Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 38 (1958-1959)
Heft: 10

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Lettre de Suisse romande

Un paysan à qui je demandais ses impressions sur la défunte année me dit: — Tout compte fait, elle aura été bonne...

Pourtant, il avait participé à l'un de ces cortèges de protestation qui, périodiquement, se forment dans nos petites villes pour attirer l'attention des pouvoirs publics sur les misères de l'agriculture. Poussé par quelques démagogues, il s'était laissé persuader, un instant, en automne, qu'il était malheureux. A l'heure de faire ses comptes, il s'aperçoit que de ces dernières années la toute dernière est la meilleure. En dirons-nous autant d'une autre culture que celle des champs?

Un critique littéraire genevois affirmait récemment que 1958 aura été l'année René-Louis Piachaud. C'est montrer quelque complaisance à l'égard d'un poète dont la jeune génération s'est singulièrement détournée. C'est que la poésie n'est plus aujourd'hui ce qu'elle était pour l'auteur de *l'Indifférent* et du *Poème paternel*. Il se plaçait, lui, dans la ligne des bons ouvriers du vers où s'illustrèrent les héritiers du romantisme, par exemple. Ce n'est pas Rimbaud qui hantait ses veilles, ni les surréalistes qu'il devait prendre pour des anarchistes et des artisans malhabiles. Non. S'il se cherchait des maîtres, il dut les chercher dans les écoles les mieux établies et Virgile lui a peut-être montré le chemin.

Le très utile recueil que l'éditeur Cailler publie enfin de ses poèmes nous restitue cette voix de large lyrisme traditionnel, ces belles images bien cadencées où nous avons plaisir à reconnaître les enchantements de notre enfance.

Le matin, par delà l'ormoie et les labours,
J'entends des voix chanter dans l'aurore fumante,
Et la chanson semble monter avec le jour
Du ciel oriental et de la mer dormante.

Nul doute, ce sont là des rythmes qu'un Hérédia lui-même n'eût pas désapprouvés mais comme ils doivent laisser insensibles des oreilles habituées maintenant à des chants beaucoup plus intérieurs!

Il n'est, pour s'en convaincre, que de citer une strophe de Jean Hercourt:

Au hasard, je prends des objets,
Pour chacun j'invente un nom,
Ainsi je fais des paysages
Que tout le monde reconnaît!

Moi aussi, je prends au hasard ces quatre vers dans *le Monde que vous voyez*, le dernier volume du récent lauréat du Prix des écrivains genevois. Et je mesure, sans qu'il me soit nécessaire de choisir mes exemples, que les poètes qui ont lu Eluard, Pierre-Jean Jouve, Breton tiendront Piachaud pour un orgue ronflant. Leur poésie est recherche du silence, de l'informulé, du secret, du mystère. Elle vise à établir des rapports nouveaux entre l'homme et le monde, entre l'homme et les choses, entre l'homme et son propre destin. Les découvertes se murmurent; les mots qui en rendent compte hésitent, craignent les éclairages trop vifs, tâtonnent, se refusent. On a l'impression d'une maladresse mais il faut voir qu'elle est voulue, désirée, qu'elle répond à la démarche même d'un esprit appliqué à se connaître lui-même.

Le poète rêve à fleur de terre, non dans les nuées du romantisme. Il épouse toutes les formes d'une réalité humble, attentif à lui arracher son secret

Rien de moins réaliste, pourtant, si l'on évoque ici l'ombre de Zola. Non. Un battement de cœur qui essaie de se synchroniser avec le battement du monde, dans un jeu de relations invisibles, inédites, imprévues... Et c'est à cette poésie, en la personne de Jean Hercourt, qu'est allé en 1958 le Prix offert par la ville de Genève.

Choix excellent, mais choix qui marque le déclin de la poésie traditionnelle. Voilà pourquoi je ne crois pas que l'année littéraire genevoise ait été l'année René-Louis Piachaud...

Aura-t-elle été, pour les Vaudois, l'année Ramuz? Deux livres ont été consacrés au poète, ces derniers mois, qui nous engagent à poser la question. Ils sont, à la vérité, fort différents de ton et d'ambition.

Le premier est une longue, minutieuse, patiente étude de M. Gilbert Guisan sur *C. F. Ramuz ou le Génie de la Patience*. Patience du critique, d'abord, appliquée à définir la patience du poète. Le professeur de faculté se penche avec une loupe sur les différentes éditions d'un certain nombre d'ouvrages signés du grand poète et, les comparant, tire des remarques d'une extrême pertinence.

Resterait à savoir dans quelle mesure une attention si longue et si admirable est utile aux lecteurs de Ramuz. Si M. Guisan a voulu donner à ses élèves une leçon *de méthode*, eh bien! il aura parfaitement réussi dans son entreprise. S'il visait à renseigner le public sur une œuvre qui réserve encore bien des inconnues, force nous est bien de dire que son ambition sera déçue.

Quant à M. Cherpillod, il s'en prend, lui, aux idées sociales de l'auteur de *Taille de l'Homme*. Partant des méthodes de critique marxistes, il s'efforce de montrer que l'essayiste n'a pas su joindre les vraies problèmes de son époque. C'est un procès mené tambour battant, avec verve et souplesse. Il entre beaucoup d'injustice dans le procédé, de méconnaissance de la mission du poète, d'indifférence à l'égard de tout ce qui n'est pas «engagé», oui. Il n'en reste pas moins que le livre se lit avec intérêt parce qu'il force à la réflexion. Les admirateurs de Ramuz ne seront pas troublés dans leur admiration. Ils se diront seulement une fois de plus qu'entre l'art tel que le conçoit un marxiste et l'art libre il y a un monde. Il est vrai que Pasternak nous le rappelait il y a peu.

* * *

Neuchâtel a fait de belles funérailles à l'un des plus méritants de ses professeurs: Charly Clerc.

Professeur? Oui, bien sûr, puisque le défunt occupa pendant de longues années la chaire de littérature française à l'école polytechnique fédérale. Mais il était bien autre chose: essayiste, conteur, homme de théâtre, toujours alerte, toujours vif, toujours attentif aux mille variations de la vie, et prompt, rapide, alerté par un rien, toujours à l'affût...

Il me semble que le meilleur titre que l'on puisse lui décerner est celui de bon Suisse. Il travailla infatigablement à rapprocher le Romand de l'Alémanique, le Tessinois des gens du Rhin et du Rhône. Ses meilleurs ouvrages sont ceux qui répondent de ce souci d'*helvétisme*.

Régulièrement, on pouvait lire dans nos journaux de Suisse française ses chroniques sur les livres écrits outre-Sarine. Mais dans les périodiques de là-bas, il présentait les livres d'ici, et nos tendances, et nos soucis. Il lisait avec aisance les dialectes germaniques comme il lisait les auteurs grecs à livre ouvert. Informé de tout, il alla de fleur en fleur et d'objet en objet, comme le fabuliste; comme le fabuliste, il montra sur sa fin un grand et rare courage.

Il était déjà mourant quand parurent les œuvres complètes de Werner Renfer, et c'est grand dommage car il les eût excellemment présentées aux lecteurs de la Suisse alémanique.

Qui connaît Werner Renfer en Suisse

alémanique? Quelques-uns de ses condisciples de l'école polytechnique fédérale où il obtint, après beaucoup d'hésitations, le diplôme d'ingénieur agronome. Né en 1898, ce fils de paysan de Corgémont, dans le Jura bernois, fut destiné à l'agriculture. Mais le démon des lettres s'empara tôt de lui et ne le lâcha plus. Combien de crises, de révoltes, de misères devra-t-il traverser avant de pouvoir se consacrer à sa vocation! Ou, plutôt, ne réussit-il jamais à se consacrer à sa vocation! Destin de poète maudit... Il mourut à 38 ans, sans avoir pu donner sa mesure.

Comme l'œuvre de Piachaud, l'œuvre de Werner Renfer, mince, du reste, était à peu près introuvable. On connaissait son nom, on savait qu'il avait eu une vie orageuse. Pierre-Olivier Walzer lui avait consacré tout un livre, il y à quelques années. Ses œuvres, cependant, demeuraient inconnues, faute d'éditeur.

Nous les avons enfin devant nous, dans une très parfaite édition à couverture bleue; trois volumes légers, aérés, vivants. Nous y avons fait de passionnantes découvertes...

Un volume de poésie, d'abord. Cet autodidacte en matière littéraire, en matière poétique surtout, possédait un don certain mais il lui fallut du temps pour se dégager des influences diverses de ses lectures, pour trouver sa véritable voix (ou voie). P. O. Walzer, à qui nous devons cette belle édition, a parfaitement bien fait de négliger les poèmes de jeunesse, trop visiblement marqués, nous dit-il, par les recettes du symbolisme. Il a repris *Profils*, en revanche, où s'impose déjà une présence beaucoup plus personnelle.

Puis ce sont les *Petits poèmes burlesques*, d'un tour si aisé, proses étincelantes d'humour et de fantaisie. Même veine dans *Jour et Nuit*. L'influence du surréalisme, enfin, lui aura tracé le chemin du plus accompli de ses poèmes: *la Beauté du Monde*.

Le deuxième volume de ces œuvres complètes recueille quatre textes de valeur inégale, dont le plus important, *Hannebarde*, est une longue nouvelle, presque parfaite, que l'auteur appelait *roman*. Du roman, il n'a ni la durée, ni les implications secrètes. Qu'importe l'étiquette? Nous tenons ici une prose charnue, légère ou profonde, tour à tour, pleine d'imprévus, sans bavure. C'est probablement le chef-d'œuvre de Werner Renfer.

Enfin, le troisième volume rassemble les meilleures de ses chroniques.

Renfer, en effet, qui avait obtenu, pour contenter son père, son diplôme d'ingénieur agronome, s'était fait journaliste. Journaliste mal payé, dans un petit journal de son Jura natal. Le pieux éditeur d'aujourd'hui tire de ces proses quotidiennes une cinquantaine de chroniques alertes, poétiques, marquées parfois de douleur, parfois de tendresse, d'une lecture aisée, charmante. Suit un essai: *la Tentation de l'Aventure*, une conférence sur Apollinaire, des articles de critiques littéraire et picturale. Le journaliste avait l'esprit ouvert aux quatre vents du monde.

Bref, c'est un véritable enrichissement de notre patrimoine littéraire romand que la publication de ces trois volumes. Nous les devons à P. O. Walzer d'abord, infatigable découvreur de l'œuvre de son compatriote, à la Société jurassienne d'émulation et à l'Institut jurassien, ensuite. Au moment où le Jura cherche une voie autonome, un écrivain d'un réel talent lui est révélé, dans une œuvre en grande partie inédite, un poète qui l'aidera à prendre mieux conscience de son originalité et de sa richesse.

Alors? Tout compte fait, une bonne année, tout de même, que cette année défunte. Lucien Marsaux a publié une *Suite mérovingienne* où se combinent l'érudition et la poésie; Gustave Roud, après un long silence, distille des proses extrêmement subtiles et denses: *Le Repos du Cavalier*. Henry Vallotton signe chez un grand éditeur parisien le service de presse d'un *Pierre le Grand*. Au théâtre, quelques noms nouveaux paraissent, celui de Bernhard Liegme, dont on joue une pièce originale. En peinture, les soixante ans de Holy sont marqués par une importante exposition d'ensemble, à Genève, tandis que les œuvres d'Auberjonois, ras-

semblées à Lausanne, font accourir des critiques d'art de Paris. Quant à nos conseillers nationaux, ils s'arrachent un petit traité politique de Léon Savary, acerbe, spirituel, coruscant. On se le passe sous le manteau avec l'air des conspirateurs qui importaient à Paris les libelles de Voltaire.

Maurice Zermatten

Kurd von Hardt, ein außergewöhnlicher Mäzen

Daß ein norddeutscher Adliger, dessen Familie große Güter in Westpreußen ihr eigen nannte, sich nach wirtschaftswissenschaftlichen Studien der Diplomatenlaufbahn zuwandte, ist nichts Außergewöhnliches. Auch daß er diese wiederum verließ, um sich einem beschaulichen Leben zu widmen, brauchte nicht aufgezeichnet zu werden. Daß es ihm gelang, das ererbte Vermögen über zwei Weltkriege hinweg nicht nur zu erhalten, sondern sogar zu äufnen, zeugt gewiß für ein gar nicht selbstverständliches wirtschaftliches Geschick. Einen Platz aber im Gedächtnis der Menschen und besonders der Schweizer hat sich der am 7. Dezember 1889 geborene, am 29. November 1958 gestorbene Baron Kurd von Hardt mit der Verwirklichung eines abseitigen Gedankens verdient, den er jahrzehntelang gehegt hatte, bis er ihm sichtbare Gestalt geben konnte.

In seiner Jugend, in einer Zeit innerer Erschütterung, von der er nur andeutend sprach, kam er mit der Welt der Antike in Berührung. Er las damals das berühmte Buch «Psyche», das Hauptwerk von Nietzsches Jugendfreund Erwin Rohde. Die Einblicke in den Seelenkult und den Unsterblichkeitsglauben der Griechen waren für sein weiteres Leben entscheidend. Und entscheidend war noch ein zweites: eine schwere Krankheit hatte ihn vor vielen Jahren schon an den Abgrund des Todes gebracht, vor dem ihn nur das Davoser Klima hatte bewahren können. Seit dieser Zeit fühlte er seinem Gastland gegenüber eine tiefe Dankbarkeit. Zwar brachte er zwischen den beiden Weltkriegen fünfzehn Jahre in Florenz zu, kehrte aber zu Beginn des zweites Krieges in unser Land zurück und erwarb sich nachher den prächtigen Landsitz «La Chandolaine» in Vandœuvres bei Genf, wo er, schon ein später Fünfziger, seinen Jugendtraum verwirklichte, nämlich ein Zentrum für das Studium des Altertums zu schaffen.

Er ließ die Stallungen des Gutes umbauen; aus ihnen entstand das Bibliotheksgebäude, das er alsbald mit antiken Texten, vollständigen Zeitschriftenserien und Büchern zur Altertumswissenschaft zu füllen begann, nach dem großen Büchersterben des Krieges wirklich keine Kleinigkeit. Ein ständig beschäftigter Buchbinder gab den broschierten Eingängen das vom Besitzer ausgesuchte Kleid, und in dieser wohl größten privaten Fachbibliothek unseres Landes durften alljährlich mehrere Monate lang junge Gelehrte aus den verschiedensten Ländern ihren Studien obliegen.

Immer aber gegen Ende des Sommers versammelte Baron von Hardt eine kleine Anzahl Gelehrter, die über ein von ihm selbst festgesetztes, fest umrissenes Thema Vorträge hielten, welche sich gelegentlich überschneiden mochten, gewöhnlich aber das gegebene Thema von allen nur erdenklichen Seiten beleuchteten. Gewiß ließ sich der Hausherr, der bescheidentlich immer wieder seine Laienhaftigkeit beteuerte, für die Auswahl der Themen und der Referenten beraten; aber bevor er jemanden einlud, erkundigte er sich genau über ihn, suchte ihn mitunter auch vorher auf. Denn er wußte, daß die Eitelkeit gerade bei Professoren verbreitet ist, und daß erbitterte Hahnenkämpfe in

der klassischen Philologie eine lange Tradition haben. Seine Persönlichkeit ließ beides nicht aufkommen. Der Geist der Urbanität, der ihn auszeichnete, übertrug sich auf seine Gäste, die in seiner Anwesenheit auf Sticheleien und Hiebe verzichteten. Auch wissenschaftliche Gegensätze kamen in fairer Weise zum Austrag, zumal jeder wußte, daß die Diskussionen auf Tonband aufgenommen und mit den Vorträgen publiziert wurden. Vier Bände sind bisher herausgekommen, von denen jeder in seiner Art vorzüglich ist. Zwei weitere sind im Druck. Und die siebente Tagung ist vorbereitet, die nun ohne ihn durchgeführt werden muß.

Die Fortführung der «Entretiens sur l'antiquité classique» ist zwar glücklicherweise gesichert. Die «Fondation Hardt» wird von einem Kuratorium betreut werden, dem wir zutrauen dürfen, daß es im Geiste des Gründers handeln wird. Aber es wird leider unumgänglich sein, daß die künftigen Gäste bei ihrer Ankunft vom Präsidenten einer Institution willkommen geheißen werden und beim Abschied wieder einer Institution zu danken haben. Die Beglückung, persönlicher Gast eines Humanisten seltener Prägung sein zu dürfen, werden Künftige nicht mehr erleben können. Diejenigen aber, die dieses Vorzuges bis heute teilhaftig geworden waren, werden Kurd von Hardt ein um so dankbareres Andenken bewahren, als er mit seiner Stiftung keine weltanschaulichen oder religiösen Ziele verfolgte, sondern nichts anderes anstrebte, als in der Erhellung des Altertums ein Stück voran zu kommen. Kein Gast ist von diesem außerordentlichen Manne zu irgend einer Konzession genötigt worden, es sei denn, sich dem weltoffenen Geiste des Gastgebers nicht zu verschließen.

Hans-Rudolf Schwyzer

Dreißig Jahre Basler IGNM

Am 24. Juni 1957 konnte die zur Zeit von den Komponisten *Jacques Wildberger* und *Robert Suter* geführte Ortsgruppe Basel der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ihr dreißigjähriges Bestehen feiern. Sie tat das auf höchst eigene, man möchte sagen eminent schöpferische Weise: zum einen, indem sie an vier so profilierte Komponisten wie Goffredo Petrassi, Henri Pousseur, Mátyás Seiber und Jacques Wildberger Aufträge ergehen ließ, zum andern, indem sie die gedruckt vorliegende Programmsammlung aus früheren Jahren auf den jüngsten Stand brachte. Zwei Unternehmungen, die durchaus eines Geistes sind. Das kleine, das letzte Jahrzehnt beschlagende Heft illustriert nicht minder deutlich als die Namen der vier um neue Werke angegangenen Musiker die klar, erfrischend klar umrissenen Ziele der Basler IGNM: über die aktuellen Strömungen zu informieren, zugleich aber die vertiefte Auseinandersetzung mit den bereits anerkannten Zeugnissen der Moderne nachdrücklich zu fördern.

Zwei der in Auftrag gegebenen Stücke wurden nun, nach Überwindung mancher Schwierigkeiten, im Jubiläumskonzert vom 7. November 1958 aus der Taufe gehoben.

Wie zu erwarten war, erwies sich dabei *Henri Pousseurs* «Mobile» für zwei Klaviere als wahres Kompendium dessen, was die Mode im Sektor Kompositionstechnik neuerdings vorschreibt. Auf dem Hintergrund einer restlos durchorganisierten Struktur zieht der belgische Avantgardist den Zufall mit ins Spiel, indem er im großen, frei nach Stockhausen, die Anordnung der auf fliegenden Blättern notierten, mithin austauschbaren Formteile den Interpreten überläßt, im kleinen, frei nach Cage, keine exakt definier-

ten Dauerwerte mehr notiert, vielmehr in der räumlichen Verteilung der undifferenzierten Notenköpfe die Zeitverhältnisse approximativ darstellt. Von weithin sichtbarer Warte aus wurde unlängst verkündet, solche «Freiheit in der Ordnung» sei «etwas sehr Humanes». Es verhält sich damit wohl doch ein bißchen anders. Daß der Wunsch, aus dem Käfig der total prädeterminierten, in allen Dimensionen auf tabellarischem Weg vorgeformten Musik auszubrechen, allenfalls mit dem Begriffskreis des «Humanen» in Verbindung gebracht werden könnte, sei nicht geleugnet. Indessen hängt letztlich doch alles von der Verwirklichung ab. Und da, mag man immer Pousseur zugutehalten, daß er der geschichtlichen Notwendigkeit und inneren Stimmigkeit der bisherigen Entwicklung Rechnung trägt und sich deren Zugriff nicht einfach entzieht — drängen sich denn doch schärfste Zweifel gegenüber den angewandten Mitteln auf. Zunächst liefert ja die Raumnotation beileibe nichts Neues; sie ist im Kern insofern steril, als sie ausschließlich abbildet, ein nach wie vor starres Gefüge so abbildet, daß einzig der bereits bei der herkömmlichen schriftlichen Fixierung des Zeitverlaufs beträchtliche Grad an Streuung im Hinblick auf die Wiedergabe sich gleichmäßig erhöht. Was dagegen die Beweglichkeit der Formteile anbelangt: sie fußt auf der Voraussetzung, daß, genau so wie jede Kleinstruktur im seriell durchgestalteten Abschnitt, jeder Abschnitt zu allen anderen in ein und derselben formalen Beziehung stehe. Damit aber geht der Musik ein Wesentliches verloren: die Dynamik des formalen Ablaufs, die zur Hauptsache sich bisher ablesen ließ an der spezifischen Verankerung eines jeglichen Taktes im zeitlichen Geschehen. Und das wiederum war genau der Punkt, wo der ausübende Musiker einhaken, wo er, nach Maßgabe seiner Vorstellung, die Entwicklung mit der Zeit oder aber die gegenläufige, die nach rückwärts gerichtete Strebigkeit aus dem Kontext herausheben konnte. Pousseurs «Mobile» bietet ähnliche Möglichkeiten zu nachschaffender Deutung nicht mehr. Denn von einem «Geschehen» kann im Ernst nicht die Rede sein. Kein Wunder, übrigens, daß das knappe dreizehn Minuten dauernde Stück, so ekstatisch es sich auch gebärden mag, nichts als lähmende Langeweile verbreitet. Die «Freiheit», die derartige Musik propagiert, ist rein mechanischer Art, antikünstlerisch bis ins letzte; die Geistigkeit, deren sie sich rühmt, die unerbittliche denkerische Konsequenz, die ihr zugeschrieben wird, ist schlecht und recht verhüllte Anpassung nach unten. «Etwas sehr Humanes?» Wohl kaum.

Neben Pousseurs wild gestikulierender Pianisterei mutete *Mátyás Seibers* Kammerkantate für Sprecher, Chor und acht Instrumente, «Three Fragments from ‚A Portrait of the Artist as a Young Man' by James Joyce», wohltuend klar und durchsichtig an. Der bei uns noch wenig bekannte, wiewohl unstreitig den bedeutendsten Komponisten der Gegenwart zuzuzählende Anglo-Ungare hat der Basler IGNM in der Tat ein makelloses Meisterwerk geschenkt. Sein neues Opus ist bogenförmig angelegt: die stimmungsmäßig wie thematisch eng miteinander verwandten Ecksätze — Klangbilder von berückend zarter Schönheit, die sich auf zwei impressionistisch schildernde Ausschnitte aus dem vierten Kapitel des Romans beziehen — schließen eine an dramatischer Intensität schlechthin unüberbietbare, wahrhaft atemraubende Vision des jüngsten Tages (aus der zweiten Übung des dritten Kapitels) ein. Durchwegs rezitiert der Sprecher die Worte des Dichters auf feststehenden, dem musikalischen Gang integrierten rhythmischen Einheiten; der bald polyphon, bald akkordisch eingesetzte Chor, ein mit aller Sorgfalt dem kleinen Ensemble eingefügtes Instrument, summt in den Außenteilen, während im mittleren, von hämmernden Rhythmen geprägten Abschnitt seine jäh abreißenden Schreie, seine durchdringenden Glissandi der Darstellung einen kraß realistischen Anstrich verleihen. Die Einheit der ungemein gespannten, kontrastreichen Komposition gewährleistet zuvor eine subthematische Zwölf-

tonreihe, deren Segmente 1—3, 4—6, 10—12 sich je aus einem Halbtonschritt abwärts mit nachfolgendem Sprung (Quint, Tritonus oder große Terz) aufbauen. Seiber bedient sich ihrer zwar nicht mit orthodoxer Strenge; er bündelt nicht selten die Dreitongruppen zu größeren Komplexen, innerhalb deren er dann permutiert. Die wiederholte kleine Sekund freilich behält er als zentrales, formtragendes Motiv bei: aus ihr löst sich das schwebende Thema des ersten Satzes; sie erklingt als Ostinato zunächst im Untergrund, dann, zur großen Sept ausgeweitet, in einem der Themen des letzten Abschnitts; unauffällig, und doch unverkennbar, greift der in Klang und Faktur den Mittelteil vorbereitende Einschub zum ersten Satz in den wiederholten Ganztonschritten auf sie zurück und schlägt zugleich die Brücke zu den rückbezogenen Saltando-Einwürfen der Streicher im Schlußteil. Wie einfach, wenn man's genau bedenkt. Und dabei welcher Reichtum!

Wie aus Kreisen der Basler IGNM zu vernehmen war, standen der Aufführung von Petrassis «Serenata» und Wildbergers neuer Kantate gewichtige Gründe im Wege. Doch die Organisatoren des Jubiläumskonzertes wußten aus der Not eine Tugend zu machen: sie ließen die unvergleichlichen Brüder *Alfons* und *Aloys Kontarsky*, die für die Interpretation von Pousseurs «Mobile» hatten gewonnen werden können, den Löwenanteil des Abends bestreiten, indem sie Strawinskys kristallklares «Concerto per due Pianoforti Soli» und Bartóks große «Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug» — der Basler IGNM zum zehnten Jahrestag ihrer Gründung gewidmet! — mit auf das Programm setzten und so dem festlich gestimmten Publikum gleichsam nebenher eben jene Gelegenheit zu einläßlicherem Studium anerkannter Monumente der gegenwärtigen Kammermusik boten, von der eingangs die Rede war.

Hansjörg Pauli

Von Mimen, Falken und Verführern

Querschnitt durch die Pariser Theatersaison

Auf die Schaubühne, die seit über hundert Jahren das Volk von Paris und seinen Vorstädten, «durch kleine dramatische Burlesken, mit Gesang und Tanz durchwebt» belustigte, die deshalb wohl «Théâtre de l'Ambigu» getauft wurde, ist der Mime nach langer Abwesenheit wieder zurückgekehrt, der heute für die Kunst der Gebärde in der Welt einzigartigste Kronzeuge ist. Ich meine *Marcel Marceau*, der die mimische Kunst, diese alte französische Spezialität aus dem Schlummer erweckt und auf langen Gastspielreisen (darunter auch in Zürich) das Bewußtsein für ihren Rang und ihr Vermögen geschärft hat.

In der Erfahrung des Leidens erwacht der Sinn für den stummen Ausdruck; so ist es nicht verwunderlich, daß die Auferstehung der Pantomime überall und nun im angestammten Paris mit Anteilnahme des Publikums beantwortet wurde. Vor fünf Jahren, als Marceau begann, stand er allein auf der Bühne und zeigte eine Figur, die den Charlot der zwanziger Jahre wieder auferstehen ließ: *Bip*. Dieser melancholische und absurde Clown war ein Einzelgänger, ein hilfloser Spötter und Dulder. Marceau hielt mimische Monologe. Zur Mehrstimmigkeit, wenn man das in seinem Fall sagen kann, hat er sich erst durchgefunden, als er daran ging, Mimodramen zu erfinden und für sie seine Truppe auszubilden. Im neuen Programm

stehen zwei solche getanzte Schauspiele: «Die beiden Matadore» und «Der kleine und der große Zirkus». Beiden gehen kurze Stilübungen voraus, eine Serie von «Bipiaden» und zwei kurze Pantomimen von Marceaus begabtestem Schüler Gilles Ségal.

Von allen Künsten ist die mimische sicher die abstrakteste, denn von allem, was den Ausdruck unmittelbar stützt und dem Verständnis leicht eingängig macht, trennt sich der Mime. Wenn er sich mit der Musik zeitweise verbindet, darf er an ihr dennoch keinen Halt finden, denn er ist kein Tänzer. Er übersetzt nicht Rhythmen in Bewegung, er läßt vielmehr Bewegungen von Tönen umfließen. Da er allen menschlichen Ausdruck bis auf die reine und stumme Form entkleidet, darf er manchmal Zuflucht nehmen zum duftigen Gewebe der Musik, die ihn wie ein Tütü einhüllt. So wären längere mimische Schaustücke, wie die beiden erwähnten, ohne Umspielung von Musik zu dürftig.

Das zeigt uns aber Glanz und Elend zugleich der pantomimischen Kunst: sie ist der konzentrierteste Ausdruck des Menschen, wo er ganz in seinem Körper aufgeht, und gerade deshalb auch sein beschränktester. Nirgends kann man das heute besser sehen als bei Marcel Marceau. Wo er seine «Stilübungen» gibt, kurze gestische Vorführungen, Studien des Gehens und Bewegens, übt er eine unvergleichliche Faszination aus. Alles Überflüssige fällt weg, Musik, Dekor sind verbannt, unabgelenkt richtet sich der Blick auf die Bewegung. Faszinierend ist dies allein noch nicht; ein gewandter Muskelmann könnte es auch vorführen. Für den Zuschauer packend und zum Ausdruck der Kunst wird es erst durchs Dazutreten einer Kraft, für die wir heute wie allezeit keinen andern Namen haben als Seele. Das uns mechanisch Geläufige wird vor unsern Augen in kleinste Einheiten aufgeteilt, die uns als solche fremd, ja lächerlich anmuten, und die mit eins durch eine zusammenfassende Kraft im Mittelpunkt gebunden werden; daraus entsteht ihr Sinn und ihre Schönheit. Das hat Kleist genial erkannt und in seinem Aufsatz «Über das Marionettentheater» ausgesprochen, daß nämlich nur dann eine Bewegung echt ist, wenn sich dabei die Seele, die «vis motrix», in keinem anderen Punkt befindet als im Schwerpunkt der Bewegung.

So ist die Pantomime die Kunst der höchsten Seelenhaftigkeit der Glieder. Sie ruft durch ihre abstrakte Körperdarstellung eine um so stärkere Wirkung hervor, je vertrauter, somit banaler der Ausgangspunkt ist. Aber lange können wir dennoch diesen Studien der reinen Bewegung nicht folgen, ohne den Eindruck von Monotonie zu haben. Zu konzentriert sind die Ausdrucksmittel, um sich nicht bald zu wiederholen. So greift der Mime als Ausdruckserweiterung zur Anekdote. Alles ist freilich von seinem Standpunkt aus Anekdote, nicht nur das Erzählbare, Sketchhafte, das wir dem Wort zuschreiben. Musik beispielsweise, oder ein farbiges Trikot, ein Versatzstück, das schon von sich aus etwas sagt — alles ist Drumherum, das vom Gesetz der bloßen Gebärde ablenkt. Doch das Theater fordert sie. So entstand die Figur des Bip und ihr erzählbarer Inhalt, so kam Marcel Marceau zur Komik der Geste. Ist Bewegungskunst an sich komisch? Durch ihre weit getriebene Abstraktion kann sie es bald werden, denn um das automatisch Gewordene in der ursprünglichen Frische neu erstehen zu lassen, muß die Übertreibung mithelfen. Da liegt die Wurzel des Komischen. Bip wird komisch, wo er von der reinen Gebärde abweicht und Inhalt, Erzählung geben will. Da wird er zum Außenseiter, zum Getretenen, dessen Gelenkigkeit förmlich einlädt, weitere Tritte versetzt zu bekommen. Jedoch den Mimen und seine Kunst bestimmt nun nicht mehr seine Bewegungsfertigkeit, sondern der spaßhafte Inhalt seiner Nummer.

Jacques Audiberti ist seit langem der «Geheimtyp» der Pariser Avantgarde. Ionesco, Beckett, Adamov sind mit ihren szenischen Aussagen sozusagen schon Allgemeingut geworden, Audiberti blieb indes bis vor kurzem nur einem kleinen Kreis bekannt, und sein Name drang kaum über die Grenzen.

Der Zürcher Bühnenverlag Stauffacher war der erste, der ihn der deutschsprachigen Bühne zugänglich zu machen begann. Nun wurde in Paris zum zweiten Male seit zwei Jahren ein Stück von ihm uraufgeführt: *La Hobereaute* im «Théâtre du Vieux-Colombier». Eine «Oper ohne Musik» nennt der Autor sein Werk und bringt damit eine neue Bezeichnung ins Repertoire der heutigen Genre-Benennungen. Man weiß, daß ein moderner Schriftsteller keine Komödie mehr schreibt, sondern eine «Anti-Komödie», kein Schauspiel, sondern ein «Un-Schauspiel». Hier haben wir nun in der Anti-Terminologie etwas Neues. Etwas nicht ganz Abwegiges zudem, denn um eine Oper, d. h. die Gattung, wo das Unwahrscheinliche und völlig Unbegründbare geschieht, handelt es sich auch hier. Daß sie auf die Musik verzichtet, ist freilich fatal, denn was auf der Opernbühne an Unglaubwürdigem auch geschieht, man sieht darüber hinweg, denn in Tönen ist es glaubwürdig zu hören. In der «Hobereaute» entbehrt das Ausgefallene der Handlung dieser rettenden Stütze, wird bald zur Karikatur und damit gleichgültig.

Worum es geht, läßt sich bei Audibertis Stücken nie eindeutig sagen, in diesem Fall am wenigsten. Das Feenhafte, Historische, Symbolische wird bemüht, um uns die Geschichte eines Liebespaares zu erzählen, das halb aus «Tristan und Isolde», halb aus Giraudoux' «Undine» stammen könnte. Untergehende Druidenwelt contra römisches Christentum, reine, spirituelle Liebe contra brutale Gier, die Gegensätze sind so scharf und schematisch gefaßt, wie es nur geht. Auch im Geistigen: höhnischer Nihilismus prallt mit ergebenem Jenseitsglauben und poetisch sein sollender Zauberseligkeit zusammen. Nichts bleibt dem Zuschauer erspart, weder Melodrama noch Kitsch, auch zwei Abgestochene liegen am Schluß auf der Bühne und lasten peinlich in der Erinnerung. Die Frage bleibt, weshalb darum so großes Wesen gemacht wird. Denn dieses Stück gehört in diesen Wochen der beginnenden Wintersaison zu den eindeutigsten Erfolgen auf den Pariser Bühnen, gefeiert als großes poetisches Werk, dem man offenbar seiner dichterischen Qualitäten wegen alles gestalterisch Fragwürdige nachzusehen bereit ist. Wirklich schäumt von einer Szene zur andern ein Verbalkatarakt ohnegleichen, abwechselnd in Prosa und in Versen. Audiberti ist Südfranzose, Rhetorik ist ihm also angeboren. Erstaunlich ist allein die Tatsache, daß im Land des präzisen Denkens und der scharfen Kritik solche sprachlichen Gießbäche, die nichts sagen, sondern nur tosen, Gefallen, ja Begeisterung finden.

Doch schauen wir näher hin, finden wir verblüffende Gemeinsamkeiten mit einem anderen dramatischen Oeuvre der letzten Jahre, das für unsere Zeit kennzeichnend ist: mit den Bühnenwerken Dürrenmatts. Audiberti macht tatsächlich in Frankreich das gleiche, was Dürrenmatt auf dem deutschsprachigen Theater: beide sind barocke Naturen, die in die Formlosigkeit auswuchern. Ihre szenischen Erfindungen sind maß- und regelsprengend. Wichtiger noch als dieses zunächst äußerliche Merkmal ist ihr Verfahren: dies Durcheinanderschütteln von Ernst und Skurrilität, von Poesie und Plattheit, kurz das, was man heute grotesk nennt. Erstes Gebot: kein Element werde dem Zuschauer rein vorgesetzt. Zeigt man ihm einen Druiden, dann kostümiere man ihn wie den lieben Gott auf Abziehbildchen; auf einen Kabarettwitz folge sofort eine Stelle verdichtetsten Gefühls in Versen. Dazu kommt noch ein anderes: der willentliche Verzicht auf Individualität der Gestalten. Sie sollen Popanze sein, keine Menschen, wie man sie bis anhin sich gedacht, eine Psychologie sollen sie selbstverständlich nicht haben, dafür recht viel innere Gebrochenheit. Geschöpfe des Extremen sollen sie sein, so erfüllen sie die Forderungen der Groteske, dieser Extremlage des Geistes.

In dieser totalen Durchmengung aller Elemente, die das Theater von heute beschäftigen, besteht das Neue dieses Stückes, darin liegt vielleicht einer der Gründe seines Erfolges. Denn dem Theater wird darin ge-

geben, was es sich wünscht: feenhafte Erscheinungen, Gaukelszenen, gewaltige Ausbrüche, heftige Umschwünge und viel tönendes Sprachmaterial. Damit wird dieses Stück voll der Zauberfaselei, Gewaltsamkeit und als Poesie ausgegebener Rhetorik zu einem sicher nicht erfreulichen, auch nicht geglückten, aber aufschlußreichen Zeugnis des Theaters der Gegenwart.

Einen andern grotesken Held brachte diese Spielzeit bis jetzt noch auf die Bühne: *Don Juan.* Der jahrhundertealte Sevillaner Verführer in modernem Gewande, das versprach man sich von der mit Spannung erwarteten Uraufführung des gleichnamigen Stücks von *Henry de Montherlant.* Der große «auteur noble» des französischen Theaters, eine Art Stefan George der hiesigen Bühne, hat eine Komödie geschrieben um Don Juan, die die Grenzen des Grotesken, seine gefährliche Nachbarschaft mit dem Langweiligen weil Kurzatmigen deutlich aufdeckt. Interessant ist nicht der Inhalt: die Geschichte des 66jährigen Verführer, der außerhalb der Arme einer Frau kein Leben, sondern nur Dahindämmern kennt, interessant ist die Tatsache, daß der letzte Vertreter des klassischen, d. h. einheitlichen, glatt geschliffenen Stils nun zum gebrochenen übergeht und sich auf der Bühne der Vermengung der Genre ergibt. Don Juan ist immer noch der stolze, im innersten einsame Held, wie Montherlant sie in jedem seiner Stücke darstellt, ein über den Haufen der Gemeinen erhobenes Standbild. Nur zeigt es uns nun seine Risse und Sprünge, das — sit venia verbo — Rumoren seiner ehernen Eingeweide. Der edle Herr, der sich plötzlich aufs Allzumenschliche einläßt, er erscheint nicht etwa lustig, sondern abstoßend. Er lächert nicht, er lähmt das Lachen, denn er will's erzwingen.

Selten sah man auf der Bühne einen ähnlichen Fehlschlag, begünstigt wohl auch durch die Besetzung, die das Stück im Théâtre de l'Athéné erfuhr. *Pierre Brasseur* gab den Don Juan und verlieh ihm, wie er's immer zu tun pflegt, einen Zug ins Bravuröse. Eine monumentale Souveränität haben alle seine Gestalten, nicht weil er so viel Substanz hätte, sie menschlich zu bereichern und dadurch herauszuheben, sondern weil er mit Routine ohnegleichen sie gewissermaßen aufbläht. So war sein Don Juan ebenfalls monumental, aber hohl; einen schlechtern Dienst konnte er dem Dichter nicht leisten.

Montherlant, der vor dem Krieg und kurz danach als eine Kraft des französischen Theaters galt, verliert er nun den Zugang zur heutigen Welt? Daß er sich ihr in formaler Hinsicht angepaßt hat, ist klar zu erkennen. Aber mit seinem Don Juan im Großvater-Alter etwas auszusagen, was zu unserer heutigen Welterfahrung gehörte, ist ihm, selbst wenn es möglich gewesen wäre, nicht gelungen. So bleibt seine Komödie, von der Grotesktechnik abgesehen, ein Stück der Vorkriegsjahre, einen Einzelfall darstellend, unverbindlich und ohne Folgen, auch wenn Montherlants Hauptidee von der Nähe des Todes in der Liebe darin manchmal durchklingt. Das Leben, das uns dargestellt wird, ist nach wie vor vom Genuß bestimmt; so fehlt ihm eine dunklere und drohendere Dimension, die wir heute zu erfahren gewohnt sind.

Indes, wenn wir an Lebensgenuß denken, der doch einst mit Paris und Frankreich gleichbedeutend war, was soll man von der Aufführung der *Vie parisienne* sagen, die Jean-Louis Barrault und Madeleine Renaud im neugewonnenen «Théâtre du Palais-Royal» inszeniert haben? Zweiundneunzig Jahre nach der Uraufführung und im Theater dieser Uraufführung rauscht nun *Offenbachs* Operette vom genußverklärten Pariserleben (des 2. Kaiserreiches leider) über die Bretter. Ein Anlaß reinsten Vergnügens, da die Schauspieler der Truppe sich als erstaunliche Sänger erweisen, da die Ausstattung von herrlichem Witz und Geschmack inspiriert ist. Auf der Bühne strahlt und jubelt die Jugend, die vom fernen Süden und Norden im «gay Paris» der vorigen Jahrhundertmitte das Geld durchzubringen eilt, im Saal jedoch sitzt in Pelze eingehüllt, den matten

Glanz der hohen Jahre in Augen, ein Publikum, das an die erste Aufführung sich noch erinnern kann und sich mit wehmütigem Entzücken daran erinnern will. Die das Leben nur noch sorgsam hinbringen, schauen gerührt und mit stillem Herzklopfen dem entfesselten Tumult der Lebens- und Liebesgenießer auf der Bühne zu. Fern, so fern ist diese fröhliche Zeit, da das Leben mit Schellenklang und Frou-Frou-Tanz vorbeiwirbelte. Heute glauben wir in mancher der Arien ironische Stiche gegen die Gesellschaft und den Geist des Empires zu erkennen; der beschwingte Offenbach erscheint uns als hintergründiger Satiriker. Das ist wohl retrospektive Projizierung eigener Problematik, denn so ungebrochen, so geschlossen und ohne Rest von Hintergedanken wie dies «Pariserleben» ist ein Theaterstück wohl selten. Wir Heutigen schauen neidisch zu, empfinden, was wir sehen und hören, als fremd, aber hinreißend — das eine vielleicht wegen des andern.

Georges Schlocker