Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 50 (1970-1971)
Heft: 7

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: 07.01.2026

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

URTEIL UND KLATSCH

Ein bekannter Literaturkritiker hat einige seiner Rezensionen als Taschenbuch herausgegeben. War es seine, war es des Verlegers Idee, dafür lauter Verrisse auszuwählen? Ich halte den Gedanken nicht für besonders glücklich; die Reaktionen zeigen überdies, dass er geeignet ist, Missverständnisse zu zeugen. Einen Kritiker nur in dem vorzustellen, was er ablehnt und verurteilt, ergibt ein unerfreuliches Bild: das Bild eines Nörglers und Beckmessers. Natürlich bestreiten wir ihm nicht das Recht, in aller Öffentlichkeit und so unmissverständlich, wie er es für nötig findet, Nein zu sagen. Nur möchten wir auch sehen, wozu er steht und was er bewundert. Nicht die Ergebnisse seiner Analysen sind wichtig, vielleicht aber die Perspektiven, aus denen sie hervorgehen. Erst aus dem Widerspiel von bewundernder Teilnahme und Ablehnung ergibt sich das vollständige Bild. Lauter Verrisse ergeben ein Zerrbild.

Darauf einzuhacken, ist freilich leicht. Zum Beispiel kann man sagen, der Mann sei offenbar altmodisch und verstehe wahrscheinlich nichts von der Literatur seit 1955. Literaturkritiker pflegen sich meist den Erscheinungen der Gegenwart zuzuwenden; wenn einer Gegenwärtiges ablehnt, liegt der Schluss nahe, er sei kein Heutiger. Ein Trugschluss trotzdem. Man kann auch sagen, es sei gänzlich unbedeutend, was derartigen Voraussetzungen entspringe. Das Fatale ist nur, dass die flotten Zerstörer des Zerrbildes ihrerseits eines produzieren, und ein autoritäres obendrein. Jemandem, und gar einem belesenen und bewanderten Mann, vorzuwerfen, es mangle ihm an Verständnis, ist schlechter kritischer Stil. Wer nicht bereit ist, das Gespräch aufzunehmen, also auch Meinungen und Urteile gelten zu lassen, die er nicht teilen kann, setzt sich dem gleichen Verdacht aus wie ein Büchlein voller Verrisse.

Zum Nein und zum Ja zu stehen, ohne nach dem augenblicklichen Trend zu schielen oder Moden mitzumachen, nur weil es sie gibt: darauf beruht, was wir lebendige Kultur nennen wollen. Es ist grotesk, einen vermeintlichen oder wirklichen Kunstrichter mit dem Vorwurf zu bekämpfen, er urteile nach vorgefassten Meinungen und in Anlehnung an klassische Muster, wenn man nichts besseres weiss, als den alten Mustern neue und den vorgefassten Meinungen andere vorgefasste Meinungen entgegenzusetzen.

Seit längerer Zeit konzentriert sich der Streit auf Methodisches. Weitaus der grösste Teil dessen, was heute als deutsche Prosa erscheint, ist davon in wechselnder Weise erfasst. Die Erzähler, auf der Suche nach dem, was noch möglich ist, stellen nicht dar, sondern zeigen den Darstellungsprozess, sezieren ihn, geben nicht Geschichten, sondern Tangenten an mögliche Geschichten. Der Prozess des Schreibens hat den Vorrang vor dem, was durch Sprache mitgeteilt oder dargestellt werden soll. Versuche mit neuer Syntax, Verwendung des Sprachklischees als Baustein (da man ihm ohnehin nicht entrinnt), Techniken, mit deren Hilfe Sprache selbsttätig und losgelöst von Wirklichkeit zu funktionieren beginnt: dergleichen Stichworte deuten die Richtung an, in der sich jüngere deutsche Prosa bewegt. Und selbstverständlich gibt es auch eine neue Kritik, die auf die Beschreibung und Diskussion von Darstellungsvorgängen spezialisiert ist. Ihr sind, in besonders extremen Fällen, Kri-

terien wie Klarheit und Einfachheit nichts weiter als ein Beweis dafür, dass der, der sie anwendet, nicht über Winkelmanns Formel hinausgekommen ist.

Aber es geht ja nicht darum, Methoden und Techniken entweder anzunehmen oder abzulehnen. Welchen Weg einer wählt, ist eine Frage individueller Entscheidung und Begabung. Der Kritiker hat sie in jedem Fall anzunehmen, er muss den Spuren eines Autors folgen, wenn er erkennen und verstehen will, wohin sie zuletzt geführt haben. Es gibt beschwerliche, gefährliche Pfade, und es gibt bequemere Strassen. Holzwege und Sackgassen gibt es am Ende auch. Nicht einmal diese sind im vornherein zu erkennen oder gar mit kritischen Verbotstafeln zu markieren. Vielleicht entdeckt einer, der sie wählt, dass sie weiterführen. Kein neuer Weg ist darum schlecht oder gut, weil er noch nicht begangen wurde; keiner darum schon ausgezeichnet, weil ihn viele wählen. Und selbst Routen, die nicht erst in unserer Epoche erschlossen worden sind, versprechen Erfahrungen und Aussichten, die den Ausflug lohnen. Binsenwahrheiten? Der Streit um Darstellungsmethoden beweist, dass man sie leicht vergisst.

Nur dass nicht jeder Streifzug gleich ergiebig ist, darf am Ende auch nicht vergessen werden. Kritische Teilnahme heisst nicht nur, die mutigen Expeditionen und die Versuche in neuen Fortbewegungsarten einfühlend mitzumachen. Sie besteht zu Recht auch in der Frage nach dem, was einer heimgebracht hat, und da erst setzt das kritische Gespräch an. Lebendige Kultur setzt voraus, dass auch die Leser, die Zuschauer im Theater, die Konzertbesucher ihre Ansprüche stellen. Nicht in der Meinung, es müsse ihnen in jedem Fall entsprochen werden, aber doch andererseits auch nicht bangend, sie seien in jedem Fall ohne Belang. Was dem Leser und Kritiker allzu anspruchslos erscheint, was – bei aller ausgeklügelten Gewitztheit der Konstruktion – durch Pedanterie ermüdet, was seine eigene Wirkung durch Häufung der Mittel erschlägt – das läuft Gefahr, die Aufmerksamkeit derer zu verlieren, an die es sich möglicherweise doch wendet. Zwar ist es üblich geworden, ein «neues, ein anderes Publikum» anzusprechen. Es war ein Schriftsteller, Bert Brecht, der seiner Regierung den satirischen Vorschlag machte, ein anderes Volk zu wählen ...

Woran denn krankt das literarische und kulturelle Leben? Nicht daran, dass Unverständnis und Sturheit den Fortschritt hemmen. Auch nicht daran, dass Leute von gestern an den Schalthebeln der Medien sitzen. Man kann das wahrhaftig nicht behaupten. Was schwach und schwächer geworden ist, scheint mir anderswo zu suchen: es fehlt an beherzter Stellungnahme, am Mut, Wahrnehmungen auszusprechen, ob sie nun ins schicke Konzept passen oder nicht. In Aufzeichnungen von Rudolf Hartung, dem Herausgeber der «Neuen Rundschau», lese ich, wie eine Gymnasiastin in gelehrter literarischer Gesellschaft hartnäckig behauptet, alle Reaktionen oder Urteile seien gleichwertig, es gebe keine kritische Instanz. So zum Beispiel sei es völlig unmöglich, etwa im Theater davon zu sprechen, die Leute hätten an der falschen Stelle gelacht. Das deckt sich mit der Ablehnung jeglicher Kritik, die sich auf Normen stützt. Sie ist weit verbreitet und zweifellos dann berechtigt, wenn sie nicht gleichzeitig die klare Stellungnahme überhaupt in Frage stellt. Die nämlich ist ein Symptom für Leben, ein Versuch, das Neue zu assimilieren oder abzustossen. Keiner hat das Monopol, einige jedoch werden durch ihre Reaktionen oder Urteile eher zu überzeugen vermögen als andere.

Hermann Hesse hat einmal gesagt, Urteile seien nur wertvoll, wenn sie bejahen. Jedes verneinende, tadelnde Urteil, wenn es als Beobachtung noch so richtig sei, werde falsch, sobald man es äussere. «Wirklich wahr sind wir nur», sagt Hesse, «wo wir Ja sagen und anerkennen. Das Feststellen von ‹Fehlern›, und klinge es noch so fein und geistig, ist nicht Urteil, sondern Klatsch.»

Anton Krättli

Mochten die Programme der Luzerner Musikfestwochen in den letzten Jahren durch die – sich oftmals widerstrebenden – Ansprüche von Dirigenten, Solisten, Publikum und der Verpflichtung der Veranstalter auch gegenüber der Moderne in ihrem Allerlei oftmals buntscheckig, zufällig, unausgeglichen wirken: in diesem Jahr hatten die Organisatoren wenigstens eine Programmkonzeption anzubieten. Doch danach brauchten sie für 1970 nicht lange zu suchen: das Gerüst der Orchesterkonzerte bildeten Beethovens neun Sinfonien. Ihnen – eine weitere Programmkonzeption – sollten – wie es hiess – repräsentative Werke des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt werden.

Diese Idee ist im Beethoven-Jahr – wo sich die meisten Programmveranstalter darauf beschränken, die Werke des Bonner Meisters gewissermassen unter sich: also unter dem Klassikerhimmel auszustellen – vernünftig, wohltuend und hätte überaus anregend werden können. Doch in Luzern blieb es meistens bei Zufallskombinationen: Konfrontationen, Entsprechungen, Kontraste wollten sich nur selten ergeben.

So fiel mit Beethovens Erster Sinfonie Strawinskys orgiastischer «Sacre du Printemps» zusammen, mit der Vierten die Uraufführung von Armin Schiblers sinfonischem Zyklus für tiefe Stimme und Orchester «Huttens letzte Tage», mit der «Eroica» eben diese Klassik parodierender «Apollon Musagète», mit der pastoralen Sechsten das den Künstlerkult schildernde «Heldenleben» von Richard Strauss, mit der Siebenten das blasse, beinahe nur als Gelegenheitsarbeit zu Hindemiths Silberhochzeit entstandene «Konzert für Holzbläser, Harfe und Orchester».

Überzeugender waren Verbindungen zwischen der Zweiten Sinfonie und Alban Bergs klassische Formtypen mit Reihentechniken kombinierendem «Kammerkonzert für Geige, Klavier und 13 Bläser», zwischen der – zumindest im Minuetto – überkommene Muster karakierenden Achten und – zwar nur wegen des Dirigentenwechsels anstelle von Debussys «La Mer» – Prokofieffs mit Neoklassizismen jonglierender Suite aus dem Ballett «Romeo und Julia», zwischen der Fünften und Arthur Honeggers mit dem Trompetenchoral ebenfalls zu einer Schlussapotheose stürmenden Zweiten Sinfonie für Streichorchester.

Höhepunkte an Programmgestaltung und Interpretationsniveau aber machten auch dieses Jahr wiederum Luzern zu einem der interessantesten Musikfestivals. *Ernest Blochs* 1916 entstandene Hebräische Rhapsodie «Schelomo» für Violoncello und Orchester mit ihrer Mischung aus Spätromantik, Impressionismus und Synagogalelementen wurde durch *Janos Starker* an Ausdrucksintensität und technischer Überlegenheit auf dem Höchstniveau seiner kürzlichen Decca-Platteneinspielung gehalten. *Philippe Entremont* spielte *Ravels* G-dur-Klavierkonzert in der Dualität zwischen Oberflächenpolitur und Music-Hall-Parodie aus. *Karajan* gab *Beethovens* Fünfte – trotz oder eben gerade wegen Eigenwilligkeiten wie Verdoppelungen und Retuschen – hoch expressiv, ganz auf Farbe und Dynamik angelegt und fern aller Klassiker-Egalität.

Überraschungen und Novitäten brachten für Luzern aber auch ältere Werke und berühmte Künstler. *Alessandro Scarlattis* «Vespro di Santa Cecilia» vom Jahr 1720 kam durch die Festival Strings Lucerne und die Luzerner Vokalsolisten zur ersten vollständigen Aufführung. Die Harmonie der Tschechischen Philharmoniker stellten zwei Werken von *Mozart* zwei späte von *Leos Janácek* gegenüber: die Bläsersuite «Mlädi» und das «Capriccio» für Klavier (linke Hand), sechs Blechbläser und Piccolo-Flöte. *Jean Martinon* brachte in seinem Abend mit ausschliesslich französischer Musik nicht nur die 1923 entstandene Ballettsuite «Cydalise et le Chèvre-Pied» des Spätimpressionisten *Gabriel Pierné*, die trotz der eklektisch-

unprofilierten Machart mit ihrer effektvollgefälligen Instrumentation das Publikum sichtlich begeisterte, sondern auch seine vor zwei Jahren komponierten, an Bergschem Orchesterklang orientierten «Hymne et Rondo» als Erstaufführungen nach Luzern.

Die Festwochen blieben auch diesmal nicht von – vermeidbaren und unvermeidlichen – Enttäuschungen verschont. So fiel Dietrich Fischer-Dieskaus Absage nicht nur die erste Hälfte von *Schiblers* Gesangs-Zyklus zum Opfer, so dass der buchstäblich in letzter Stunde einspringende *Kurt Widmer* nur den Rest zu einem für ihn ehrenhaften Höflichkeitserfolg führen konnte, sondern im ersten Kammerkonzert auch Gabriel Faurés wenig bekannte Verlaine-Gruppe «La bonne Chanson» vom Jahr 1893. Eine Enttäuschung wurde *Christoph Eschenbachs* Klavierabend, denn mit gleich drei anspruchsvollsten Sonaten hatte sich der Pianist offensichtlich übernommen: mochte er in *Bergs* op. 1 noch durch die – wenn auch der Komposition nicht unbedingt entsprechende – skelettierende Durchleuchtung der Architektur halbwegs überzeugen, so trocknete er *Schuberts* B-dur op. postumum zu sprödem Formalismus ein und erwies sich den Fortissimo-Ausbrüchen von *Beethovens* op. 106 nicht gewachsen an Gestaltungs- und Durchhaltekraft.

In der erst seit wenigen Jahren bestehenden Reihe «Junge Künstler» kommen auch nicht berühmte Musiker in Luzern zu Gehör. Diesmal gastierte das Orchestra della Radio Svizzera Italiana. *Marc Andreae* brachte *Rossinis* hübsch-belanglose Ouverture «Matilde di Shabran» zur Schweizer Erstaufführung und bewies in *Bartóks* fünf «Ungarischen Bildern» die Spielsicherheit seines Apparats. *Rocco Filippini* überzeugte in *Boccherinis* B-dur-Cellokonzert durch weichen, satten Ton, verlor sich aber – vor allem im Mittelsatz – geniesserisch ins Detail und liess allzu oft die Spannungsbögen vermissen. Dieser Tessiner-Abend brachte als Uraufführung auch des 1942 im bernischen Ersigen geborenen *Matthias Bamert* «Septuria lunaris». Es sind sieben Orchesterstücke, die sich an sieben Mondlandschaften inspirieren, diese programmatisch schildern, ohne deshalb – wie es der Komponist in einer Programmheftnotiz festhält – Sphärenharmonie oder Schöpferlob sein zu wollen. Abwechslungs- und einfallsreich übers Material von Farb-Clusters bis zum Oktavostinato verfügend, gibt sich mit der klanglichen Subtilität stets der Orchesterpraktiker zu erkennen. Steht diese Partitur von der Werkidee her denn auch im Schatten der Versuche von Gustav Holst, Hindemith und Klaus Huber, so gibt es sich doch als Talentprobe, die bei Schweizer Musikern unter vierzig beinahe einsam dasteht. Eine überaus sorgfältige, gewissenhafte und zugleich inspirierte Wiedergabe bewirkte beim Publikum einen durchschlagenden Erfolg.

Die beiden Veranstaltungen mit ausschliesslich neuer Musik vergaben sich unter ihren Möglichkeiten. Im Musica-Nova-Konzert mit *Bernd-Alois Zimmermanns* polyglott-bombastischen «Monologen» für zwei Klaviere und *György Ligetis* durchgeflochtenen und vielschichtigen «Ramifications» für Streicher kam nur eine Uraufführung bis vors Publikum: *Rolf Gehlhaars* langatmiges, mit ausgeleiertem Material hantierendes, damit aber nicht den grotesken Collage-Effekt bewirkendes «Zwei/Zwei» für Klaviere. «Ad libitum», der «Versuch einer Kunst-(Haus-)Musik» von vier Schweizer Komponisten, wurde kurzfristig abgesagt, «wegen technischen Schwierigkeiten und» – wie es der Radiokommentator formulierte – «weil es zu Unstimmigkeiten unter den Komponisten gekommen war», obwohl das Programmheft von dem – bei Druckbeginn offenbar schon fertiggestellten – Teamwork als «einer anregenden, erregenden und für alle fruchtbaren Gemeinschaftsarbeit» zu erzählen weiss. In der künftig – nächstes Jahr mit *Iannis Xenakis* – fortgesetzten Reihe «Perspektiven» bot *Mauricio Kagel* sein 1964 konzipiertes «Match – Match – Match» in den drei Möglichkeiten mit denselben Interpreten: als Tonband, als Spiel und als Film. Dem

an Avantgarde interessierten Luzerner Publikum wäre aber sein neuestes Werk vermutlich gelegener gekommen und hätte zudem eine hautnahe Konfrontation mit der Programmidee ergeben: der Film «Ludwig van ...».

Noch ein Blick aufs Programmheft: es ist in seiner Aufmachung so gepflegt wie wirkungsvoll. Text und Bilder gruppieren sich reizvoll. Die wechselweise in drei Sprachen gehaltenen Einführungstexte sind wohltuend knapp und meistens informativ. Nur wäre künftig darauf zu achten, dass sie in Aussage und Tendenz nicht kollidieren mit dem Pressematerial. So steht zu «Heldenleben» im Programmheft: «Diese von Richard Strauss als ‹Tondichtung für grosses Orchester› bezeichnete Komposition hat nicht eine bestimmte heroische Figur zum Gegenstand. Menschliches Heldentum im allgemeinen ist es was hier durch das Mittel der Tonsprache charakterisiert erscheint. Der Komponist stellt eine Idealfigur hin.» Das Pressematerial dagegen weiss zu berichten: «Die Partitur besitzt ausgesprochen biographische Bezüge. Unter dem Helden hat Strauss sich selbst verstanden. Das Werk ist nicht frei von einer, hin und wieder ans Masslose grenzenden Selbstglorifizierung.» Offenbar drückt sich da nicht nur der Zeitunterschied aus zwischen der 1907 von Wilhelm Klatte verfassten Werkanalyse und einer nicht gezeichneten Deutung von 1970 zu Handen der Rezensenten. Frage bleibt: Handelt es sich hier darum, dass man das Publikum für naiver hält als die Kritiker, oder um Ausdruck der Meinungsfreiheit oder einfach um einen Regiefehler bei den für die Texte Verantwortlichen? Jedenfalls könnte es unter solchen Umständen nicht mehr verwundern, wenn künftig das Publikum nicht mehr die Programmhefte zu kaufen wünschte, sondern das Pressematerial.

Als grösseres Problem wird sich den Organisatoren die Programmgestaltung in den nächsten Jahren stellen. Wodurch werden die einzelnen Veranstaltungen zusammengehalten, wenn sie sich nicht mehr auf das Jubiläum eines Klassikers abstützen lassen? Offensichtlich werden Konzeptionen in Zukunft – und zwar über Jahre hinaus – ausserhalb von Jahreszahlen liegen müssen. Will Luzern sein Niveau behalten, muss es mehr werden als eine Leistungsschau all dessen, was gut, teuer und berühmt ist und was man übrigens auch in Salzburg, Montreux und anderswo vorgesetzt bekommt. Im steigenden Anspruch an die Festivals ist das nicht mehr nur mit dem Wie, sondern stets vermehrt mit dem Was zu leisten.

Rolf Urs Ringger

SPIELZEITBEGINN IM ZÜRCHER SCHAUSPIELHAUS

Keine Kunst, am wenigsten aber die Kunst des Theaters, kann sich im luftleeren Raum entfalten. Die Bedingungen, unter denen das Schauspielhaus Zürich seine neue Spielzeit eröffnet, sind nachgerade bekannt. Es sind nicht die besten: zerschlagenes Porzellan liegt noch herum, der neue Direktor wird wegen seiner Vergangenheit hartnäckig attackiert, die Planung musste kurzfristig abgeschlossen werden, die Betriebsstrukturen des Schauspielhauses werden kritisiert, und wer nur immer will, greift in die grosse Diskussion ein, um zu beweisen, warum es so nicht weitergehen könne. Auch ist ein weiterer Umstand nicht harmlos: ein Teil der Kritik hat sich für den fortünelosen Peter Löffler oder schlicht für Peter Stein und seine Truppe engagiert und produziert noch jetzt «Bilanzen» der vergangenen Spielzeit. Sie wartet nur auf die Gelegenheit, durch negative Beurteilung der jetzt

beginnenden Saison auch nachträglich noch zu beweisen, wie recht sie natürlich hatte.

Unter diesen Umständen war es ein meisterhafter Schachzug, am eigentlichen Eröffnungsabend nicht eine Premiere, sondern eine Lesung unter dem Motto «*Wozu das Theater?*» zu bringen: eine reichhaltige, nach vielen Seiten offene Anthologie klassischer Texte zum Thema Theater. Der Abend hat jedem, der sich nicht zum vornherein gegen Einsichten verschloss, die er nicht schon hatte, mit überraschender Deutlichkeit gezeigt, dass die Klassiker von heute und die Auseinandersetzungen um relevantes Theater von ehrwürdigstem Alter sind. Als «Sympathiekundgebung des Schauspielhaus-Ensembles an das Zürcher Publikum» war der Abend angekündigt worden; aber falls sich da Bedenken einstellen mochten – war Anbiederung, leere Höflichkeit oder gar ein Kniefall damit gemeint? –, so sahen sie sich sofort nachhaltig zerstreut. Ungezwungen, in heiterer und in ernster Laune, wie sich's vom gewählten Text her ergab, brachten die Schauspielerinnen und Schauspieler Argumente vor, die für das Theater sprechen.

Der Abend begann mit Calderons Prolog von 1675 zum grossen Welttheater, konfrontierte damit sogleich Brechts Rede an die dänischen Arbeiterschauspieler und damit wiederum Schillers Abhandlung über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Das Spannungsfeld zwischen Schein, Wirklichkeit und Freiheit der Kunst ist durch diese Positionen abgesteckt. Dass das Theater nur das eine oder das andere zu geben habe, dass es nicht eben in diesem Spannungsfeld sich verwirkliche, wird nicht länger behaupten können, wer die Stellungnahme der Meister überdenkt. Verblüffend ist Goethes Stimme in diesem Zusammenhang. Der Direktor des Weimarer Hoftheaters hat für das «Journal des Luxus und der Moden» 1802 einen Aufsatz geschrieben, aus dem unglaublich aktuell wirkende Stellen vorgetragen wurden. Das Theater sei von herrschenden Moden geplagt, das deutsche mehr als irgendein anderes, heisst es da, und die Direktion müsse darauf ausgehen, die Denkweise des Publikums zur Vielseitigkeit zu bilden. Der Zuschauer solle nicht jedes Stück wie einen Rock ansehen, der ihm nach seinen gegenwärtigen Bedürfnissen völlig auf den Leib geschnitten werden müsse.

Einen geistvollen Höhepunkt hatte der Abend im Dialog zwischen Jouvet, Renoir und Robineau aus dem «Impromptu de Paris» von Jean Giraudoux. Da ist alles ganz leicht, schwebend, fast nur Konversation. Aber da ist zugleich alles Wissen, alle Erfahrung, ja selbst aller Aberglaube über das Theater ins geistvolle Spiel gebracht. Kunst, Handwerk, Erfolg, Beziehung zwischen Publikum und Schauspielern, Glanz und Elend der Kritik, alles ist schwebend einbezogen in einen Text, dessen Eleganz einzigartig ist.

Es war an diesem Abend die seit langem vermisste Atmosphäre spürbar, die das Theater braucht, und man darf sie durchaus Sympathie nennen. Tags darauf war sie schon wieder dünner. Besonders glücklich kann man es kaum nennen, als Eröffnungspremiere *Alfred Jarrys* «*Ubu*» zu wählen, weil die theatergeschichtliche Bedeutung des Stücks ungleich grösser als seine künstlerische Vollendung ist. Je grösser der zeitliche Abstand seit der Uraufführung – sie hat in diesem Fall am 10. Dezember 1896 im «Théâtre de l'Œuvre» in Paris stattgefunden –, desto unwichtiger wird der im damaligen Augenblick entscheidende Vorstoss in die Welt der Groteske. Die Frage lautet jetzt: Wie weit gelangt Jarry damit, wie weit verglichen mit andern Autoren, die nach ihm surrealistisches und Maskentheater machten?

Es kommt hinzu, dass man in Zürich nicht «Ubu Roi» oder «Ubu enchainé» oder ein anderes Ubu-Stück spielte, sondern eine Bearbeitung aus allen, eine Montage. *Paul Pörtner*, der dafür wie – zusammen mit seiner Frau Marlis – für die Übersetzung verantwortlich ist, spricht von einem Nummernstück; aber ich frage mich, ob damit nicht zuviel an einem einzigen

Abend angestrebt wurde. Denn das Phänomen Ubu besteht nicht darin, dass es einmal als Usurpator und König, ein andermal als Sklave oder als Hahnrei oder als Kettensträfling auftritt. Es ist von der Art, dass es wuchert, wo immer es auftritt, dass es Wülste und Buckel ansetzt, aufquillt zu einem ungeheuren Wanst, der die Welt regiert. Jarrys genialer Wurf geht auf einen Gymnasiastenulk des Fünfzehnjährigen zurück, der zum Ziel hatte, einen bombastischen Physiklehrer zu verspotten. Alle die skurrilen «paraphysischen» Objekte, alles Gerede von Wissenschaft in dem ganzen Ubu-Komplex deutet zurück auf diesen Ursprung. Aber indem Jarry den spiessbürgerlichen Oberlehrer zum Herrn der Welt macht, entwirft er das groteske Panorama einer Zeit des Wertzerfalls. Ubu ist zuletzt nicht mehr einfach eine grotesk überhöhte Figur, sondern ein Prinzip. Man müsste zur Darstellung bringen, wie Unsinn, Blödheit, Gefrässigkeit und Mediokrität die Welt wie ein Krebsgeschwür befallen. Man müsste den Theaterspass nur gerade so weit treiben, als er zum Vehikel für das Grauen werden kann.

Davon war wenig zu spüren, und was den Spass betrifft, so hatte Pörtners Inszenierung zu wenig Tempo, zu wenig Fluss. Obgleich vom Bühnenbild und den einfachen, bei aller Perfektion behelfsmässig wirkenden Requisiten her die Möglichkeit durchaus geboten war, Szene auf Szene oder also Nummer auf Nummer pausenlos folgen zu lassen, gab es Verlegenheitspausen, gab es die Notwendigkeit, neu anzusetzen und den abgerissenen Faden wieder zu knüpfen. Wer diese Bearbeitung inszenieren und daraus einen interessanten, fesselnden Theaterabend herausschlagen will, der muss mit allen Wassern gewaschen sein. War am Ende der Regisseur eine Fehlbesetzung? Schon darum, weil der Bearbeiter seinem Werk gegenüber befangen ist? Schade jedenfalls, dass man sich derartige Fragen stellen muss.

Die Aufführung hat, das sei sofort zugestanden, auch ihre erfreulichen Seiten. Ein vorwiegend jugendliches Ensemble, elf Spieler umfassend, geht auf die Ideen des Inszenators und Bearbeiters mit Elan ein. Tänzerisch sind viele Szenen durchgestaltet (Helfried Foron zeichnet für die Bewegungsregie), und auch das Bühnenbild und die Kostüme, die Günter Kuschmann und Justus Zedelius entworfen haben, fügen sich einem im Ansatz glücklichen Konzept. Vielleicht kann man sagen, dieses Konzept sei zu unentschieden, zu wenig konturiert, weshalb die Inszenierung selber auch unscharf wirkt. Aber der Hauptmangel liegt in der Realisation. Die Übergänge schleppen, die einzelnen Szenen sind nicht bis zur artistisch perfekten Leistung getrieben. Gerade das Groteske, Surreale, Absurde, Anarchische muss auf dem Theater ganz präzis ausgespielt werden. Die Freude, die ein Ensemble und sein Leiter an einer Produktion haben, teilt sich dem Publikum auf dem Weg über die Darstellung mit und nicht anders. Bleibt diese schleppend, oder bleibt sie flach, so springt der Funke nicht.

Die Eröffnungspremiere geriet nicht überzeugend. Man sollte nicht voreilige Schlüsse daraus ziehen. Inzwischen ist neben dem «Ubu» auch «Egmont» angelaufen, ein zweiter und gar ein dritter Goethe werden folgen. Vielleicht hätte sich einer davon als Eröffnungspremiere besser geeignet. Aber dann wäre erst noch zu bedenken, was Giraudoux seinen Jouvet sagen lässt: dass die Gunst des Augenblicks niemals sicher ist.

Lorenzo