

Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **47 (1967-1968)**

Heft 5

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UMSCHAU

PAUL KLEE

Zur Gesamtausstellung in der Kunsthalle Basel

Selbstverständlich nimmt man mit großer Dankbarkeit die Gelegenheit wahr, sich in einer umfassenden Darstellung erneut mit dem Lebenswerk von Paul Klee auseinanderzusetzen. Dennoch stutzt man zunächst, wenn man sich über den unmittelbaren Anlaß der Veranstaltung klar zu werden sucht: Klee kann man ja wohl nicht zu den Künstlern zählen, deren Werk heute vernachlässigt würde; Versuche zumindest, sein Oeuvre unter den verschiedensten Aspekten der Öffentlichkeit zu präsentieren, haben in den letzten Jahren Museen in erreichbarer Nähe mit einiger Regelmäßigkeit unternommen. Auch ist weder ein Gedenkdatum noch sonst ein äußeres Motiv für die Ausstellung in Sicht.

Ein Blick in den Katalog — eine sorgfältig redigierte, mit reichem Abbildungsmaterial ausgestattete Publikation — macht aber dann sehr schnell klar, was das Besondere und Unschätzbare der Basler Schau begründet: Mit Hilfe des Solomon-R.-Guggenheim-Museums in New York ist es gelungen, mehr als ein halbes Hundert von Werken aus Museumsbeständen und Privatsammlungen in den Vereinigten Staaten zusammenzutragen, darunter Hauptwerke, die jedem Kunstfreund aus Handbüchern und Monographien in Reproduktionen bekannt sind. Es ist so die Möglichkeit geschaffen worden, einer Fülle von Bildern für kurze Zeit im Original zu begegnen, die für uns Europäer sonst unerreichbar geworden sind. Doch damit nicht genug. Darüber hinaus haben wir auch Gelegenheit, im Vergleich die Bedeutung dessen zu ermesen, was uns aus der künstlerischen Hinterlassenschaft von Paul Klee im alten Kontinent verblieben ist. Die größte zusammenhängende Gruppe mit drei Dutzend Werken in der Basler Ausstellung entstammt der Sammlung

Felix Klee in Bern, deren Umfang und Gehalt mit einer großen Schau im Berner Kunstmuseum im Sommer 1966 ausgelotet wurde. Zwei Dutzend Bilder gehören der Paul-Klee-Stiftung des Berner Kunstmuseums an, die an ihrem Aufbewahrungsort leider nie in ganzer Fülle gezeigt werden kann. Aus der größten Klee-Sammlung der Bundesrepublik wurde ein Dutzend Zeugnisse nach Basel gesandt: Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf besitzt 88 Werke, die aus der Pittsburger Sammlung Thompson erworben werden konnten (immerhin 34 Nummern daraus waren 1960 in der Ausstellung «Thompson Collection» im Zürcher Kunsthaus zu sehen). Bei dieser Gruppe handelt es sich also um den eher seltenen Glücksfall von aus den USA zurückgekehrten Meisterwerken der europäischen Gegenwartskunst. Daß das Basler Kunstmuseum die stattliche Zahl von zehn Bildern zur Ausstellung in der Kunsthalle beisteuern konnte, deutet auf die regen Beziehungen Basels zum Schaffen von Klee hin, die Arnold Rüdinger im Katalogvorwort als «Rechtfertigung» für die diesjährige Schau erwähnt. Sie werden außerdem durch den Umstand belegt, daß der Katalog 24 Nummern aus privatem Basler Besitz aufzählt. Insgesamt umfaßt die Ausstellung rund 230 Werke.

Versucht man zuerst die Frage zu beantworten, wie die europäischen Klee-Sammlungen neben den nach Amerika abgewanderten Zeugnissen zu bestehen vermögen, so wird man bald gewahr, daß an künstlerischer Qualität wie an mehr «didaktischer» kunsthistorischer Bedeutung die europäischen Werke einen Vergleich durchaus nicht zu scheuen brauchen. Das böse Wort, nur noch eine Amerika-Reise biete einen wirklich verbindlichen

Überblick über die europäische Gegenwartskunst, erweist sich im Falle von Klee als weit überspitzt.

Nun ist aber jede Kollektion von 200 Werken — gemessen am Gesamtœuvre — ein mehr oder weniger zufälliger Ausschnitt (wobei «Zufall» etwa gleichgesetzt werden kann mit der Erreichbarkeit bestimmter Bilder für die Veranstalter). Die Konstellation innerhalb des Ausschnitts vermag jedoch bestimmte Aspekte des Gesamtschaffens überraschend aufzuzeigen, Verborgenes ins Augenfällige zu übersteigern, anderes freilich auch scheinbar auszumerzen. In dieser Betrachtungsweise scheint mir die Basler Ausstellung besonders deutlich ins Bewußtsein zu heben, wie intensiv die äußeren Lebensstationen des Künstlers sich als Wendepunkte in der Gliederung des Werks wiederfinden lassen. Diese Übereinstimmung, aus so vielen Künstler-Lebensläufen uns vertraut, ist bei Klee gar keine Selbstverständlichkeit. Zu sehr hat man wohl bisher den gleichsam einsiedlerischen, intim-versponnenen Charakter seiner Welt betont, zu sehr in seinem Schaffen nur das meditative Psychogramm sehen wollen. In der Basler Kunsthalle meint man aber nun an mehreren Stellen einen Anstoß oder gar einen Eingriff von außen zu spüren, der für die Entwicklung eine neue Richtung gewiesen hat.

Die Anfänge freilich bleiben im vagen. Daß der 1879 in Münchenbuchsee bei Bern geborene Künstler erfolgreicher Schüler bei Knirr und Stuck in München war, davon vermögen die Tafeln der «Aarelandschaft» von 1900 kaum eine Ahnung zu vermitteln. Auch die Italienreise mit ihren Ansätzen von Deutschrömertum wird nicht faßbar. Doch dann setzt sich, nach eher konventionellen Stationen, der junge Künstler mit der Moderne auseinander. Moderne — das hieß damals, um 1905, im deutschsprachigen Raum «Jugendstil»: Überwindung des Naturalismus; Befreiung der Zeichnung von ihrer abbildenden Funktion und zugleich ihre Einbindung in eine neue Ornamentik des Ausdrucks; Symbolkraft der Inhalte von literarischer Preziosität. Auf diese Anrufe versuchte

Klee vor allem in der Folge von Zinkätzungen eine eigene Antwort zu geben. Beardsley ist es, mit dem er sich auseinandersetzt. Er steigert dessen Morbidität ins Traumhaft-Visionäre. Klees Alptraum-Gesichte sind kaltfingrige Lemuren, die nicht einmal mehr die Kraft zur Bosheit in sich haben. Surrealismus «avant la lettre» findet sich hier geformt und bleibt doch — in dieser Form — Episode. Blutvollere Anregungen werden verfolgt; «expressionistisch» im weitesten Sinne ist der «Weibliche Akt, aus einem blauen Gewand heraussteigend» von 1905; expressionistisch ist vielleicht auch der Versuch, beim Primitiven und Ursprünglichen anzuknüpfen: bei der Hinterglasmalerei, die von bayrischen Laienkünstlern geübt wird. Und doch: das Erreichte schwankt zwischen der Karikatur und unheimlicher, fast überzüchteter Raffinesse («Bildnis meines Vaters», 1906). Dazwischen immer wieder der flotte Strich, wie er vielleicht von den Jugendstil-Zeichnern des «Simplicissimus» gepflegt wurde («Bildnis einer schwangeren Frau», 1907). Dies war wohl der Ansatz, von dem aus eine immer wohllichere Lockerheit und Offenheit der Form möglich wurde. Freiheit der Linie, Sensibilität für den Ton, eine Neigung für das Groteske — so läßt sich wohl der Klee des «Blauen Reiters» kennzeichnen («Jugendliches Selbstporträt», 1910).

Dann kam das Erlebnis des afrikanischen Lichts während der berühmten Tunesienreise von 1914, das den Durchbruch auch der Farbe brachte. In Kairouan notierte Klee in sein Tagebuch: «Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiß das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.» Was war das für eine Farbe, die ihn «hatte»? Die fünf Tunesien-Aquarelle der Ausstellung, mehr noch das in späterer Umsetzung entstandene Bild «Über ein Motiv aus Hammamet», zeigen in ihrer Leuchtkraft und Transparenz einen Nachhall der Begegnung mit Delaunay, den Klee 1912 in Paris aufgesucht hatte. Für Klees Schaffen war damals die Konfron-

tation mit dem «Orphismus» ohne Folgen geblieben. Jetzt aber brach aus ihm in plötzlichem Erleben der ganze Reichtum farbiger Klänge heraus. «Ich muß an die Arbeit. Die große Jagd ist zu Ende. Ich muß zerwirken.» So schrieb er auf der Rückreise.

Da brach der Weltkrieg aus. Nur zögernd ging es ans «Zerwirken», immer gewärtig, bei einer Einberufung die Arbeit aus den Händen legen zu müssen, niedergedrückt durch Nachrichten vom Kriegstod der Freunde. Wieviel bereit gewesen wäre, zeigt das wunderbar dichte Bild «architektonisch abstrakt mit der dunkelgelben Kugel» von 1915. Im Frühjahr 1916 kam dann der Stellungsbefehl. Der Landsturmmann, zuletzt Gefreite Paul Klee tat — nach infanteristischer Ausbildung in Landshut — Schreibstubendienst auf einem bayrischen Flugplatz. Unter ständigem Druck arbeitete er aber auch in dieser Zeit weiter, zuweilen in einer offenen Schreibtischlade aquarellierend, die sich beim Eintreten eines Vorgesetzten mit einer Bewegung schließen ließ. Ob es wohl der hastige Zwang der gleichsam gestohlenen Arbeitsstunden war, der die letzte Befreiung zu lockerer und unmittelbarer Spontaneität brachte in Blättern wie «Mit dem H» (1916), «Landschaft in kalt Rot» (1917) oder «Zwei Lustschlößchen» (1918)? Klee selbst scheint etwas Ähnliches gespürt zu haben; eine Eintragung im Tagebuch von 1917 lautet: «Die Zeit ist gewiß nicht leicht, aber voller Aufschlüsse. Ob meine Arbeit bei gelassenem Weiterleben auch so schnell emporgeschossen wäre wie Anno 1916/17?»

Das Erreichte zu bewahren und zu vertiefen war die Hauptaufgabe unmittelbar nach dem Krieg. Das äußerte sich nicht zuletzt in der Wahl etwas größerer Formate («Komposition mit dem B», 1919; «Polarlandschaft», 1920). Der wirklich entscheidende und einschneidende Umbruch war aber erst die Berufung an das Bauhaus, die Gropius 1920 aussprach. 1921 siedelte Klee nach Weimar über. Nun wurde in der Persönlichkeit des Malers eine Begabung freigelegt, die auf einen

ersten Blick mit seinem Künstlertum wenig zu tun hat: Die Befähigung zur Lehre, zum Pädagogischen, die ihn — einmal vor die Aufgabe gestellt — in allen Fasern packte. Die gelegentliche Aushilfe bei der Aktkorrektur, die ihm vor dem Krieg zuweilen übertragen worden war, hatte diese Möglichkeit seines Wesens sich noch nicht entfalten lassen. Nun aber hatte er in anregender Umgebung die Möglichkeit oder gar die Pflicht, auf neuen, unakademischen Wegen die tiefsten Beweggründe und die einfachsten Bausteine schöpferischen Tuns aufzuspüren und behutsam zu fassen, um sie begabten jungen Menschen zu vermitteln.

Zwölf Jahre umfaßt der Lebensabschnitt, während dessen sich Klee mit dieser Aufgabe auseinandersetzte: zuerst in Weimar, von 1925 an in Dessau und zwischen 1931 und 1933 dann noch an der Düsseldorfer Akademie. Innerhalb der Basler Ausstellung zeugen fast hundert Bilder und Blätter für die entsprechende Periode seines Werks. Sie scheinen mir eines mit überzeugender Kraft zu belegen: Daß der Maler Klee in dieser Spanne nicht zu trennen ist vom Erzieher Klee. Ein Blick in den bisher publizierten Teil seiner Lehrkurse bestätigt diesen Eindruck nachhaltig: Was Klee in seinem freien Schaffen neu hinzugewonnen hatte, machte er fruchtbar für die Formlehre und Farblehre seiner Studenten. Und umgekehrt wiesen die formalen und farblichen Probleme, denen er für seinen Kurs auf den Grund zu gehen suchte bis zu ihren elementarsten Gesetzmäßigkeiten, jeweils unerbittlich den Weg für sein persönliches Schaffen. Das spricht einerseits für das uneingeschränkte Engagement, mit dem er sein Amt versah, andererseits aber auch für die kraftvolle Geschlossenheit seiner Persönlichkeit, deren Äußerungen sämtlich aus dem Zentrum seines Wesens ausstrahlten.

Noch ein anderer Zug Klees wurde nun sichtbar: War er bisher eher als «phantastischer» Künstler erschienen, aus dem Unbewußten oder Halbbewußten gestaltend, der Assoziation vertrauend und

kompromißlos die Freiheit der Imagination verwirklichend (nicht zufällig war er 1925 bei der ersten Pariser Gruppenausstellung der Surrealisten beteiligt), so offenbarte sich jetzt angesichts der neuen Aufgabe ein schöpferischer Intellekt, der sehr wohl die Vorgänge bei der Entstehung eines Kunstwerks ins Bewußte zu heben und zu kontrollieren wußte. Es gibt kaum einen zweiten Künstler unseres Jahrhunderts, der mit ähnlicher Prägnanz und Tiefe die Grundlagen der Malerei sprachlich gefaßt hat. Es grenzt an ein Wunder, daß ihm dies möglich war, ohne auch nur im geringsten die fast kindliche Instinktsicherheit seines Schaffens aufs Spiel zu setzen.

Wenn nun also in den Bauhaus- und Düsseldorfer Jahren nahezu «systematisch» Elemente aufgenommen wurden, die eher spielerisch schon zwischen 1914 und 1920 aufgetaucht waren, so entstanden — mit wenigen Ausnahmen — keine «Thesenstücke» über Axiome der Farb-, Form- und Kompositionslehre. Die Reinheit und klare Gestimmtheit der Mittel vertieft im Gegenteil das Erlebnis des Betrachters. Wie behutsam ist immer wieder — ein Leitmotiv! — die formale Energie von Lettern oder ganzen Schriftzeilen ins kompositionelle Gefüge eingebunden — uralte, knappe «Zeichen», die zugleich ein Tor aufreißen zu geistigen Räumen jenseits aller sichtbaren Form. Die Neigung zum «Literarischen», die in den symbolistischen Radierungen von 1905 sich noch befremdlich konkretisiert hatte, siedelte sich nun in den Bildunterschriften an, zuweilen in lyrischer Verhaltenheit, dann wieder in stillem Humor («Bauplatz des Hauses zur Erdbeere», 1921; «Tanze Du Ungeheuer zu meinem sanften Lied!», 1922; «Die Pauken-Orgel», 1930). Immer aber gehört der Schrift-Haarstrich von Klees Feder mit ins Bildganze. Die Dynamik der Pfeilform, der Schwebetanz perlender Zeilenrhythmen, das zartgespannte Gefüge steigender und sinkender Stufungen, das Gespinnst und Gewebe von Linearstrukturen, die Straffheit flächiger Forderung, das polyzentrische Flimmern lok-

kerer Mosaikstruktur — all das sind weitere Leitmotive, die sich über die Jahre hin zu Reihen fügen und dem Oeuvre eine souveräne Breite und Tiefe erschließen.

Noch eine weitere Dimension sollte aber hinzukommen. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten brachte Klee um sein Lehramt und machte ein weiteres Schaffen in Deutschland unmöglich. Er siedelte bereits 1933 nach Bern über. 1937 war er dann übrigens anlässlich der ominösen Ausstellung «Entartete Kunst» in München mit 17 Arbeiten vertreten; im gleichen Jahr wurden 102 seiner Werke aus öffentlichen Sammlungen in Deutschland beschlagnahmt.

War nun schon der schlagartige Zusammenbruch der Welt, in der Klee bisher gelebt hatte, ein furchtbarer Schock, so kam von 1935 an noch eine schleichende Krankheit hinzu, die ihn von innen verzehrte bis zu seinem Tod im Jahre 1940. Ein tragischer Zug prägte sein Schaffen der letzten sieben Jahre. Er äußerte sich allerdings nicht in einer Verdüsterung oder Verschwerung. Leicht und licht blieb die bildnerische Aussage, durchwärmt von einem — vielleicht etwas resignierten, sicher aber abgeklärten — Humor. Doch zeigte sich schon in der Abwendung vom intimen Kammerformat, die immer häufiger wurde, in einer neuen Monumentalität des Formats und der Form der Wille, vernehmlich und klar eine Botschaft auszusagen, die ohne Verspieltheit innerste Bedrängnis ausdrückte.

Man kann fast wahllos Titel aus diesen Jahren herausgreifen, die ein dämonisches Welterlebnis verwirklichen: «Das Tor zur Tiefe» (1936) ebenso wie die «Revolution des Viaductes» (1937); die «Schwere Botschaft» (1938) wie «Frühes Leid» (1938); «Luna der Barbaren» (1939) wie «Zerstörtes Labyrinth» (1939); «Armer Engel» (1939) wie «Tod und Feuer» (1940) oder «Dieser Stern lehrt beugen» (1940).

Das späte Werk — so will mir angesichts der Basler Ausstellung scheinen — schließt am lautesten und intensivsten die menschliche Hinterlassenschaft von Paul Klee in sich. Allerdings hat er darin einen

Boden betreten, auf den ihm kaum ohne Gefahr ein anderer Künstler folgen kann. Daß hingegen mit dem Schaffen der Jahre 1920 bis 1933 Klee einer der wichtigsten Anreger für die nachfolgende Künstlergeneration geworden ist, an Bedeutung

wohl nur zu vergleichen mit dem unheimlich wandelhaften Picasso, das macht die Basler Ausstellung ebenfalls mit aller Wünschbarkeit deutlich.

Klaus Speich

DAS TREFFLICHE TREFFLICH SPIELEN

Rückblick auf das Schauspiel an den Zürcher Junifestwochen 1967

Der Prospekt verhiess «Theater in sechs Sprachen». Zur Sommerzeit begeben sich berühmte Ensembles auf Reisen: das «Theatron Technis» befand sich auf dem Rückweg von London nach Athen und schaltete in Zürich einen Zwischenhalt ein, die «Bristol Old Vic Company» hatte eine Amerikatournee hinter sich, und das «Piccolo Teatro» bot an, was auf Gastspielreise war. Der Zufall des Angebots wird immer ein Mitgestalter des Spielplans sein. Den Leitern eines Kunstinstituts, die ein Festwochenprogramm konzipieren, bietet sich nur eine beschränkte Wahl; durch den Beitrag des eigenen Ensembles läßt sich der Spielplan allenfalls abrunden. Das Schauspielhaus Zürich brachte an den diesjährigen Junifestwochen: von Aristophanes *Die Frösche* (Theatron Technis, Athen), von Goldoni *Arlecchino servitore di due padroni* (Piccolo Teatro di Milano), von Jean Genet *Der Balkon* (als eigenen Beitrag), von Anton P. Tschechow *Drei Schwestern* (Divadlo za Branou, Prag), von Shakespeare *Hamlet* und die Komödie *Measure for Measure* (The Bristol Old Vic Company), von Corneille *L'Illusion comique* (Théâtre National Populaire, Paris).

Ich kann, angesichts dieser Zusammenstellung, eigentlich nicht finden, der Beitrag des Schauspielhauses sei besonders klug gewählt worden. Man hatte jedoch Genets *Balkon* in Zürich noch nie gespielt. Jetzt holte man das nach, in einer unterkühlten, intellektualistischen Inszenierung. Nichts von Genets heißem Atem, nichts

von der Faszination des Bösen und kaum eine Ahnung des mythischen Welttheaters, das dieser dichterische Text birgt, waren in der Aufführung zu spüren, die *Werner Düggelin*, mit hervorragenden Schauspielern, zu einem etwas zwiespältigen Erfolg führte. Es kommt hinzu, daß — obgleich «Theater in sechs Sprachen» angekündigt war — ein deutsches Originalwerk leider wegen der Wahl dieser Übersetzung nicht auf dem Spielplan stand, ein empfindlicher Mangel, wenn man bedenkt, daß das Englische mit Shakespeare, das Italienische mit Goldoni und das Französische mit Corneille vertreten waren. Selbst die andere Übersetzung, nämlich die tschechische Version von Tschechows Schauspiel *Drei Schwestern*, war immerhin dem Original noch recht nah in Klang und Rhythmus. *Otomar Krejča* hat eine Inszenierung von so starker Ausstrahlung gezeigt, daß Stimmung und dramatisches Geschehen, das in diesem Stück eigentlich kaum an die Oberfläche einer äußeren Handlung dringt, auf die Zuschauer übersprangen, von denen die meisten des Tschechischen nicht kundig waren.

Ganz ohne Motto, ganz ohne ein leitendes Thema war dieser Festwochenplan jedoch nicht. Der glückliche Zufall wollte, daß in mehr als einem der Werke, die hier auf festwochenwürdigem Niveau dargestellt werden sollten, vom rechten Theaterspiel, von der echten und der falschen Kunst die Rede ging. In den *Fröschen* läßt Aristophanes die beiden Tragö-

diendichter Aischylos und Euripides unten im Hades zu einem gewaltigen Duell antreten. Die Waffen sind, neben bloßer Spottrede, Zitate aus dem eigenen und aus dem Werk des Gegners. Auch in diesem Fall freilich war die neugriechische Sprache eine Schranke, die eine unmittelbare Wirkung verunmöglichte. Unweigerlich wäre sonst die Aktualität dieses Zweikampfs deutlich geworden: «*Schändliches*», so donnert Aischylos seinen Gegner an, «*soll sorgfältig verhüllen der Dichter, | nicht ans Tageslicht ziehn und öffentlich gar aufführen: denn was für die Knaben | der Lehrer ist, der sie bildet und lenkt, das ist für Erwachs'ne der Dichter. | Nur das Treffliche dürfen wir singen.*» Und auf den Einwand des Euripides, ob es denn heiße, das Treffliche singen, wenn Aischylos «*Riesengebirge von Worten*» auftürme und «*lauter Parnasse*» spreche (man müsse doch auch menschlich reden!), hält ihm der archaische Meister entgegen: «*O du Verblendeter, muß ich für große | Gedanken, Entschlüsse, nicht Worte zugleich mir erschaffen von gleichem Gewichte? | Und es ziemt sich auch wohl, daß der Halbgott stets in gewaltigen Worten sich ausspricht, | so wie er denn prächtiger auch als wir und reicher erscheint in Gewändern. | Das alles, wofür ich das Rechte gezeigt, du hast es verdorben!*» Man sieht, dieser Wettstreit, in dem übrigens Euripides unterliegt, paßte nicht übel auf Zürichs Sprechbühne in diesem Sommer 1967. Karolos Kouns Inszenierung vermochte nicht ganz so zu überzeugen wie die farbige Pracht der aristophanischen *Vögel*, die im Vorjahr zu sehen waren. Aber das hing natürlich damit zusammen, daß es bei den *Fröschen* weit mehr auf den Zweikampf in Worten als auf Musik und tänzerische Gruppenarbeit ankam.

Wie das Treffliche trefflich zu spielen sei, sagt Prinz Hamlet den Schauspielern vor ihrem Auftritt: leicht von der Zunge weg soll ihnen die Rede gehen, den Mund sollen sie nicht so voll nehmen, daß man ebenso gut einen Ausrufer anstellen könnte. Mäßigung sei eine Tugend: «*Es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Lei-*

denschaft in Fetzen, rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen als verworrenen, stummen Pantomimen und Lärm.» Die Schauspieler des *Old Vic*, die unter Direktor Val May den *Hamlet* spielten, verfielen den Fehlern kaum, die hier genannt sind; aber erfreulich war ihre Darbietung darum doch nicht. Klassikerpflege dieser Art sollte eigentlich endgültig überwunden sein, und zum mindesten dürfte sie nicht an Festwochen erscheinen. Weder vom Darstellerischen noch von der ganzen Regiekonzeption her (die das Stück aus unerfindlichen Gründen im Kostüm des frühen neunzehnten Jahrhunderts spielen ließ) erreichte die Aufführung Klarheit und Format. Daß man selbst Shakespeare verstaubt und akademisch auf die Bühne bringen könne, das ungefähr ist der Eindruck, den dieses Gastspiel hinterließ.

Und dabei möchte man doch, in Kenntnis der Möglichkeiten und der Leistungen, die das Theater heute aufzuweisen hat, mit Pierre Corneille ausrufen:

*A présent le Théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons
esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces,
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des grands:
Il tient le premier rang parmi leurs passe-
temps.*

In der Komödie *L'illusion comique* spricht ein alter Magier diese Worte zu einem bürgerlichen Vater, der sich darüber entsetzt, daß sein lange verschollener Sohn ein Komödiant geworden ist. Das *Théâtre National Populaire* und sein Leiter Georges Wilson schlossen mit diesem köstlichen Frühwerk Corneilles das Festwochenprogramm im Schauspielhaus auf eine entzückende Weise ab. Wilson selber stand als Matamore, das heißt als ein *miles gloriosus* von unwiderstehlicher Komik auf den Brettern: aus dem Mimus heraus ent-

wickelte er dieses groteske Porträt eines Angebers und Feiglings. Die Handlung ist von schwebender Leichtigkeit, die Sprache geschmeidig und geistreich, mit ironischen Lichtern geschmückt. Der alte Mann, der den Magier aufsucht, weil er seinen Sohn nicht finden kann, wird durch die Künste des Meisters sehend: Vor seinen Augen entrollen sich die Abenteuer des Verschollenen, er erlebt Gefahr und Glück mit dem Gesuchten und sieht ihn schließlich als tragischen Helden untergehen; aber da ist es nur eine Szene aus einem Schauspiel, in dem der Schauspieler Clindor eben aufzutreten und tragisch zu sterben hat. Wie Wilson diese Komödie aus der schwarz ausgeschlagenen Bühne, der Grotte des Magiers, heraus entstehen läßt, wie er seine vorzüglichen Schauspieler (unter ihnen vor allem Françoise Le Bail als Dienstmädchen und Zofe Lyse) einsetzt, ist ein wundervolles Beispiel hoher Regiekunst. Was Theater zu leisten vermag: aus dem Nichts eine Welt, Glanz und Elend des Menschen, alles das ist in dieser Interpretation eines merkwürdigerweise kaum noch gespielten Lustspiels des französischen Klassikers verwirklicht. Es zählt zu den feinen Reizen der Aufführung, daß Corneilles Vers, dem Spielcharakter des Werks durchaus gemäß, leicht und unpathetisch gesprochen wird. Er gibt den Schauspielern mimische Möglichkeiten, die man nicht vermutet hätte.

Ich würde keinen Augenblick zögern, dieser Inszenierung den ersten Rang zuzusprechen, wäre da nicht das *Piccolo Teatro*, wäre da nicht *Giorgio Strehlers* meisterhafte Realisation des *Arlecchino servitore di due padroni*. Ich glaube, die Begeisterung über diese Aufführung ist einhellig. Wer etwa wähnt, hier trübe Enthusiasmus das nüchterne Urteil, den möchte ich auf Zeugen verweisen, auf Pierre Biner zum Beispiel, der im «Journal de Genève» fragt: Bei wem sonst wenn nicht bei Strehler und seinem Ensemble findet man diesen hohen Grad von Einheit zwischen Intelligenz, Poesie, Herz und Musik? Biner nennt Strehlers Theater «un théâtre fraternel» und glaubt, daß die Zuschauer, die den

Mailändern in aller Welt zjubeln, ein Gefühl haben, das sie vielleicht nie sonst im Theater empfanden: nicht Schauspielern und einem Regisseur zu applaudieren, sondern Freunden, «aussi chers que ceux qu'ils n'ont mis toute une vie à choisir et à choyer».

Goldonis Komödie erscheint in Strehlers Inszenierung als die Darbietung einer fahrenden Truppe auf einem öffentlichen Platz. In der Mitte ist der «palcoscenico» aufgeschlagen, ein winziges Podium, auf dem die «commedia dell'arte» vor sich geht. Man sieht die Schauspieler sich zum Auftritt bereitmachen, man sieht sie die Maske lüften, wenn sie gerade pausieren. Wirklichkeit des Theaters ist es, was in feinen und feinsten Zügen auf diese Weise die Haupthandlung umrahmt und stützt. Das Lampenfieber des jungen Mannes, der Beginn und Fortsetzung des Spiels anzukündigen hat, fügt sich ebenso ins dichte Gewebe der Inszenierung wie die väterliche Aufsicht des Theaterdirektors, der im Stück selbst den Pantalone spielt, hinter der Szene jedoch die Maske lüftet, überall zum Rechten sieht und selbst den Musikanten unterweist. Es gibt behutsam inszenierte Mißgeschicke, und einmal gewährt uns der unverhofft sich hebende Vorhang einen Blick auf die Bühne, auf der die ganze Truppe in malerischer Ungezwungenheit versammelt ist und Pause macht, indem sie ein Liedchen übt. Köstlich ihre Bestürzung, da sie gewahr werden, daß wir ihnen dabei zuschauen! In Momenten wie diesen ist es, daß wir sie als Freunde in unser Herz schließen.

Strehler erspürt die Nähe des Goldonischen Textes zur Opera buffa. Die Freude am Spiel und die Freude am Sprechen, die selbstvergessene Steigerung des Streitgesprächs und vollends die artistische, akrobatische und schauspielerische Präsenz von Francesco Soleri in der Rolle des Arlecchino, all das führt uns als Zuschauer an den Punkt, an dem wir staunen, bewundern, uns freuen und herzlich lachen: wären wir so gelöst, so kindlich direkt wie dieser zierliche Hanswurst, unser Glück wäre vollkommen.

Bei Corneille, in der Lobrede auf das Theater, heißt es:

*C'est là que le Parnasse étale ses merveilles;
Les plus rares esprits lui consacrent leurs
veilles.*

Bei Strehler ist es nicht «der Parnaß»

allein, der seine Wunder ausbreitet. Strehlers Wunder sind diejenigen der lebendigen, unmittelbaren Spielfreude und des innigsten Kontaktes zwischen Schauspieler und Zuschauer.

Lorenzo

MUSIK AN DEN ZÜRCHER JUNIFESTWOCHE

Die Zürcher Junifestwochen werden musikalisch nur vom Opernhaus und von der Tonhalle-Gesellschaft getragen. Leider — denn man sieht nicht recht ein, weshalb nicht auch andere Organisationen wie Radio Zürich, Pro Musica und drei ortsansässige Kammerorchester einen Beitrag leisten könnten. So hat der musikalische Teil der Festwochen zwar stets eine überaus offizielle, aber ebenso schmale Basis.

Das erfährt man vor allem bei den Programmen: das außergewöhnliche — eben festspielhafte — Ereignis ist da nicht die Regel, sondern die Ausnahme. Man hält sich ans Bekannt-Approbierte — zwar manchmal festtäglich aufgeputzt —, während Unbekannt-Neues oder Experimentell-Schockierendes gemieden wird. Einziger Trost — oder Entschuldigung gar — ist, daß Zürich da mit seinen Festwochen nicht allein steht: Festivals scheinen es nun einmal an sich zu haben, nach rückwärts zu blicken. Es ist die Rücksicht aufs Publikum, denn wer zahlt, will dafür nicht überumpelt werden.

So wurde den Konzertbesuchern der *Tonhalle-Gesellschaft* denn geboten, was berühmt und teuer ist: *Artur Rubinstein* spielte Brahms' Zweites Klavierkonzert, *Joseph Suk* das Violinkonzert von Dvořák. Es gab Beethovens «Eroica», Rachmaninoffs Erstes Klavierkonzert, Stravinskys Symphonie in C — also Stücke, die den Repertoireanspruch des Publikums nur bestärken. Daneben wurden aber zwei musikalische Schwerpunkte gesetzt: einerseits brachte *Otto Klemperer* — er stand damit seit Jahren erstmals wieder vor dem

Zürcher Tonhalle-Orchester und dürfte dadurch den seinerzeitigen Konflikt als endgültig überwunden demonstriert haben — Gustav Mahlers Zweite Symphonie zu einer wahrhaft exzeptionellen Darstellung, andererseits bewies *Rudolf Kempe* — der seit seiner Berufung zum Chefdirigenten des Tonhalle-Orchesters sich nicht immer von Routineermüdungen hat freihalten können — mit Richard Straussens «Alpensymphonie» seine einmalige Affinität zum «Rosenkavalier»-Komponisten und zugleich seinen Rang als Dirigent von Weltklasse. Doch das Außergewöhnliche manifestierte sich nicht nur in der Erinnerung an die Spätromantik, sondern auch in der Moderne. Denn die Tonhalle-Gesellschaft — und dies muß nachdrücklich angemerkt werden — hat es sich seit einigen Jahren zur — wenn auch nicht immer erfolgreichen — Ehrenpflicht gemacht, in ihrem Festwochenprogramm wenigstens einen Kammermusikabend mit neuer Musik — oftmals schweizerischer Provenienz — einzubauen. Mit Werken — neben solchen von Ernst Krenek und Pierre Boulez — von Heinz Holliger, Klaus Huber, Hans-Ulrich Lehmann und Jürg Wyttenbach ist in diesem Jahr profilierten Vertretern der jungen Schweizer Avantgarde eine Darstellung im Festwochenrahmen eingeräumt worden.

Das *Zürcher Opernhaus* griff in der Oper aufs Repertoire dieser und vorangehender Spielzeiten zurück und stellte einzelne Zugstücke mit Gesangstars heraus wie *Wolfgang Windgassen* in «Tannhäuser», *Sandra Warfield* in «Il Trovatore»

und *Nicolai Ghiaurov* in «Don Carlos». Das Ballettprogramm bot neben den haus-eigenen Produktionen mit Schönbergs «Pelleas und Melisande», Nonos «Der rote Mantel» und Stravinskys «Sacre du Printemps» sowie einer «Ballett-Gala» als Querschnitt durchs klassische Tanzreper-toire noch drei Gastspiele: das Londoner *Western Theatre Ballet* mit Musiken von Haydn, Schumann, Chabrier, Debussy, Ravel, Bartók und den Beatles, die New Yorker *Black New World-Company* mit der Verbindung von Tanz, Rezitation und Gesang, das *Ballett der Hamburgischen Staatsoper* mit George Balanchines «Die vier Temperamente» von Hindemith, Roland Petits «Carmen» nach Bizet, Harald Landers «Etudes» über Czerny. So blieb auf Zürichs Musikbühne das Interesse konzentriert auf die beiden ein-zigen Neuinszenierungen.

Verständlich, wenn sich da die Erwartung hauptsächlich auf die Uraufführung von Heinrich Sutermeisters «*Madame Bovary*» richtete. Beauftragt vom «Verein zur Förderung der Zürcher Oper», hat Sutermeister in seiner neuesten Bühnenproduktion abermals seine Abhängigkeit vom musikszenischen Vorbild des mitt-leren Verdi bewiesen. «Frei nach Flauberts Roman und zeitgenössischen Dokumen-ten» baute der Komponist in neun Bildern mit Prolog die Stationen der Titelfigur auf und hält sich in diesem Zweiakter zwischen kontrastierender Nummernoper und durch-komponiertem Musikdrama. Dabei wird die Handlung von hinten aufgezümt: Rück- und Vorblenden sollen die zwei Ebenen der verhassten Realität und der erhofften Imagination zur Konfrontation bringen. Damit ist die Flucht vor der Welt das Thema der unglücklichen Bovary — aber auch der Sutermeisterschen Partitur. Zwar zeigen sich die Erfahrungen des Kom-ponisten als Bühnenmusiker vor allem in Einzelheiten: die Klosterszene des ersten Bildes ist von schwebender Streicher-akkordik, das Brautlied der Marie im zweiten Bild von puccineskem Schmelz, mit der simultanen Handlung der Rede des Präfekten und der Begegnung zwischen

Rudolf und Maria steigert sich die Hono-rationen-Szene zum effektsicheren Akt-schluß, Commercial-Jazz soll in der Ball-szene die Abgründe des Verführers sym-bolisieren, während die Verlassene — im Gegensatz zum Gifftod im Roman — an seelischer Erschöpfung in Pianissimo-Schummer stirbt. Doch es bleiben kolo-ristische Einfälle, welche sich nicht zur verknüpfenden Konstruktion verdichten. Je mehr sich die Bovary ins Traumhafte flüchtet — und hier vermöchte nur noch Musik zu illusionieren —, desto mehr dominiert optische Vordergründigkeit. Daß dabei die Operngeschichte von «Traviata» bis «Bernauerin» angezapft wird, verübelt niemand einem Komponisten, der sich schon längst und vorsätzlich vom 20. Jahr-hundert dispensiert hat. So bleiben denn die schillernden Momente stets noch die Assonanzen an Borodin, Egk, Debussy und Stravinsky.

Es ist der Vorteil wie das Hindernis dieser Oper, daß sie einem Gesangsstar gewissermaßen auf Bestellung geschrieben worden ist: *Anneliese Rothenberger* als Madame Bovary hat denn auch die Absich-ten des Komponisten mit stimmlicher Grandezza und schauspielerischer Über-legenheit honoriert. Wo die Musik die Legitimation versagt, machte sie die Wandlung vom bindungslos-phantasie-süchtigen Mädchen über die luxurierend-amouröse Ehebrecherin zur enttäuscht-verzweifelten Liebenden glaubhaft. Ihr wurden profilierte Operntypen kontra-punktiert: *Manfred Schenk* war der naiv-introvertierte Arzt, *Harald Serafin* der unwiderstehlich - skrupellose Verführer, *Bodo Schwanbeck* hatte gesangliche Hoch-momente als patziger Vater, *Nigel Douglas* dämonisierte als der Modehändler L'Heu-reux. Am Pult spürte *Reinhard Peters* den modischen Klangreizen mit Behutsamkeit und Präzision nach, band die Stimmen überlegen zur Einheit, ließ Textverständ-lichkeit als oberstes Bühnengebot gelten und vermochte sogar den Zwischenspielen momenthaft symphonische Schlagkraft ein-zuhauchen. Doch was in dieser Oper nicht durch Akustisches repräsentiert werden

kann, wollte *Michael Hampes* Regie in überhörender Absicht durch Visuelles aufpolieren: dabei wurde «*Madame Bovary*» überinszeniert, wie *Max Röthlisbergers* Ausstattung und *Ulrich Kündigs* Filmprojektionen einen Raum umzirkelten, der nur durch Klang zu erfüllen gewesen wäre. Trotzdem gelangen als Kontraste komische Momente wie der Auftritt der Feuerwehrmusik oder die Liebesmelodie des Drehorgelspielers zu gaghaftem Effekt.

Ein geladenes Uraufführungspublikum mit Prominenz aus Politik, Wissenschaft, Kunst und Kritik bereitete der Novität eine freundliche Aufnahme — für Frau Rothenberger und den Komponisten gab es sogar — vermutlich organisierte — Bravorufe. Doch die Fachleute — und die Presse bewies mit wenigen Ausnahmen nur Einsicht und Mut — waren sich darüber einig, daß Geld, Mühe, Aufwand und Propaganda für ein Stück eingesetzt worden waren, das kaum über Ort und Zeit seiner Uraufführung hinauskommen dürfte. Sutermeisters «*Madame Bovary*» fehlen eben in Sujet, Handlung und Verarbeitung nun einmal Prägnanz, Schlagkraft und — vor allem — Aktualität, als daß damit zur ohnehin schwelenden Problematik der Opernform in diesem Jahrhundert eine Diskussionsebene geboten würde. Die Förderung einer Zürcher Oper hatte offenbar am falschen Hebel angesetzt.

Doch: So flau das Opernhaus die Zürcher Junifestwochen beginnen ließ, so glanzvoll beschloß es sie mit Mozarts «*Così fan tutte*». Diese Buffa, 1789 zwischen «*Figaro*» und «*Zauberflöte*» entstanden, ist mit ihrer Verbindung von Ironie und Persiflage, Selbstzitat und Stilkopie die artifizielste von Mozarts Meisteroper. Sind schon seit der Uraufführung stets wieder Unzulänglichkeiten und Überlängen von Da Pontes Libretto gegen ihr Lebensrecht hochgespielt worden, so machen doch Einfallsfülle, Kunstverstand und

Charakterisierungsvermögen von Mozarts Spätmusik diese Partitur zum *L'art pour l'art*.

Die Bühnenrealisation zeigte sich auf der Höhe dieses Komödienspiels mit und ohne Masken. *Leopold Lindtbergs* Regie hielt sich fern von der hier so naheliegenden Geometrisierung, füllte die Rezitative nicht mit betulichem Agieren und bewahrte zugleich Arien und Ensembles vor sing-spielhafter Statik. *Ita Maximownas* Ausstattung ließ auf einem Mittelrund ein südliches Irgendwo aufklingen, obwohl sich der fixe Bühnenprospekt mit rauchendem Vesuv nicht vor Naturalismen scheute. Die Sänger-Darsteller ermittelten sich dadurch Opernlob, indem sie ein Ensemble bildeten — offenbar gerade deshalb, weil auf strikte *Commedia dell'arte*-Stilisierung verzichtet worden war: *Antigone Sgourda* war eine bildhübsche Fiordiligi, *Ellen Kunz* brillierte gesanglich als Dorabella, *William Justus* setzte als Guglielmo ironische Lichter, während *Richard van Vrooman* als Ferrando sich in beinahe weichlichem Tenorisieren erging, *Eva Maria Rogner* als Despina verfügte bei reduzierter Stimmfülle über die Akzente im Mimischen, *Manfred Schenk* war als Don Alfonso weniger Philosoph als Pragmatiker. *Christian Vöchting* führte das Orchester zwischen andeutendem Kammerspiel und psychologischer Akzentfärbung, frappte schon in der Ouvertüre durch Ökonomie und Durchsichtigkeit und zeigte an den Übergängen zwischen Rezitativen und Arien ein Höchstmaß an Sorgfalt und Sensibilität.

Es gab langen und ungetrübten Applaus. Berechtigterweise: denn diese Zürcher «*Così fan tutte*»-Neuinszenierung wird Maßstab sein für den geplanten Mozart-Zyklus der nächsten Jahre.

Rolf Urs Ringger

DIE ABDERITEN SIND UNTER UNS

Zur Neuinszenierung von Ludwig Fuldas Lustspiel «Des Esels Schatten» im Frankfurter Theater am Turm

Wo gestern noch Theater als amoralische Anstalt praktiziert schien, klingelte der Ausrufer das Spiel im Spiel und damit die Moral auf der Bühne ein, genau besehen mit der gleichen Absicht wie bei den provozierenden Aufführungen der Wochen zuvor: Das Frankfurter Theater am Turm setzte Ludwig Fuldas «Des Esels Schatten» aufs Programm, ein Lustspiel, das sich nach Peter Handkes «Publikumsbeschimpfung» und der II. «Experimenta»-Serie als treffsicher gearbeitetes Konterfei der Gesellschaft erwies, obwohl es 1920 uraufgeführt und in Anlehnung an Wielands Abderiten-Geschichte konzipiert wurde. Des neu geschriebenen Prologes von Wolfgang Deichsel hätte es kaum bedurft, und der aus Spiegeln zusammengesetzte Zwischenvorhang übersetzte nur ins Symbolische, was die modernisierende, auf Kontakt mit dem Publikum angelegte Regie von Claus Peymann einfallsreich exemplifizierte: die Abderiten sind unter uns.

Was ist Abdera? Ein von den Griechen schon belächeltes Schilda? Ein auf die deutschen Duodezländchen des 18. Jahrhunderts gemünztes, negatives Utopia, das Wieland am Ende gar auf Weimar übertragen sehen wollte? Oder das Frankfurt, das Goethe «ein leidig Loch» genannt hatte und in dem der Autor Fulda zur Schule gehen mußte?

Abdera — ein Modell der Welt, die Stadt nirgends und überall. Die Abderiten — niemand und wir selbst. Die genüßlich abgeschmeckte Gesellschaftskritik Wielands bewährte sich in der Typenkomödie Fuldas. Ob der Archon als Pseudo-Heros im Chiton oder — wie bei Peymann — als Beau im Frack amtiert, für die mollige Gorgo — und die Rechtsbeugung — ist er anfällig, ob sie mit der Palla oder dem Minifähnchen winkt. Die Honoratioren der Stadt dürften nicht weniger scharf auf

die freizügige Iris gewesen sein, als sie im faltenreichen Himation statt im flitternden Bikini sich sehen ließ. Aber die Damen? Den Priester und den Arzt nicht nur des Seelenheiles oder der Migräne wegen aufsuchend, doch scheinheilig auf bürgerliche Integrität bedacht, deklassieren sie die Hetäre, die offen-ehrbar zu ihrem Tun sich bekennt, und sind ihrer Ehemänner würdig. Und Demokrit, als Clown geschminkt und mit Possen — vergeblich wie damals — auf die Einsicht der Zeitgenossen bedacht, muß mit Iris die Vaterstadt verlassen: der Philosoph und die Liebedienerin sind gleichermaßen unerwünscht; sie dürfen den Heimatmief von Borniertheit und Heuchelei nicht atmen, selbst wenn sie wollten.

Über dem Zank um den Mißbrauch eines Eselsschattens geht die Freiheit Abderas unter. Aber die Bürger arrangieren sich mit der politischen Entmündigung, solange sie Abderiten bleiben dürfen: nur wer unsere privaten Usancen stört, ist unser Feind.

Wie lautet das Resumé? Die Welt ein Lasterpfuhl, der Dramatiker ein Sittenrichter und die Bühne ein Moralin-Institut? Das zügig und gekonnt gezeichnete Porträt will nur Spiegel sein, nicht Anklage noch Karikatur, dafür ist die Satire zu spielerisch, der Blankvers zu kultiviert, und die Ironie gibt sich versöhnlich. Robert Musil hätte sie die in Deutschland so selten geübte «konstruktive Ironie» genannt, durch die der Autor sich mit trifft, ohne zu bemerken wo und wie tief. Der Autor scheint seine Abderiten nicht zu hassen noch sie ausrotten zu wollen, denn auch er war einmal bei ihnen zu Hause.

Was mag den routinierten Dramatiker Fulda an Wielands Abderitenstoff gereizt haben? War es die Vorliebe des Wahl-Weimaraners für eine moralisch angesetzte, aber souverän schillernde Ironie, das be-

lustigte, doch wissende Augenzwinkern beim Blick auf die beste aller Welten, die unablässig auf Pointen und bonmotartige Sentenzen geschliffene Sprache, oder die graziös-elegante Persiflage, deren Geschmeidigkeit die Freude am Genuß schmecken läßt und die eigene Zugehörigkeit zu eben dieser Gesellschaft nie in Frage stellt?

Ohne den Vergleich ungebührlich zu belasten, darf man sagen, daß die beiden Deutschen, der eine 1774 in Weimar, der andere 1920 in Berlin mit verwandtem Talent und ähnlichem Ziel zur Feder griffen. Ihre Vorbilder waren eben nicht in Abdera, sondern jenseits der Landesgrenzen beheimatet, seien es die Griechen oder Lateiner, die Engländer, Franzosen oder die Spanier. Beide wollten sie ihre Lieb-linge und das, was sie ihnen verdankten, ihren Landsleuten nicht vorenthalten: Auch Fulda übersetzte Shakespeare, zumal dessen Sonette, und verdeutschte die Lustspiele der Spanier. Seine Molière-Übersetzung ist, allen Einwänden sich entziehend, kaum erreicht, und Rostands «Cyrano von Bergerac» kann eleganter nicht ins Deutsche übertragen werden, was durch Neuaufführungen auch honoriert wurde. Wer ist dieser Ludwig Fulda?

Daß seine Stücke nach 1945 in Deutschland wieder gespielt werden, hätte er vielleicht noch erlebt, wenn die Nazis ihn 1939 nicht in den Tod gehetzt hätten. 1962 beging man seinen 100. Geburtstag mit einer Ausstellung im Frankfurter Goethemuseum, das seinen Nachlaß verwahrt.

Ludwig Fulda war gebürtiger Frankfurter. Der Vater, dem begüterten Bürger-tum angehörend, hätte es lieber gesehen, wenn der Sohn das einträgliche Kohlen-geschäft fortgeführt hätte, anstatt in Heidelberg, Berlin und Leipzig sich mit Germanistik und Philosophie abzugeben. Seine Dissertation ging als zweibändige Edition Christian Weises und der Gegner der zweiten schlesischen Schule in Kürschners Standardwerk, die «Deutsche National-literatur», ein. Frühe dramatische Erfolge in seiner Vaterstadt ließen ihn als freien Schriftsteller leben, und von 1884 bis 1888

setzte er sich an den Münchener Bühnen durch. Paul Heyse und Josef Kainz bleiben von da an seine Freunde, mit denen er den Neuling Henrik Ibsen auf dem deutschen Theater bekannt macht. Dann aber — und von 1896 für immer — lockt ihn Berlin; an der Spitze der «Freien Bühne» verhilft er Sudermann und Gerhart Hauptmann zum Erfolg. Aber auch Fulda wird zum anerkannten Autor, teils durch einen urban gemäßigten Naturalismus mit sozialkritischer Thematik, teils durch Anlehnung an Märchenmotive wie im «Talisman» von 1893, mit dem er die Selbstgerechtigkeit Wilhelms II. rügt. Der Kaiser rächte sich, indem er die Wahl zum Schillerpreis 1893, die auf Fulda gefallen war, nicht bestätigte. Das Problem menschlicher Hybris zeigen auch, mit an Grillparzer geschulter Sprache und Technik, die Schauspiele «Novella d'Andrea» (1904) und «Herr und Diener» (1910), in denen Fulda den dramatischen Konflikt durch eine Eingrenzung aufs Psychologisch-Ethische mildert. Im «Herostrot» (1898) dagegen reicht die Motivierung ins Mythisch-Urbildliche.

Gleichzeitig arbeitet der nimmermüde Autor an den deutschen Gesamtausgaben von Ibsen und Björnson mit und schreibt kluge, der Ästhetik und Dramaturgie der Jahrhundertwende verpflichtete Essays über Sprache und Literatur («Aus der Werkstatt», 1904). Mit Sudermann kämpft er 1900 gegen die Kunst- und Theaterparagrafen der «Lex Heinze», auf die sich Regierung und Reichskommission geeinigt hatten, um die Strafvorschriften gegen Sittlichkeitsverbrechen zur Zensur mißliebiger Literatur ausnützen zu können. Und als Arthur Schnitzler 1921 wegen des «Reigens» vor Gericht kam, stellte sich Fulda hinter den großen Österreicher — gewichtig geworden nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als versierter und im Ausland gern gehörter Vertreter seiner Zunft; auf internationalen Kongressen, die sich mit der Zensur und dem Urheberrecht beschäftigten, trug Fulda die Auffassung der deutschen Regierung vor.

Die Anerkennung und Ehrung, die der Siebzigjährige 1932 fand, schienen ein

Leben auf dem Höhepunkt zu zeigen. Ein Jahr darauf verboten die neuen Machthaber den Bühnen seine Stücke und dem Autor das Schreiben. Die Auswanderung mißlang, und Fulda sah sich der Verfehlung ausgesetzt, die von Jahr zu Jahr böser wurde. Am 30. März 1939, die Verhaftung befürchtend, schrieb er seiner Frau den Abschiedsbrief und ging in den Tod. Die Versicherung seiner deutschnationalen Gesinnung war höhnisch zurückgewiesen worden.

Von Fuldas frühen Komödien, Erzählungen und Novellen mutet manches gefühlig und zu fotografisch treu an; aber unter seinen Gedichten finden sich überraschend gelungene Stücke. Mit seinen späten, jederzeit aufführbaren Stücken erreichte er eine in Deutschland seltene Qualität der kultivierten, bühnensicheren Gesellschaftssatire. In den «Gegenkandidaten» (1924), der «Durchgängerin» (1925), der «Filmromantik» (1926), der «Höhensonne» (einer Dramatisierung der jüngst als Fernsehstück aufgegriffenen Domela-Affäre), in «Fräulein Frau» und der «Verzauberten Prinzessin» (1930), dem brillanten «Neuen Harem» und der «Karriere» (1932) nimmt Fulda bewährte Motive der Weltliteratur auf und verarbeitet sie in der Technik des französischen Konversations-

stückes, dessen Figuren er psychologisch nuanciert. Sein dramatischer Stil zeichnet sich aus durch dialektische Anlage der Fabel, Virtuosität in Antithese und Pointe sowie durch eine geschmeidige, mühelos reimende und dennoch griffige Sprache. Auch seine Epigramme gehören zu den bemerkenswerten Beispielen ihrer Art.

Fulda hinterließ 38 abendfüllende und 12 einaktige Stücke. Noch 1932 zählte er 429 Aufführungen, die, jetzt und früher glanzvoll besetzt (mit Max Reinhardt, Josef Kainz, Elisabeth Bergner, Käthe von Nagy, Tilla Durieux, Agnes Sorma, Heinrich George, Matthias Wiemann und anderen), zu mehreren Verfilmungen und vielfachen Übersetzungen Anlaß gaben. Von 1933 an wurde der Autor in Deutschland totgeschwiegen, wenn auch viele seiner Freunde, darunter Oskar Loerke und Gottfried Benn, ihm in Anstand eine menschliche Verbundenheit bewahrten.

Ein Stück Literaturgeschichte ist hier noch zu schreiben; es reicht von den Gründerjahren bis zum Zweiten Weltkrieg. Ein Opus wäre neu zu entdecken, das neben fremd gewordenen, aber für den Historiker ergiebigen Partien weite Bereiche enthält, deren Frische und Qualität die Verfehlung überdauert haben.

Bernhard Gajek