Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 39 (1959-1960)
Heft: 11

Rubrik: Umschau

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

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

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

Download PDF: 02.07.2025

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

Schiller — Leben, Werk, Wirkung

Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach

Die bis zum 15. März dieses Jahres verlängerte Schiller-Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, aufgebaut zur zweihundertsten Wiederkehr von des Dichters Geburtstag, besucht von rund 50 000 Menschen, unterscheidet sich durch ihren Umfang von allen vorhergehenden Sonderausstellungen: diese bisher größte Schiller-Ausstellung in allen Räumen des 1903 errichteten, 1934 erweiterten Museumsbaus bietet einen sehr weitgespannten Überblick über Schillers Leben, Werk und Wirkung, eingeleitet durch eine Darstellung des literar- und zeitgeschichtlichen Hintergrunds[1].

Um den Reichtum an Bildern, Handschriften, Büchern und Dokumenten sinnvoll und auch reizvoll zu gliedern, war eine wohldurchdachte Komposition notwendig. In der Dreiteilung des Stoffes (Zeitgeschichtlicher Hintergrund; Leben und Werk; Wirkungsgeschichte) wurde dem zentralen Thema so viel Raum gegeben, wie den beiden Rahmenthemen zusammen. Leben und Werk als einen Prozeß künstlerischer und menschlicher Entfaltung darzustellen — bei Schiller eine faszinierende, erregende Aufgabe —, verlangt eine sorgfältige Prüfung der Fragen einer Periodisierung, einer Verteilung der Schwerpunkte und Einzelprobleme. Erst durch eine einleuchtende Gruppierung vom Gesamten ins Einzelne, vom Raum zur Vitrine bis zur Anordnung innerhalb einer Vitrine und der Abstimmung auf die Bilder an den Wänden läßt sich eine Ausstellung, die einer literarischen Persönlichkeit gewidmet ist, zu einem wirkungsvollen, anschaulichen Ganzen aufbauen. Die Zusammenschau der Epochen, die Auffächerung der biographischen Fakten, Werke und Begegnungen, die Abwägung des Ganzen und die Verteilung der Akzente erleichtert dem Besucher den Rundgang durch eine solche Ausstellung, die sich grundsätzlich von einer Ausstellung bildender Kunst unterscheidet und andere Wege gehen muß. In einer Kunstausstellung hat der Beschauer die Möglichkeit einer unmittelbaren Begegnung mit dem Kunstwerk. In der einem Dichter gewidmeten Ausstellung dagegen wird er nicht zum Erlebnis seines Werkes geführt, allenfalls in den Genuß versetzt, die Kunst eines Portraits, den Zauber einer Handschrift oder die Schönheit eines Drucks zu bewundern. Doch dieser Nebengenuß ersetzt nicht das Erlebnis des Werks. Dieses ist vielmehr vorauszusetzen, wenn der Besucher mit Gewinn eine solche Sammlung betrachten will. Sie ist also mittelbarer, akademischer, abstrakter, und dennoch liegt darin wieder ein Reiz: der Zusammenklang von Bild, Handschrift und Druck erweckt bei eingehender Betrachtung in dem Augenblick, da der Besucher sich nicht in der Einzelheit verliert, sondern das Ganze im Auge behält, den Eindruck eines farbigen, aus tausend Einzelheiten sich mosaikartig zusammensetzenden, von Kampf und Not, von Sieg und Niederlage bestimmten Lebens. Damit verdichtet sich dieser Eindruck zu einem Gesamterlebnis von der Größe einer künstlerischen Persönlichkeit. Um die Gestalt des Dichters noch stärker zu

[1] Der Katalog der Ausstellung, der die einzelnen Stücke umschreibt und erläutert, ist in zweiter Auflage erschienen; er ist zu beziehen über das Schiller-Nationalmuseum.

profilieren, ist es sinnvoll, Vorgeschichte und Nachgeschichte in die Ausstellung einzubeziehen. Dadurch wird das Thema in den Prozeß geschichtlichen Werdens eingebettet, gesehen als Geschichte, um als Ereignis immer wieder erlebt zu werden.

Die Ausstellung beginnt damit, daß die literarische Situation in Deutschland etwa zwischen dem Erscheinen des «Messias» und der «Räuber» andeutend ins Gedächtnis gerufen wird: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang, Göttinger Hainbund; Gellert, Klopstock, Lessing, Wieland, Hamann, Herder, der junge Goethe, Bürger usw. Wie sah es zur gleichen Zeit in Württemberg aus: im zweiten Raum die Gestalt Carl Eugens, Festzüge und Illuminationen weisen auf das nachgeholte Barock hin; Figuren wie Bengel, Oetinger, Moser, Wekherlin, Schubart, Miller bezeichnen die Entwicklung des schwäbischen Geistes vom Pietismus zum Sturm und Drang.

Dann erst Auftakt des Schillerschen Lebens: der Rundgang wurde so eingerichtet, daß der Besucher hier, aus den Fenstern blickend, Marbach liegen sieht, umgeben von alten Mauern, unten fließt der Neckar: Geburtsstadt, Schillers Ursprung, Feststadt, Rechtfertigung des Museums. Im Zentrum des Raums, der Jugendgeschichte die Räuber: die Quelle, die Vorlesung Schillers im Kreise der Freunde (Zeichnung von Heideloff), die Ausgaben, der lädierte Theaterzettel der Uraufführung in Mannheim am 13. Januar 1782 (ein Unikum), die Bilder der Schauspieler. Den Vitrinen gegenüber das Symbol der Wegscheide: die Büste Andreas Streichers. Er, der Fluchtgefährte, erster der großen Freunde, die wie Marksteine Schillers Leben abstecken: Körner, Wieland, Humboldt, Goethe. Streicher — das ist das Zeichen für den Aufbruch, die Emigration aus der Heimat. Der «Don Carlos» beschließt 1787 die Wanderjahre, beschließt die Jugend und das dramatische Frühwerk. Im neuen Raum Weimar und Jena: Charlotte von Kalb als hilfreiche Freundin, Darstellung des großen Arbeiters Schiller, sechzehn Stunden Fleiß, Rezeption der Welt (Geschichte, Antike, später Philosophie). Das Leben im Wechsel: Idyll in Volkstedt, Professur, Heirat, tödliche Krankheit, Hilfe aus dem Ausland. Jedes Thema, Zeichen eines immer rastlosen, willenbeherrschten Lebens, in einer Vitrine erzählt. Schillers Portraits begleiten den Lebensweg, von den Jugendbildnissen und der Danneckerbüste bis hin zu dem neuen Fund, einem Portrait von unbekannter Hand, der leidende Schiller mit geröteten Augen, der hervortretenden Nase, Schiller ein Gebirgsfels an Kraft und Verzehrung. Daneben Schadows Zeichnung, fast Karikatur, der späte Schiller, ein Jahr vor dem Tode, ein alter Mann. Erschreckend der Vergleich mit der Totenmaske. Im Hauptsaal der klassische Schiller: Freundschaft mit dem Großen in Weimar, Weggefährte Humboldt, die Geschichte der Horen, der Xenienkampf, die Musenalmanache, Teilnahme der Romantiker, Hölderlins Verehrung. Und dann im Zentrum des großen hohen Saals in einer Reihe von Vitrinen: das dramatische Werk vom Wallenstein zum Demetrius, dieser Bogen von acht Jahren, unvergleichlich in der Geschichte der Literatur. Die Entwürfe, die Dramenliste, die Bühnenbearbeitungen: Zeichen dieses unermüdlichen Geistes. Der letzte Aufbruch: die Reise nach Berlin, die letzten Arbeiten, Briefe, Andenken 1804/05 und der plötzliche Tod des leidenden Dichters. Das Weimarische Wochenblatt meldet die nächtliche Beisetzung und die Totenfeier mit einer Trauermusik aus Mozarts Requiem.

Hunderte von Objekten, fast alle aus Museumsbesitz, reizvolle Dokumente, Manuskripte und Briefe des Dichters in seiner sich ständig wandelnden Schrift, Portraits der Zeitgenossen, Freunde, Frauen, die Städtebilder, die Erstausgaben und seltenen Drucke — sie versuchen, das Leben und einen Abglanz der immer wieder faszinierenden Persönlichkeit Schillers zu vermitteln und sichtbar zu machen.

Das letzte Wort im letzten ausgestellten Brief zur Lebensgeschichte aus der Feder

Danneckers: «Ich will eine Apotheose.» Das ist die vorweggenommene Quintessenz der Wirkungsgeschichte Schillers, die unmittelbar in der nächsten Vitrine beginnt. Der Schnitt übrigens liegt genau in der Symmetrie des Raumes: der Darstellung des klassischen Schiller folgt der Nachruhm in der Goethezeit, einerseits die popularisierende Tendenz (Totenfeiern in allen Städten, verfälschende Biographien), anderseits das getreue Andenken der wenigen alten Freunde: «Denn er war unser» (Körner, Goethe, Humboldt, Streicher), dazu die Wirkung im Ausland, in der Musik, die frühen Illustrationen. Erst nach dem Tode Goethes macht das 19. Jahrhundert die Wirkung des Dichters zu einem politischen Ereignis: 1859 — Festzüge, Reden, Trinksprüche, Schillerlocken, Schillerbier... Die Tendenz wird 1905 im kaiserlichen Deutschland ad absurdum geführt: Schillerreden, Predigten, Schiller und... (vollgepfropfte Vitrine!), das Plakat einer Litfaßsäule, die Kitschpostkarten und die bissigen Glossen der satirischen Zeitschriften sind die Endpunkte einer Verehrung und Verirrung. Daneben die glanzvollen Leistungen: die wissenschaftliche Erforschung, Schillerphilologie und die Theaterinszenierungen. Im letzten Raum: Schiller im 20. Jahrhundert. Der Bogen von 1905 zu 1955: Karl Kraus' Scheltrede, Schillerferne, Verehrung durch die wenigen Dichter (Hofmannsthal, Borchardt, Schröder und andere), über die Episode Schiller als Kampfgenosse Hitlers (1940 wird der Tell verboten) zu Thomas Manns Schillerrede 1955, Ost und West überbrückend. Das Ende der Ausstellung fällt mit der Gegenwart zusammen. Der Besucher hat, Schiller und den Weg seines Nachruhms begleitend, die zweihundert Jahre durchwandert, die uns von seiner Geburt trennen.

Diese Ausstellung setzt das Verständnis des Werkes voraus. Gewiß — sie führt aber auch im unmittelbaren Sinne zu ihm hin, zum Jahr 1959, in dem der Dichter Schiller zum unerschöpflichen Thema wurde. Und in dieser Hinführung lag eine Absicht.

Paul Raabe

Corot im Berner Kunstmuseum

Seit Jahren verfolgt das Berner Kunstmuseum in einem groß angelegten Zyklus von Ausstellungen das Ziel, die französische Kunst in einem umfassenden Überblick zur Darstellung zu bringen. Es zeugt vom großen Verantwortungsbewußtsein der Veranstalter, daß sie beharrlich den einmal gefaßten Plan weiterführen, ohne der Versuchung von verlockenden, aber oft zu wenig fundierten Ausstellungsexperimenten zu erliegen.

Gerade Corot zu zeigen, ist für ein einzelnes Museum ein nicht geringes Wagnis. Seit 1936 wurde in Europa keine Corot-Ausstellung mehr veranstaltet, die sich an Bedeutung mit derjenigen in Bern messen könnte. Corot gehört also nicht zu denjenigen Malern, deren Bilder seit dem Kriege von Ausstellung zu Ausstellung reisen mußten, um einem kunsthungrigen Publikum in immer pompöserer Aufmachung dargeboten zu werden. Die Vorstellung, die man von diesem Maler hat, gründet sich daher hauptsächlich auf Eindrücke einzelner Bilder in Sammelausstellungen. Solche Eindrücke erwecken wohl den Wunsch nach einer Gesamtschau, nach einem Überblick über das Lebenswerk, sie fördern aber das Bewußtsein der Bedeutung Corots in der Vergangenheit unserer Kunst nur unwesentlich.

Man darf deshalb die jetzige Ausstellung als ein außergewöhnliches Ereignis werten. Eine der schönsten Seiten der Kunst des 19. Jahrhunderts wird hier zu neuer Sichtung aufgedeckt, zu einer Sichtung, die neben un-

beschreiblich schönen Erlebnissen vor Bildern auch neue Erkenntnisse von Beziehungen und Entwicklungen kunsthistorischer Art vermitteln wird. Und es wird sich zeigen, welchen Platz Corot in unserer Zeit überhaupt einnehmen kann.

Jahrhundertealter europäischer Tradition gemäß holt sich Corot die ersten entscheidenden Anregungen in Italien, in Rom. Er macht sich aber trotz den Spuren ungezählter bedeutender und unbedeutender Maler, die jenes gelobte Land vor ihm betraten, keine Sorgen über die Last, die seit Claude Lorrain und Poussin auf allen Bildern italienischer Landschaft liegt. Die Naivität, mit der er die Landschaft zu malen versucht, amüsiert seine Malerkameraden. Doch das Gelächter dieser gelehrsam Bestrebten verstummt, sobald sie der wunderbaren Originalität der unvoreingenommenen Anschauung in den Bildern gewahr werden. «Sans penser à aucune autre peinture» müsse man arbeiten, sagt Corot später. Und gerade dieser Grundsatz öffnet ihm die Augen für Frankreichs Landschaft, für alle die unscheinbaren, stillen Motive, vor denen später die Staffeleien der Impressionisten stehen werden. Diese Bäume, Waldränder, Wiesen, Wasserläufe, Ausblicke auf Ortschaften werden zu Trägern der Entwicklung Corots. Man erlebt die Verwandlung von harten Formen in unerbittlichem, scharfem Licht zu zarten Erscheinungen, wo Form und Licht einander durchdringen und eine ganz neue Landschaftsvision abgeben. Die Bilder sind nicht alle en plein air gemalt, sondern eine große Zahl von ihnen ist im Atelier entstanden — einerseits auf Grund von Naturstudien, andererseits aber auf Grund innerer Schau, besonders im Spätwerk. Die Farbe, zuerst noch den einzelnen dargestellten Dingen zugehörig, löst sich immer mehr von denselben, gewinnt den unverkennbar Corotschen «silbernen» Charakter und erreicht jene unvergleichliche Transparenz übereinandergelegter hauchdünner Schleier, die die letzten Landschaften kennzeichnet.

In lückenloser Reihe kann der Betrachter in Bern diesen Werdegang verfolgen und erleben. Die einzelnen Abschnitte der Entwicklung werden beim Durchschreiten der Säle ohne weiteres sichtbar. Dabei verfällt Dr. Wagner, der die Arbeiten für die Ausstellung geleitet hat, nicht in pedantisch-chronologische Reihung, sondern hier und dort riskiert er eine Inkonsequenz, um das Gesamtbild eines Saales oder einer Wand wohlabgewogen zu bewahren. Die einfachen viereckigen Räume kommen den Bildern auf das beste entgegen. Jedes Arrangement mit Stellwänden oder gar mit Farbe würde der vornehmen Größe dieser Kunst Abbruch tun.

Mit wenigen Ausnahmen gehören die ausgestellten Bilder zu der heute am höchsten eingeschätzten Gruppe der kleinformatigen Landschaften und Einzelfiguren. Die anderen wichtigen, aber heute weniger aktuellen Gruppen in Corots Werk sind durch je ein Bild vertreten: Die Gruppe der der Literatur entnommenen Motive durch «Margarete vor Faust und Mephisto» um 1871, die Gruppe der religiösen Szenen durch den «Hieronymus» aus Reims, die Gruppe der für den Salon bestimmten großen Kompositionen durch den «Petit Berger» aus Metz, die Gruppe der dekorativen Malereien durch ein Panneau des Gartenhauses des Malers in Ville d'Avray, 1847. 37 Zeichnungen und der größte Teil der Druckgraphik vervollständigen die Schau.

Als Höhepunkt der Ausstellung darf man die große Zahl von Einzelfigurenbildern bezeichnen. Es sind die eigentümlichsten und subtilsten Schöpfungen in Corots Werk. Was er an Farbe und Licht in der Landschaft draußen zu sehen gelernt hat, wendet er jetzt an für die Darstellung von Mädchen in farbigen Gewändern. Hier findet er die unnachahmlichen Rot-Töne, die ihm in der Landschaft fehlen, hier findet er die großen Flächen, deren Farbe er frei modulieren kann. Es ist bezeichnend, daß eines der letzten Bilder, der Cello spielende Mönch von 1874 aus Hamburg, eine einzige Symphonie von Brauntönen ist. Im Gegensatz zu diesem Spätwerk könnte man die Mädchenfiguren der 60er

Jahre fast klassisch nennen, so einfach und ausgewogen ist ihre Komposition. Aber der leise Exotismus, der in den Zigeunerinnenbildern aufklingt, der Flüsterton dämmernder Umgebung, die träumerische Abgeschiedenheit und unbegreifliche Ausstrahlung dieser Bilder — das alles sind Elemente einer ureuropäischen, seit der Antike immer wiederkehrenden Romantik. — Von der realistischen Komponente, die Corotscher Romantik eigen ist, legt in Bern besonders das Selbstbildnis aus den Uffizien Zeugnis ab.

Wollte man an der Ausstellung überhaupt etwas aussetzen, so höchstens das, daß keine große religiöse Komposition, etwa der «Christus am Ölberg» aus dem Museum von Langres, gezeigt wird. Man hätte damit noch eine Seite des Werkes Corots kennengelernt, die vielleicht eher unsere Ablehnung fände, der aber der Meister selbst mit großer Hingabe zugetan war.

(Die Ausstellung dauert bis 13. März.)

Hans Christoph von Tavel

«Küche» gegen «Salon»

Es waren neue Namen, auf die dieser Tage die von einer Londoner Zeitung alljährlich verteilten Drama-Preise fielen. Kein bekannter Autor oder Schauspieler war unter den Preisträgern, keiner der mimenden Sirs, wie Richardson, Gielgud, Redgrave, Olivier; keiner der erfahrenen Dramatiker, wie Graham Greene, der in seiner Dreieckskomödie «The Complaisant Lover», die im Globe aufgeführt wurde, die erprobte Formel anwandte: religiöse Zwischentöne in einer brüchigen, dramatisch dicht gebauten Wirklichkeit. Auf die vergangene Spielzeit zurückblickend, bezeichnete die Jury, in der, neben zwei trefflichen Theaterkritikern, der Filmproduzent Sir Michael Balcon, der Dirigent Sir Malcolm Sargent und der junge Direktor des Stratford-Theaters Peter Hall saßen, Arnold Wesker und John Arden als vielversprechendste Dramatiker», Eric Porter als «besten Schauspieler», Flora Robson als «beste Schauspielerin», «Make Me an Offer» von Wolf Mankowitz als «bestes Musical» und «The Long and the Short and the Tall» von Willis Hall, das realistische, im malaiischen Dschungel spielende Soldatendrama, das bereits den Kontinent erreicht hat und gegenwärtig auch im Zürcher Schauspielhaus zu sehen ist, als das «beste Stück des Jahres». Erwähnenswert ist schließlich, daß auch nicht einmal in die engere Wahl geläufige Namen gekommen waren.

Auch diese Preisverteilung zeugte dafür, wie radikal im Londoner Theaterleben das Unterste zuoberst gekehrt worden ist. In die Defensive geraten sind die sogenannten «Salon-Stücke»; im Vormarsch befinden sich die sogenannten «Küchen-Stücke», die realistischen Bestandesaufnahmen aus dem Milieu der unteren Mittelklasse, Reportagen, in denen gewissermaßen der Galerie-Zuschauer und seine Probleme auf die Bühne verpflanzt worden sind — und auf das alte wie neue Parkettpublikum eine seltsame Anziehungskraft ausüben. Vor wenigen Jahren noch waren es Einzelfälle; jetzt ist eine neorealistische Schule am Werk. Preisausschreiben des «Observer», des «Royal Court Theatre», des Fernsehens, die Studioaufführungen, die Theaterklubs haben zur Folge, daß jetzt in ungezählten möblierten Zimmern und Kellerwohnungen der krude Alltag zu Papier gebracht wird. Die etwa zwölf tonangebenden Kritiker haben sich zur Mehrzahl auf die Seite der Realisten geschlagen und drohen dem Vorurteil zu verfallen, daß «Küche» von vornherein interessanter sei als «Salon». Zwar ist nicht alles Gold, was aus der Küche kommt, es läßt sich aber zu Gold machen.

Der realistische Erstling einer 19jährigen Verkäuferin, die in ein paar Wochen ein Drama schrieb, läuft seit Monaten in London und hat inzwischen sogar Berlin erreicht.

Vieles von dem harten, zupackenden Realismus ist aufgewärmter Naturalismus, und es paßt dazu, daß in den vergangenen Monaten Ibsen an der Themse wiederentdeckt wurde, daß etwa «Rosmersholm» in einer feinen Inszenierung von George Devine (im «Royal Court Theatre») wie eine Offenbarung gekommen ist.

*

In verschiedener Hinsicht kennzeichnet der Trend zum Realismus auf den Bühnen die allgemeine Situation der Insel. Denn daß die gesunde, naive Alltagsspiegelung gesucht wird, daß nicht in eine Idealwelt geflohen wird, beweist geradezu, daß an Macmillans Redensart, die Engländer hätten es noch nie so gut gehabt, etwas daran ist. Man hat an den fünfziger Jahren eine Entwicklung bemerken wollen, vom poetischen Versdrama Eliots und Frys, das ein Reflex der damaligen Kargheit war, über den psychologisierenden Realismus eines Terence Rattigan bis zum Mai 1956, als John Osborne auftauchte, der, wie es heute aussieht, einer ganzen Gruppe von jungen Dramatikern das Stichwort gegeben hat. Ihr Realismus ist ein merkwürdig insulares Gewächs. Keine französischen, keine deutschen Einflüsse; höchstens, daß sie sich an den harten amerikanischen Filmen (und Dramen) und an englischen Fernsehdramen geschult haben, in denen ein gutgemachter kleinbürgerlicher Realismus geradezu exerziert wird. Neu an diesen Sängern der unteren Mittelklasse ist nicht, daß sie das Armeleutemilieu auf die Bühne bringen; neu ist, daß ihre Figuren selbstbewußt, keck, gar frech sind, und daß sie deren Leben mit einer feinen Sensitivität, mit ausgefächerter Psychologie reproduzieren.

Diese «Bewegung» hat aber auch eine interessante Akzentverschiebung unter den Londoner Theatern bewirkt. Es sind nicht mehr die großen Westendbühnen, auf denen die Produktionen erscheinen, für die sich die Kritiker interessieren. Von einer Ausnahme abgesehen sind sämtliche Dramatiker und Schauspieler, die von der erwähnten Londoner Zeitung ausgezeichnet wurden, in zwei (von insgesamt 42) Londoner Theatern bekannt geworden: im kleinen «Royal Court Theatre» und im «Theatre Royal», das von Joan Littlewood, einer waghalsigen Theaterdirektorin, im entlegenen Londoner Eastend geleitet wird. Von diesen Vorposten aus stießen die Erfolgsstücke später in das Theaterland rund um die Shaftesbury Avenue vor.

*

Die Stücke, die der 29jährige Arnold Wesker, «unser talentiertester Dramatiker», in seiner Kellerwohnung in Hackney geschrieben hat, sind auf eher sympathische, nicht verzerrende Weise realistisch. «The Kitchen», sein erstes Stück (im «Royal Court Theatre» aufgeführt), spielt in der Küche eines Großrestaurants, unter Kellnerinnen und Köchen, die ihre Animositäten, ihre Freundschaften, ihre Achs und Wehs ausleben. Das bißchen Handlung besteht aus der Liebelei eines jungen Deutschen mit einer verheirateten Kellnerin. Es wird nicht dick aufgetragen, daß Wesker die Küche als ein Modell fürs Leben als solches ansieht. In «Roots» (dem «besten Drama des Jahrzehnts», wie die Kritiker übertrieben), in diesem zweiten Stück in einer Trilogie, die mit «Chicken Soup and Barley» begann, ist Wesker wiederum in der Küche, diesmal in der Wohnküche einer Landarbeiterfamilie in Norfolk, in die die Tochter zurückkehrt, die als Kellnerin in London gearbeitet, sich dort mit einem Kaffeehaussozialisten verlobt hat und der in der Großstadt die Augen — eines zumindest — geöffnet worden sind. Diese «Einäugige» kehrt unter die Blinden, Dumpfen, Stumpfen zurück, sie verwickelt die Familie in moralische Debatten, und die Reibereien und Spannungen dieser Pygmalion mit ihren Doolittles zeigen, wie wenig tief beider

Wurzeln reichen. Moral des Stückes ist, daß man auch im Wohlfahrtsstaat intellektuell verarmen kann, daß die Fernsehkultur Opium fürs Volk sei. Aber diese Thesen werden nicht gepredigt, und in einzelnen Szenen ist das Stück ein pathetisches Lied auf die kleinen Leute.

John Arden, der andere «vielversprechende Dramatiker» des Jahres, der zuerst das realistische «Live like Pigs» geschrieben hatte, war dann mit «Sergeant Musgrave's Dance» (im «Royal Court Theatre») zu sehen, einem verknäulten Ideendrama, einer Parabel gegen Gewaltanwendung. Vier Soldaten, die glauben, daß sie genug getötet haben, desertieren in eine nordenglische Industriestadt, in der sie versuchen, ihre friedfertigen Ideen mit der Schußwaffe in der Hand auszubreiten. Von Bergarbeitern und Bergwerkbesitzern werden sie zu ganz anderen Zwekken mißbraucht. Die vier Deserteure erschießen einen der ihren, und der vom Schuldbewußtsein geplagte Sergeant bringt Honorationen der Stadt zur Strecke. Verstrickung von Gewaltanwendung und Gewaltlosigkeit. Die Figuren sind eher puppenhaft als wirklich, und das Stück ist von Lindsay Anderson in einem bleiernen Tiefsinn inszeniert worden, bei dem jeder Satz, jede Trivialität schwer ins Publikum fällt.

*

Die realistische Schule hat auch erste Beispiele einer neuen Komödienform auf die Bühne gebracht, einer Komödie, die entweder bierulkig ist, wie bei dem auch schon auf dem Kontinent gespielten Brendan Behan, oder bizarr, skurril, surrealistisch, wie bei H. F. Simpson. Wie schon sein Erstling, «A Resounding Tinkle», in dem der Dialog nach der Methode des surrealistischen Witzes geschrieben worden war («Warum bilden Sie keine Regierung?», fragt jemand über den Gartenzaun hinweg. «Ach, das ist Sache des Premierministers, und im übrigen kennen wir nicht genügend Leute»), ist auch das neue «One Way Pendulum» (im «Royal Court Theatre») eine amüsante Verrücktheit, eine Art Kafka als Cabaret-Sketch. Unter dem Dach bemüht sich ein junger Mann, einem Haufen sprechender Waagen beizubringen, das Hallelujah zu singen. Sein Vater zimmert im Wohnzimmer ein riesiges Modell des «Old Bailey» zusammen, das sich plötzlich mit Gerichtspersonal bevölkert, von dem der spleenige Erbauer in einen Prozeß verwickelt wird, in dem er sich in seiner eigenen Logik verfängt. Eine Farce, die vor stets ausverkauftem Hause gespielt wird, und die vielleicht deshalb so viel Erfolg hat, weil jeder versucht, hinter dem Unsinn irgendeinen Sinn zu ergrübeln.

*

Wie eingangs erwähnt, ist «Make Me an Offer» von Wolf Mankowitz als «bestes Musical des Jahres» bezeichnet worden — nicht zuletzt, weil es ein Musical aus der «Küchen-Schule» ist, in der farbigen, verstaubten Portobello Road spielt, der Londoner Straße der Antiquitätenläden, der gerissenen und der einfältigen Händler. Gescheiter, witziger Text, flotte Inszenierung, zügige Melodien — ein Musical, das den Charme der «Niederdorf-Oper» hat. Mankowitz' Rezept, das Musical mit «wirklichen» Figuren aufzufrischen, ist von anderen übernommen worden. In «The Crooked Mile» von Peter Wildeblood werden die leichten Mädchen und schweren Jungens aus Soho im Text und mit Musik kandiert, und Soho stellt auch den Hintergrund für das Gauner-Musical «Fings ain't what they used t'be» von Frank Norman, einem kurierten Einbrecher, der kennt, was er illusionslos darstellt. Diese drei Musicals, die im «Theatre Royal» uraufgeführt wurden, sind inzwischen in große Westendtheater vorgedrungen.

Wenn ein Ex-Einbrecher in die Traumdomäne des englischen Theaters eindringt, ein Unterwelts-Musical schreibt, das Erfolg hat, dann scheint der Realismus tatsächlich en vogue zu sein. In der Leserbriefspalte einer Londoner Zeitung beklagte sich un-

längst ein Witzbold: «Ich bin ein wirklich proletarischer Autor, mit ausgezeichneter Kenntnis des Slangs, Sohos, des industriellen Nordens, des Wormwood-Gefängnisses und anderer wichtiger zeitgenössischer Materialien. Mein einziger Kummer ist, daß ich einen schrecklichen Drang habe, Salonkomödien über die Mittelklasse zu schreiben. Ich habe bereits deren vier verfaßt, wage aber nicht, sie irgend jemandem anzubieten, da ich mir als Verräter vorkomme. Manchmal, wenn die Sache wirklich schlimm wird, schreibe ich sogar über Herzöge und komische Butler. Glauben Sie, daß ein guter Psychiater mein Problem lösen könnte?»

Alfred Schüler

Oper in New York — mit und ohne Herbert Graf

Es scheint angebracht, zuerst von Einstudierungen der Metropolitan Opera zu berichten, an denen der kommende Direktor des Zürcher Stadttheaters, Herbert Graf, als Regisseur beteiligt war. Graf hat in den vergangenen Jahren mit Carl Ebert und Dino Yannopoulos zu den kompetentesten Spielleitern der Oper gezählt. Zwar ist es eine Praxis des eben seine ersten zehn Jahre mit der Metropolitan Opera feiernden Direktors Rudolf Bing geworden, eine große Anzahl von Gastregisseuren zu verpflichten, namentlich erfolgreiche Inszenatoren aus andern Sparten des Theaters, dem Broadway Musical, dem Ballett und dem Sprechtheater. Aber diese Engagements haben, von einigen künstlerisch annehmbaren Lösungen abgesehen, zu keinen erfreulichen Resultaten und oft zu ausgesprochenen Versagern geführt. Um so wichtiger und wohltuender wurde das Werk der legitimen Opernregisseure — Männer, deren Musikalität ihnen verbietet, die Bühne gegen statt mit der Musik arbeiten zu lassen.

Die zwei ersten Einstudierungen der laufenden Saison liefern die Probe zum Exempel. Herbert Graf hatte sich Verdis «Il Trovatore» angenommen. Traditionsgemäß liegt bei der ersten Einstudierung der Saison der Akzent auf der leichten Eingängigkeit der Musik und auf dem Reichtum der Ausstattung, findet die erste Vorstellung doch vor einem von den wichtigsten finanziellen Gönnern und sozialen Spitzen gefüllten Haus statt — ein Publikum, das man um keinen Preis enttäuschen darf, und für das der Begriff der erfolgreichen Oper meist synonym mit allbekannten Melodien und prächtigem «décor» ist. Trotz der Versuchungen, die in solchen Anforderungen an den Opernregisseur liegen, brachte Graf eine künstlerisch dezente, bewegungsmäßig lebendige, die menschlichen Emotionen immer in den Vordergrund rückende Aufführung zustande (und scheinbar, ohne das Publikum der «first night» zu enttäuschen). Grafs Einstudierung gibt der Sängeroper, was ihr notwendigerweise zukommt. Die ihr Solo singenden Darsteller sind nicht der Handlung wegen in einen Winkel der Bühne verbannt, sondern dürfen sich der vordern Mitte nähern, sie gelegentlich einnehmen, und bleiben trotzdem den Mitdarstellern und der Handlung logisch verbunden. Vor allem aber wird kein Versuch gemacht, den Zuhörer vom eigentlichen Akt des Singens durch alle möglichen «unterhaltenden» Nebenaktionen auf der Bühne abzulenken. In den zahlenmäßig bei der «Met» meist überproportionierten Chor- und Massenszenen dringt Graf erfolgreich auf genaue Synchronizität mit dem musikalischen Ablauf. (Bei der Aufführung in Philadelphia, die der Berichterstatter sah, war sie durch etwas andere Bühnenproportionen zeitweise gestört. Solche Komplikationen durch das ausgedehnte Gastspielprogramm gehören zum künstlerischen Leben des «Metropolitan»-Perso-

nals.) Durchwegs gute Sänger und eine technisch mustergültige musikalische Einstudierung durch Fasto Cleva unterstützten Herbert Graf in seiner Arbeit.

Für die zweite Einstudierung, Mozarts «Die Hochzeit des Figaro», war der vom Broadway her bekannte Cyril Ritchard als Regisseur verantwortlich, und während sich ähnliche Verpflanzungen von Künstlern bewährt haben, erwies sich diese als katastrophal. An der Wurzel des Übels schien das Mißverständnis zu liegen, daß auch in der Oper äußere Bewegung gleichbedeutend mit innerer Bewegung sei. Die Sänger-Darsteller interessieren sich im Verlaufe der Handlung in hundert Kleinigkeiten, die mit den Handlungselementen und den emotionellen Stationen nicht das geringste zu tun haben. Die Handlung dieser dramaturgisch wohl geschicktesten Oper Mozarts wird aber genau in dem Maße schlechter, als sie durch Aufputzung und Ablenkung verdeckt wird. Dazu kam eine Vulgarisierung der Person der Gräfin, die einem wundern machte, wie solches von der perfekt singenden Lisa della Casa als Sängerin und von Eric Leinsdorf als Dirigent hingenommen werden konnte.

Unter den Wiederaufnahmen («Aida», «Carmen», «Manon» — kann man sich einen noch konventionelleren Spielplan vorstellen?) ragte die von Herbert Graf überwachte Einstudierung von Wagners «Tristan und Isolde» hervor. Der in Zürich wohlbekannte Teo Otto hatte Bühnenbilder bereitgestellt, die als Kompromiß zu bezeichnen sind. Da die «Metropolitan-Opera» in einiger Zeit in ihr neues Haus im Lincoln Center ziehen wird, sind Neuausstattungen im alten Haus nur als halb-neu zu verstehen. Die Auffrischung traditioneller Szenerien und ihre Kombination mit neuen Mitteln erwies sich als nur halb gelungen. Der Mittelpunkt der Aufführung war die schwedische Sängerin Birgit Nilsson als Isolde, die hier schnell und allgemein als größte Wagnersängerin seit Kirsten Flagstad gepriesen wurde. Der Umstand, daß ihr in jeder Aufführung wieder ein anderer Sänger gegenüberstand, gelegentlich auch, auf die Akte verteilt, deren zwei und an einer kürzlichen Aufführung sogar deren drei illustriert dramatisch den gegenwärtigen Mangel an ausdauernden Wagner-Tenören.

Die große Bedeutung, die das Ballett in New York namentlich durch den Einfluß des von George Balanchine geführten New York City-Balletts gewonnen hat, drückt sich in einem neuen ambitiösen Interesse der «Met» am Opernballett aus. Wo immer es auftritt: es wird nicht mehr gekürzt, ausgelassen oder nebensächlich behandelt, und oft werden Choreographen von außen herbeigezogen. John Butler, der etwa gleichzeitig an der zweiten Oper der Stadt, der City Center Opera, eine tänzerisch großartige Wiedergabe von Orffs «Carmina burana» betreute, war für die Tanzszene in «Die Hochzeit des Figaro» verpflichtet. Während sich die Realisierung ausgezeichnet in das Geschehen einfügte und geschmacklich weit über dem Niveau der übrigen Einstudierung lag, nahm sie gar keine Rechenschaft von der ingeniösen Struktur der Szene, einer Kombination dreier verschiedener, die anwesenden sozialen Schichten repräsentierender Metren. Zachary Solov wartete mit zwei Ballettrealisationen auf, die kaum vom selben Mann zu stammen schienen: den Tänzen zu «Aida», die in völliger stilistischer Einheit mit Periode und Musik vonstatten gingen, und ein «Manon»-Ballett, das eine widerstrebende Mischung von historischer Treue und Abstraktion zu sein schien. Schließlich wurde Johann Strauß' «Zigeunerbaron» (die «Met» nimmt sich gewöhnlich einmal im Jahr der Wiener Operette an) durch groß aufgezogene Tanzszenen, zum Beispiel den eingeschobenen «Kaiserwalzer», ein eher optischer als akustischer Genuß, und das Opernhaus kündigte, wie schon letztes Jahr, einen eigenen Ballettabend in der zweiten Saisonhälfte an — es scheint, daß wie in der französischen Barockoper der Tanz wieder ein integrierter Bestandteil der Musikbühne werden möchte.

Andres Briner