

"Play Goethe", "Hochzeit" und Theaterdonner

Autor(en): **Lorenzo**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 9: **Marktwirtschaft heute**

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162361>

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.

Anscheinend ist Zürich momentan wieder eine Theaterstadt: man diskutiert die Ereignisse, ist empört oder bekümmert, skeptisch oder enttäuscht – und einige wollen darin schon einen Erfolg der neuen Leitung des Schauspielhauses sehen. Ich bin der vielleicht altmodischen Meinung, Rang und Wert eines Theaters bemessen sich nicht nach dem mehr oder weniger grossen Stimmengewirr im Foyer, auf den Redaktionen und in den Versammlungssälen, sondern nach dem, was auf der Bühne verwirklicht wird. Niemand kann im Ernst behaupten, die Inszenierungen des Spielzeitbeginns hätten in künstlerischer Hinsicht Ausserordentliches gebracht. Wir warten noch immer auf das Signal, auf das Zeichen dafür, dass die neuen Wege zu neuen Höhen szenischer Kunst führen könnten.

Zwei neue Beispiele sind aufschlussreich. Die Direktion hat vor noch nicht langer Zeit angekündigt, die Inszenierung des Lustspiels «*Die Mitschuldigen*» sei in eine Sackgasse geraten und darum abgesetzt worden. Jetzt steht das Stück dennoch auf dem Spielplan; Peter Löffler, der dritte Regisseur in der Leidensgeschichte dieser Aufführung, wird nicht für sich in Anspruch nehmen wollen, das Stück ohne jeden Rückgriff auf bereits geleistete Vorarbeit inszeniert zu haben. Was jetzt über die Bretter geht und das Publikum teils erfreut, teils besänftigt, trägt die Spuren einer Theaterarbeit, die den Konzepten und Thesen verfallen, in der Beherrschung des reinen Metiers dagegen mittelmässig ist. Nur schon die Idee, das zierlich in Alexandrinern dahertänzelnde Jugendwerk Goethes, das ein wenig an der bürgerlichen Fassade kratzt, als gesellschaftskritisches Theater anzubieten, deutet auf beklagenswerte Befangenheit. Alcest, der vornehme Liebhaber des Wirtstochterleins, soll in der Aufführung des Schauspielhauses als aufgeblasener Geck entlarvt werden. Söller dagegen, der Taugenichts, Spieler und Dieb, der haltlose Ehemann der Schönen, wird menschlich aufgewertet. Wahrschein-

lich soll der Zuschauer den Eindruck haben, es sei weit mehr die Macht der Verhältnisse als sein schlechter Charakter, was ihn auf Abwege bringt. Nun wohl, man kann am Ende auch diese Interpretation versuchen. Aber in Löfflers Inszenierung ist Söller ein kleiner Mephistopheles aus Marzipan: bitter in seinen Reflexionen, süss in seinem kindlichen Leichtsinn und weich vor Angst, er könnte entdeckt werden. Die Figur, mag sie meinerwegen im Regiekonzept noch so entschieden mit Funktionen bedacht sein, überzeugt als Bühnenfigur so gut wie gar nicht, und das liegt am allerwenigsten am Darsteller.

Falls man Goethe zum Bundesgenossen im Angriff auf die «bürgerliche Sozietät» machen wollte, ist nicht recht einzusehen, warum dann die Figur des Alcest als Parodie auf den jungen Dichter aufgezogen wurde: sollte da etwa ein idealisiertes Goethe-Bild zerstört werden? Wollte man den Dichterjüngling, den man in den Träumen höherer Töchter jeglichen Alters vermutet, von seinem Sockel herunterholen? Vielleicht wollte man auch das. Aber vielleicht ging es nur darum, mit einem Frühwerk des Klassikers zu spielen, «Play Goethe» nicht wahr (wie Peter Steins «Bremer Tasso», der in Zürich gezeigt wurde) – aber das müsste man eben können.

Die Schauspieler, die dem Regisseur zur Verfügung stehen, sind gut bis hervorragend, und durchaus bewundernswürdig ist, wie sie mit dem Alexandriner zurechtkommen. Kein Zweifel, mit Margrit Ensinger, Hans-Helmut Dickow, wahrscheinlich auch mit Jodoc Seipel und Günter Lampe auf der Bühne liesse sich eine Verwirklichung des Werkleins denken, das zwischen Konvention und kritischer Verweigerung die Waage hält. Ja es liesse sich sogar denken, dass man durchaus eine parodistische Möglichkeit realisiert und meinerwegen also den Alcest mit Gockelschritten, geziert in Bewegung und Haltung, gekleidet und frisiert wie der Studiosus Goethe über die Szene gehen lässt. Günter Lampe, der mit

der Gestalt des Alcest so verfährt, hat daraus freilich noch nicht die rundum stimmende Kunstfigur herausgearbeitet; man spürt Nahtstellen, man sieht die Anstrengung. Viel schlimmer und für die Inszenierung geradezu verheerend aber ist es, dass die andern Figuren stilistisch nicht zu einem Alcest dieser Art stimmen. Besonders Söller und der Wirt wären ihrerseits entsprechend zu stilisieren gewesen, und das um so mehr, als im einen die Elemente eines Harlekin, im andern die eines Pantalone mit Händen zu greifen sind. Die Wurzeln dieses frühen Talentbeweises des jungen Goethe sind – weit mehr als in der Erfahrung brüchiger gesellschaftlicher Verhältnisse – in Molière und in der *Commedia dell'Arte* zu suchen. Wer vom Theater her und mit dem Theater denkt, müsste das spüren, spätestens wenn sein gesellschaftskritisches Regiekonzept auf der Bühne nicht zu funktionieren beginnt. Auf der Bühne erst zeigt sich, was eine Methode taugt. Die grossen Regisseure und Theater-talente sind samt und sonders Pragmatiker, was neuerdings an den Betrachtungen des englischen Revolutionärs der Szene und Meisterregisseurs Peter Brook abzulesen ist. Der Pragmatiker bleibt nicht in den Konzepten stecken; er beherrscht die Sprache der Bühne und weiss sich immer dann von den Hilfskonstruktionen zu lösen, wenn die Eigengesetzlichkeit dieser Sprache, ihre Grammatik und ihre Syntax, ihr Wortschatz und ihr Rhythmus Befreiung verlangen. Davon aber ist in der Inszenierung der «Mitschuldigen» und eigentlich in allen Aufführungen des Schauspielhauses seit Beginn der neuen Spielzeit kaum eine Spur zu bemerken. Die Thesen und Konzepte dominieren.

*

Gravierender, weil es sich um die Schweizer Erstaufführung des Dramas «*Hochzeit*» von *Elias Canetti* handelt, ist das Versagen des Regisseurs Max P. Amann. Und diesmal wird man sich nicht auf unterschiedliche Auffassungen herausreden können; diesmal enthüllt sich – vor einem

allerdings ungeheuer schwer auf der Bühne zu realisierenden Werk – handwerkliches Unvermögen. So verdienstvoll es sein mag, sich an schwierige und risikoreiche Aufgaben zu wagen, so bedauerlich ist es, dass man sich in diesem ausserordentlichen Fall nicht eines Inszenators versichert hat, der Erfahrung, Sinn für szenische Entsprechungen, für Rhythmus und den grossen Bogen hat und ausserdem imstande ist, das alles mit einem grossen Ensemble zu realisieren.

Canettis «Hochzeit» ist 1932 entstanden. Das Stück, das sich in ein Vorspiel aus szenischen Miniaturen und ein grosses Sit-tengemälde gliedert, ist stark in der Analyse der Kräfte, die eine degenerierte, äusserlich propere Gesellschaft beherrschen: die Gier nach materiellem und sexuellem Besitz wird aufgezeigt an den Bewohnern eines Hauses an der Gütigkeitsstrasse. Im Parterre stirbt die Frau des Hausbesorgers Kokosch. Der Mann liest dazu laut in der Bibel, – um Arzt und Krankenhaus zu sparen. Das Fräulein Anita empfängt in der Wohnung nebenan ihren Verehrer. In einem andern Teil des Hauses wohnt der Spekulant Max, der zusammen mit einer bejahrten Geschäftsfrau Pläne ausheckt, wie man in den Besitz der Liegenschaft gelangen könnte. Der Gymnasialprofessor Thut eröffnet seiner Frau, wie er es anstellen will, die Enkelin der Hausbesitzerin Gilz bei der alten Dame auszustecken und ein Testament zugunsten seines noch in den Windeln liegenden Sohnes zu erschleichen. Canetti stellt alle diese Typen in geschlossenen Szenen dar; Aspekte heuchlerischer Freundlichkeit bereiten auf den Hauptteil vor, die «Hochzeit» im Kreise der Familie Segenreich, die den ersten Stock bewohnt. Was im Vorspiel thematisch exponiert wurde, erfährt hier Durchführung und grässliches Finale: das Haus, Sinnbild der höchst egoistischen Wünsche seiner Bewohner, stürzt zusammen. Es erweist sich, dass an der Gütigkeitsstrasse und im Kreise der Segenreichs weder Güte noch Segen ist.

Die Fabel ist einfach, fast banal. Die Kunst Canettis bewährt sich in der eindringlichen sprachlichen Gestaltung. Im

Dialog, der realistisch, scheinbar unbeteiligt vom Autor aufgezeichnet ist, bricht Dämonisches auf. Die Katastrophe, die zunächst bloss als Gesellschaftsspiel erdacht und willkürlich erzwungen scheint, erweist sich als unheimliche Konsequenz: die Welt dieser Menschen stürzt ein, weil nichts da ist, worauf sie gegründet und worin sie verstrebt wäre. In genauen Entsprechungen müsste sich das auch in der Inszenierung zeigen, indem sich das Finale aus dem entwickelt, was im Vorspiel angelegt ist.

Die Inszenierung des Schauspielhauses verzichtet darauf, das Haus auf der Bühne aufzubauen und einstürzen zu lassen. Dieser Vorgang ist sehr geschickt auf «Signale» reduziert: der Leuchter schwankt, der Boden hält nicht mehr, Möbel stürzen und Putz fällt herunter. Karl Kneidl erreicht mit seinem Bühnenbild vollkommen, was die szenische Darstellung braucht. Auch die Schauspieler, die in dem personenreichen Drama auftreten, agieren im allgemeinen sicher, im Vorspiel gar mit Auszeichnung. Dennoch mündet, was verheissungsvoll begann, in Verlegenheit und Peinlichkeit. Max P. Amann nimmt Zuflucht zu expressionistischen Arrangements von Gruppen, und mehr und mehr verliert sich das grosse Gemälde der «Hochzeit» in mühsam aneinandergereihte Einzelszenen. Die räumliche Anlage, die Figuren, auch eine ausgezeichnete Bühnenmusik von Peter Fischer, die den Wiener Walzer abgründig-klirrend verfremdet, wären Voraussetzungen, wie man sie sich besser eigentlich nicht denken könnte. Die Aufführung scheitert daran, dass ihr Dirigent die Partitur aus den Augen verlor. Die Verzahnung, die sprachliche Konsequenz, die Demaskierung der «akustischen Masken», die Canetti in einem abgründigen Totentanz vorführt, das alles geht unter in einem einzigen unbeholfenen Spektakel.

In der Erinnerung bleiben einzelne Figuren: Heinrich Gretler als Kokosch, Melanie Horeschovsky als die Gilz, Hannes Siegl als Gymnasialprofessor, Edgar Wiesemann als Apotheker, Evelyn Bruderer als das vierzehnjährige Mariechen.

Canettis «Hochzeit» hätte eine bessere Aufführung verdient.

*

Inzwischen ist das Theater im deutschschweizerischen Raum zum Gesprächsthema erster Ordnung vorgerückt. Der Eklat, mit dem sich *Friedrich Dürrenmatt* aus seiner Basler Mitdirektion zurückzog, die Rede auch, die er anlässlich der Entgegennahme des Berner Literaturpreises hielt (und deren theaterpolitischen Hauptpartien man bislang unter dem Eindruck spektakulärerer Abschnitte viel zu wenig Beachtung geschenkt hat), sodann natürlich vor allem die Vorgänge rund um das Schauspielhaus Zürich werden eifrig diskutiert. In der Zeitung «Die Tat» hat *Erwin Jaeckle* begonnen, die Chronik der «Zürcher Traumatologie» zu schreiben. Im Gemeindeparlament von Zürich musste der Stadtpräsident besorgte Fragen beantworten, die sich naturgemäss auch auf die Einspielergebnisse richteten. Im Zürcher Schriftstellerverein sprachen *Arthur Häny* und *Marcel Gero*, der eine zu der Frage, was wir Schweizer von unseren Theatern erwarten, der andere zum Problem der nicht durchaus erfreulichen Beziehungen zwischen Dramatikern und Theatern. Die Schauspielunion Zürich veranstaltete im Volkshaus einen Diskussionsabend mit dem Thema «Das Schauspielhaus gestern, heute, morgen». Direktor Löffler wiederholte bei diesem Anlass seine These, es gehe nicht um Kontinuität, sondern um Neubeginn; Theater sei keine Stätte der Erholung und Zerstreuung.

Wir müssen, glaube ich, den Mut haben, grundsätzlich Experiment und Neubeginn zu begrüssen und nicht vorzeitig abzulehnen, was auf dem Theater versucht wird. Wenn es darum geht, neue Möglichkeiten der szenischen Sprache, auch durchaus eine radikal von klassischen, realistischen und expressionistischen Mustern abweichende Methode der Theaterarbeit auszuprobieren, so ist jedenfalls der Versuch jeder Aufmerksamkeit wert. Nur, ganz so neu sind die Schlagworte ja nicht, so

wenig wie kollektive Regie und anderes, was in Zürich für neu ausgegeben wird. Und uns bleibt ohnedem die Pflicht, die Teilresultate – die einzelnen Inszenierungen – daraufhin zu beurteilen, wie sie denn nun funktionieren. Wir sollten den Mut haben, als Zuschauer im Theater alle die hochinteressanten Theorien von Brecht bis Artaud und wie sie alle heissen völlig zu vergessen. Es geht nicht darum zu wissen, wie etwas gemeint ist und was Autor und Regisseur mit der oder jener Methode bezwecken. Es geht schlicht darum, was sie erreichen. Niemals werde ich dabei die Phonstärke des Lärms, die lauffeuerartige Verbreitung von «Theatersensationen», die durch nichts leichter und billiger zu erreichen sind als durch inszenierte Provokationen, schon für Beweise der Kraft und des Könnens nehmen. Der Bruch mit der Tradition ist noch nicht Neubeginn, höchstens eine Voraussetzung dafür. Aber nicht einmal das ist sicher.

Friedrich Dürrenmatt hat die Idee aufgeworfen, zwischen den grossen Bühnen unseres Landes sollte ein regelmässiger Austausch stattfinden. Einerseits könnten dadurch die Premierenzahlen der einzelnen Theater reduziert und damit die künstlerische Arbeit intensiviert werden. Andererseits ergäbe sich aus solchem Austausch eine stimulierende Rivalität. Das Publikum, das die Möglichkeit zum Vergleich hat, ist weniger leicht zu bluffen. Ich sähe zu Dürrenmatts Idee Ergänzungen: nicht nur die grossen Theater sollten im Sinne einer gemeinsam gesehenen deutschschweizerischen Theaterkultur zusammenarbeiten, sondern vertikal hinab auch die mittleren und die kleineren Bühnen. Warum spezialisiert sich nicht ein leistungsfähiges Studio-

theater auf das Ausprobieren junger Bühnenaufgaben? Warum werden solche Versuche nicht in einer Atmosphäre und in Dimensionen durchgespielt, die den Misserfolg nicht gleich zur allbekanntesten Katastrophe machen (und den Erfolg freilich nicht auch schon zur Sensation)? Warum spielt nicht ein Kommunikationssystem in die Breite und in die Tiefe? Es wäre in diesem System für alle Platz, für die bewährten Meister der Theaterarbeit wie für die Rebellen und Revolutionäre. Man müsste sich nur darauf einigen, dass die Ergebnisse allein zählen, die Inszenierungen, die Qualität haben.

Dergleichen Spekulationen müssen Zukunftsmusik bleiben, solange es der Ehrgeiz unserer Theaterdirektoren ist, spektakuläre Ur- und Erstaufführungen zu haben und einer Bühne vorzustehen, die am lautesten von sich reden macht, am besten bis weit in die bundesrepublikanischen Theaterredaktionen hinein. Bewiesen wird mit diesen Publizitätstests am allerwenigsten. Der Entwicklung unseres Theaterlebens sind sie möglicherweise sogar schädlich.

Ich bin abgeschweift, weil mir scheint, der Theaterdonner von Zürich müsste den Kräften, denen es nicht einfach um Restauration und Restitution geht, aber auch nicht bloss um Konzepte, Thesen und Tabula rasa, sondern um wirklichen Neubeginn, ein Signal zur Sammlung sein. Der Kampf sollte sich nicht gegen Gesinnungen richten, sondern gegen Mittelmässigkeiten und Stümpereien, die sich allerdings gern mit Ideologien tarnen. Offenheit und Toleranz müssen sich mit der unerbittlichen Forderung nach höchster künstlerischer Leistung verbinden.

Lorenzo

DONAUESCHINGER MUSIKTAGE 1969

Vor einigen Jahren veranstaltete Heinrich Strobel, der Programmverantwortliche für die Donaueschinger Musiktage, eine Podiumsdiskussion unter dem Motto «Wie soll das weitergehen?». Gemeint war die Musik-

entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg.

Weitergegangen ist es – allen Unkenrufen zum Trotz – sowohl mit der neuen Musik als auch mit den Donaueschinger Musiktagen. Vor allem in diesem Jahr