

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

Artikel: Zwischen Ekstase und Verspottung : Pendelschlag des Pariser Theaters
Autor: Schlocker, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162374>

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: 09.01.2026

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 Ausgeburen 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 Gipelpunkt 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