

Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **43 (1963-1964)**

Heft 11

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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

REBELLION UND SONNENKINDER

Überblick über den Pariser Theaterwinter

Es gärt in der Pariser Theaterwelt. Der Unmut der Direktoren steigt, das Publikum streikt, die Schauspieler spielen teilweise vor leeren Sälen. Wer ist denn auch bereit, zwanzig Francs für einen Parkettplatz auszugeben, um sich eine seichte Komödie anzusehen! Ohne diese, wendet der Theaterdirektor ein, locke er niemand in sein Haus. Allein diesen Winter zeigte es sich immer wieder, daß kein noch so brillantes Schauspielangebot Dialogbanalitäten dem Publikum mundgerecht machen konnte. In der Verzweiflung griffen einige Theater zu Radikallösungen, die allesamt vom TNP inspiriert sind. In der «Comédie des Champs-Élysées» erwartet eine Snack-Bar den Theaterbesucher, der keine Zeit mehr hatte, zu Hause zu essen. Im «Théâtre Hébertot» und im «Athénée» wurden die Preise radikal gesenkt. Nun kosten alle Plätze, ausgenommen der Olymp, einheitlich acht Franken, die oberste Galerie drei. In den Exklusivitätenkinos bezahlt man für einen Platz auch nicht mehr: jetzt muß es sich erweisen, was stärker zieht, Film oder lebendiges Theater. Unübersehbar ist jedoch die Konzession an Vilars seit jeher propagierte Klassenlosigkeit im Zuschauerraum, selbst wenn die Theaterarchitektur meist dem italienischen Typ des Rangtheaters, das heißt der säuberlichen gesellschaftlichen Scheidung huldigt.

Die Opfer, die das Theater mit diesem finanziellen Verzicht bringt, sind erklecklich. Fragt man warum, so wird man zur Antwort bekommen, die Steuer belasse ohnehin von den bisherigen exorbitanten Preisen kaum mehr als jetzt in der Abendkasse. Wozu also den Staat mästen, wenn mittels Preissenkung neuen Publikumsschichten Anreiz zum Theaterbesuch geboten wird? In der Tat lastet auf dem Pariser Theater eine Vergnügungssteuer noch aus dem ausgehenden vier-

zehnten Jahrhundert. Sie staffelt sich je nach abendlicher Einnahmehöhe von sieben bis zwölf Prozent und trifft nicht etwa die Bruttoeinnahme, sondern den Reingewinn des Abends nach Abzug der Vergnügungssteuer, die im Kartenpreis bereits einberechnet ist und deren Abführung in den Staatsäckel ein Kommissar allabendlich neben dem Kassier überwacht. Bei steigenden Platzpreisen steigen die Nettogewinne natürlich ebenfalls und werden von der Progression der Supersteuer noch stärker abgeschöpft. So schädigt der Theaterdirektor durch die Herabsetzung der Eintrittspreise sich selbst weniger, als daß er der mittelalterlichen Steuer ein Schnippchen schlägt.

Ein neues Theater strebt nach neuem Publikum. Nicht nur dem genußsüchtigen Bürgertum, dem das Theater eine Verdauungsstätte ist, auch dem arbeitenden Menschen soll es zugänglich sein. Dazu gehört in Paris jedoch die Vorverlegung des Spielbeginns, damit der Vorhang nicht erst um Mitternacht fällt und den Heimeilenden nur eine knappe halbe Stunde noch die Metrozüge zur Verfügung stehen. Auf diese Weise wurden bisher die Besucher aus den Vorstädten und den Randquartieren ferngehalten. Theater war für sie eine Strapaze, die sich über zwei Tage erstreckte. Seit wenigen Wochen versuchen immer mehr Bühnen, um acht oder halb neun Uhr den Abend zu beginnen. Das abendliche Verkehrschaos verstärkt sich freilich dadurch, aber das Publikum hat Chancen, vor Mitternacht wieder zu Hause zu sein.

Im «Théâtre Hébertot» beispielsweise, wo die doppelte Acht (acht Uhr und acht Franken) mit besonderem Nachdruck vertreten wird, erregte eine Uraufführung Aufsehen, die den Versuch des «Théâtre total» besonders glänzend verwirklichte. Totales

Theater schließt weder Tanz noch Musik noch bildende Kunst aus, es ist ein motorisches Gesamtkunstwerk. *Maurice Béjart*, der mythologie- und sexusversessene Choreograph, brachte sein erstes Stück «*La reine verte*» auf die Bühne. Drei große Namen vereinigten sich um ein mißgeborenes Theaterwerk: die Tragödin Maria Casarès, die man seit Jahren nicht mehr gesehen hat, der einst durch seine phänomenalen Sprünge berühmte Tänzer Jean Babilée, ebenfalls seit langem verschollen, und Béjart als sein eigener Regisseur — sie alle bemühen sich um ein Tanz-Musik-Surrealo-Mythologem von der Königin des Todes und dem jungen Mann, der ihr verfallen ist, aber schließlich doch entgeht.

Vom ersten Augenblick an kann sich niemand der Erinnerung an Jean Cocteau, den kürzlich verstorbenen Übersinnenwelten-Hexenmeister, erwehren. Maria Casarès als Königin des Todes — diese Rolle spielte sie bereits in dessen «*Orphée*», damals in schwarzem, nun in grünem Kostüm. Um die Anspielung abzurunden, wird ihr Bild von früher sogar als Projektion kurz auf die Leinwand geworfen. Der junge Mann, ihr Opfer, Gegenstand ihres Begehrens: nervös tanzt, springt, pirouettiert er, nimmt keine Notiz von ihr, wird von ihr behext, bis er im *Furioso finale* samt dem rasenden Corps de ballet ihrem unheilvollen Bannkreis entstürzt. Hinaus ins Unausgeklügelte! Er ist jedoch so blaß gezeichnet, daß man ihm viel Selbständiges draußen, nach Durchstoßung der Theatermauern, kaum zutraut. Auch er durchläuft den Weg des *Orphée*, etwas wilder hin und her zuckend, geistverschlossener; man wüßte nicht zu sagen, was ihn und die gespreizte Königin zueinanderzwang.

Doch wozu der Ärger, den das Stück im Publikum auslöste? Hat vielleicht jemand das Beschwörungs- und Verrenkungsspiel ernstgenommen? Er hätte sich doch erinnern sollen, daß es mit der Kostümierung auf einer Bühne begann, wir also Theater auf dem Theater erleben, jeder Ulk und jeder Pomp also von vornherein im bloßen Schein angesiedelt war. Was uns als andauernde Falschheit auf die Nerven fällt, war vom Autor geplant. Er bringt ja alles selbst vor, was sich

gegen sein Stück einwenden läßt, so etwa den zusammenfassenden Ausspruch der Königin, die Selbsterkenntnis vor dem Spiegel übermannt: «*Ich bin eine alte Opernkönigin.*» Allerdings, bestätigt der Zuschauer, und zwar eine aus dem *Fin de siècle*, das neuerdings in Paris auf der Bühne wie im Ausstellungssaal beträchtlichen Anklang findet. Die Künstlichkeit von damals, das Schmachten nach «höheren Welten», das Pseudovisionäre scheint dem Manierismus von heute mit seiner Verfremdungssucht Vorschub zu leisten. So müssen wir wenigstens den langanhaltenden Erfolg dieses Szenenmischmasches erklären. Doch mit und ohne Ahnenreihe bleibt das Ergebnis für den Unverblendeten peinlich: wie der gleißende Schmuck auf ihrem Kopf ist auch die Rede dieser sehr grünen Königin Talmi, nichts als Talmi.

Jean Vilars Nachfolge im «*Théâtre National Populaire*» anzutreten, ist keine Kleinigkeit. In der so kritischen wie unberechenbaren Stadt Paris entscheidet sich alles beim ersten Auftritt. Für Georges Wilson wurde der Beginn seiner Hausherrschaft am Trocadéro zu einem Triumph. Er führt ein wenig bekanntes Stück von *Gorki* auf: «*Die Kinder der Sonne.*» 1905 geschrieben, als der Dichter in der Peter-und-Paul-Festung in Petersburg eingesperrt war, steht es auf halbem Weg zwischen Tschechows bürgerlichen Verfallspielen und Gorkis späteren Revolutionsdramen. Im gleichen Jahr fand der Aufstand vor dem Wintergarten des Zarenpalasts statt, wo das empörte Volk niederkartätscht wurde. Im Stück sehen wir ebenfalls einen Ausbruch der Muschiks gegen den versponnenen Chemiker und Gutsbesitzer Pawel Feodorowitsch Protassow, als dieser einer Cholerakranken Medikamente bringt. Was hat der friedfertige Kauz ihnen getan? Gar nichts, oder genauer gesagt: gar nichts hat er für sie getan. Nur seinen Experimenten lebt er, blind für alles andere, deshalb hilft auch sein die Nöte des Volks mitfühlendes Herz nicht weiter. Daß seine Frau sich von ihm abkehrt und an einem Modemaler Gefallen findet, entgeht ihm ebenso wie die Anbetung des dummen, aber steinreichen Gänschens. Lisa, seine Tochter, nervenkrank und übersensibel, wittert allein das Kom-

mende, die unabweislichen Ansprüche der «Verdammten dieser Erde» und erhebt eine weissagende Stimme gegen die Unbekümmertheit sowie den daunenweichen Egoismus dieser «Kinder der Sonne». Eine begüterte und überzüchtete Gesellschaft, in die der soziale Sturmwind demnächst hineinblasen wird.

Dramatische Handlung bietet Gorki hier nicht, vielmehr ein Milieu- und Sittengemälde. Die Gestalten sprechen nicht gegeneinander, sondern parallel miteinander; polyphonisch, nicht kontrapunktisch ist das Stück angelegt. Ein Nachlassen des dramatischen Tonus ist dabei unausweichlich. Er wird jedoch wettgemacht durch die Grobherzigkeit der Charaktere alten Stils, das Bild vom «breiten» Menschen, das wir von Rußland, teilweise auch noch vom heutigen, kennen, in dem die Extreme hart beieinanderliegen, sich jäh Luft schaffen und umschlagen. Dem Schauspieler geben sie vielfältige Gelegenheit zu stets lebensprallem Ausdruck. Kommt noch eine Besetzung voll klingender Namen dazu: Wilson als Protasow das Komische wie das Tragische großartig nuancierend, Emmanuelle Riva als seine Frau, Catherine Sellers, eine aufwühlende Kassandranatur als Lisa, so ist der Aufführung von Anfang an ein hervorragendes Interesse sicher. Überdies «liegt» das Stück im TNP richtig. Durch Vilar in eine gesellschaftskritische Bahn gebracht, ist dieses Riesentheater genau der Platz, wo die Anklage des eigennütigen Lebens, das sich vor der Außenwelt abschirmt, eine vibrierende Resonanz findet. Wie kein zweiter Ort eignet sich das Palais de Chaillot für eine sozialbewußte Auseinandersetzung, in der sich eine im Volkstribunenton vorgebrachte Aussage mit schauspielerischer Virtuosität verbindet. Für das Lehrhafte, das auf Verbesserung menschlicher Lebensbedingungen ausgeht, hat das TNP nicht nur einen eigenen Stil, sondern ein hellbewußtes Publikum herangezogen. Mit diesem Gorkistück führt Wilson eine vorgezeichnete Linie eigenwillig fort.

Hier drängt sich eine Parenthese auf: ein Wort zur Pariser Theatertopographie. Mit seinen über fünfzig Theatern betrachtet sich

Paris immer noch als theatralisch unerschlossen. Ganze Quartiere, vorab im Osten, zählen als Entwicklungsgebiet in der wahrsten Bedeutung dieser politischen Vokabel. Deshalb pflanzte unlängst Kulturminister André Malraux hinter den Friedhof Père Lachaise eines der Kulturhäuser, die eigentlich für die Provinz konzipiert wurden. Es trägt den Namen TEP («Théâtre de l'Est parisien») und hat in bescheidenerem Maß die gleiche Aufgabe wie das TNP im Westen der Stadt, nämlich Zehntausende, die früher keinerlei kulturelle Tätigkeit in ihrem Viertel besaßen, ins Theater zu ziehen. Das setzt natürlich ein bestimmtes Repertoire voraus, welches nichts mit dem bürgerlichen Verdauungstheater der Boulevards und ihren abgestandenen Dreiecksproblemchen zu tun hat. Shakespeare, Gogol («Der Mantel»), Musset und Marivaux stehen seit der Gründung des Unternehmens auf dem Spielplan. Von Guy Rétoré, einem erfahrenen und schwungvollen Theatermann geleitet, den die Staatssubventionen keineswegs einer Beeinflussung von oben unterwerfen, sind da Aufführungen zu sehen, die im Nu die Theaterliebhaber der Weltstadt anzogen. Der Gedanke des Kulturhauses sieht jedoch nicht nur Aufführungen zu billigem Preis vor, sondern auch Diskussionen darüber mit Schauspielern und Autoren, ferner Hinweise im Falle der Klassiker auf eine Bibliographie nebst ihrer Beschaffbarkeit in den städtischen Büchereien, kurz eine Volksbildungsarbeit, die in die Tiefe geht. So entsteht in der Tat ein lebendiger Hort des Theaters, wo Publikum und Künstler im beidseitigen Austausch gewinnen und reifen. Wenn hier experimentiert wird, zum Beispiel *Marivaux*' «Ile des Esclaves», eine Sozialutopie, in der auf einem fremden Eiland die Herren in Diener, diese in die neuen Herren verwandelt werden, auf der Bühne in einem abstrakten Dekor vielleicht aus einer Marslandschaft angesiedelt wird, dann folgt die öffentliche Bewertung eines solchen Einfalls der Vorführung auf dem Fuß. So werden hier Grundlagen für eine Theaterarbeit moderner Art gelegt, die sich ebenso sehr als ästhetische wie als moralische und kritische Veranstaltung versteht.

Doch kehren wir wieder ins Zentrum der Theaterstadt zurück. Im kleinen Experimentiertheater links der Seine, dem «Théâtre de Lutèce» wird ein amerikanischer Autor allerjüngsten Jahrgangs aufgeführt. Er heißt *Murray Schisgal*, ist ein Freund von Albee und soll knappe fünfundzwanzig Jahre zählen. Laurent Terzieff, ein georgischer Zuwanderer zum Pariser Theater, hat zwei Einakter von ihm inszeniert und spielt in beiden die Hauptrolle. «Les dactylos» verpflanzt aufs Stenotypistenniveau Becketts «Warten auf Godot». Zwei Sekretäre, anonym, durchschnittlich, durchlaufen in einem Tag alle Stationen eines einförmigen Lebens. Nichts geschieht, was sie aus der Gewöhnlichkeit herausrückte: sie schreiben Adressen auf der Maschine, werden vom Chef hereingerufen, kehren gebeugter, gealterter zurück. Wie so häufig heutzutage ein Theater ohne Handlung, nur aus Wiederholungen bestehend, in dem es allein auf die Dichte und menschliche Relevanz des immerfort Durchgespielten ankommt. Schisgal zollt allen seinen Vorgängern auf diesem Weg Tribut, schreibt jedoch einen Text, dessen Frische und Menschlichkeit trotz gewisser Längen für sich einnimmt.

Mit dem «Tiger» verglichen, den Terzieff nach der Pause spielt, sind diese Tipper in dessen farblos. Nun haben wir es mit einem von der Gesellschaft vergrähten Außenseiter und Alleswisser zu tun, der halb Frankenstein, halb Mr. Hyde eine Frau auf dem Jahrmarkt raubt, in seine Dachstube schleppt und ihr gräßliche Marterung androht. Der sadistische Tiger, so entpuppt sich handkehrum, geht jedoch in einem Papierdschungel um.

Er will nicht beißen, sondern Vorträge halten, mit Bildungsfrüchten glänzen und damit eine jämmerliche Postbeamtenexistenz über-tünchen. Seine Zähne flischt er aus Wut über kulturkritisches Magenbrennen. Und das anfangs verschüchterte Opfer wächst ungesäumt in die Rolle des Bürgerweibchens hinein, das am Teetisch über die Zeitläufte plappert und zuguterletzt den gezielten Gewalttätigkeiten seines Räubers gar nicht abhold ist.

Eine hübsche Parodie auf Gruselfilm, bürgerlichen Heimklatsch und auf Thriller-Grausamkeit, mit ebensoviel Geschick wie Humor geschrieben. Nie präventios, immer seiner Grenzen bewußt und gerade deshalb erfreulich, da sie voll Wirklichkeit und dazu passender Erfindung ist. Hier verrät sich ein Talent, dem sich die europäischen Bühnen ohne Zögern eröffnen werden. Es verlangt freilich Darsteller von Format. Terzieff, der mit vulkanischem Temperament bisher tragische Rollen verkörperte, spürte das parodistische Element heraus und ging so weit, sich selbst zu parodieren. Die schraubenden Bewegungen aus der Bauchgegend, das von Leidenschaft verstörte schief gehaltene Gesicht, dessen Mund stoßweise bellende Laute entfahren, kehrten alle wieder in der Gestaltung des verklemmten Tigers, aber nun ins Komische gewendet durch geistigen Vorzeichenwechsel. Eine schauspielerische Leistung, die nicht nur Können voraussetzt, sondern mehr noch menschliche Souveränität im Abstandnehmen von sich selber, die selten ist.

Georges Schlocker