

Gold ohne Glanz

Autor(en): **Schlocker, Georges**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **49 (1969-1970)**

Heft 5: **Die Fremdarbeiterfrage**

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162307>

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.

fond, les condamne. Il faudrait savoir si le retour en Suisse de Charles-Albert, retour obligé pendant la guerre 1939/1945, les rapprocha? Je ne le pense guère. Je connais la généreuse hospitalité de Budry à l'égard de l'ancien compagnon. Je n'ai jamais vu rôder Charles-Albert autour de *La Muette*.

Bref, voilà deux publications du plus

haut intérêt bien que tout à fait différentes dans leur dessein. L'une et l'autre appartiennent désormais à notre histoire littéraire.

Maurice Zermatten

¹ Editions l'Age d'Homme. – ² La Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris.

GOLD OHNE GLANZ

Ein Rundblick über Pariser Theater

Mit viel Gold, viel rotem Plüsch ist das Odéon Théâtre de France restauriert worden. Nichts erinnert mehr an die Stätte revolutionärer Brandreden, als die Studenten vergangenen Mai das Theater besetzten und die Schauspieler dazu aufriefen, ihre Produktionsbedingungen zu verändern. Nichts wurde verändert, nur der Zuschauerraum und das Foyer erfuhren eine totale Erneuerung. Aber der Geist, der in diesem Gehäuse herrschen soll, erfuhr ganz und gar keine. *Das Theater der Nationen* fand dieses Jahr so statt wie eh und je. Es zeigte sich, dass es sich überlebt hat und absterbereif ist, wenn keine neue Konzeption es belebt. Aber Jean-Louis Barraults Nachfolger an der Spitze des internationalen Unternehmens, über welches die französische Regierung nicht nach Belieben verfügen kann, weil es vom internationalen Theaterinstitut (ITI), einem Spross der UNESCO also, ins Leben gerufen wurde, wusste kaum, welche anderen Truppen einzuladen, die Barrault nicht fürs verstrichene Jahr vorgesehen hatte. Sein Gastspiel an der Spitze des Theaters der Nationen ging denn auch mit dieser Saison zu Ende.

Wer zurückblickt und Bilanz zieht, kann nur Negatives feststellen. Es geht dabei nicht darum, dass nur unbedeutende Aufführungen geboten wurden und die Kritik deshalb verstimmt ist. Grundsätzlicher trifft die Feststellung: das Theater der Nationen brachte dieses Jahr nicht nur kaum

Spitzenaufführungen an die Seine, sondern bot keine Leistung, die in irgendeiner Form Originalität, also einen Fortschritt der Theaterkunst bezeugt hätte. Treffpunkte der internationalen Bühne gibt es zur Genüge, nennen wir nur London, das seit Jahren ein eigenes Festival besitzt. Das Theater der Nationen hat im Gegensatz zu diesen touristischen, also immer kommerziellen Zielen eine andere Aufgabe. Es soll einen Austausch künstlerischer Erfahrungen und selbstredend auch Leistungen ermöglichen. Aber dazu bedarf es einer Aufgeschlossenheit sowohl der Direktion wie des Publikums; an ihr fehlte es dieses Jahr besonders.

Der frischvergoldete Rahmen gewann tatsächlich Symbolcharakter. Die fortschrittlichen Elemente im Zuschauerraum mieden das Odéon, das ihnen seit Barraults skandalösem Hinauswurf verhasst ist. Die Presse vergass ihn nicht und brachte dem Unternehmen überhaupt Reserviertheit entgegen. Und das vorgeführte Programm konnte sie darin nur bestärken. Was man sah, lieferte den Beweis, dass sich in den meisten Ländern Europas repräsentative Bühnen mit ehrenwerten, aber nicht befeuernden Aufführungen finden. Bühnen, deren Repertoire und Spielweise uns nicht bereichern; Bühnen, die Perfektion auf ihre Art vorzuweisen haben, aber ihre Vollkommenheit lässt kalt und bringt niemanden weiter. Nennen wir Beispiele. Etwa das *Abbey Theatre* aus Dublin, welches die Spielzeit eröffnete. Es brachte unter anderem *Brendan Behans* «*Borstal*

Boy», einen dramatisierten Bericht von des Dichters eigenen Gefängnisserlebnissen. Da hätten Auflehnung, Widerstand, Selbsthader und Empörung über erfahrene Zustände zum Ausdruck kommen sollen. Doch der Charakter des Zupackenden trat hinter denjenigen der Staatstheatervirtuosität zurück. Schweigen wir vom *slowakischen Nationaltheater* aus Bratislawa. *Peter Zvons* harmlose Komödie, welche unsere Zeit mit dem spätfudalen Rittertum durcheinandermischt und nette Effekte aus diesem Synkretismus zieht, entzückt wohl Pressburg, langweilt jedoch Paris. Ladislav Vychodils sehr schönes Bühnenbild änderte nichts daran. Die *Tunesier* brachten eine dramatische Lokalerscheinung, *Habib Boularès*, auf die Bretter und zeigten hübsches Folkloretoben. *Portugal* war durch die Gulbenkian-Stiftung vertreten. Zwei Opern des 18. Jahrhunderts von *Georg Friedrich Händel* (Alcina) und von *Almeida* (La Spinalba) wurden vorgeführt: Musiktheaterarchäologie, die niemandem mehr etwas sagte. De Bosio führte Regie. Er war mit seiner eigenen Truppe, der *Compania italiana di prosa*, zuvor aufgetreten und hatte die Dialoge des Ruzzante vorgeführt, in denen ein Heimkehrer aus den Kriegen des 16. Jahrhunderts grobmäulig Anklage gegen diese Geißel der Menschheit führt. Die Bissigkeit des Themas schien mir in der Formsicherheit, dem zu geölten Ablauf, zur Dekoration verflacht.

Seien wir gerecht: interessant war die Begegnung mit *Eugenio Barbas* Theaterlaboratorium aus *Holstebro*. Dieser Kalabrese ist Schüler Jerzy Grotowskis; das *Odin Teatret*, das er vor drei Jahren gründete, fusst auf dieser Lehre, sucht also in der Extremlage des Geistes und der Seele, Artauds Gedanken folgend, die Wahrheit des Menschen zu entdecken. Barba kam mit dem Stück «*Ferai*» von *Peter Seeberg*, einer Verschmelzung des Alkestis-Stoffes mit einer von Saxus Grammaticus berichteten Königssage aus Dänemarks Frühzeit. Freilich zum Ausdruck der seelischen Notlage, in welcher Geistiges sich in Körperhandlung rasend umsetzt, in den Schrei,

den Krampf, die Vernichtung und das Psalmodieren der Verzückung, taugen die erfrischend gesunden, jeder Verzerrung fernen skandinavischen Jugendgesichter nur wenig. Noch hat Barba seinen eigenen Weg zum «Theater ohne Mittel», in dem das Geistige allein Kraftquelle ist, noch nicht klar erblickt. Es war allerdings schon beglückend, einem Theater zu begegnen, das experimentiert und nicht hinter gelungenener materieller Ausschmückung sein Wesentliches ersticken lässt.

Das wird man vom Bukarester *Sturdza Bulandra-Theater* nicht sagen, obwohl es dem Typus des deutschen Stadttheaters nahesteht. Von *Caragiale* wurden «*Karnevalsszenen*» aufgeführt in Lucian Pintilies streng realistischer Inszenierung. Diese Schilderung des Vorstadtlebens um Bukarest vor achtzig Jahren erschien in der Perspektive von Dürrenmatts ätzenden Dorfgeschichten und zeigte mit eins eine moderne Färbung. Auch da wurde einer Repräsentation der Abschied gegeben, ein viel zu seltener Fall. Denn sonst sah man nur Repräsentatives, das heisst vom Leben Verlassenes in diesem restaurierten Saal vor einem Publikum, das man ebenfalls der Restauration zugehörig nennen muss. Das Theater der Nationen war somit alles andere als typisch für das Pariser Theater dieses Frühsommers, von dem Interessanteres zu berichten ist.

Naiv oder wenigstens gutgläubig sind die vier Musiker, die sich in *Roland Dubillards* neuem Stück «*Le jardin aux betteraves*» (Der Rübenacker) zum Quartettspielen in einem altertümlichen Kulturhaus einfinden, das nahe am Meer, aber weit vom Hafen entfernt liegt. Diese Burleske ist im *Théâtre de Lutèce* zu sehen und erheitert das Publikum sehr. Sie ist Dubillards drittes Stück nach den «*Naiven Schwalben*», die auf ihn aufmerksam machten, nach dem «*Knochenhaus*», dieser Metapher für den Menschen, der stückweise das Seinige liquidiert, bis er zum blossen Phantasma zusammenschrumpft und sich mit den zu Phantasieausgeburten umgewandelten Dienern amüsiert. Immer heisst Dubillards mit Verwunderung und

etwelcher Melancholie vorgebrachte Frage: wer ist denn bloss dies schwer erträgliche Ich und wohin steuert es?

Ein sanfter Absurdist ist er, wie wir sehen, einer, der Spass macht, weil ihm zum Weinen zumut ist. Das passiert diesmal den Quartettspielern. Sie kommen in diesem verlassenem Kulturhaus zusammen, sind in einem gotisierenden fensterlosen Raum zum Üben versammelt und bemerken, dass das Zimmer die Form eines Geigenkastens hat. Sie sind also eingesperrt in dem, was sie selbst unternehmen. Wo wir hinsehen und hinhören, öffnet sich uns nun die Allegorie. Eingeladen zu dieser abstrusen Kulturveranstaltung im Rübenacker hat Schwartz, offenbar der Leiter des Hauses. Sein Name läuft in Frakturschrift um alle Zimmerwände. Ein spinnöser Mensch mit Schnauzbart, Klavierstimmer, Unterseebootkapitän oder Schwartzens Diener macht die Herumrätelnden durch sein Kauderwelsch, zwischen Luxemburg und London angesiedelt, vollends wirr. Sie kratzen auch recht jämmerlich auf den Streichinstrumenten, und bezahlt wurden sie obendrein seit langer Zeit nicht mehr. So dröseln sich alles um sie herum in einer wattigen Verrücktheit auf, die jeder auf seine Weise zu durchstossen sucht, ohne dass ihm das gelingt. Die Sprache liefert das einzig Verbindende, aber wie schwankend ist es. Jeder führt darin seine Solonummer an Irrwitz auf. Kritik an den Kultureinrichtungen wird da auf schnurrig verschleierte Weise laut, Kritik an dem, was jeden entfremdet und in die Einsamkeit stösst: diese vier sind in Wahrheit Fazetten des einen Autors, der mit Tränenverachtung Clownerien treibt. Wohin er damit geht, weiss er nicht. Schwartz soll am Schluss, da sich das Kulturhaus in ein Unterwassergefährte verwandelt, erscheinen. Der Geigenkasten klappt oben auf, ein Streifen Himmelblau wird sichtbar, der Vorhang fällt eilig.

Dies Theater tut niemandem weh, es vergnügt, wie eben der Clown auch vergnügt. Man misst ihm nicht viel Bedeutung bei: er liefert ein Zwischenspiel. Ein unpolitisches Zwischenspiel, das dement-

sprechend von der recht denkenden und rechtsstehenden Presse beklatscht wird. Es ist schwächer als die beiden vorausgegangenen Stücke und zeugt doch von einer Welt, die aus mindestens einer Angel ausgehängt ist, so dass die Menschen, oder genauer: der eine Zeugnis ablegende, mit schiefem Kopf und etwas schlingernd seinen Weg suchen muss.

Aus dem Jahr der «Schmutzigen Hände», 1948, stammt ein Filmszenario von Jean-Paul Sartre, das seit langem publiziert vorliegt unter dem Titel «Im Räderwerk». Ein Film wurde danach jedoch nicht gedreht, und auf die Bühne wollte Sartre es einzig in Zürich (1957) kommen lassen. Erst jetzt, zwanzig Jahre nach der Niederschrift, gab er Jean Mercure, dem Leiter des neuen *Théâtre de la Ville*, die Erlaubnis, es in Paris aufzuführen. Presse wie Publikum sind sich jedoch einig in der Meinung, er hätte diese Erlaubnis nicht geben sollen. Sartres Theater sucht nicht nach neuen Wegen des Ausdrucks. Es bedient sich der herkömmlichen Dramaturgie, denn im Mittelpunkt soll ja die philosophische und politische Aussage stehen. Diese Aussage ist in jedem Fall schneidend und nimmt auf Gefühle keine Rücksicht. In unserm Fall lautet sie: erstens die Revolution frisst ihre Kinder und zweitens Politik-Machen führt unausweichlich zu Beschmutzung. Aufs Gefühl will Sartre jedoch nicht verzichten, gerade weil er der alten Schule des Stückeschreibens anhängt. Also appelliert er ans Melodrama, so oft er kann und ohne sich zu genieren.

So entstand ein politisches Rührstück, das uns die Einsamkeit und den Zwang zur Ungerechtigkeit sowie Grausamkeit des Staatsführers nicht auf Brechtsche Weise demonstrieren, sondern mit Gefühlsdrückern nahebringen will. Der Revolutionsführer Jean Aguerra wird gestürzt und vors Revolutionsgericht geschleift, denn er hat die Erwartungen seiner Freunde enttäuscht. Er verstaatlichte nicht die Öquellen des Landes, sondern mechanisierte rücksichtslos die Landwirtschaft. Er erschoss einen Mitrevolutionär, ehe die Bewegung siegte, weil er in ihm einen Polizei-

agenten wählte, eine Vermutung, die sich bald als falsch erwies. Er hat also Blut an den Händen und wird von den Seinen gehasst. Aber die wussten ja nicht, dass der grossmächtige Nachbar, der die Ölvorkommen gepachtet hat, einfallbereit mit 35 Divisionen an der Grenze steht. Die Nationalisierung käme zu früh, das wird sein Nachfolger erfahren, kaum ist Agueras Todesurteil vom Tribunal gefällt. Er ist im Räderwerk und wird daraus nicht freikommen. Die beiden Frauen Hélène und Suzanne dürfen wir nicht übergehen, die die nötige Sentimentalität ins Spiel bringen, weil sie Agueras eingezwängtes Seelenleben zu erhellen erlauben. Selbst wenn eine stärker rhythmisierte Aufführung mit härter verteilten Akzenten für eine schnellere Szenenfolge gesorgt hätte, als es in Jean Mercuries Regie geschah, der Eindruck des Vorgestrigen wäre nicht verwischt worden. Zu diesem Eindruck gehört im Ästhetischen ja die langsame Bildfolge, die heute ganz und gar unfilmisch erscheint, aber auch die unangefochtene Ganzheit der Charaktere. Weit zurückliegend mag uns auch das Thema scheinen, das offensichtlich Stalins Entschuldigung im Auge hat. Der Tyrann, der gezwungenermassen Zwang ausübt, dessen Weisheit erst später erkennbar wird, das hat in Sartres Gefolgschaft hinter der KP einen bestimmten, heute nur noch historischen Stellenwert. Aber was erwärmt daran die Jugend? Denn an der Premiere waren alle Treppenstufen mit jungen Menschen dicht besetzt, und seither drängen sich Schulklassen und Studenten zu den Vorstellungen. Vieles kann man mit dem Hunger nach Information begründen: was für Stücke schreibt dieser Mann, von dem man in letzter Zeit wieder so viel hörte? Aber dies «Räderwerk» ist vermutlich selbst nur ein Rädchen in einer Come-back-Maschine, die sich deutlich vor unseren Augen abzeichnet. «Der Teufel und der liebe Gott» war kürzlich im TNP zu sehen, in Strassburg führte Hubert Gignoux «Necrassov» auf, das Fernsehen zeigte «Kean», obwohl doch der Staat alles tut, linke Autoren ins Schweigen zu verstossen.

Sartre zeigt sich eben deutlich als der Gewinner des Mai. Er, der in Jean Agueras den einzelnen vorführt, der handelt und die Geschichte durch sein Handeln bestimmt, findet damit deutlich Gehör bei einer Jugend, die im Aufstand das gleiche erlebte. Eine Jugend übrigens, die hinter den Barrikaden einen romantischen Überschwang ausliess, nicht unähnlich (wenngleich verbissener) als die aus dem Krieg heimkehrende Generation von 1945. In Sartres Theater finden sie hinter aller Melodramatik, ja Naivität das Thema behandelt, das ihnen auf den Nägeln brennt, das politische, mehr noch: das revolutionäre. Aus welcher geschichtlichen Konstellation es auch herrührt, es bewegt die Gemüter, weil es in seiner Mischung von Schiller und Victor Hugo genau das bezweckt! Und indem es die Gemüter bewegt, lockert es politische Zielsetzungen in der Gegenwart.

Rund fünfundsiebzig Jahre alt ist Oskar Panizzas Himmelstragödie «*Das Liebeskonzil*» und wurde doch noch nie aufgeführt. Ja, die Gestalt dieses Münchner Mediziners, der zwei Stücke und einige Erzählungen verfasste, von dem es ein Gefängnistagebuch gibt, ist in der deutschen Literatur untergegangen. Wer hätte die Parallele gesehen, die zwischen diesem von der Paranoia Umwitterten und dem genialen Gottesverflucher Lautréamont besteht? André Breton allerdings war sich ihrer bewusst. Als 1960 eine französische Übersetzung des «Liebeskonzils» erschien, schrieb er dazu die Vorrede und holte damit wenigstens als Lesedrama dies entrückte Stück ins Bewusstsein eines aufmerksamen Publikums zurück. Kein Wunder, dass nun in Paris die Uraufführung dieses ketzerischen Stückes stattfand, das noch heute auf deutschsprachigen Bühnen seine Mühe haben dürfte.

Ein Ruf schallt durch die ganzen fünf Akte; nicht «Gott ist tot», sondern «Gott ist siech und hilflos». Gott und seine Verkörperungen Jesus Christus samt Heiligem Geist vermögen nichts mehr in dieser Parodie eines Mysterienspiels, das in der Zeit des Borgia-Papstes Alexander VI. angesetzt ist. Auf Krücken humpelt Gott-

vater, hustend und jammernd seines Verfalls sich bewusst, und tobt über die verurteilte Menschheit, die sich Exzessen der Lust hingibt, ohne seine Gebote auch nur im geringsten einzuhalten. Aber zum Erfinden einer Strafe ist er ohnmächtig: «Wir erschaffen jetzt nicht mehr. Wir sind müde» erklärt er dem Teufel, den er zu Hilfe rief, um die Menschheit mit einer unentrinnbaren Seuche für ihre Lust zu geisseln. Der Teufel, schwarzgekleidetes Hinkebein, diskret und dienstefrig wie ein Küster, wird mit Herodias die Lustseuche zeugen, das bezaubernde Mädchen (Franz Stuck malte es den Zeitgenossen als barbusiges, schlangenumkränzt «Weib»), welches in den Vollzug der menschlichen Lüsternheit das schwer bezwingliche Gift senken wird. Im fünften Akt sehen wir es durch die Peterskirche tänzeln bis zum Papst höchstselbst, der kaum das Ende des Hochamtes abwarten kann, mit ihm ins Lustgemach zu entschweben. Von Kardinälen zu Erzbischöfen bis hinunter zum Menschenpack wird dieses Teufelsgeschöpf alle bezaubern und alle vergiften.

Panizza schrieb das Stück in Zürich, im Exil, wohin er auswich, als die Münchner Gerichte sich immer mehr für seine Prosa interessierten. Aber auch diese Publikation im Ausland bewahrte ihn und sein Stück nicht vor dem Richter. Als gotteslästerlich im höchsten Grad wurde das «Liebeskonzil» vom wilhelminischen Deutschland empfunden, sein Autor zu einem Jahr Gefängnis verurteilt. Nur wenige sahen damals ein, dass es sich um ein historisches Stück, Panizza nennt es Satire, handelt, das nicht durch Gedanken sündigt, sondern durch die blosser Vorstellung. Das Bild des in den Gelenken knickenden Gottvaters, die Vorführung seines Sohnes Christus als entkräfteten Dömmers, das erboste die Rechtgläubigen. Aber Fontane hatte recht, als er am 8. August 1895 an Maximilian Harden schrieb: «Wer mir zumutet, dass ich die Zeugungsgeschichte Christi glauben soll, wer von mir verlangt, dass ich mir den Himmel in Übereinstimmung mit den präraphaelitischen Malern ausgestalten soll: Gott in der

Mitte, links Maria, rechts Christus, Heiliger Geist im Hintergrund als Strahlensonne, zu Füssen ein Apostelkreuz, dann ein Kranz von Propheten, dann eine Girlande von Heiligen – wer mir das zumutet, der zwingt mich zu Panizza hinüber, oder lässt mich wenigstens sagen: «Wie's in den Wald hineinschallt, so schallt es auch wieder hinaus».»

Jorge Lavelli ist es, der im *Théâtre de Paris* die Bühneneinrichtung regelt, der also dafür Sorge trägt, dass es in Fontanes Sinn darauf so «wieder hinaus schallt». Aus der Heiligen Familie macht er Gestalten, die ein undurchsichtiges Schicksal auf den Hund kommen liess. Wer dächte nicht an die Königsfamilie in Gombrowiczens «Trauung», mit welcher Lavelli vor vier Jahren das Augenmerk auf sich zog? Dieses historische Drama, das geistig so gar nichts hergibt, weil seine Blasphemie nur im Bild liegt, kommt ja unserer Erfahrung von Niedergang und Verfallsbedrohung entgegen. Wenn man, wie Lavelli es tat, als Bühnenbildnerin sich die Anführerin des mondänen Manierismus in Paris wählte, Leonor Fini, dann kann man mit raffinierten Aufmachungen rechnen, mit einer Schönheit des Morbiden und Perversen, die den Atem raubt. Da werden Bilder der späten Renaissance auf der Bühne lebendig, wo Alexanders VI. zügelloser Papstpalast auf den Brettern erscheint: das Inkarnat der entblösten Brüste vermählt sich mit Goldwirkerei auf Hauben und Gewändern, Damastdecken und schillernde Wandteppiche schiessen ihren Glanz bei, bis eine Szenerie des betörendsten Traumes entsteht. Sie war es ja, die den Surrealisten André Breton zu dem Stück verführte, jetzt wird sie dem Betrachter auf eine Art und Weise vor Augen geführt, die er sich nicht ausmalen konnte. Allerdings, welche seltsamer Umschwung: Panizza schrieb ein Stück, das lästerte und wider das überkommene Denken anrannte. Lavellis virtuose Einstudierung, Leonor Finis raffinierte Ausstattung nehmen der Blasphemie jeglichen Stachel und heben sie auf in einem hinreissenden Ästhetizismus, der sicherlich alles andere ist als Bestreitung und Protest.

Hinter dem äusserlichen Goldglanz, so erkennt der Zuschauer, steht keine innere Kraft der Auflehnung. Und wenn diese Inszenierung für den überaus begabten Jorge Lavelli auch einen Höhepunkt der Laufbahn bedeutet, stellt sich dem Betrachter doch die Frage, ob Lavellis Theaterkunst fortan mehr dem raffinierten Entzücken der Augen in der szenischen Bildergruppierung dienen wird als der geistigen Interpretation von Bühnenwerken aus moderner Kunstanschauung heraus.

Eine Inspirationsquelle des Theaters der Grausamkeit ist die Literatur der Romantik. Um die gewünschte Schicksalsstatik auf der Bühne zu verkörpern, griff Artaud ja selbst zu den Romantikern: er bearbeitete das Drama der «Cenci» nach Shelleys Vorlage. Einen neuen Versuch aus ähnlichem Geist unternimmt Arlette Reinerger Inszenierung eines praktisch unbekanntes Melodramas von *Victor Hugo*: «*Angelo, Tyrann von Padua*» (1835).

Ein Alleinherrscher, allerdings von Venedigs Gnaden, wird uns vorgeführt. Seine Macht als Podestà ist unbegrenzt, aber jede Minute in Frage gestellt durch einen Sendboten des Rats der Zehn. Willkürlich kann dieser Willkürherrscher von den Unerkennbaren im Dogenpalast gestürzt werden. Der blutrünstige Richter muss des Richtspruchs aus verhülltem Mund ständig gewärtig sein. Sicherheit gibt es für ihn nirgendwo, selbst nicht in seiner Ehe, denn seine Frau, reichem, venezianischem Adel entstammend, liebt nicht ihn, sondern Rodolfo (Spross des längst gestürzten paduanischen Fürstenhauses), von dem sie ebensowenig weiss, wie er von ihr. Eine Leidenschaft fern aller Rangordnungen durchzuckt die beiden. Angelo bleibt ausgeschlossen. Er tröstet sich mit Tisbe, der stolzen Schauspielerin, die ihr Leben und dasjenige ihrer Mutter dem Flehen eines jungen Mädchens verdankte, das für die zum Tod verurteilte Bänkelsängerin, Tisbes Mutter, Gnade verlangte. Wir ahnen schon, wer es war: Katarina nämlich, Angelos Gattin, die (nota bene: züchtige) Geliebte Rodolfos, den wiederum Tisbe voller Glut liebt. In Katarinas

Schlafzimmer, wo Rodolfo, eingeführt durch einen Spion Venedigs, eben Unterschlupf fand, wird uns das Ganze erklärt. Freude und Wut brausen durch der armen Tisbe Herz, als sie ihre Lebensretterin wiederfindet und in ihr die Rivalin erkennt. Grossmut erfüllt indes ihr Herz. Angelo, ergrimmt über den Verrat und die Erkenntnis seiner unrettbaren Einsamkeit, zwingt seiner Frau den Tod auf, aber nicht sie wird sterben, sondern Tisbe. Der Todestrunk, den diese ihr reichte, war nur ein starkes Narkotikum. Sie wird aus dem todesähnlichen Schlaf erwachen und mit Rodolfo entfliehen, dem gleichen, der vor Verzweiflung rasend Tisbe zuvor erdolchte.

Wie herrlich schlägt hier übersteigertes Gefühl jeder Glaubwürdigkeit ins Gesicht! Vor diesen aufgeputschten Gefühlen zerstiebt jede Normalität. Was wollte der Verstand hier zügeln, wo alle Pferde mit Schaum vor dem Mund durchgingen. Wilde Jagd in den Gefilden seelischer Ekstase und Schicksalsangst sucht Arlette Reinerger auf der Bühne vorzuführen. Jäh sind die Gebärden, konvulsivisch. Ein Furor kommt über Angelo, aufbäumend lacht er und verwirft seine Arme, raubkatzenartig umkreist er die Geliebte, bereit, auch sie zu erdrosseln. Über die Bühne ist Nacht gebreitet, die nur an wenigen Stellen durch grelle Lichtpunkte aufgerissen ist.

Nach geheiligter Konvention wird Schurkenhaftigkeit so ausgedrückt. Das gehört zum Genre des Melodramas. Was Michèle Marquais allerdings aus der Tisbe macht, hat mit ihm rein gar nichts mehr zu tun. Sie spielt die stolze, überlegene Schauspielerin, deren absolute Leidenschaft durch den unwürdigen Rodolfo schliesslich in den Staub getreten wird, als kühle Heroine von heute. Sie trägt den Kopf oben und bleibt sachlich. Sie spricht herb und schnippisch, weit distanziert von allem Delirium, in dem ihr Liebhaber unentrinnbar steckt. Da prallt tobende Irratio mit souveräner Verstandesklarheit zusammen, da wird Ironie versprüht über die zuckende Wut, eine fesselnde, moderne Mischung der Gefühlslagen erzeugt.

Diese Interpretation müssen wir als Nuancierung und Gegengewicht zur Sphäre des entfesselten Wahnsinns betrachten. Sucht dieser der durchorganisierten Welt der Funktionen und Apparate ins Reich der vorrationalen Schicksalserfahrung zu entfliehen, so relativiert die beiläufige Schnoddrigkeit der Ironie beider Wirkungsmacht. Aus der Tagwelt kommend, spöttelt sie über den Nachtmahr der Seele und weiss sich doch beiden zu einem Teil verpflichtet. In Frau Marquais Mund wird mit einem Mal ein Korrektiv erkennbar zu dem krampfigen Gebell, das den ausser sich geratenen Seelen entfährt. Dies Gebell geht auf den jungen Patrice Chéreau zurück, der das französische Theater zunehmend beherrscht, und ebenso das Aufeinander-Zustürzen der Schauspieler wie im Hahnenkampf. Eine besondere Aufgewühltheit schafft sich in solchen den Raum zerteilen-

den Gesten spontan, und das bedeutet auch: authentisch Luft. Darin erkennen wir den Triumph dessen, was in den zwanziger Jahren der Expressionismus auf den deutschen Bühnen anstrebte. Seine Mimik, seine Gebärdensprache war konventionell, dem geistigen Umkreis eines Melodramas wie «Angelo» in direkter Linie entsprungen. Vierzig Jahre später ersteht eine Körpersprache, die keiner theatralisch vorbelasteten Tradition entstammt, sondern den Gebärden der elementaren Gymnastik allein verpflichtet ist. Voraussetzungslos ist sie, aber einem expressiven Ausdruckswillen von ungeheurem Ausmass dienstbar. Da liegt ihre Grösse und Gefahr in einem versammelt. Tisbe, die rasend Nüchterne, macht sie auf den nachtschwarzen Brettern des *Théâtre de l'Athénée* deutlich.

Georges Schlocker

ERFORSCHTE VERGANGENHEIT

Eine Ausstellung in Schaffhausen

Die Archäologie ist eine Wissenschaft, die sich über mangelndes öffentliches Interesse nicht beklagen, die ohne solches aber auch nicht existieren kann. Um lebendig zu sein, sich zu entwickeln, bedarf es ausgebreiteter Unternehmungen, bedarf es der Ausgrabungen und baulichen Aufnahmen, der Erhaltung des Gefundenen und oftmals auch der Wiederherstellung. Das sind, selbst bei den traditionell bescheidenen Ansprüchen der damit beauftragten Forscher und Hilfskräfte, kostspielige Verpflichtungen. Wer den vorzüglich ausgestatteten Katalog aufmerksam liest, dem entgeht nicht der vielfach ausgesprochene Dank, der sich an die staatliche Instanz, aber auch an öffentliche und private Unternehmungen und Mäzene richtet. Ist das nicht ein Dank, der ebenso der Öffentlichkeit gilt, die durch ihr Interesse, ihre Teilnahme und – wir glauben es – ihr Einbezogenheit in die historische Forschung auch aktiv zu deren Unterhalt beiträgt? Was wäre noch möglich ohne die breite Resonanz, die schliess-

lich auch die Freigebigkeit eines Ministerialdirektors oder der Mitglieder eines Stiftungsrates beeinflusst? Wie immer man darüber urteilt, es war ein sehr guter Gedanke, einem Publikum, das sonst allenfalls als ungebetener und meist unerwünschter Gast auf dem Grabungsplatz erscheint, von sich aus die Hand zu bieten, es über wichtige Resultate authentisch zu unterrichten und dabei auch mit Zielen, Methoden und Leistungen der heutigen Archäologie vertraut zu machen.

Das *Deutsche Archäologische Institut*, das diesen Überblick über seine Tätigkeit zusammenstellte, ist eine traditionsreiche Einrichtung. Man wird daran eingangs durch Dokumente und Stiche aus der Gründungszeit erinnert – zu Recht, denn nicht nur das Institut, die ganze Altertumswissenschaft hat hier persönlicher Initiative und Opferbereitschaft weniger viel zu verdanken. Das *Instituto di Corrispondenza archeologica*, wie es sich zunächst treffend nannte, war ursprünglich als über-