

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 49 (1969-1970)
Heft: 10

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.02.2026

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

Kulturelle Umschau

ZWISCHEN EKSTASE UND VERSPOTTUNG

Pendelschlag des Pariser Theaters

Ein panisches Theater strebt nach seinem eigenen Wort *Arrabal* auf der Bühne an. Ein Theater, das Schrecken und Instinkt gier als die Antriebskräfte des Geschehens voraussetzt. Der Zuschauer soll die Nacht der Seele mit allen Gesichten des Alpträums im kollektiven Verband erleben. Es ist also nur folgerichtig, wenn Arrabal in seinem neuesten Stück, mit dem die Pariser Theatersaison ihren Anfang nahm, den Zuschauer einzeln in den stockfinsternen Saal des Théâtre de l'Epée de Bois führen lässt. Die jungen Schauspieler nehmen den vom Brüllen und Kreischen eines unsichtbaren ekstatischen Chores Verschreckten an der Hand, flüstern ihm zu: «Sie werden die letzte Viertelstunde Ihres Lebens durchmachen», und geleiten ihn auf einen Sitzplatz, man muss sagen: Sitzpunkt, der blassgrün in der Dunkelheit hervorschimmert. «Et ils passèrent des menottes aux fleurs» (sie legen den Blumen Handschellen an) überschrieb Arrabal das Horror- und Blasphemiestück, das eine Viertelstunde nach diesem Einzug in den schwarzen Initiationskreis im Düsterlicht anhebt.

Wir sitzen in einem schwarz ausgeschlagenen rechteckigen Saal. Über unseren Köpfen sind die Scheinwerfer montiert, die bald diese, bald jene Ecke des Gevierts ausleuchten. Gespielt wird in unserer Mitte, um uns herum. Wir Zuschauer sitzen nicht auf Stühlen, sondern auf den länglichen, verschiebbaren Holzkuben, mit denen der Boden belegt ist, auf einer Art von Gruppenhocker also, zusammengefasst in Zuschauereinheiten von etwa einem Dutzend oder höchstens zwanzig Besuchern. Wir

schauen zu, sind aber von der uns umkreisenden Handlung mitbetroffen. Wir sind wie die vier Männer in Gefangenekleidung eingesperrt in Francos Gefängnis, einem uralten, mit Häftlingen vollgestopften Gefängnisbau. Die obszönen oder brutalen Zwangsvorstellungen, alle die aufgepeitschten Phantasmen, deren Toben, deren Konvulsionen sich an den Wänden brechen und auf uns zurückfallen, entspringen auch unserem durch jahrelange Haft aufgereizten Verlangen nach Freiheit, in der die Angst vor der Tötung von uns wiche.

Zum erstenmal gelingt es Arrabal, höchst persönliche Besessenheit sich nicht im Leeren drehen zu lassen, sondern sie in der Abhängigkeit eines überpersönlichen, konkreten Schicksals zu verankern. Spanien ist der Schauplatz der Handlung, spanisch ist die unüberbietbare Grausamkeit, mit der etwa der heuchlerische Gefängnispfarrer geblendet und entmannt wird, die wilde Blasphemie auch, mit der ein schwarzer Christus, die Dornenkrone auf dem Haupt, dem misshandelten Glaubensdiener das Augenlicht und seine Geschlechtsattribute wiedergibt. Aber der Ausgangspunkt ist die Erfahrung des Kerkers. Arrabal, man entsinnt sich, machte sie vor drei Jahren, als er der Vaterlandsbeleidigung bei einem Besuch in Spanien angeklagt und nur dank weltweiter Proteste in Freiheit gesetzt wurde. Den Schock, welchen er damals erlitten hat, setzt er nun auf den Brettern in wahnwitzig anstössige Visionen um, die jedoch eine präzise politische Stossrichtung haben. Garcia Lorcas Ermordung wird kurz aufgerufen, von Lorca stammt auch die Titelzeile. Blumen mit Handschellen,

das sind die unschuldig Gefesselten, die Gefolterten in der Zellennacht. Natürlich steht die Frau daneben, dies vermaledeite Objekt der Lust und ihre Anreizung zugleich. Im Gefängnis jedoch feuert sie die Marterknechte an: «Schlagt stärker zu.» Arrabals Trauma von der Mutter, die seinen Vater den franquistischen Mördern verriet, bricht hervor.

Ein anderer konkreter Fall von Francois Grausamkeit wird ebenfalls beschworen: die Exekution des Gewerkschaftsführers Guimiau. Kein Protest, komme er vom Papst oder von Amerikas Staatspräsident, vermag etwas gegen die Hinrichtungswut des Machthabers.

An diesen Stellen wird die Welt der aufgeputschten Wahnvorstellungen als ein giftiger, menschenzerstörender Pilz erkennbar, der aus dem feuchten Grund der Verzweiflung Eingesperrter hervorwächst. Wo der Mensch solchen Qualen ausgesetzt ist, kann der Dämon in ihm nicht anders, als sich in Bildern von nackten Brüsten und gierigen Schößen so zu verkörpern, dass diese Ausgebürtungen der wildgewordenen Phantasie von den Opfern selbst ein unmenschliches Zerrbild zeichnen.

Arrabal will schockieren. Einer Welt, die ihn täglich aufs grausamste beleidigt, kann er aus purer Selbsterhaltung nicht anders als mit Ohrfeigen begegnen. Noch nie ist er so weit gegangen wie diesmal, da er sich auch als Regisseur seines eigenen Textes versuchte. Hüllenloses Auftreten der Schauspieler gehört seit einiger Zeit zum modernen Theater. In Paris war man in diesem Punkt weit weniger «fortgeschritten» als in London oder New York. Arrabal hilft nun dem Pariser Theater, diesen Rückstand aufzuholen. Er bietet auch Urinieren als Schauspiel dar: alles, was dem Geschmack ins Gesicht schlägt, ist willkommenes Mittel, in einem Theater der Trance die Unmenschlichkeit aufzuzeigen. Kein Zweifel, dass diese extremen Mittel den Eindruck schmälern und nicht steigern. Kein Zweifel auch, dass Arrabal nicht der geeignete Regisseur seiner Fiebervisionen ist. Der Zuschauer wird dauernd an Victor Garcias Lösungen für den bei-

spielhaften «Autfriedhof» erinnert, in denen sich Ritual, Blasphemie und Heranflehung eines reineren Menschentums szenisch weit überzeugender darstellten. «Die Theatergemeinschaft» (dies der Name der Truppe) spielt: junge Schauspieler, das versteht sich von selbst, die ihr Handwerk, vorab das Sprechen, kaum noch gelernt haben. Der Regisseur hätte sie in sicherer Gruppierung führen, ihre Sprechweise lockern sollen. Dies panische Theater leidet an einer szenischen Unbeholfenheit, manchmal geradezu an Dilettantismus. Seiner Wirkung tut das Abbruch. Bedauerlich, weil es diesmal trotz vieler Outriertheit stärker überzeugt als früher.

Was mich bei jeder Premiere von *Jean Anouilh* fast am meisten verwundert, ist der Prozentsatz junger Zuschauer, die sich einfinden zur Betrachtung eines Spiels in völlig undurchlässigem Kreis. Ein Zehntel des Publikums der Comédie des Champs-Elysées, wo «*Cher Antoine ou l'amour raté*» (Teurer Antoine oder die verpfuschte Liebe) uraufgeführt wurde, war nicht älter als dreissig Jahre. Sind das die Konformisten, die Abkömmlinge des Establishments, die im heissen Mai 1968 für de Gaulle auf die Strasse gingen? Was kann ihnen die unaufhörliche Diskussion um den Charakter des «teuren Antoine» bedeuten, eines Dramatikers, der 1913, in diesem Jahr spielt das Stück, höchsten Ruhm einheimst und auf dem Gipfelpunkt seiner Laufbahn sich in ein abgelegenes Schloss in Bayern zurückzieht, wo ihn beim Flintenputzen eine Kugel (versehentlich? absichtlich?) hinstreckt? In der offenen Gesellschaft, die sich nach ihren eigenen neuen Formen des Zusammenlebens befragt, zeichnet Anouilh eine total geschlossene auf die Bretter, in der nur Probleme von einst besprochen werden, aus der selbst das jugendliche Liebespaar nicht wird ausbrechen können. Und die Probleme sind selbstredend psychologischer Natur: um die Ergründung von Antoines Seele geht es, um die Beschwörung einer «verpfuschten Liebe». Doch genau genommen ist die Seelenzergliederung, der sich die im winterlichen Schloss durch Lawinen-

niedergang eingesperzte Gesellschaft von Antoines Ehefrau sowie Geliebten und Jugendfreunden widmet, nur ein Vorwand. Ausgebreitet wird nämlich der Seelenzustand und der abgebrühte Sarkasmus eines anderen dramatischen Autors. Der heisst Jean Anouilh. Inhalt des neuen Stücks ist in Wirklichkeit Anouilhs Überlegung über die Kunst des Theaters und seine spottvolle Selbstanalyse. Seit langem kennen wir seine Virtuosität im Einblenden von fiktiven Szenen in das für real ausgegebene Spiel der Personen. Schein und Sein hat er immer durcheinandergemischt, um zu dem eigentümlichen Effekt der melancholischen Desillusionierung zu kommen. Darin müssen wir seinen Beitrag erblicken zur Analyse, er nennt sie: Entlarvung des bürgerlichen Daseins.

Früher, etwa in «*Ardèle oder die Margerite*», betitelte er solche Stücke als «zähnekniischend». Auch im «*Antoine*» lässt er von dieser erprobten Entlarvungstechnik nicht ab. Antoines Maitressen waren Schauspielerinnen; ein solches Ungehuer der Bretter, verkörpert mit viel Brio von Françoise Rosay, führt er nun ins bayerische Schloss. Auf Wirkung bedachte Menschen also, eigennützig und ebenso liebeshungrig wie liebesarm. Zur eigenen Verunwirklichung haben sie im vierten Bild ihr Auftreten als reale Personen angeblich in einem von Antoine verfassten Stück zu mimen. Der Grund wird schnell ersichtlich: Antoine will dadurch das Illusionäre am menschlichen Verhalten und Empfinden aufdecken. Ein Verfahren, das letzten Endes von Pirandello nicht weit entfernt ist, das aber für die individuelle Psychologie der Hauptperson nicht so ergiebig ist. Denn jetzt erfahren wir, dass wir die, mit denen wir leben, so wenig kennen wie ein Schemen, an dessen Umriss wir uns klammern, das in der Umarmung uns jedoch zerfliesst. Trauer oder Zynismus bringt Anouilh für diese atmenden Papierwesen auf, die unsere Nachbarn und Geliebten sind, nie fragt er, weshalb sie zu solcher Inkonsistenz kommen. Sie ist ein Vorgegebenes, das jede ergründende Reflexion entkräftet. So ist der Mensch,

sagt Anouilh. Aber dass er so nur in seiner abgesperrten Welt des hämischen Grinsens ist, das bedenkt er keinen Augenblick. Im Gegenteil, er erzeugt wie alle die Tadler oder Nutznieser der ersticken Bürgerwelt seit den dreissiger Jahren mit Genuss auf der Bühne ein Klima der Niedertracht und des permanenten Seelenschmutzes.

Je älter er wird, um so mehr vermengt er Hohn mit Galle. Um so weniger hat er freilich zu sagen: auch ihm, nicht nur dem Zuschauer geht die Luft aus. Das äussert sich szenisch in einer Aufreihung von Nummern, in denen er seinen Personen allein noch gestattet, sich zu offenbaren. Diese Personen sind obendrein ohne Entwicklungsmöglichkeit festgelegt: der bissige Kritiker Cravat, der geschwäztige Sorbonneprofessor, das reine Mädchen vom Land, der deutsche Notar mit dem Schloss vor dem Mund und so fort. Die Typen aus dem Vaudeville des Second Empire verwandelten sich in dieser Spätform in Stereotypen, die immer wieder daselbe sagen, und das bedeutet, dass sie nichts mehr sagen, sondern sich nur noch wiederholen. Anouilh spielt meisterlich mit dieser Wiederholtechnik; wir können auch sagen: mit dem Selbstecho. Seine eigenen Stücke und ihren szenischen Dreh tippt er an und gibt uns zu erkennen, dass sie sich wieder und wieder drehen. Erlösung davon gibt es nicht: in einer endlosen Kreisbewegung um sich selbst herum und innerhalb des Anouilhschen Oeuvres verharren die Gestalten, verharrt aber auch ihr hämisches Moralisieren. Je virtuoser es wird, um so mehr verdünnt es sich. Übrig bleiben Theatertricks. Für Anouilh ist tatsächlich alles machbar. Er erweist sich als der Meister der Künstlichkeit, der mit Schminke, Gliederprothesen und Perücken eine Welt von einschmeichelndem faulen Glanz heraufzaubert.

Für Theaterleiter, die sich ihre Stücke selber schreiben, liefert die Geschichte ab und zu Beispiele, denken wir nur an Molière oder an Nestroy. Sie waren allerdings in erster Linie dramatische Autoren, in zweiter Linie Schauspieler. *Roger Planchon* zählt zu Frankreichs berühmtesten Regis-

seuren der mittleren Generation; seit Jahren pflegt er mit seiner Truppe in Villeurbanne eigene Stücke einzustudieren. «Das Theater der Autoren ist tot», rufen in seinem neuen Stück Leichendiener aus und entrollen einen Teppich, über den die eingeladenen Trauergäste zum Requiem für den letzten Schauspieler schreiten. Getreu dieser Meinung betitelt unser fallweiser Autor sein Stück mit ebenso haarsträubender wie munterer Frechheit: «Die Kontestation und Zerstückelung der berühmtesten französischen Tragödie, des *Cid* von Pierre Corneille mitsamt einer *grausamen* Tötung des Verfassers sowie einer unentgeltlichen Verteilung verschiedener Kulturkonserven.» Auf dem Zettel des Théâtre Montparnasse-Gaston Baty steht freilich in Fettdruck nur der Anfang «*La mise en pièce du Cid*». In Paris, wo Planchon diesen Winter gastieren wird, bis sein Theater bei Lyon den Umbau hinter sich hat, spricht man nur von Planchons Anti-Cid.

Sobald das Theater der Autoren tot ist, der Dialog also nicht mehr zählt, sondern nur veräppelt wird, gewinnen Geste, Bewegung der Leiber und der Bühnenmaschine oder Lichtbilderprojektion die Oberhand. Theater beweist dann seine Verwandtschaft mit dem Panoptikum. Ohne einen aussergewöhnlichen Leiter artet das Quirren der Menschen und der Farben zum Selbstzweck aus, der bald schal wird. Nichts dergleichen bei Planchon. Was durch Wiederholung langweilen könnte, erscheint dank seinem Witz als unaufhörliche Kraftquelle. Sie sprudelt aus sich selbst heraus und will nichts anderes, als ihr Sprudeln darstellen.

Ausgangspunkt ist also Corneilles Trauerspiel. Es soll einem hochwohllöblichen Publico vorgeführt werden, kann aber dummerweise nicht, da auf der klassizistisch hergerichteten Bühne Herr Fafurle, Bigamist und Landstreicher, mit einem abgetakelten Automobil, sich eingenistet hat. Dieser Eindringling kennt vor kulturellen Werten keinen Respekt, sondern stört die edle Handlung dauernd mit seinen unverständigen Fragen, die so blöd sind, wie

sie nur ein heutiger Halbstarker vorbringen kann. Der Etagendiener im Hotel der Kultur, zuständig für das 17. Stockwerk alias Jahrhundert, kann seine Stirn noch so runzeln und mit den Schulausgaben, dem traditionellen Schülerschrecken, wedeln, dieser Autotramper mokiert sich rundweg über ihn. Was Theater für ihn (und uns) heute ist, das will er die Versammlung schon lehren. So reisst er die Macht des Handlungsführers, Ansagers, Bühnen- und vor allem Zaubermeisters an sich.

Er wird fortan dem Geschehen die Richtung weisen, hin nämlich zu den Fragen nach der Politik, die das Theater abbilden oder gar machen soll. Revoluzzer des Mai springen unversehens auf die Bühne und sprühen aufrührerische Losungen aus Spraydosen an die Wände. Eine Chienlit, wie sie der damalige Staatspräsident nannte, lässt Planchon auf den Brettern ausbrechen; mit andern Worten ein Affentheater: Jux, Blödsinn und tiefere Bedeutung. Nur das Theater wird diesem Durcheinander von Kollektivdrang und Individualanarchie gerecht, sagt er sich mit Recht. Fafurle, von Jean Buise mit verschmitztem Phlegma gespielt, gewinnt Züge des Zauberers von Oz und des Soldaten Schweyk, je nachdem er Hippies oder Polizisten als Gegenspieler vor sich hat. Er nasführt die Häscher und wäscht ihnen mit Omo das Gehirn, er knipst Kulturkontinuität von Corneille bis zu den heutigen Politikern im Lichtbild vor und bringt folgerichtig den Urahn, Vater von Cid und Chimène, auf «grausame», will sagen Grotowski-Art ums Leben. Comic-Strip-Gestalten auf der Suche nach dem mörderischen Drahtzieher (hinter der Kultur? hinter dem Unfug? Planchon lässt beide in eins zusammenfallen und beläßt das Ergebnis im Halbgesagten) machen Tabula rasa mit den Autoren, den Regisseuren, den Schauspielern. Platz frei für die Wundermaschine, die weltverklärende Brillen ausspuckt. Tarzan, verjüngt, vergöttlicht, schwingt sich auf dem Seil über die verzückten Blumenkinder, die nach einer schönen Wunderfarbenwelt die Hände heben.

Bleibt ein Klischee der jüngsten Moderne ausgelassen? Alle hat Planchon dem szenischen Schauvergnügen dienstbar gemacht, allen dreht er dadurch den Hals um, ohne aggressiv oder gar sauer zu werden. Das ist der Grund, weshalb diese kau stische Ausgelassenheit auf den Brettern von Montparnasse die Pariser hinreisst. Sie hatten noch wenig Anlass gehabt, eine solch fulminante Bewusstseins- und Gesellschaftskritik in einem zu beklatzen. Eine Bühne aus der Provinz brachte sie an die Seine, das ist auch im Zeichen der bereits erfolgreichen Dezentralisation des französischen Theaters aussergewöhnlich. Planchon bringt gleichzeitig noch etwas in die Hauptstadt, was verschiedene junge Regisseure diesen Winter ausprobieren: die Gesellschaftssatire im Musical. Er zeigt ein engagiertes Theater, das nichts vom

Lehrstück wissen will, sondern das mit Farben-Gesten-Lichterüberschwang unterhalten und zugleich angreifen will. Für das musikalische Lustspiel hatte Paris seit Jahrzehnten nichts übrig gehabt. Das scheint sich zu wandeln, sowohl was das triviale wie das literarisch-satirische Genre betrifft. Diesen Winter singt, tanzt, rennt man auf den Pariser Bühnen, etwa in Brechts «Pauken und Trompeten» oder «Dreigroschenoper» oder seinem apokryphen «Happy End». Und bei Planchon geschieht das gleiche zum Zweck der Reinigung von Theater, Politik und Sitten. Soviel Brio und Witz bestätigen indes die unzerstörbare Vitalität der ins Grab zu läutenden Theaterkunst. Wer sie dieserart in Frage stellt, beschwört sie gleich wieder zu vollem, vielversprechendem Leben herauf.

Georges Schlocker

VERDIS «ERNANI» AN DER MAILÄNDER SCALA

Die Eröffnung der «Stagione lirica» am Teatro alla Scala in Mailand fällt jedes Jahr traditionsgemäss auf Sant’Ambrosio, den 7. Dezember, und gilt jeweils – wie man so sagt – als gesellschaftliches Ereignis. Nicht nur aus Mailand, sondern aus ganz Italien und den umliegenden Ländern strömt Nobilität, High Society und Prominenz herbei, um sich Stelldichein zu geben und Schaustellung zu bieten. Aufwand, Luxus, Pomp in den Rängen übersteigen meistens den der Bühne. Ein Glück nur, dass die Leitung der Scala schon vor Jahren dazu übergegangen ist, als Premiere nicht eine abgespielte Opernpièce aufzuwärmen, sondern Vergessenes unbekannter oder Frühwerke allgespielter Opernkomponisten wieder ins Gespräch zu bringen. Darin kann denn einzig noch der Sinn solcher Opernspektakel liegen.

Diesmal war es Giuseppe Verdis «Ernani», komponiert als fünfte Oper des 30jährigen zwischen «I Lombardi alla prima crociata» und «I due Foscari». Diese vieraktige Oper, benannt nach der spanischen Stadt Hernani bei St. Sebastian, kam am 9. März 1844 am Teatro Fenice in Venedig mit durchschlagendem Erfolg zur Uraufführung. Später wurde sie von populäreren Werken des Meisters in den Hintergrund gedrängt und erscheint selbst in Italien nur noch selten. Im deutschsprachigen Musikraum ist sie – trotz der Neuübertragung (1934) von Julius Kapp mit dem ominösen Happy End – eigentlich unbekannt.

Schwierigkeiten gab es schon bei der Umsetzung des Schauspiels in ein Opernlibretto. Victor Hugo liess seinen «Hernani ou l’honneur castillan» 1830 im Théâtre

Français in Paris uraufführen. Obwohl es Vincenzo Bellini sogleich zur Veroperung annahm, später aber während der Komposition liegen liess, wollte Hugo vorerst dem Librettisten Verdis, Francesco Maria Piave, nicht die Einwilligung zur Adaption geben. Noch anlässlich der Pariser Aufführung verlangte er eine Titeländerung: als «Il Proscritto», der Geächtete, fand das Buch gleichwohl nie Hugos Zustimmung.

Tatsächlich ging es Verdi bei diesem Sujet um den Gegensatz des Ausgestosse-
nen zu den Herrschenden. Damit sollte «Ernani» bedeuten, was der zwei Jahre
zuvor entstandene «Nabucco»: Symbol
für das noch nicht von Fremdherrschaft
befreite Italien. Bei der Römer Premiere
wurde der Chorruft «A Carlo Magno
gloria ed onor» von den Sängern unter dem
Beifall des Publikums geändert zu «A Pio
nono gloria ed onor» – bis sich des Papstes
anfänglicher Liberalismus alsbald als trüge-
risch erwies.

Heute lässt sich diese Oper als Meilen-
stein in Verdis Entwicklung zum Dramati-
ker verstehen. An Schlagkraft der Drama-
turgie und an Präzision der Charaktere
übertagt «Ernani» alle Frühwerke von
«Oberto» bis zu «Stiffelio». Die Handlung
ist geradezu von simpler Einschichtigkeit
und Konsequenz.

Der Herzog Don Juan von Aragon zieht als Rebell Ernani mit seinen Banditen durchs Land. Als Prätendent auf den spanischen Thron und Gegenspieler Don Carlos' ist er von diesem geächtet worden. Ernani weiss sich mit Donna Elvira ver-
bunden. Um sie wirbt König Carlos ver-
geblich. Don Ruy Comez de Silva, Elviras Onkel und Bräutigam, überrascht Rebell und König, wie sie Elvira besuchen. Zuerst schützt Carlos seinen Gegner vor Silva. Nachher verbündet sich der Grande mit Ernani gegen Carlos. Doch damit verpfändet der Rebell sein Leben an Silva: dieser wird ihm mit Hilfe eines Jagdhorns das Zeichen der letzten Minute blasen. Wie Karl V. in Aachen zum Kaiser ausge-
rufen wird, verzeiht er – im Gedenken an Karl den Grossen – nicht nur seinen Geg-
nern, sondern verzichtet auf Elvira und

führt sie dem in seinen Rechten wieder eingesetzten Ernani zu. Doch wie der Herzog von Aragon seine Hochzeit feiert, erscheint als maskierter Guest der Grande und fordert das Pfand. Ernani fügt sich dem spanischen Ehrenkodex und gibt sich den Tod.

Verdis Musik zeichnet die fünf Bilder mit elementarer Kraft nach. Noch steht er in der Tradition der Cavatinen, Cabaletten und Stretten seiner Vorläufer Bellini und Donizetti. Als Nummernoper mit ihren Zäsuren bis zur psychologischen Unwahr-
scheinlichkeit verrät sie bereits den in Grosskomplexen disponierenden Musikdramatiker. Leitmotivik – und zwar im Jahr,
als Wagner erst seinen «Fliegenden Holländer» schrieb – durchzieht Vorspiel, Mittel- und Schlussbild. Die Instrumentation des Gruft-Bildes mit der tiefen Blech-
Akkordik ist von beklemmender Symbolik.
Das Motiv des todbringenden Hornklangs dürfte in der italienischen Oper erstmalig gewesen sein. Am Schluss der Oper bricht Verdi vollends mit dem Formklischee: er verzichtete auf die von der Sängerin der Uraufführung geforderte Bravour-Arie und lässt die beiden Liebenden in stam-
melndem Espressivo sterben.

In der Mailänder Neuinszenierung gehen Musik, Bild und Bewegung eine überzeugende Verbindung ein. Antonio Votto musiziert zurückhaltend in den Tempi und bringt die Klänge mit beinahe genüsslicher Weichheit zum Blühen: ein Zelebrieren von Musik, wie das sonst nur diesseits der Alpen zu erleben ist. Giorgio de Lullos Regie führt die Handlung geschickt zwischen ästhetisierendem Symbolismus und deutendem Realismus hindurch. Darin unterstützen ihn Pier Luigi Pizzis weitgefächerte Bühnentableaux. Die Eckbilder als die Welt Ernanis sind in verwischter Andeutung gehalten: feurigrot das erste des Aufbruchs, gedämpftblau das letzte des Abschieds. Die Mittelbilder halten es mit strengen, gegliederten Konturen: Symmetrieformen stehen für die intakt-fassbare Welt der Mächtigen. Diese Dualität spiegelt sich fast überdeutlich auch in der Führung der Chormassen: straffe, grup-

penweise Auftritte gegen aufgelöste, gemischte Haufenbewegungen. Die Hauptfiguren dagegen sind zu oratorienhafter Stereotypie an der Rampe verpflichtet.

Placido Domingo als Ernani ist mehr Edelmann als Bandit, mehr Duldender als Handelnder. Raina Kabaiwanska hat als Elvira stimmliche Kraft beinahe im Übermass zur Verfügung. Nicolai Ghiaurov gibt den spanischen Granden zwischen Edelmut und Gewaltsamkeit. Nur der Darsteller des Don Carlos vermochte den Bühnenraum – vor allem im Gruft-Bild – manchmal weder stimmlich und meistens noch darstellerisch zu erfüllen.

Der künstlerische Erfolg dieser «Ernani»-Neuinszenierung wurde durch frenetischen Applaus bestätigt. Als das Publikum nach Mitternacht die Scala verliess, wurde es nicht – wie letztes Jahr – von Demonstranten gewalttätig aus seiner Traumwelt gerissen. Hunderte von Polizisten und Soldaten hielten den Platz und die Strassen besetzt. Das einzige, was gegen die «Signori» geworfen wurde, waren 10-Lire-Stücke. Doch der Ring der Ordnungsleute war so weit um die Ausgänge gezogen worden, dass nur werthöhere Münzen ihre Ziele zu erreichen vermocht hätten.

Rolf Urs Ringger

KEINE ÄRA – NUR EINE EPISODE

Vorzeitiges Ende der Direktion Löffler im Schauspielhaus Zürich

Wir müssten, so schrieb ich noch in der letzten Ausgabe dieser Zeitschrift, den Mut zum Neubeginn auch auf dem Theater haben. Dem Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel AG, der Trägerin des Schauspielhauses Zürich, ist dieser Mut im Verlauf nur einer halben Spielzeit schon unheimlich geworden. Einstimmig hat er am 13. Dezember 1969 beschlossen, der Generalversammlung die Auflösung des Vertrags mit Peter Löffler auf Ende der Spielzeit 1969/70 zu beantragen.

Es gibt Leute, die seither sagen, Zürichs Schauspieldirektor sei das Opfer politischer Unduldsamkeit geworden. Mit noch grösserer Berechtigung darf man jedoch feststellen, er sei den Geistern erlegen, die er höchstselbst gerufen hat, und dies nicht etwa darum, weil es marxistische Geister waren, sondern weil sie in höchst überheblicher Weise und vollkommen undifferenziert verachteten, was immerhin an Mut und Bereitschaft zum Neubeginn gerade auch beim Zürcher Publikum nachweislich vorhanden war. Was an Zürichs Schauspielhaus vom September bis zum Dezember 1969 vor sich gegangen ist, gleicht aufs

Haar den Versuchen, Institutionen durch Provokation «umzufunktionieren» und die verantwortlichen Instanzen zu «repressiven» Massnahmen zu zwingen, um nachher sagen zu können, hier sei Intoleranz manifest geworden, die angebliche Freiheit der Künste und der Meinungen habe sich als leere Phrase erwiesen. Niemand konnte an der Zwangsläufigkeit dieser Entwicklung vorbeisehen. Man kann sich höchstens fragen, ob es unvermeidlich war, dass der Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel AG in Beschluss und Begründung ganz genau die Rolle übernahm, die ihm in diesem «Regiekonzept» zugedacht war. Schliesslich wäre auch denkbar gewesen, den Versuch noch ein wenig länger durchzuspielen, was freilich die teurere Lösung, vielleicht aber die konsequenter gewesen wäre, nachdem man sich schon auf das merkwürdige Abenteuer eingelassen hatte. Es gab nämlich Anzeichen genug dafür, dass in der kühlen Rechnung der Equipe Löffler ein Posten von allem Anfang an nicht stimmte: der Posten künstlerische Qualität. So wie die Dinge jetzt liegen, wird man nie erfahren, ob er je zum Stim-

men gekommen wäre. Die Inszenierungen der ersten Spielzeithälfte vermochten da kaum Hoffnungen zu begründen. Und die Premiere, die dem Verwaltungsratsbeschluss unmittelbar voranging, war eine Theatermisere, wie man sie auf der Bühne des Schauspielhauses selten oder nie erlebt hat.

Man spielte «*Kikeriki*» von Sean O'Casey: ein Stück mithin, das bestens mit der übrigens durch den Verwaltungsrat ausdrücklich gebilligten «progressiven» Linie des Spielplans übereinstimmte – und ich will hoffen, die Herren haben ungefähr gewusst, was sie billigten. Aber man spielte dieses sozialkritische, bittere Volksstück auf eine unsagbar dummliche Weise, so nämlich, als ob man den Leuten im Parkett mit dem Holzhammer einbläuen müsste, wer in diesem Stück die Bösewichter, wer die Guten seien. Die Geringschätzung des Publikums leistete sich jedes Mätzchen. Der junge Ulrich Heising war zwar als Regisseur allein nicht mit dem ungeschlachten O'Casey zurechtgekommen, weshalb man sich einmal mehr das Regie-IDOL Peter Stein verschrieb. Da jedoch so krasse Niveaunterschiede in der Inszenierung bestehen blieben wie beispielsweise zwischen Willy Birgel, der einen alten Schwadroneur ganz ausgezeichnet spielte, und Heinrich Giskes, der mit läppischen Kapriolen einen Kirchendiener tödlicher Lächerlichkeit preiszugeben meinte, wendete sich das Gelächter mit Recht gegen diesen unpräzisen und darum eigentlich harmlosen und freilich auch grässlich langweiligen und dummen Versuch der Diffamierung. Mit ähnlichen Mitteln der sturen Übertreibung waren die bösen Ausbeuter im Stück gezeichnet: der verklemmte und abergläubische Martha-raun und – etwas weniger krass – der Schipper Mahan. Man soll O'Casey gewiss nicht naturalistisch spielen. Aber zelebrieren und mit provinziellem Bühnenklamauk aufmöbeln dürfte man ihn auch nicht, und genau das haben die jungen Regisseure getan.

Ich glaube, wenn man die kritische Mitarbeit des Publikums wirklich sucht, dann darf man die allenfalls aus dem Stück zu

ziehenden Schlüsse nicht so plump vorwegnehmen. Wenn es darum geht, kritisches Mitdenken statt bequemen Geniessens herauszufordern, dann sollten die gesellschaftlichen Zustände im Dorf Nyadnanave nicht so banal und eindimensional dargestellt werden, wie es in dieser Inszenierung geschah. Die Regisseure Peter Löfflers sowie er selbst hätten besser daran getan, endlich für möglich zu halten, dass die Unruhe und der Unwillen im Publikum nicht schlechthin als Ausdruck reaktionären Ärgers über gesellschaftskritisches Theater abgetan werden können. Dieser Unwillen ist vielmehr die Quittung für Darbietungen, die allzu anspruchslos, darum uninteressant und in Hinsicht auf «gesellschaftliche Relevanz» des Theaters eben darum auch vollkommen harmlos sind. An den Bühnen der Bundesrepublik Deutschland hat man das bereits durchexerziert; das Experiment von Zürich war in Wirklichkeit der verspätete Versuch, in der Schweiz zu erzwingen, was sich schon totgelaufen hat. Zugegeben, es gab auch in dieser Inszenierung Ansätze zu interessanten, faszinierenden Zügen; es gab, besonders bei den Damen (Jutta Lampe, Heidemarie Theobald), gute schauspielerische Leistungen. Uneingeschränktes Lob jedoch kann ich eigentlich nur dem grossen Hahn spenden, der die Szene dominiert und – wie uns das Programmheft überflüssigerweise belehrt – «ein Symbol für Freude, Schönheit und sexuelle Entfaltung» darstellt. Diesen prächtigen Vogel zu sehen und krähen zu hören, hinterliess einen bleibenden Eindruck – aber der war mit dem ganzen langen und uninspirierten Abend allzu teuer erkauft.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass der nach kurzem Wirken schon gekündigte Chef der Pfauenbühne in die ausweglose Situation, in der er sich nach diesem Misserfolg vollends befand, mehr gedrängt wurde, als dass er selber dahin drängte. Im Communiqué des Verwaltungsrates steht zu lesen, der Spielplan sei immer mehr «in einer von der ursprünglichen Darstellung Löfflers abweichenden Art und Weise abgewickelt worden». Das heisst doch wohl, die Linie dieses Spielplans sei durchaus

willkommen gewesen, man habe gewiss das Unverbindliche meiden und Voraussetzungen für lebendiges, unmittelbares Theater schaffen wollen. Die Stücke, die in den Monaten September bis Dezember 1969 im Schauspielhaus aufgeführt wurden, entsprachen – mit einer Ausnahme – dieser Absicht. Aber O'Casey spielen, heisst nicht Bösewichter auf die Bühne stellen, die sich kein Dorftheater leisten dürfte, und Canettis «Hochzeit» inszenieren, heisst Sprache ausdeuten und Ensembleszenen meistern; die Kritik an der Gesellschaft überzeugt auf dem Theater, wenn sie das Prestige künstlerischer Wahrheit hat. Inszenierungen sollten weder blosse Plakate noch Pamphlete sein. Langeweile ist im Theater immer ein Symptom künstlerischen Unvermögens. Im Parkett, auf dem Balkon und in den Logen des Zürcher Schauspielhauses sitzen keine Theater-Analphabeten, weshalb es unklug war, Regie-Banalitäten so zu häufen wie in der Aufführung von O'Caseys Stück vom grossen Gockel. Es sind diese Dinge (und was mich betrifft: nur diese!), die auch mich nach den paar Premieren der ersten Spielzeithälfte immer stärker an der Gangbarkeit des Weges zweifeln liessen, den die neue Leitung des Schauspielhauses eingeschlagen hatte.

Nachdem die Kündigung publiziert war, erhob sich alsbald auch Protest. Man müsste beispielsweise einzelne Kommentare der westdeutschen Presse etwas

näher betrachten; da wurden Töne laut, deren Arroganz beträchtlich ist: die Zürcher hätten sich jetzt für ein Theater entschieden, «das nicht mehr an den gutbürgерlichen Schlaf der Welt röhren soll», heisst es da etwa, oder noch schöner: Löffler und seine Mitarbeiter hätten den Gegensatz konsequent zu Ende gedacht, der «zwischen den Bestrebungen des zeitgenössischen Theaters, seiner Autoren, Regisseure und Schauspieler und den Erwartungen und Scheininteressen der üblichen Theatergänger aus Gewohnheit» bestehe.

Das Theater hat – gerade wenn es seine Aufgabe wahrnimmt, unbequem und ein Ärgernis zu sein – mit den bestehenden gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen zu rechnen, was nicht etwa heisst, es müsse künstlerische, geistige und politische Tabus schonen. Es heisst nur, dass Widerspruch, Auseinandersetzung, Diskussion und Kommunikation die Bereitschaft aller am Theater Beteiligten – der Schauspieler, Regisseure, Kritiker *und* des Publikums – zur Voraussetzung haben, sich gegenseitig als Partner anzuerkennen. Weil Peter Löffler, weil insbesondere seine engsten Mitarbeiter solche Partnerschaft verachteten, ist nach drei kurzen Monaten, was als neue Ära begann, zur Episode eingeschrumpft.

Lorenzo