganzen Buntheit dennoch ungleichen szenischen Bilderbogen vereinigt hat, ist 1936 am Schauspielhaus Zürich uraufgeführt worden. Leopold Lindtberg inszenierte damals, das Bühnenbild stammte von Teo Otto, und in den Hauptrollen traten Darsteller auf, die in den damals anbrechenden Jahren zur Kerntruppe des Schauspielhauses zählten: Ginsberg, Kalser, Horwitz, Langhoff, Steckel. Die Rolle des Arthur Aronymus spielte in jener denkwürdigen Inszenierung Grete Heger. Denkwürdig aber ist die Aufführung nicht nur darum, weil sie nach dem Zeugnis der Presse (und übrigens der anwesenden Dichterin selbst) ein ausserordentliches Niveau hatte, sondern weil sie schon nach zwei Vorstellungen abgesetzt wurde. Was den Ausschlag gegeben hat für diesen befremdlichen Entschluss, ist bis heute nicht geklärt. Teo Otto hat noch

1968 die Meinung vertreten, das Stück sei unter dem Druck der Deutschen Botschaft vom Theater abgesetzt worden. Die Judenverfolgungen in Deutschland hatten schon begonnen, Else Lasker-Schüler hielt sich als staatenlose Emigrantin in Zürich auf. Kurt Horwitz jedoch bezeugt, Pressionen der angedeuteten Art seien 1936 noch nicht mit Erfolg ausgeübt worden, und Leopold Lindtberg begründet gar die damalige Absetzung des Werks vom Spielplan mit einem Zerwürfnis zwischen der Dichterin und der Frau des Schauspielhaus-Direktors Rieser.

Für Zürich als Theaterstadt ist der Vorfall, unmittelbar vor Anbruch der grossen Ära des Schauspielhauses, wenig rühmlich. Das einmalige Gastspiel der *Wuppertaler Bühnen* mit ihrer grossen Inszenierung des «Arthur Aronymus», das aus Anlass des 100. Geburtstages von Else Lasker-Schüler angesetzt wurde, mutet ein wenig auch wie die reichlich verspätete Wiedergutmachung eines Unrechts an. Auch für Wuppertal hat – wie 1936 für Zürich – *Teo Otto* die Bühne gestaltet. Es war seine letzte Arbeit vor seinem Tod.

Gerade wer die einzigartige Intensität der Lyrik Else Lasker-Schülers bewundert, wird nicht verkennen, dass die Dichterin als Dramatikerin nicht die Schlagkraft hat, die das Theater verlangt. Manches von dem, was sie in «Arthur Aronymus» gestaltet, bedarf der Stille des Leseerlebnisses und entfaltet sich kaum, wenn es in szenischer Verwirklichung fixiert wird. In Wuppertal hat *Hans Bauer* inszeniert, mit gutem Gespür für die Farben und die Zwischentöne, im allgemeinen auch geschickt in der Führung eines riesigen Ensembles. Teo Ottos Bauten, vor allem für die Szenen, die im Freien spielen, zeugen von der innigen Beziehung des Künstlers zum westfälischen Land und zu seinen Dörfern. Man könnte seine Bühnenbilder mit Bildern von Chagall vergleichen, womit ich nicht etwa sagen will, es liege eine Anlehnung vor. Aber Realismus, Traum und Erinnerung durchdringen sich auch in ihnen.

Wenn dennoch anlässlich des Zürcher Gastspiels der Wuppertaler Bühnen der Eindruck entstand, der auch zeitlich überdimensionierte Theaterabend sei ein wenig auch eine Pflichtübung, so waren es nicht nur Gedanken an den Vorfall von 1936, die da hineinspielten. Das Opernhaus nämlich, in welches das Gastspiel – eine Festwochenveranstaltung des Schauspielhauses – verlegt werden musste, hat zwar eine Bühne, die gross genug ist; aber über den verdeckten Orchestergraben hinweg übertrug sich nur mühsam, was Else Lasker-Schülers Dichtung bei allen dramaturgischen Schwächen zu einem zauberhaften Zeit- und Menschengemälde macht. Die Verständlichkeit litt unter den akustischen Verhältnissen schwer, die Sprache, die kindlich und dichterisch ist, konnte sich nicht entfalten. Unmögliches wird hier wohl von einem Regisseur und von den Schauspielern verlangt: sie sollen das Leben eines Dorfes, einer Landschaft in seiner Gesamtheit darstellen und zugleich Innerlichkeit vermitteln. Vom Räumlichen her ergab sich für die Wuppertaler Gäste in Zürich zusätzlicher Widerstand.

Indessen bleibt die erinnerte Wirklichkeit, die Else Lasker-Schüler in «Arthur Aronymus und seine Väter» gibt, trotz diesen notwendigen Einschränkungen ein ergreifendes Dokument; Idealismus, Naivität, ein glühender Glaube an das Gute und eine völlig undogmatische Darstellung gesellschaftlicher Zustände, die den Keim des Bösen in sich tragen, erscheinen heute vor dem Hintergrund dessen, was nach Hitlers Machtantritt in Deutschland geschah. Im dörflichen Biedermeier, im heimatlichen und religiösen Brauchtum geistert als schlimme Ahnung «das ewig jung bleibende böse Element».

*

Warum eigentlich, so frage ich mich jetzt, bestand der eigene Beitrag des Schauspielhauses zu den Juni-Festwochen 1969 nicht in einer eigenen Neuinszenierung dieses Werks, geschaffen für die eigene Bühne und auf ihre Dimensionen zugeschnitten? Die Gründe, die dafür gesprochen hätten, liegen auf der Hand.

Lorenzo