

Von der Schönheit der Monster

Ulrike Feld

Alfred Jarry und Père Ubu gelten in der Literatur- und Musikgeschichte längst als Einheit. Das Erscheinen der schillernden Figur des Père Ubu beginnt in Jarrys Werk mit *Guignol*, *César-Antéchrist* und den drei Komödien der Ubu-Trilogie *Ubu Roi*, *Ubu Cocu* und *Ubu Enchaîné*. Alle drei stellen formal eine Reminiszenz auf die klassische Komödie dar, verfremden und überzeichnen aber alle die gültigen Konventionen der Dramentechnik bis zur Groteske.

Ubu erscheint in den drei Teilen als komische Figur, in der Tradition berühmter Figuren wie z.B. Till Eulenspiegel der Schalk, der derbe österreichische Hanswurst oder auch die unvergleichlichen komischen Figuren bei Molière wie in *Le Misanthrope* und *Le Malade Imaginaire*. Im Gegensatz zu diesen, die in all ihren Handlungen letztlich Sympathieträger und Identifikationsmodelle für das Publikum bleiben, ist Ubu jedoch rücksichtslos, böse und autoritär, gierig und getrieben von niedrigsten Instinkten. Er ist «der Prototyp eines satirisch gesehenen Besitzbürgers», dargestellt mit den Mitteln des beginnenden surrealistischen Theaters und in dessen Konsequenz, mit der die alten Vorstellungen vom Kunstwerk und vom Künstler zerstört werden. So kann Ubu als Anarchist, aber auch als *enfant terrible* begriffen werden; beide bewegen sich ausserhalb gesellschaftlicher Werte. Im *Ubu Cocu* von Zinsstag/Schweiger nehmen beide Interpretationsmöglichkeiten Gestalt an.

Das Komische gewinnt neue Dimensionen, verliert aber auch alte. Das Archaische gewinnt hier ebenso an Bedeutung wie die Provokation.

In Frankreich wird Jarry zu einem bedeutenden Vertreter des *humour noir*. Ihm gelingt es, die Aspekte der Destruktion der menschlichen Realität ästhetisch zu neutralisieren, wenigstens auf der Bühne durch das Lachen zu bändigen, was von Natur her auf Zerstörung hin angelegt ist. Daher kann es im *Ubu* kein befreiendes Lachen geben, wie in der klassischen Komödie üblich. Dieses würde die Entlarvung oder Neutralisierung des Bösen voraussetzen, auf dessen Kosten gelacht wird, oder zumindest die Hoffnung darauf. Für Ubu wäre das unmöglich. Die archaischen Bestandteile der menschlichen Natur sind im *Ubu* so deutlich und bedrohlich, dass das befreiende Lachen

SCÈNE XIX

LES MÊMES, LES PALOTINS

LES PALOTINS, au dehors: (derrière la scène)

Marchons avec prudence
Et veillons avec soin.
Montrons la vigilance
Des braves Palotins.
Et sachons sagement
Distinguer si les gens
Sont de noirs sacrifiants
Ou ~~non~~ de simples passants!

Voyez ses bas chinés,
Son habit, ses plumets,
(Pas d'erreur) c'est un Rentier!
Abominable face,
lâche gueux, nous allons
Te donner sur la place
Mille coups de bâtons.

Le Rentier
Tâche en vain
D'apaiser les Palotins.
Il est chargé de liens
Et bourré de coups de poings.
Monsieur le Père Ubu
Sera content (tout et plus)
Il aura pour dîner
Des cervelles de Rentiers.

Molière, scène XV p. 205
scène XVIII fin

Navige sur scène
au dans la salle?
s'échangeant vers la scène?
il parle sans cesse
de moral
à propos
à charge des H
Noblesse?

MOESCHED.

GOGH: Dépêchons-nous de rentrer, il fait grand jour, et nos caisses seront fermées.

ACHRAS: Je me figurais que c'était moins tard. ? J Schweiger!

HERDANPO: Hon! le Palotin 36 15, en voilà un, attrape-le, fourre-le dans ta caisse.

QUATRE ZONEILLES

Je vous tiens, Monsieur la Môme, Monsieur Ubu sera content.

ACHRAS: Ô mais c'est qué, y a point d'idée du tout. Voulez-vous me lâcher, voyez-vous bien! C'est moi Monsieur Achras, déjà empalé une fois.

REBONTIER: Monsieur, laissez-moi tranquille, c'est une atteinte révoltante à la liberté individuelle. Et puis on m'attend tout le temps au Pince-Porc.

! Les Palotins

HERDANPO: Attention, en voilà un grand qui se sauve! (Le Sarcasme)

QUATRE ZONEILLES

Oh!
comme il marche vite! ~~avec ses~~ chaussures!
petit intellectuel ~~orchestral~~

Lutte.

il veut lui voler dans la scène

nicht aufkommen kann. Das Lachen bei Jarry wird durch das Fehlen von Elementen bestimmt; dies ist nirgends besser formuliert als bei Henri Bergson (1900):

«Das Lachen würde seinen Zweck verfehlen, wenn es von Sympathie und Güte gekennzeichnet wäre.»

Mit den musikalischen Mitteln der Opéra bouffe erfährt dieses Lachen eine Auffächerung, die von brutal und derb bis «im Halse stecken bleibend» weit über die sprachliche Darstellbarkeit hinausgeht.

Ubu Cocu und der dritte Teil, Ubu Enchaîné, hatten ihre erste szenische Realisierung 1937 und 1946, also lange nach dem Tode des Autors, wurden aber ebenfalls bereits zwischen 1897 und 1900 konzipiert. Im französischen Sprachraum ist die Figur des Ubu zum Allgemeingut geworden, die Stücke stehen immer noch häufig auf dem Spielplan. Dagegen verzögerte sich im deutschsprachigen Raum die Rezeption einige Jahrzehnte, die erste Übersetzung erschien erst in Zusammenhang mit der deutschen Uraufführung von Ubu Roi in Frankfurt 1959. Sowohl für die Theater als auch für die derzeitige Rezeption zählt allerdings noch immer vornehmlich Ubu Roi.

Peter Schweiger und Gérard Zinsstag aber haben sich das zweite, weniger bekannte Werk der Ubu-Trilogie – Ubu Cocu – als Grundlage für das Libretto dieser Opéra bouffe ausgewählt und damit einen feinen Sinn für die Eignung eines Stückes zur Literaturoper bewiesen. Denn in mehr als einer Hinsicht eignet sich Ubu Cocu ausgezeichnet zur Vertonung. Die Figuren um Ubu bevölkern ein mythisch strukturiertes Universum. Darin werden die Werte und das zeitgenössische Wissen gegeneinander ausgespielt. Es existiert kein fester Horizont, keine Moral und kein Wertgefüge.

Bereits zur Uraufführung war dieses Stück mit Musik konzipiert. Claude Terrasse, ein Operettenkomponist, mit dem Jarry auch bei seinen Schauspielen und eigenen Opernlibretti zusammengearbeitet, verfasste die Musik und orchestrierte die Militär- und Jahrmarkts-

musik, die bei etlichen Aufführungen auch *Ubu Roi* und *Ubu Enchaîné* unterlegt wurde. Terasse besass einen ausgesprochenen Sinn für Parodie und für die «fantaisie bouffe», die Jarrys Idee der Parodie und Satire aussergewöhnlich ergänzt haben muss.

Der Text des *Ubu Cocu* ist daher zum Teil schon auf Vertonung angelegt. Die im Stück immer gemeinsam auftretenden Palotins (Rüpel) Merdanpo, Moushed-Gogh und Quatrezoneilles skandieren oft kurze, teilweise gereimte Verse, die wie im Vaudeville zu gassenhauerartigen und simplen Melodien gesungen wurden. Beissende Ironie verbindet sich mit surrealistischen Effekten.

Ubu etabliert sich im Haus des Achras als vollendeter Bürger. In seiner Unangreifbarkeit und Gewissenlosigkeit ist er das Symbol makabrer menschlicher Abgründe, die sich in grotesker Grimasse dem Publikum präsentieren, das zu schockieren und zu schöpferischer Phantasie anzuregen Jarrys Ziel war. Ubu interessiert sich nur für drei Dinge: *La physique, la phynance, la merdre*. Er ist damit der Vertreter des Instinkts, der Triebe und der Materie.

Die Sprache in *Ubu Cocu* ist viel weniger gewalttätig als die des *Ubu Roi*. Die Stimmung des Stücks tendiert zum Jovialen hin, nicht zuletzt durch die Liederinlagen der drei Palotins. Die meisten dieser Liedertexte gehen vermutlich auf Jarrys GymnasiastENZEIT zurück. Die Melodien waren teilweise von populären *Airs* der Zeit beeinflusst. Beispielsweise folgt der Refrain der Palotins «*Ce tonneau qui s'avance, neau qui s'avance, neau qui s'avance, c'est le Père Ubu...*» dem Modell von Jacques Offenbachs *Belle Hélène* («*Ce Roi barbu qui s'avance, bu qui s'avance...*») und wurde auf dieselbe Melodie gesungen. Auch Gérard Zinsstag greift den musikalischen Gedanken Offenbachs in diesem Zusammenhang wieder auf.

Die politische Aussage des Stücks war brisant. Ausgelöst durch die Affäre Dreyfuss, die Frankreich zum Ende des 19. Jahrhunderts hin bewegte, wurden Nationalismus und Revolution diskutiert, Anarchie öffentlich zum Thema gemacht und in neuer Form auch auf die Bühne gestellt. Während der Grossteil des Publikums der Uraufführung mit Empörung reagierte und jede mögliche Sympathie zur Figur des Ubu von sich wies, bestätigte der über die Jahre anhaltende Erfolg des *Ubu Roi* im Gefolge des Theaters des Absurden die Notwendigkeit einer solchen Parodie. Erst eine Erweiterung des Erfahrungshorizontes

der Zuschauer ermöglichte es, das einzuholen, was Jarry antizipatorisch gewagt hat. Das Theater Jarrys lebt primär von der Aktion und will im Gegensatz zum symbolistischen Theater nichts über das Dargebotene hinaus bedeuten. Dagegen enthält es bereits einige Elemente des Theaters des Absurden. Die Überlegungen Jarrys zielen auf Stilisierung und Zeitlosigkeit.

Zitatechnik als Stilmittel

Gérard Zinsstag war sich der von Jarry verwendeten Mittel der Parodie bewusst und setzt sie mit musikalischen Mitteln um. Hierbei löst der Komponist den formalen Rückgriff auf die klassische Komödie mit der herkömmlichen fünftaktigen Aufteilung auf. Die fünf Akte werden zu einem einzigen verschmolzen. Die Szenen gehen häufig fließend ineinander über, und es entsteht ein bewegter Ablauf, bei dem es wenig Aufenthalt und keine Rückschau mehr gibt. Da die im Libretto angelegten kurzen Einheiten erhalten wurden, gestaltet sich die Musik mit schnellen Wechseln und Kontrasten.

Den einzelnen Figuren sind Motive zugeordnet, die durch das Stück hindurch immer wieder auftauchen. Schon in den ersten Takten der Oper, noch bevor der Vorhang aufgeht, werden die Palotins durch ein Motiv charakterisiert, das einen hohen Wiedererkennungswert hat; im Verlauf erhalten sämtliche Figuren Motive, die sich mit den Situationen aber ändern können.

Zinsstags wichtigstes parodistisches Stilmittel ist eine Zitatechnik. Einige Beispiele seien genannt.

Zu Beginn, beim Tanz der «lebendig» gewordenen Polyeder, deren Sitten Achras erforscht, erklingt eine Stelle aus Strawinskys *Petrouchka*. Das Zitat charakterisiert die Polyeder, indem es auf die Gemeinsamkeit der Puppe Petrouchka und der eigentlich «leblosen» Polyeder anspielt: Beide überschreiten die Grenze zwischen belebter und unbelebter Materie.

La Conscience, das Gewissen, erhält bei seinem Versuch, Ubu von seinen Grausamkeiten abzuhalten, das zurückhaltende Motiv des Aquariums aus dem «Karneval der Tiere» von Saint-Saëns zugeschrieben, das seine Machtlosigkeit auch klingend beweist. Ubu antwortet mit einem Zitat aus Strawinskys «*Le Sacre du printemps*», dem «Danse de la terre». In dem Masse, indem La Conscience Ubu unterliegt, zerfällt das Motiv auch in der Musik und verschwindet langsam.

An die Sängerinnen und Sänger stellt Zinsstag hohe Ansprüche. Die Partien zeichnen sich durch grossen Stimmumfang und rhythmisch anspruchsvolle Passagen aus. Abschnitte, in denen Falsetttechnik neben Declamando, Glissando und tonlosem Flüstern gefordert ist, wechseln ab mit Anweisungen wie «avec une voix trainante et populaire» und schwer zu singenden Intervallsprüngen.

Dies alles steht jedoch ganz in Jarrys Tradition: Jarry geht aus vom Marionettentheater, das die unpersönliche Typenhaftigkeit garantiert. Die Diktion seiner Schauspieler steht im Zeichen der Entpersonalisierung; sie sollen mit einer Stimme sprechen, die nicht die eigene ist, sondern die Stimme der Rolle. Damit das deutlich wird, darf der Vortrag keinesfalls geschmeidig oder einschmeichelnd sein. Jarry wird mit diesen Elementen lange vor Artaud zum Begründer einer spezifischen Theatersprache, die den Vorrang des Worttheaters beendet und die Gesamtheit aller bühnenspezifischen Ausdrucksmittel aktiviert. Für das Musiktheater gelten selbstverständlich andere Gesetze, aber der Komponist erinnert in der Behandlung der Gesangspartien mit den vielfältig eingesetzten Techniken an diese spezifische Theatersprache.

Zinsstag hat sich auch mit Bernd Alois Zimmermanns Ballett *Musique pour les soupers du Roi Ubu* auseinandergesetzt. Diese Komposition von 1966 wurde 1968 uraufgeführt und beschäftigt sich nicht nur mit dem Stoff des *Ubu Roi*, sondern ist auch die vermutlich bedeutendste Komposition des 20. Jahrhunderts, die mit Collagentechnik arbeitet. Das Werk ist fast vollständig aus Zitaten mit «Symbolcharakter» zusammengesetzt.

Zimmermanns *Musique pour les soupers du Roi Ubu* wurde im Auftrag der Berliner Akademie der Künste komponiert. Im ersten Satz bezieht sich Zimmermann nicht auf Jarry, sondern komponiert eine «Entrée de l'académie», die hauptsächlich aus Zitaten seiner Kollegen der Sektion Musik der Akademie der Künste in Collagentechnik zusammengesetzt ist. Eine Ausnahme bildet nur das Motiv, das den damaligen Präsidenten der Akademie, den Architekten Hans Scharoun, charakterisiert. Es setzt sich aus den ersten vier Tönen aus dessen Namen (e-s'-c'-h'-a') zusammen.

Zinsstag verwendet ebenfalls an einigen Stellen die Collagentechnik mit Blick auf Zimmermanns Ballettkomposition, er zitiert Zimmermann aber auch direkt. So verwendet er gerade das Motiv e-s'-c'-h'-a'

in einer kanonischen Durchführung, die später in Zimmermanns Entrée auftaucht. Bei Zinsstag ist dies die Auftrittsmusik für Ubu am Anfang der Szene III und noch einmal am Anfang der Szene IX.

Mère Ubu übernimmt den pathetischen Part im Stück, sie äussert sich mit de Fallas *Amor brujo* und Motiven aus dem Vorspiel zu Verdis *Macht des Schicksals*. Für die Szenen, in denen Mère Ubu ihren Gatten mit Barbapoux betrügt, werden sogar – ausgesprochen lieblich – *Schwanensee* und *Schéhérazade* herangezogen.

Zinsstag spielt mit diesen Zitaten, ironisiert die Handlung auf einer weiteren Ebene, schiebt Zitate übereinander, verfremdet die Motive, verdichtet die klanglichen Abläufe. Seine Vorgehensweise verschafft dem Publikum ein zusätzliches Vergnügen, die Suche nach dem Bekannten, dem schon einmal Gehörten. Bei allen klanglichen Untiefen und Passagen, in denen die Vierteltontechnik die Rezeption bestimmt, wird das ständige Gefühl des Déjà-vu vermittelt, was das Amusement erhöht, aber vielleicht auch etwas Irritation hervorrufen könnte. Viel stärker als das Spiel mit den Zitaten wiegen dennoch Zinsstags eigene Strukturen und der eigene Stil zur Charakterisierung und Beschreibung von Personen und Situationen. Das Orchester erhält die Aufgabe eines Handlungskommentators im Hintergrund, der nicht unerheblich zur Komik beiträgt.

Der Komponist reiht die Zitate nicht kommentarlos aneinander, er verfremdet sie durch rhythmische und tonale Umdeutung, lässt sie in Dissonanzen verschwinden, beendet sie abrupt oder setzt die Geschehnisse auf der Bühne denen im Orchester entgegen.

Die musikalischen Zitate haben im Zusammenspiel mit «dissonanten» Abschnitten eine Funktion, sie stehen im Dienste der Beschreibung des Chaos und der brutalen Bühnenrealität des Stückes. Zinsstag kommt so mit den kompositorischen Mitteln des ausgehenden 20. Jahrhunderts den Ideen Jarrys und seinen ästhetischen Anforderungen an Schönheit sehr weit entgegen: «Es ist üblich, den ungewöhnlichen Zusammenklang dissonanter Elemente als MONSTRUM zu bezeichnen. So erklärt man den Zentauren, die Chimäre denen, die sie nicht kennen. Für mich bedeutet «Monstrum» jede originale, unerschöpfliche Schönheit» (Alfred Jarry, 1895).