Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 40 (1960-1961)
Heft: 10

Rubrik: 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: 02.10.2025

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

UMSCHAU

PRISE DE CONSCIENCE

Lettre de Suisse romande

Il y a quelques semaines, Lausanne accueillait une réunion fort insolite. On sait que les sociétés romandes choisissent volontiers la capitale vaudoise pour y tenir leurs congrès. Les routes s'y croisent qui vont de l'un de nos cantons à l'autre. Ce n'est guère qu'à travers la ville de M. Chevallaz qu'un Genevois peut joindre Fribourg, un Valaisan, Neuchâtel. C'est du reste en excipant de sa situation géographique que la cité du Léman réclamait si fort le droit d'abriter les installations de la télévision romande.

Mais les trente ou quarante personnes qui se réunissaient ce jour-là n'étaient mandatées par aucune institution, ne représentaient officiellement ni quelque état, ni quelque commune, ni quelque association que ce soit. Pas de serviettes bourrées de dossiers; pas d'enveloppes jaunes, pas de classeurs. Des mains vides. Rien, sur les tables, que le verre de thé ou les trois décis de blanc. Cela ne fait pas très sérieux, on en conviendra.

Rien n'était plus sérieux, néanmoins. Ces personnes venaient des cinq coins du pays romand afin de jeter les bases d'une collaboration intellectuelle un peu plus efficace entre nos cantons et nos villes.

Il vaut la peine d'en parler.

En somme, la Suisse romande n'existe pas. Cinq de nos cantons, et la partie jurassienne du canton de Berne, parlent français: la réalité ne va guère au-delà de cette constatation. Nous serions un peu semblables à l'ancienne confédération helvétique dont on a pu écrire qu'elle évoquait une pyramide qui reposerait sur sa pointe. Nous n'avons même pas de *diète*, si peu efficace que la nôtre ait pu être dans les temps d'avant la Révolution.

Non seulement la Suisse romande n'existe pas au point de vue politique — la chose va de soi — mais entre les cantons qui la constituent on peut à peine parler d'une vague solidarité. Des coalitions se forment peut-être sous la coupole du palais fédéral quand il s'agit de se défendre contre la majorité alémanique: en fait, il n'y a pas plus de rapports entre Neuchâtel et le Valais, entre Genève et Fribourg qu'entre Fribourg et la Thurgovie, par exemple. L'existence de quatre universités romandes montre mieux que tout exposé théorique la volonté de chacun de nos petits états de ne compter que sur lui-même.

Ce fédéralisme a du bon. On le reconnaît avec plaisir. Nos petites cités restent vivantes. Aucune emprise ne vient étouffer les mouvements locaux. Sans doute. Mais il condamne à l'éparpillement. Il voue au microscopique. Il oblige chacun à se débattre dans son coin. Il consacre la petitesse et la médiocrité.

Un million de Romands mais ils n'ont entre eux d'autre dénominateur commun que la langue.

Nous n'avons pas d'éditeurs «romands», pas de revue «romande», pas de théâtre «romand». Une exposition de peinture ne peut attirer que le public de Lausanne ou de Genève. Une *création* dramatique ne sera jamais que neuchâteloise ou jurassienne. A peine une exception: le Théâtre du Jorat. Son intermittence ne rompt ni l'isolement des auteurs, ni le chômage des acteurs.

Un autre résultat de cet éparpillement c'est que chacun regarde vers Paris.

Arrêtez-vous devant une librairie: vous ne découvrirez à l'étalage que les livres de Paris. Un ouvrage publié à Genève arrive péniblement jusqu'à Sion — du moins s'il n'est pas dissimulé sous l'emballage d'une maison parisienne. Nous avons bien, dans toutes nos capitales, des journaux locaux. Ils publient, même, des «pages» littéraires,

artistiques, musicales. Regardez-y d'un peu près: la plupart de ces *pages sont rédigées à Paris*, préparées à Paris, tantôt par des officines de presse, tantôt par des garçons qui portent des patronymes romands mais vivent à Paris. Leur «optique» est celle d'un Français. Ils n'ont d'yeux que pour ce qui se fait sur les bords de la Seine. Pis encore: Dans l'émerveillement des découvertes parisiennes, ils perdent tout esprit critique. Non seulement les feuilles qu'ils rédigent ne nous parlent jamais de notre pays: elles nous donnent une idée extrêmement partisane de ce qui se fait dans la capitale française.

En novembre, la Fondation Ramuz décernait à Charles-Ferdinand Landry le *Grand Prix Ramuz*. Vous auriez en vain cherché l'annonce de cet événement dans l'une des feuilles littéraires de Lausanne.

La cérémonie se déroulait à Pully: que peut-il nous venir de bon de Pully?

C. F. Landry a écrit une cinquantaine de livres dont chacun vaut bien la production moyenne de Paris. Nos chroniqueurs, nos courriéristes ne sauraient s'en apercevoir car Landry n'appartient pas à l'avant-garde de la rive gauche.

Aussi, quand un représentant de nos lettres demanda, récemment, à un journal littéraire parisien de publier une chronique régulière consacrée à la vie intellectuelle et artistique de Suisse romande lui fut-il répondu que l'on attendrait d'en trouver l'exemple dans les journaux romands...

Il n'est certes pas question pour nous de vouloir vivre en vase clos. L'essentiel de notre culture littéraire nous vient de Paris; nous jouerions un jeu de sots à vouloir prétendre que nous pouvons subsister sur notre propre fonds. Ce que nous réclamons c'est seulement une prise de conscience plus nette de nos propres valeurs. Une plus grande fierté de ce que nous sommes. Une appréciation plus juste de nos raisons d'être. C'est seulement dans la mesure où nous serons nous-mêmes, sans nous croire meilleurs que les autres, mais sans mésestimer ce que nous possédons en particulier, que nous pourrons donner notre mesure.

«Une province qui n'en est pas une», a dit Ramuz. Si elle n'existe pas c'est bien sa faute. Les peintres ont peut-être mieux résisté que les gens de lettres aux mirages de Paris. Un Auberjonois, un Bosshard (qui vient de mourir), un Maurice Blanchet, un Maurice Barraud, un Poncet, un Cingria n'ont pas craint d'être d'ici, de rester d'ici. Je me rappelle les démarches que j'avais faites, avec un ami parisien, auprès d'Auberjonois, en vue d'une exposition de ses œuvres en France. Le propriétaire d'une importante galerie de la rive droite rêvait de révéler à son public le génie de notre compatriote. Auberjonois fut intraitable. Sa célébrité helvétique lui suffisait.

Mais c'est qu'un écrivain romand, quels que soient ses mérites, n'a pas de public. Un peintre peut vivre de l'intérêt que lui vouent une centaine d'amateurs: pas un romancier. Une centaine d'amateurs! Quelle maison d'édition s'intéresserait à une œuvre qui n'aurait qu'une centaine de lecteurs?

Je chemine peut-être en marge des propos qui furent tenus à Lausanne, en novembre. Pourtant, c'est bien de tout cela qu'il s'agissait. Des amis du théâtre disaient: — Il nous faut un théâtre romand. Aucune de nos villes n'est assez peuplée, n'est assez riche pour subvenir aux besoins d'un théâtre créateur. Nos moyens rassemblés, en revanche, y suffiraient. — Nous n'avons pas d'auteurs! — Nous en aurons le jour où les auteurs auront la possibilité de se faire jouer... Ceux qui regrettent l'absence d'une revue qui rendrait compte de nos préoccupations, de nos soucis, de nos aspirations, disaient: — Il nous faut un périodique qui ne soit point confidentiel; dont l'intérêt dépasse les limites cantonales; qui exprime l'ensemble de notre petit peuple. — Nous n'aurons pas d'abonnés. — Nous en aurons le jour où nous mettrons ensemble nos bonnes volontés... Nous avons besoin d'une véritable maison d'édition, capable d'assumer des risques et sachant s'assurer une diffusion honorable. — Il n'y a pas de lecteurs. — Il y a quelques dizaines de milliers de lecteurs. Il faut seulement leur redonner confiance en la valeur de ce que nous pouvons leur proposer...

Au fond de tout ce débat, il reste que nous n'avons pas de capitale et c'est bien là notre infirmité majeure. Nous aurons tou-

jours à souffrir d'une «décentralisation» qui nous paralyse.

Néanmoins, les personnes réunies à Lausanne, l'autre semaine, restent persuadées, inventaire établi de nos faiblesses et de nos possibilités, qu'il est urgent d'entreprendre un regroupement de nos forces. L'abolition des distances par le développement de nos moyens de communication, une ouverture plus large des esprits sur le monde, la pression même des événements extérieurs nous donnent des chances que les générations qui nous ont précédés n'avaient point.

Il faut ajouter que les magistrats prennent eux-mêmes une plus juste mesure de ces problèmes. Toute réalisation d'envergure (on pense au théâtre, en particulier) exigera des fonds considérables. On peut légitimement prétendre qu'on les trouverait. Ah! Si l'on pouvait créer une sorte de ministère romand de la culture et de l'art, appuyé par tous les états cantonaux! Il semble qu'enfin on déboucherait sur des créations importantes.

Nous en sommes bien loin. Un tel projet n'a du reste pas été envisagé. Ce serait chimère... L'on sait que les universités n'ont point avancé d'un pas dans leur projet de «planification» des programmes, de répartition des chaires. Pourtant, sous nos yeux, l'Europe se fait. Sur le plan économique, du moins, on a dépassé le stade des palabres en salles de conférence. Oui, l'Europe se fait: Ne désespérons pas de voir un jour la Suisse romande prendre conscience de ses propres richesses; oui, un jour, peut-être, elle sera...

Maurice Zermatten

BERG-WEBERN-ZYKLUS IN BASEL

Wie immer man sich zur Wiener Schule, verkörpert vor allem durch Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg, stellen mag, man wird ihr eine eminente Bedeutung für die Entwicklung der Musik des 20. Jahrhunderts nicht absprechen können. Versuche in ähnlicher Richtung sind kurz vor ihm oder gleichzeitig unternommen worden; dennoch bleibt Schönberg der Entdecker und Begründer der Zwölftonmusik, die ein völlig neues Moment in die Technik der Tonkunst hineingetragen hat. Webern aber ist der Komponist, auf den sich die jüngste Generation in einer Reihe von Ländern in erster Linie beruft; er hat die serielle Schreibweise unmittelbar weiterentwickelt und mittelbar die elektronische Musik vorbereitet.

Schaut man sich jedoch die Programme der Konzertgeber, selbst der aufgeschlossenen, genauer an, so begegnet man den erwähnten Namen kaum je; keines der Werke von Webern steht irgendwo im Repertoire, nur von wenigen Schönbergs oder Bergs kann man behaupten, sie hätten sich durchgesetzt. Was für andere Länder gilt, gilt für die Schweiz noch besonders. Ihr Beitrag zur seriellen Musik ist bescheiden oder zum mindesten maßvoll, ihr Beitrag zur Elektronischen Musik gleich null. (Dies freilich hängt damit zusammen, daß in dem Land, das sich so gern auch ein Land der Technik nennt, die, zugegebenermaßen kostspieligen, Einrichtungen fast gänzlich fehlen.)

Spürbare Lücken sind dazu da, daß man sie schließt. Die unternehmungsfreudige Basler Ortsgruppe der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik*, an deren Spitze gegenwärtig die beiden noch zur jüngeren Generation zählenden Komponisten Robert Suter und Jacques Wildberger, dieser einer der wenigen seriell Schreibenden, stehen, hat vor drei Jahren einen vielbeachteten Schönberg-Zyklus durchgeführt und in diesem Jahr in gewissem Sinne die Fortsetzung geboten. An drei Abenden Mitte Dezember 1960 wurden Kammermusikwerke von Alban Berg und Anton Webern gespielt: von Berg beinahe alles, was hieher gehört, von Webern die runde Hälfte.

Vorbereitet durch einen einführenden Vortrag «Berg und Webern — zwei Schönberg-Schüler» von Hansjörg Pauli, Zürich,

ergab sich als auffallendste Erscheinung die Gegenüberstellung der beiden Meister. Da Frühwerke in stattlicher Zahl herangezogen wurden, erkannte man die Unterschiede in der Entwicklung der beiden Gleichaltrigen — Webern: 1883 bis 1945, Berg: 1885 bis 1935 — sehr klar. Der junge Berg stand zunächst in den Fußstapfen von Max Reger, was deutlicher noch als in den zeitlich vorausgegangenen «Sieben frühen Liedern» in der einsätzigen Klaviersonate op. 1 des Dreiundzwanzigjährigen wurde.

Eine entsprechende Abhängigkeit findet sich bei Webern kaum. Er ist rascher als Berg er selbst, allerdings zunächst noch mit einigen «Rückfällen». Ein letztes Mal schöpft er in den «Fünf Liedern nach Gedichten von Stefan George» op. 4, 1908/09 geschrieben, in einer freilich sehr freien Weise den Text aus. Bei der ein halbes Jahrzehnt später geschaffenen Liedgruppe op. 12 steht die Sopranstimme nicht mehr für sich, ist von instrumentaler Begleitung nicht die Spur mehr zu verspüren. Der Vokalteil wird mehr und mehr lediglich eine Linie, eine Farbe neben andern; neben zwei Bläsern in den «Fünf Kanons nach lateinischen Texten» op. 16 oder neben zwei Streichern und zwei Bläsern in den «Drei Volksliedtexten» op. 17; von da bis zu reinen Vokalisen ist lediglich ein Schritt. Feine Nuancen lassen sich in den Proben reiner Instrumentalmusik ebenfalls feststellen. Das Frühwerk, «Fünf Sätze für Streichquartett» op. 5, 1909 entstanden, wartet noch mit kleinen Melodiebögen und einigermaßen vertrauten Zusammenklängen auf. Das zentrale Streichquartett op. 28, mit Recht zu Anfang und zu Ende des zweiten Abends angesetzt, ergeht sich dann in völlig serieller Schreibweise, wird, wie übrigens auch die «Variationen für Klavier» op. 27, formal schwer überschaubar, obwohl Webern gerade in der Form der Tradition noch einigermaßen verpflichtet bleibt. Doch erschweren die weiten Sprünge, das ferne Auseinanderliegen der Klänge überhaupt, die Übersicht. Von hier aus zeitlich etwas zurück zu den «Sechs Bagatellen für Streichquartett». Das Opus 9 aus dem Jahre 1913 offenbart, wie bei Webern früh schon alles vorbereitet war, bevor er die serielle Technik zur Anwendung brachte. Dichter, gedrängter kann sich keiner ausdrücken als hier in diesen Miniaturen, von denen die kürzeste etwa zwanzig Sekunden, die längste wenig mehr als eine Minute beansprucht, und die doch alle, einen die letzten Konsequenzen ziehenden Pointillismus anwendend, etwas Wesentliches zu sagen haben.

Alban Berg ist weniger folgerichtig vorgegangen als Anton Webern, den seiner Unbestechlichkeit wegen Igor Strawinsky «einen wirklichen Helden» genannt hat. Berg ist erdgebundener, zeitnaher, doch ohne sich je einem Kompromiß zu opfern. Was Berg, selbstverständlich aus künstlerischem Antrieb heraus, mit messerscharfem Intellekt bis zu den letzten Folgerungen durchdacht hat, dem vermochte er, schlichteren Herzens, nicht nachzueifern. Dafür hat er die «Lyrische Suite für Streichquartett» geschaffen, sechs Sätze von eindringlichster Haltung, die sich zu wundervoller Einheit schließen; die einzige Kammermusikschöpfung, die trotz ihrer hohen Ansprüche in das Repertoire der Quartettvereinigungen eingegangen ist. Mit ihr hat das Hamann-Quartett aus Hamburg seine vielseitige Tätigkeit während der drei Konzerte im wahrsten Sinne des Wortes gekrönt. Der Pianist Paul Baumgartner, der Klarinettist Eduard Brunner und, mit einigem Abstand, die Sopranistin Basia Retchitzka, seien als weitere Solisten genannt. Die Basler IGNM-Gruppe aber darf ihre erstaunlich rege, selbst von auswärts besuchten Studienaufführungen 171, 172 und 173 als Höhepunkte in ihrer über dreißigjährigen Geschichte buchen.

Hans Ebinger

BIEDERMÄNNER UND EIN VERKLEIDETER NERO

Pariser Theaterbrief

Das Schweizer Theater beherrscht in dieser Wintersaison die Pariser Bühne. Neben die vielen Unterhaltungsstücke mit recht niedrigem Niveau treten in der Tat als gewichtige Vertreter der modernen Dramatik *Max Frisch* und *Friedrich Dürrenmatt*. Von beiden waren schon Stücke hier zu sehen gewesen, beide hatten, was man einen Achtungserfolg nennt, davongetragen, zum Durchsetzen reichte er indes nicht. Diesmal ist es nun beiden geglückt, die Aufmerksamkeit des großen Publikums auf sich zu lenken. Es muß also ein Wandel der Anschauung in diesem Publikum stattgefunden haben, den darzustellen recht interessant ist. Beide Schriftsteller gelten als deutsche Dramatiker, denn daß in der Schweiz auch ein produktives geistiges Leben herrscht, ist in Paris einstweilen noch unbekannt, um so mehr als die mit dem Schweizer Kulturexport beauftragte Pro Helvetia hier nie oder (gelinde gesagt) nur bremsend in Erscheinung tritt. Man erinnert sich der heftigen Kontroversen, als Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* vom Schauspielhaus Zürich hätte im «Théâtre des Nations» aufgeführt werden sollen. Damals fand die Pro Helvetia, das Stück schildere zu respektlos gewisse einheimische Zustände und verweigerte die nötige Reisesubvention. Das war vor drei Jahren. Ein Jahr später konnten die Pariser das gleiche Stück in französischer Übersetzung sehen; Dürrenmatt wurde von der Kritik beachtet und als deutscher Autor vorgestellt.

Mit *Max Frisch* ging es etwas anders zu. Sein *Biedermann und die Brandstifter* profitierte von dem auch in der Schweiz angeprangerten Fauxpas, den Pro Helvetia das Jahr zuvor mit Dürrenmatt begangen hatte; sein Stück wurde mit offizieller Subvention vom Zürcher Schauspielhaus im «Théâtre des Nations» gezeigt. Leider ließen es damals die offiziellen Schweizer Vertreter an geschickter Werbung und Patronierung fehlen: die Aufführung hatte nur geringen Widerhall. Nun hat ein bekannter Regisseur der Avantgarde, *Jean-Marie Serreau*, den *Biedermann* im hübschen «Théâtre de Lutèce», dem Hort des unkonventionellen Theaters von heute, zur Aufführung gebracht. Eine solche Aufführung hatte das Schauspielhaus dem Stück freilich nicht bereitet: so brillant, im Stil des «entfesselten Theaters», daß man einerseits die Begeisterung des Publikums, anderseits die Enttäuschung des Autors wohl begreift. Denn der Titel des Schauspiels ist irreführend, er müßte lauten: «Herr Biedermann und die Brandstifter, nach einem Vorwurf von Max Frisch szenisch dargestellt von Serreau». Mit Überblendungen, raffinierten stummen Szenen im Gegenlicht, mit Karikaturprojektionen und einer bis ins letzte ausgetüftelten Schauspielerführung hat Serreau das Stück von außen her verschärft, ihm Spitzen aufgesetzt, an denen sich nun der Zuschauer ritzt, und über die er doch lacht.

Von Frischs Text bleibt weniger übrig als in der Aufführung des Schauspielhauses, und dennoch ist diese Inszenierung, unverhohlenes Regietheater stärkster Potenz, von einer Durchschlagskraft ohnegleichen. In Zürich waren die Schauspieler besser gewesen, individueller profiliert, hier sind sie ausgeglichener, eine gediegene Mittelklasse, aber das Spiel ist trotz vielem Beiwerk geschlossener, der Hauptgedanke Frischs packt unvergleichlich stärker. Was auch prägnant zum Ausdruck kam und von der französischen Presse hervorgehoben wurde, war der brechtische Zug des Stücks. Und unter dem Zeichen des frenetisch verherrlichten B. B. steht nun Aufführung sowie Publikum.

Das gleiche bei *Dürrenmatt*. Von ihm ist im «Théâtre La Bruyère» *Die Ehe des Herrn Mississippi* zu sehen, eine neue Fassung, genauer gesagt, die unter dem Einfluß des stilisierenden französischen Geistes gestrafft wurde. Noch mehr hätte gestutzt werden können an dieser wuchernden Bühnenvegetation, aber so, wie das Stück sich nun, wesentlich entschlackt, präsentiert, hat es ebenfalls an Durchschlagskraft und Schwung gewonnen. Eine ausgezeichnete Besetzung unterstreicht seine Qualitäten und erlaubt dem

Publikum über sein Erstaunen vor dem radikal Ungewohnten hinwegzukommen. Denn der Schock, den es erfährt, ist nicht gering. Der Staatsanwalt, der das Gesetz Mosis wieder einführen will und verbissen über alle Widerstände des Lebens hinweggeht, kann nicht anders als die Franzosen befremden. Die Einheit des Tons ist ihnen nun mal ins Blut gelegt, Dürrenmatt jedoch springt von einem Ton zum andern. Bald ist er kabarettthaft, bald pathetisch, bald grotesk und bald ernst; solche jähe stilistische Wechsel stießen bis vor kurzem den Zuschauer vor den Kopf und galten als Ärgernis. Dann wurde Brecht entdeckt und mit ihm die Genremischung: Chansons, Ansage und kaltschnäuziger Bericht, diese Mischung hat sich allmählich die Zustimmung errungen. Dürrenmatt wird nun in der gleichen Perspektive gesehen, nur noch ausschweifender und vor allem: unüberhörbar predigend. Daß man früher diesem als pedantisch verschrieenen Grundzug hierzulande beigestimmt hätte, war undenkbar, doch, wie gesagt, Frankreich wandelt sich, und dies nicht allein auf politischem oder wirtschaftlichem Feld, sondern auch auf dem szenischen. Die Menschen werden offener für das Andersartige, sie lassen vieles gelten, was noch vor wenigen Jahren ausgelacht worden wäre. Den Beweis liefert uns nicht nur Paris, sondern auch die Provinz. Große Bestrebungen des Kulturministers Malraux gehen dahin, das Theater zu dezentralisieren. Nicht im Zentrum abbauen, sondern aufbauen am Rande, ist dabei die Losung. So modernisieren sich die Theatertruppen der Provinz und spielen ebenfalls Dürrenmatt und Frisch, nicht etwa Anouilh oder Salacrou. In Mulhouse führte das «Centre dramatique de l'Est» den *Besuch der alten Dame* auf, so mustergültig, daß die einst hochnäsige Pariser Kritik hinfuhr und Beifall klatschte. Und die Theatertruppe von St-Etienne zeigt im Südosten des Landes Frischs *Biedermann* in einer von der ebenfalls hingereisten Pariser Kritik belobigten Aufführung. Weniger selbstherrlich als Serreau gingen Regisseur und Schauspieler mit dem Stück um, aber nichtsdestoweniger voller Schwung und Begeisterung. Die Schweizer Dramatik ist im Begriff, sich nicht Paris allein zu erobern; hoffentlich merken das auch die offiziellen Schweizer Kulturförderer und unterstützen, was sich trotz ihres Übersehens so schön entfaltet.

*

Was Boulevardtheater ist, und mit welchen Mitteln es ein Stück zum Erfolg führt, ist in Paris häufig diskutiert, aber selten erklärt worden. Was es nicht ist, läßt sich leicht sagen: es wird vom Staat nicht subventioniert und spielt keine Stücke, die intellektuelle Nüsse zu knacken geben. Es ist das Theater des Bürgers, das hauptsächlich rechts der Seine gepflegt wird. Sein erstes Wesensmerkmal liegt im Appell an die Unverrückbarkeit der Welt, wie sie seit hundert Jahren besteht und weiter bestehen soll. Es gibt dem Zuschauer das beruhigende Gefühl ein, auf der Bühne, in welcher Verkleidung auch immer, den gleichen Lebens- und Denkstil zu finden, den er im privaten Leben übt. Mit andern Worten: zwischen Parkett und Bühne besteht da kein Unterschied, sondern eine Spiegelung. Selbst wenn der blutrünstige Nero auftritt in *Félicien Marceaus L'Etouffe-chrétien* im «Théâtre de la Renaissance», braucht niemand zu zittern. Er ist ein Mann unseres Schlags, der spricht und Scherzchen macht, wie wir es in der Konversation lieben, nur eben als Nero verkleidet, oder modern ausgedrückt: verfremdet. Natürlich könnte er auf der Bühne die schwersten Probleme wälzen, er könnte die Einsamkeit des allmächtig Herrschenden spürbar machen, könnte titanisch nach dem streben, was seiner Allmacht sich entzieht und wo ihm eine Schranke gesetzt wäre. Doch dazu ist er viel zu sehr ein leichtfertiger Amüsierer, der nach zeitgenössischer Manier ironisiert, kalauert und der Anstrengung des Gefühls und gar des Denkens aus dem Wege geht.

Was hat er also zu bieten, kann man sich fragen. Einige spontane Halsabschneidungen ohne Grund, eine psychoanalytische Rückblende in seine Jugend (Ergebnis: schamloser Masseur und wollüstige Tante verderben unschuldigen Kaiserbuben) sowie endlose Tiraden nebst dazugehörigen Gesten eines Imperators, der kein Schauspieler werden durfte. Viel Papperlapapp, gemischt aus

Schlüpfrigkeit, Wortwitz und Saloppheit, aber nur ja kein wahres menschliches Gefühl. Das ist die seichteste Form des Boulevardtheaters, die eigentlich nur dank den Künsten und Vorspiegelungen der Bühne gefällt. Denn selbstverständlich ist das Bühnenbild hübsch und reich dekoriert, sind die Schauspielerinnen schön an- (oder auch aus-) gezogen, auf daß sich das Auge ergötze, während der Geist im Verdauungsschlummer döst. Das ist ein Stück, das nur in einem Bonbonnierentheater traditioneller Bauart goutiert werden kann; denkt man es sich im Geist auf die nackte Bühne etwa des TNP verpflanzt, so entsteht eine Parodie. Die üppige materielle Ausstattung, schöne Stoffe und reizende Körper, schmeichelnde Farben und weiche Teppiche gehören zu dieser Art von Theater. Ja, sie spielen mit, sprechen lauter und stützen fester als die dünnen Worte der handelnden Personen. Wenn Neros hoher Palast auf der Bühne einstürzen würde, begrübe er nichts Lebendiges. Die Trümmer fielen auf Samt.

Ärgern sollte man sich über derlei Drapierung nicht: wie könnte man auch, da nichts dahinter steckt. Und dennoch tut man's, denn manche Falte des Kostüms fällt zu modisch, um absichtslos zu sein, will also an Größeres erinnern. Das hat Marceau ja immer getan, seit dem *Ei*, seinem Welterfolg, das er mit ein wenig Absurdität à la Kafka gesalzen hatte. Auch diesmal wird ab und zu ein fast tragischer Ton angeschlagen: von der Einsamkeit des Mächtigen wird uns etwas vorgemacht. Das wirkt dann doppelt peinlich, weil, um auf dieser Tonleiter zu spielen, es eines andern Anschlags bedarf. Bei Marceau klingt es dann falsch, und die Fallhöhe wird schmerzlich bewußt.

Nirgends ist somit die Einheit des Tons so unerläßlich wie in dem Theater, das sich vom klassischen meilenweit entfernt hat. In *Joseph Breitbachs La Jubilaire*, die im Théâtre Hébertot zu sehen ist, stimmt hingegen alles, daher auch der angenehme Eindruck des Zuschauers. Breitbach will ausdrücklich keine hochgestochenen Probleme und Intelligenzausbünde auf der Bühne. Er hat sehr richtig die zunehmende Intellektualisierung des Theaters beobachtet und trachtet danach, statt professioneller Gedankendrescher Menschen hinter die Rampe zu stellen, die unmittelbar, naiv erleben, was ihnen zustößt. Er stellt also den «einfachen Mann» vor uns hin, die unbeachteten Fußtruppen der Menschheit gewissermaßen: Warenhausverkäuferinnen, einen gefitzten Liftboy und den Filialendirektor, der schließlich eine seiner Angestellten heimführt. Was nun als Lustspielstoff erscheint, hätte jedoch ebensogut Thema eines Dramas werden können. Statt über die halsstarrige Jubilarin zu lachen, die fünfundzwanzig Jahre lang Hemden verkaufte und nun mit Pomp gefeiert werden soll, um die frisch aufgetauchte Konkurrenz auszustechen, hätten wir eine todernste Darstellung vorgesetzt bekommen können, wo von Marxisten und ihrer Treue zu den Losungen der Partei die Rede gewesen wäre. Karl Schmidt, Liftjunge, kontra Paul Grisar, Warenhausdirektor, Gewerkschaft gegen Ausbeuter der Oberklasse, wie ließe sich das donnernd abhandeln! Aber Karl, der seine Mutter zur Konkurrenz bringen will, ohne daß sie ihres Arbeitsjubiläums beim ersten Brotherrn verlustig geht, der gegen seinen Direktor Intrigen spinnt und für ihn doch Sympathie empfindet, ist nicht die beinahe tragische Gestalt mit dem obligaten Schuß Pessimismus, der wir heute überall begegnen. Er führt nun den Trupp der aufsässigen Verkäuferinnen auf amüsante Weise an, löst Lachen aus und sagt auf erfrischende Weise Wahrheiten, die wie spielerische Tatzenstreiche sind. Keine Prätention herrscht in diesem Stück, kein falscher Aufschwung in den Bereich hoher Probleme, aber dafür eine menschliche Wärme, eine ergötzliche Echtheit, die uns bald an dem munteren Quiproquo teilnehmen lassen. Karl ist ein Pfiffikus und überdies grundgut, er gibt, wenn's hoch hergehen soll, Phrasen aus dem Schulungskurs von sich, aber wo es drauf ankommt, hat er das Herz am rechten Fleck. So nimmt das Stück einen glücklichen Ausgang; wer Gutes tut, wird schließlich belohnt,das dünkt uns geradezu zeitentrückt. Unproblematisch ist die *Jubilarin* in der Tat, gottlob, möchte man sagen, weil sie so liebenswürdig ist und nicht billig, sondern mit Witz sich an die erprobten Theaterformen hält, um der allge-

meinen Schwärze und Bedrückung auf der heutigen Bühne kein Opfer zu bringen.

Dies geschieht auch in *René de Obaldias* Erstling *Genousie*, aber nicht im naturalistischen Stil, sondern auf surrealistische Weise. Es ist ein neues «Traumspiel», zu dem wir in Jean Vilars zweites Haus, das «Théâtre Récamier», geladen sind. Es fehlen freilich Strindbergs Abgesandte des Übersinnlichen; die Personen entstammen allesamt der täglichen Gesellschaft. Bei Madame Tuberéuse (zu deutsch: Frau Knolle) ist große Gesellschaft. Die besten Familien sind eingeladen, Berühmtheiten oder solche, die es sein werden, zählen zu den Gästen: der Dramatiker Hassingor und seine Frau, der Psychiater de Suff, fanatisch und etwas spinnet, ein Organist mit Frau und der junge Dichter Christian Garcia. Dieser Christian und Hassingors Frau Irène verlieben sich augenblicklich ineinander, kaum daß sie sich vorgestellt sind. Mit einem Schlag sind sie nach Genousien entrückt, ins Land, in das nur die Träume hingeleiten und wo man eine besondere Sprache spricht wie Tauben, die auf türkisch gurren. In diesem entrückten Land ist der Wunsch Vater der Tat: Hassingor wird mit einem Pistolenschuß niedergestreckt, er war, von Genousien aus gesehen, ohnehin nur ein Leichnam; nun ist den Liebenden ein neues Schicksal bereitet. Leider holt die Gesellschaft sie wieder ein mit ihrem läppischen Geplapper, und was die beiden auf genousisch vorweggenommen haben, trifft in unserem hölzernen Leben später aber unaufhaltsam ein. Die wahre Liebe muß eine andere Sprache sprechen, um den Papageien des Alltags zu entgehen. Das Thema der Komödie ist leicht wie Luft, die Ausführung jedoch elegant und ohne Länge; so entstand ein kurzweiliges Capriccio, das gefällt, weil es abermals nur vergnügen will.

«Sobald man nur die rechten Namen hat, so hat man die Ideen mit», notierte sich Novalis; hier könnte er noch weitergehen: der rechte Name und eine neue Welt mit neuem Leben, wahrem Gefühl schließt sich auf. Welche Wohltat, dem Wortgedresch der Gäste zu entfliehen; bei Obaldia wird die Gesellschaft durch getreue Nachzeichnung ihrer Bräuche liebenswürdig verspottet. Keine Umwälzungen werden daraus hervorgehen, Autor und Publikum wollen ja gar nichts an den überkommenen Sitten ändern, sie wollen sie nur während der Dauer eines Theaterabends verulken, indem sie entschweben ins Märchenland Genousien.

Georges Schlocker

LES SOURCES DU XXe SIÈCLE

Entrer dans le métro de Paris à la station Courcelles, Dauphine ou Bastille, c'est donc entrer dans l'histoire! — Si les foules pressées qui s'y précipitent chaque matin, à l'heure fatidique de l'ouverture des bureaux et des ateliers l'ignoraient encore, l'exposition des *Sources du XXe Siècle* vient de le démontrer imparablement. Les mânes de Baudelaire, prophète de la grandeur moderne, doivent enfin être apaisée: c'est bien un «arc de triomphe moderne» que composent les lys languides et verdâtres d'Hector Guimard, et ses verrières translucides comme des élytres d'insectes. Dans la gueule de ces fleurs, le mot «Métropolitain» peut rivaliser désormais avec les nobles inscriptions au fronton des temples antiques...

C'est précisément par une semblable entrée de métro, récemment classée monument historique (après toutefois que le Museum of Modern Art, de New-York, s'en fût procuré une) que nous pénétrons dans cette foisonnante sixième Exposition du Conseil de l'Europe. Foisonnante, certes, sinon pléthorique: 1346 numéros au catalogue, qui comprend, lui, 400 pages bien comptées.

Pourtant, les ambitions du Comité d'organisation, que présidait Jean Cassou, étaient limitées: présenter les trente années d'activité artistique européenne, qui s'écoulèrent entre la fondation du Salon des Indépendants, marquant la fin de l'Impressionnisme, et la première guerre mondiale, «violent *actus tragicus* qui succéda au jeu des ré-

volutions et évolutions spirituelles, pacifiques et positives ».

Bien que la première œuvre accueillant le visiteur, une fois franchi le propylée de Guimard, soit une sculpture, le tellurique *Balzac* de Rodin, l'exposition donne la primauté à la peinture. On le comprend aisément: 1884—1914 unissent Seurat à Chirico, Gauguin à Duchamp, Picasso à Kandinsky, Klimt à Picabia. Dans ce domaine de la peinture, nul n'a jamais douté que la fin du siècle romantique et le début du nôtre, dont nous ne savons trop, par ailleurs, s'il convient que nous en soyons fiers ou honteux, forment une période particulièrement fertile en œuvres capitales, véritablement créatrices: des *sources*. Qu'on en juge, par cette simple énumération, dans la suite des salles: les *Nymphéas* de Monet (évangile de nos actuels tachistes et informels); le *Cirque* de Seurat (œuvre initiatrice de l'analyse visuelle), les toiles tahitiennes de Gauguin (une venue aux sources primitives qui allait permettre les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, ces putains catalanes au visage de masque nègre, et qu'on trouve un peu plus loin), les paysages comme forgés de Van Gogh (Fauvisme et Expressionnisme pouvaient suivre, et suivront); les *Grandes Baigneuses* de Cézanne (déjà cubistes: toutes les formes y sont soumises à la volonté d'ordre et de rythme du peintre); *Jotunheim* du danois Willumsen (paysage symboliste sur toile, zinc peint et cuivre émaillé, que certains déclarent abominable, mais qui n'annonce pas moins les recherches de matières des artistes actuels, espagnols ou italiens); l'*Entrée du Christ à Bruxelles* d'Ensor (la peinture prend une signification extrapicturale, devient critique et même polémique), l'*Equipe de Cardiff* de Robert Delaunay (allégorie vertigineuse de notre époque: le sport, l'avion, la Tour Eiffel); l'*Improvisation Chimérique* de Kandinsky (affirmation complète, déjà, de l'art abstrait: «Pour moi le domaine de l'Art se sépare toujours plus du domaine de la Nature» expliquait le peintre en 1913, date de la toile); *Luxe, calme et volupté* de Matisse (expression complète de la *volonté de bonheur* qui définit la «belle époque» et qu'on trouve encore chez le sensuel Bonnard, le proustien Van Dongen; ou même, mais traduites en termes plus nietzschéens, chez les Futuristes, apôtres du Mouvement); l'*Arbre Rouge* et *Composition I* de Mondrian (l'antidote absolue des Fauves: il s'agit ici de dominer le monde, de le purifier jusqu'à l'ascétisme géométrique); la *Cène* de Nolde (où la couleur devient un instrument de torture de la forme)... Vingt ou trente toiles majeures, donc, jamais rassemblées jusqu'à ce jour, et confluant ensemble vers le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, qui remet tout en question, dans l'ultime salle...

Certes, nul ne peut douter que l'avant-Grande Guerre ait donné son style à notre époque! Et que ce fut le fait d'une *véritable* avant-garde, comme il n'en existe plus désormais, groupée à Montparnasse, Montmartre, Berlin et Munich sous les trois étendards éclatants du Fauvisme, du Cubisme et de l'Expressionnisme... Mais ce que nous enseigne encore l'exposition, avec une égale force d'évidence, c'est qu'on ne peut isoler la peinture de tout le contexte culturel dans lequel elle s'inscrit. L'arabesque de Matisse, que Guimard ploye à l'entrée du Métro, elle ceint le lit de Gallé, le buffet de Majorelle. L'hallucination wagnérienne de Nolde ou de Munch, Gaudí l'a pétrifie à Barcelone, et c'est le *Parc Guell*, ou le gouffre à prières de la *Sagrada Familia* (la présentation photographique des grandes réalisations architecturales est reussie intelligemment.) De même, le Cubisme est exactement contemporain du béton armé des frères Perret. Le Futurisme renvoie au cinéma... Finalement, l'exposition devient une véritable *réhabilitation* d'une époque que ses héritiers immédiats, dont Paul Morand s'était fait l'organe, plaçaient sous le *signe de la nouille*, oui, lui refusant toute grandeur!...

Or, il est clair, en ce qui concerne les arts plastiques et décoratifs du moins, que l'entre-deux-guerre ne fut, elle, que l'exploitation des trouvailles d'avant 14, et que si le XXe siècle eût du génie, c'est à l'époque du Modern Style, de la Brücke, du Blaue Reiter, de la découverte de l'Afrique et de l'Océanie — et non pas à celle des hispanos, du faux héroïsme de Bourdelle et du carton-pâte des palais de Chaillot ou ailleurs . . .

Une seule visite, sans doute, n'est pas

suffisante pour prendre conscience de la totalité de l'exposition, pour s'apercevoir que la sculpture est à peine visible, et chichement représentée; que la salle des Futuristes, comparée à ce qu'on a pu voir à la dernière Biennale de Venise, est inexistante; que certains pays, peut-être parce qu'ils n'appartiennent pas à l'Europe du Conseil, sont négligés, comme la Suisse (une seule toile de Hodler), la Russie, la Pologne...

Par contre, les découvertes bouleversantes peuvent être nombreuses: paysages de Strindberg, que l'on donnera comme ancêtre à Fautrier; dessins fantastiques de Hill, peintre suédois fou; scènes misérabilistes de Picasso, peintes sous l'influence de Toulouse-Lautrec; décorations somptueuses de Gustav Klimt; meubles ostéologiques de Gaudí... Partout, c'est l'affirmation d'un langage merveilleusement nouveau, et ce langage est le nôtre.

Jean-Clarence Lambert

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

Berlin, Akademie der Künste: Paul Klee (bis 19. 1.).

Düsseldorf, Kunstmuseum: Kunst des 20. Jahrhunderts, Sammlung G. David Thompson, Pittsburgh (bis 29. 1.).

Hamburg, Kunsthalle: Philipp Otto Runge, Zeichnungen und Scherenschnitte — zum 150. Todestag.

Mannheim, Kunsthalle: Marc Tobey — Gemälde, Gouachen (bis 22. 1.).

München, Staatl. Graph. Sammlung: Zeichnungen von Adolf von Hildebrand und Hans von Marées (bis 15. 1.).

— Städt. Museum: 2500 Jahre bulgarische Kunst (Jan.).

Ulm, Museum: Rembrandt-Radierungen (bis 22. 1.).

Frankreich

Paris, Musée National de l'Art Moderne: Les sources du XXe siècle (bis 23. 1.).

Großbritannien

London, Ohana Gallery: Mixed Christmas exhibition (bis 29. 1.).

— Royal Academy: The age of Charles II.

— Victoria and Albert Museum: «Mural Art today» (bis 15. 1.).

Niederlande

Amsterdam, Stedelijk Museum: Jan Wiegers, Bilder und Graphik (bis 25. 1.).

— Stedelijk Museum: Otto van Rees (bis 25. 1.).

Breda, Cult. Centrum De Beyerd: Die Landschaft in den Niederlanden von 1530 bis 1630 (bis 29. 1.).

Delft, Museum Het Prinsenhof: 4000 Jahre mexikanischer Architektur (bis 15. 1.).

Den Haag, Gemeentemuseum: Neue Kunst um 1900 (bis 27. 2.).

— Gemeentemuseum: Bilder von W. Hussem und Eisenplastiken, Zeichnungen und Graphik von Carel Visser (bis 22. 1.).

Rotterdam, Museum Boymans: Landschaften von Marius Richters von 1928—1955 (bis 22. 1.).

Österreich

Klosterneuburg, Stift: «Klosterneuburg, Zentrum der Gotik.»

Schweiz

Basel, Kunsthalle: Weihnachtsausstellung (verlängert bis 15. 1.).

— Kunstmuseum: Holzschnitte von E. L. Kirchner und Hermann Scherer (bis 5.2.).

— Museum für Völkerkunde: Polnische Volkskultur (ab 15. 1.).

Bern, Galerie Spitteler: Friedrich Zürcher, Rüegsau (21. 1.—11. 2.).

Genf, Musée de l'Athénée: Exposition de peinture Jtem (7.—26. 1.).

Zürich, Kunstgewerbemuseum: Metallreliefs von Annemie Fontana, Zürich (bis 28.1.).

— Kunsthaus: Ernst Morgenthaler (bis 15. 1.).

— Kunsthaus: Jean Dubuffet (bis 15. 1.).