

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **38 (1958-1959)**

Heft 1

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Lettre de Suisse romande

Les oripeaux de Carnaval remisés, nos cantons romands se sont ensevelis dans le Carême. En terres catholiques, du moins, Carnaval et Carême s'opposent encore comme s'opposent le jour et la nuit, le beau et le laid, l'ombre et la lumière. Des plus vieux temps, jaillissent ces visages de l'effroi, ces *masques* hideux que le Lötschental a conservés, ces figures de la grosse liesse ou de l'horreur; — puis, tout aussitôt, l'Eglise rappelle aux hommes, à l'aide d'une pincée de cendres, qu'il n'est de vérité que dans le renoncement et la pénitence. Monthey, Saint-Maurice, Martigny, pour ne citer que le Valais, maintiennent la tradition plus ou moins valable de cortèges voués à l'évocation du grotesque. L'avant-dernier fascicule du très remarquable *Glossaire des patois de la Suisse romande* nous apporte une gerbe de dictons inspirés par ces deux mots qui voisinent en un dictionnaire comme dans la vie: Carême et Carnaval... «Il faut fêter carnaval avec sa femme et Pâques avec son curé», dit l'un d'eux, qui résume assez fidèlement la sagesse humaine. Bon sens du peuple qui sait que l'alternance est une loi humaine. Pour l'heure, nous voici dans la macération et la pénitence.

Quand j'étais enfant, dans nos vallées papistes, il n'était plus question de viande sur les tables, du mercredi des cendres à la Résurrection. Quarante jours, l'évocation symbolique du séjour des Hébreux dans le désert. Notre manne c'était de la merluche cuite pendant des heures et des heures dans la marmite familiale mais gardant encore une forte saveur de saumure. Ainsi, allait-on vers les joies pascales. La veille du dimanche des Rameaux, garçons et filles descendaient du village vers les landes sauvages ou croissent

seuls les génévriers. Nous avions des serpes à la mains et je laisse à penser de quel zèle nous ébranchions les arbustes afin de ramener à la maison des brassées de rameaux verts que le curé allait bénir à la place des palmes, le lendemain. Toute l'année, on pouvait voir, ensuite, glissées derrière une «image» pieuse ou un crucifix, ces branchettes protectrices qui évoquaient l'entrée de Jésus à Jérusalem.

Tout était poésie et mystère, en cette vie moyenâgeuse, tout n'est plus que science et industrie. Qui songerait vraiment encore à «faire carême» en notre ère de l'uranium? Brusquement, nos yeux sont devenus ronds de concupiscence quand un journaliste nous a dit que nous possédions dans nos montagnes des traces du précieux minéral. Verrons-nous, l'été prochain, dans nos pierriers, des cohues d'explorateurs, la compteur Geiger à la main? Le voilà bien le «fabuleux métal» d'Hérédia, faisant rêver les adolescents, échauffant l'imagination paysanne. Avez-vous un bout de rocher dans un coin de votre champ: qui sait? Il est peut-être radio-actif. Avec-vous remarqué que dans certaines communes les gens deviennent très vieux? — Radio-activité, vous dis-je. Nous voilà promis à d'illustres destins.

Pendant ce temps, l'Université de Fribourg organise un congrès de juristes soucieux de définir la situation de la femme dans la famille, l'Eglise et la cité. Passe pour la famille et l'Eglise! Mais la cité! Allons-nous vraiment prendre au sérieux les féministes? Eh bien! oui, de graves philosophes en arrivent enfin à déclarer: «C'est pourquoi nous pensons que le suffrage féminin doit être reconnu par nos institutions.» C'est M. Jean Darbellay qui l'affirme, au terme d'une ana-

lyse serrée de la nature même du *suffrage*. Et du haut de la très orthodoxe chaire de droit qu'il occupe dans la citadelle dominicaine helvétique. Voilà, Mesdames, ne dites plus que Rome s'oppose à vos légitimes revendications. Cette conférence d'un savant juriste et philosophe me semble marquer une étape dans le développement du *suffrage féminin* en Suisse. «...le *suffrage* requiert l'universalité dans l'intérêt même de l'accomplissement de la démocratie» ajoute encore l'éminent professeur des bords de la libre Sarine. On ne saurait être plus catégorique; on ne saurait prendre les choses de plus haut.

Et cependant, à voir nos amis vaudois *bouder les urnes*, selon l'expression consacrée, alors même qu'il s'agit d'élire les membres de l'exécutif, on se demande s'il vaut bien la peine d'entraîner nos charmantes compagnes dans cette aventure. Ils n'étaient pas la moitié à prendre part au scrutin, en ce début de mars, alors pourtant qu'une campagne électorale extrêmement active s'était déployée jusque dans les hameaux les plus modestes de la terre vaudoise. Pas le 50% pour affirmer leurs convictions ou simplement leurs préférences! C'est à se demander si notre peuple a vraiment perdu le sens de ses responsabilités.

Pays trop heureux, sans doute, que ce canton de Vaud, trop riche, trop aisé du moins, trop assuré de lui-même, fier de son général, de son grand poète, de M. Chaudet, de sa cathédrale, de ses châteaux qui sont remarquables (Nyon va fêter tantôt son bimillénaire, moins contestable que celui de Bâle, paraît-il), de ses vins qui se vendent cher, de sa fête des Vignerons, de son exposition nationale. Davel, à retardement, a les mains pleines. Que peut-il encore désirer, sur les rives harmonieuses de ses lacs, entre Alpes et Jura, dans le miracle de ses réussites permanentes? Alors, quand tout va trop bien, on oublie qu'une civilisation ne se maintient que par l'effort de chaque jour. Il faut plaindre les peuples riches. Ils mettent aussitôt beaucoup de ventre; ils ne peuvent plus se baisser. Ils ne peuvent plus marcher. Ils

doivent surveiller ce qu'ils mangent; l'apoplexie les guette. On dit que les Bernois, déjà, petit à petit, regagnent ce qu'ils ont dû abandonner devant les baïonnettes françaises et que l'on parle allemand dans certaines séances de municipalités...

Laissons ces sombres augures! Pensons plutôt aux castors. Mais oui, on vient d'en réintroduire en Suisse. Ces délicieux rongeurs, en effet, hantaient jadis les bords de nos cours d'eau. Ils ont disparu pour des raisons que l'on ignore, ne laissant de traces que dans les armoiries de quelques heureuses familles, de quelques localités. Et les voici de retour, ramenés sur les bords de la Versoix, dans le canton de Genève, grâce à l'inaltérable patience, en particulier, d'un artiste-peintre qui se double d'un savant, M. Robert Hainard.

Qui ne connaît les estampes de M. Hainard, toutes consacrées à la vie animale — ou presque toutes —? Observateur passionné, doué d'un sens prodigieux des choses de la nature, le naturaliste-poète a passé des mois dans toutes les grandes réserves de l'Europe, partageant l'existence des bûcherons et des gardes-chasse de Yougoslavie, de Pologne, de Suède ou des Pyrénées. Il attendra trente nuits de suite, au besoin, que l'ours ou le loup vienne au rendez-vous qu'il lui a fixé. Enfin, le carnassier se présente. Le crayon de l'artiste fixe ses attitudes. Vingt-cinq mille croquis figurent au tableau de chasse de cet extraordinaire chercheur. Deux ouvrages sur les mammifères recèlent l'essentiel de l'expérience scientifique et artistique de M. Hainard.

Quant à ses gravures, en couleurs, elles sont des chefs-d'œuvre de justesse, de précision et de vie.

Observant la vie des castors en Camargue, le savant genevois pensa que les rives paisibles de la Versoix se prêteraient à une acclimatation de l'innocent mammifère chez nous. Deux couples semblent en effet y faire souche. Modeste commencement, dont les journaux ne parlent guère. Les affaires de Tunisie et les aventures des satellites requièrent l'at-

tention des hommes de manière plus pressante. Et pourtant, je ne puis m'empêcher de penser avec un peu de tendresse à ces quatre nouveaux citoyens genevois qui s'ébattent sur nos libres rivages! Puissent-ils se propager rapidement, passer les frontières cantonales, joindre l'ouest à l'est, revenir vers cette Birse qui a dû leur appartenir, vers ce Biberist qui fut sans doute leur royaume! Dans le fracas des mauvaises nouvelles, retenons cette humble promesse d'un bonheur à venir. Genève n'a pas encore réussi à reconstruire son théâtre mais elle possède, en liberté, deux couples de castors. Rousseau n'affirmerait-il pas que tout est pour le mieux ainsi?

Le Jura, lui, est bien loin encore de retrouver son calme. Les «Séparatistes» annoncent triomphalement le succès de leur «initiative». Une chose est du moins certaine: dans cette partie de notre pays, les problèmes de la vie politique sont étudiés, commentés, *vécus* avec passion. Cela vaudra toujours mieux que la passivité et l'indifférence.

Neuchâtel nous aura parlé par ses poètes, en ce début d'année. Jacques-Edouard Chable, voyageur impénitent, a recueilli sur les routes du monde la matière d'un volume de nouvelles: *Du Sang sur le Soleil*. Les lecteurs n'oublieront pas de si tôt le récit d'une chasse en Laponie où l'on assiste à la mort atroce d'un homme enfermé dans le cadavre

d'un «original». Drame de l'amour et de la mort absolument saisissant.

Marc Eigeldinger publie coup sur coup un essai sur Balzac et sa *Philosophie de l'Art* et un recueil de poèmes. L'essai est subtil, neuf en bien de ses parties, éclairant; les poèmes sont d'une inspiration très secrète et très pure.

Avec Jacques Chessex, de Lausanne, Claude Aubert, de Genève, Philippe Jaccottet, Marc Eigeldinger nous rappelle que la poésie est bien vivante dans nos cantons romands. Plus vivante que le roman et le théâtre, semble-t-il. Et néanmoins, Genève s'apprête à jouer enfin *La Nuit de Béthulie*, de M. Rodo Mahert, tandis que le théâtre du Jorat accueillera en mai une pièce inédite de M. Géo-H. Blanc.

Géo-H. Blanc est l'auteur du dernier livret de *la Fête des Vignerons*. Il a demandé, cette fois, à *Moïse* le thème de son inspiration. Nous aurons à reparler de cette œuvre. Quant à Rodo Mahert, il avait obtenu le premier prix au Concours théâtral de la *Tribune de Genève-Pro Helvetia* il y a huit ou dix ans. Sa pièce, d'un accès difficile, dit-on, n'avait jamais pu être jouée.

Elle va l'être, portée à la scène par un grand spécialiste parisien, Hermantier. Tout de même, deux créations importantes dans l'année, en notre étroite province, ce n'est pas rien. Nous nous en réjouissons.

Maurice Zermatten

Sisley au Musée des beaux arts de Berne

L'exposition que l'on peut voir jusqu'au 13 avril au musée des beaux arts de Berne est la plus grande jamais consacrée à Sisley, et il importe de souligner le mérite que se sont acquis, en l'organisant, MM. *Max Huggler*, conservateur, et *François Daulte*: comme on l'imagine, ce ne fut pas une petite affaire

de réunir près de cent peintures, pastels et dessins et d'exposer au moins une œuvre pour chacune des années 1865 à 1897, à deux exceptions près. Cet ensemble ne résulte cependant pas d'un libre choix parmi les 900 tableaux laissés par Sisley. Ne figurent à Berne que ceux qu'il a été possible d'obtenir.

C'est pourquoi l'on n'y trouvera pas certaines toiles célèbres, comme *La barque pendant l'inondation*, de 1876, *l'Effet de neige*, de 1872, ou telle image d'Angleterre. En outre, des raisons financières ont empêché de solliciter, notamment, les collections américaines.

Par son importance, cette exposition pose implicitement la question de la place qui revient à Sisley et l'on ne peut répondre sans distinguer le rôle historique du peintre de la valeur intrinsèque de sa peinture.

*

Comme chacun sait, Sisley fut un pionnier de l'impressionnisme, mouvement dont les conséquences ne sont pas encore éteintes et auquel le courant tachiste actuel doit, qu'il le veuille ou non, une bonne partie de ses moyens et de ses effets. Sisley, l'un des premiers, prit conscience des insuffisances de la peinture officielle et travailla à l'établissement d'un art nouveau.

On n'ignore pas non plus quel tollé accueillit ses ouvrages. Le public n'y voyait qu'une insulte aux Principes (peindre un potager! quelle trivialité!). Tel est le sort de tout style naissant: la société perçoit d'abord en lui le refus d'une convention, et cela seulement. Mais elle y trouve ensuite, peu à peu, des qualités insoupçonnées; elle constate confusément que l'intention était d'organiser un autre système formel et non pas de détruire délibérément le précédent. Puis les éléments nouveaux modifient la sensibilité générale et les traditionnels réapparaissent sous eux comme sous un glacis; quand la métamorphose de l'amateur s'achève, le chaos initial se fait cohérence et le scandaleux «classique», parce que le style s'est figé en formules. L'impressionnisme n'a pas échappé à cette conséquence: il a fini par s'imposer en raison directe de la sorte de poncif qu'il a réussi à créer. Naissent alors d'autres critiques. «Ce qui frappe le plus dans l'audace des novateurs de la veille, dit Valéry que je m'excuse de citer de mémoire, c'est surtout la timidité.»

Et en effet, dans le cas de Sisley, on a peine à penser qu'une peinture aussi sage ait pu si profondément choquer. Tout en reconnaissant son importance historique, il est bon de pouvoir constater ce qu'elle est devenue, une fois dégagée des querelles et des passions. Il faut bien dire qu'elle appelle de fortes réserves.

*

Sisley travaillait en artisan. Il ne s'embarassait pas de théories, beaucoup moins, en tout cas, que Monet et Pissaro. Tout se passe comme s'il voulait faire croire qu'il peint comme il respire. Pareille attitude lui valut de ne pas être contaminé par ces doctrines étrangères à la peinture que tant d'artistes adoptent pour leur plus grand malheur. Point de «message» non plus: chez lui, l'homme et l'œuvre ne se cautionnent pas mutuellement.

Cette espèce de séparation qui régna entre sa vie et son art ne laisse pas d'étonner: on ne peut quasiment jamais relever l'indice d'une communication entre ces deux parts si bien tranchées. Il y a, d'un côté, une existence qui se déroule dans des conditions matérielles et morales sordides, marquées par la misanthropie et la maladie, de l'autre, une multitude de toiles aux antipodes de la révolte, du cri, de la gesticulation — ou simplement de la puissance.

Cette séparation devait confiner Sisley dans une constante réserve. Il ne semble pas qu'il ait ressenti la tentation de la grandeur. Dédaignant une foule de moyens (tous ceux qui pouvaient l'approcher d'un quelconque tapage), il reprenait très souvent le même motif, non pour l'exploiter commercialement (il ne vendait rien), mais par scrupule. Sisley ne lutte pas avec l'ange de la peinture. Comme il ne s'exprime pas par elle, il en exige peu. Si l'on se représente ce qu'un Van Gogh eût tiré, par exemple, du paysage no 39 où s'ébauche un grand mouvement circulaire, on mesure tout ce qui distingue Sisley du géant que certains veulent voir en lui. Cézanne a inventé la Montagne Sainte-Vic-

toire; Sisley n'a pas inventé Moret, parce qu'il l'a peint interminablement sans intervenir jamais.

Il n'a voulu dans son œuvre ni conflit ni conquête. Il n'a pas non plus recherché la variété, fût-ce dans les formats; il a ignoré les groupes, les figures, les portraits, les natures mortes, les intérieurs, pour ne peindre que des paysages aux lignes sans surprises. Le nombre de ses thèmes est si restreint que l'on peut parler de thème unique. Par la géométrisation des fabriques, le *Montmartre* de 1869 laissait pourtant prévoir tout autre chose! Mais Sisley s'est contenté d'appliquer avec constance les recettes qu'il avait contribué à élaborer, sans essayer de les renouveler. Elles lui convenaient et il ne doutait pas de leurs vertus. Inlassablement, il a répété les mêmes vibrations colorées, dont l'intensité était établie une fois pour toutes.

En dépit du métier, on sent un fléchissement dans la qualité aux environs de 1883. Les meilleurs tableaux sont en effet antérieurs à cette date; ensuite on en trouve bon nombre dignes, j'ose l'écrire, d'une salle à manger Henri II.

Comme Monet, Sisley a peint des «séries» (il y en a une, à Berne, de l'église de Moret toujours sous le même angle), mais c'est difficilement qu'elles se font passer pour des œuvres: on les prendrait plutôt pour des études en vue d'une synthèse qui n'a jamais lieu.

Faut-il chercher plus loin les causes de la monotonie de cette peinture?

De l'exposition bernoise se dégage une manière de tableau-type: de dimensions moyennes, il représente un coin de paysage,

pris d'un point de vue généralement bas, et fait d'un grand ciel pour la moitié, pour le reste d'un tiers d'eau, d'un tiers de terre et d'un tiers de feuillage. Il arrive qu'on y trouve du charme: je crains que ce charme provienne d'une équivoque — qu'il soit dû au sujet plutôt qu'à la peinture. — Et la lumière, dira-t-on, laissez-nous au moins la fameuse lumière! Certes, voilà de la peinture claire, mais ce n'est pas une peinture colorée! Bien que Sisley ait souvent donné, volontairement, dans la couleur éteinte, on persiste à lui attribuer je ne sais quels éclats, reprenant sans les vérifier les thèmes d'une polémique antérieure aux Fauves. En réalité, la couleur comme la structure restaient à découvrir après l'impressionnisme.

*

Ainsi, certaines rétrospectives conçues à la gloire d'un peintre ou d'un sculpteur révelent plus les limites de son art qu'elles n'en exaltent l'étendue. Dans une exposition d'impressionnistes, Sisley attire par sa fraîcheur, son étonnante sensibilité, ses ciels impalpables. Lorsqu'on ne peut plus le comparer à d'autres, ces très réelles qualités s'évanouissent mystérieusement, et l'on en vient à murmurer que ce paysagiste n'avait peut-être pas assez d'étoffe pour occuper à lui seul tout un musée... Rude épreuve que la belle exposition de Berne, mais utile: elle permet de prendre la mesure de Sisley, qui est celle d'un petit maître très égal à soi-même.

André Corboz

Europäischer Geist aus dem Osten

Zu einem Treffen osteuropäischer Autoren in Darmstadt

Es mußte ein heikles Unternehmen, ja ein politisches Wagnis sein, Exilschriftsteller aus osteuropäischen Ländern erstmals mit heimatvertriebenen deutschen Autoren zusammenzubringen. Der hessische Kultusminister, Dr. *Arno Hennig*, der dieses Wagnis

matvertriebenen deutschen Autoren zusammenzubringen. Der hessische Kultusminister, Dr. *Arno Hennig*, der dieses Wagnis

zusammen mit der Stadt Darmstadt unterstützte, ermahnte deshalb die Teilnehmer des März-Treffens im Hause der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung sogleich zu Anfang, Gutes mit Gutem und Böses mit Gerechtigkeit zu vergelten. Er warnte vor der Gefahr einer bloßen «Anti-Haltung», obgleich der Gegensatz des Geistes zur Gewalt unveröhnlich sei. Man könne der Gewalt jedoch nur aus dem tiefsten Entschluß zur Wahrheit und Wahrhaftigkeit wirksam entgegentreten. Nur der Glanz der Wahrheit werde in die Finsternis des Bösen wirken.

Er könne sich mit einem polnischen Schriftsteller viel rascher als mit einem rheinischen Faschingsprinzen darüber verständigen, daß Europa nicht am Eisernen Vorhang zu Ende sei und die dahinter lebenden Völker wie eh und je bedeutende, ja unentbehrliche Faktoren der europäischen Kulturentwicklung bleiben müßten — diese Bemerkung eines schlesischen Autors schlug das Leitmotiv des Treffens an.

Das gemeinsame Bedürfnis nach Begegnung trat klar und nüchtern zutage. Die Autoren aus den baltischen Staaten, aus Polen, Rußland, der Tschechoslowakei und der Ukraine, aus Rumänien, Ungarn und Jugoslawien, aus Schlesien, Ostpreußen und dem Sudetenland wünschten Fragen des ähnlichen persönlichen Schicksals und der literarischen Zusammenarbeit zu besprechen.

Vorsichtigerweise war die Presse zu diesen Gesprächen nicht geladen worden; denn man war nicht ganz sicher, ob nationalistische Unfreundlichkeiten und Ressentiments aus einer Schuld und Unrecht häufenden Zeit sich schweigsam verhalten würden. Die ehemals feindlichen Nachbarn aus dem jetzt sowjetisch okkupierten Osten Europas aber waren ohne gegenseitige Schuldaufrechnungen bereit, Frieden, «das Meisterstück der Vernunft», wie der sudetendeutsche Schriftsteller Josef Mühlberger nach Kant zitierte, zwischen sich zu stiften. Was im Anfang intellektuelle Höflichkeit gewesen sein mochte, war am Ende aufrichtiges Einvernehmen,

persönliche Herzlichkeit, europäische Solidarität.

Kasimir Edschmid, Vizepräsident des deutschen PEN-Clubs und der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, hatte in seiner Begrüßung alle Schriftsteller guten Willens, die für die Freiheit kämpfen, als Kameraden angesprochen. In der gleichen Gesinnung stellte der in London lebende Ungar *Paul Tabori* in einem Referat fest, Europa sei kein richtiges Exil, solange die verfolgten und emigrierten Autoren Menschen begegneten, die in vielen Sprachen ein und dieselbe Sprache sprächen. Die Exilierten trügen in Hirnen und Herzen das ganze Vermächtnis ihrer nationalen Kultur, die ganze Zukunft ihrer Heimat mit sich und glaubten daran, daß der Geist letzten Endes immer Sieger bleiben müsse. Sie predigten deshalb auch niemals Krieg. Ihre Sache sei der Kampf des Intellekts. Die Not der Welt sei nicht so sehr eine Folge der Bosheit und des Hasses, sondern eher eine Folge der Dummheit, die, wenn auch schwer, heilbar sei. «Unseren Freunden in der freien Welt gruselt es manchmal vor uns», sagte Tabori, «sie möchten vergessen, was hinter dem eisernen Vorhang vor sich geht. Wir dürfen es nicht erlauben.» Es gehe für den exilierten Schriftsteller nicht um die Wahl zwischen relativer Freiheit und absoluter Unfreiheit. Man könne so wenig relativ frei wie relativ tot sein. Es gehe immer um die ganze Freiheit.

Die jungen Ungarn *Gabor Kocsis* und *Tibor Tollas* berichteten, statt eines Vortrages über den Staat und die Literatur, über ihren Leidensweg durch ungarische Zuchthäuser und Arbeitslager. Dort in den Kerkern, sagte Tollas, sei die Leugnung des Nichts geboren worden. Jeder habe jedem sein Wissen mitgeteilt. Häftlinge und Bergarbeiter seien das erste Publikum ihrer Gedichte gewesen. Alle Worte, die sich zum Kunstwerk fügen wollten, hätten dadurch wieder eine legitimierende Beziehung zum Leben und zum Tode gewonnen.

In den literarischen Erörterungen wurde

immer wieder die Notwendigkeit der Korrespondenz zwischen den europäischen Literaturen betont. Der Tscheche *Jan Cep* erläuterte in einem vortrefflichen französischen Vortrag die semantischen Schwierigkeiten der Übertragung von einer Sprache in die andere. Der Litauer *Walter Banaitis* wies auf die Rolle der deutschen Sprache als Vermittlerin zwischen den Nationalliteraturen der kleineren osteuropäischen Völker und der Welt hin und beklagte, daß bisher nur linientreue Werke aus dem Litauischen ins Deutsche übersetzt worden seien. Er vermisse hier eine bewußte deutsche Aktivität, die eine europäische Aufgabe, zu der sie durch Tradition ermächtigt sei, wieder aufnehme. Banaitis war es auch, der feststellte, daß das Exil die baltischen Literaturen zunehmend aus ihrer folkloristischen Gebundenheit löse und neuen Ausdrucksformen zuführe. Der Exilautor dürfe aber niemals die Liebe zu seinem Auditorium verlieren; er müsse vor allem anderen dienen wollen.

Der 1933 emigrierte schlesische Autor *Walter Meckauer* lobte «die Wohltat der schöpferischen Distanz», die dem Dichter über das Elend des Exils hinweghelfe. Die Exilierten brauchten kein Mitleid, sagte der Russe *Michael Prawdin*. Mitleid müsse man mit den unter der Unfreiheit verbliebenen Kollegen haben: sie seien die Einsamen. In seinem Referat beklagte Prawdin, daß die Lebensziele für viele Menschen im Westen im technischen Komfort zu liegen scheinen. Die Exilschriftsteller müßten daran arbeiten, die Renaissance einer neuen Gesinnung heraufzuführen zu helfen. Auch die erste Renaissance Europas, die eine Erneuerung des Humanismus gebracht habe, sei von Exilierten aus Byzanz erweckt worden, die nicht gehnt hätten, was aus ihrer geistigen Bewegung sich gestalten würde. Man müsse zunächst den nationalistischen Schlagworten entgegenreten, die das Interesse der Nationen an der Welt dämpfen wollten. In diesem Sinne seien die Exilierten ein Sauerteig zwischen den Nationen. Ihre Aufgabe sei vor allem

eine Erweiterung der gegenseitigen Erkenntnis der Völker, die den Wunsch nach weiterem Suchen und Forschen anrege.

Der Pole *Tadeusz Nowakowski* betonte in einem temperamentvollen Diskussionsbeitrag, daß die jüngere literarische Generation der Exilierten in dem heroischen Lebensgefühl eines Albert Camus ein aufrüttelndes Beispiel erkenne, das ihr eigenes Schaffen bestimmen könne.

«Wer am meisten verloren hat, kann den andern am meisten geben», sagte der lettische Schriftsteller *Peteris Aigars*, Chairman des internationalen PEN-Zentrums der Exilschriftsteller in London. Er kündigte an, daß in der Bundesrepublik ein Zweig des Exil-PEN gegründet werden solle, der die Anregungen und Ergebnisse des Darmstädter Treffens aufnehmen und weiterführen werde. Von der Veranstalterin, der Künstlergilde e. V. (Bund der heimatvertriebenen Kulturschaffenden in der Bundesrepublik), wurde zugesagt, daß ihr Pressedienst künftighin auch Beiträge osteuropäischer Kollegen aufnehmen wolle. Die ostdeutschen Autoren wollten sich überdies dafür einsetzen, daß ihre exilierten Kollegen auch von periodischen deutschen Publikationen zur Mitarbeit eingeladen würden.

Die Tagung hat, neben ihrem unschätzbaren praktischen Wert, eine geistige Tatsache sichtbar gemacht, die nach der unglückseligen europäischen Geschichte der letzten Jahrzehnte fast verloren gegeben war: Europa bekräftigt und wahrt seine Einheit im Geistigen — erst recht in der Zeit größter Gefahr. Die Stimmen seiner Söhne, die im Schatten leben, sind ohne Ressentiment und ohne Resignation. Sie bezeugen unüberhörbar, daß das europäische Kulturbewußtsein, mag es im Exil oder in Katakomben leben, auch im Osten unseres Kontinents unzerstört und voller Zukunft ist. Die berufsmäßigen Kulturpessimisten des Westens sollten das zur Kenntnis nehmen.

Heinz-Winfried Sabais

Klassiker der Moderne

Geistige Assimilation vollzieht sich nur durch Wahlverwandtschaft, eine geheime Ähnlichkeit der Natur. Das wird dem *Pariser Theaterbesucher* in diesem Frühjahr wieder bewußt, wenn er auf der Bühne Gelegenheit hat, südliches und nordisches Theater zu sehen. In beiden Fällen handelt es sich um große Vorläufer des modernen Theaters, die im Formalen und in der Sensibilität Neues erspürt, sich gegen alte Konventionen aufgelehnt und indirekt bis in die jüngsten Tage befruchtend gewirkt haben. *Strindberg* und *Ibsen* sind beide durch den deutschen Kulturraum in Europa bekannt geworden; in den lateinischen Ländern haben sie nie das Echo gefunden, das ihnen dort zuteil geworden. «Was man nicht vom Erlebnis her kennt, dafür hat man kein Organ», dieses Nietzsche-Wort hat hier vor allem sein Recht. Strindbergs Problematik ist wohl eine zuvörderst nordische, wenn er sie auch dank seines dichterischen Genies ins schlechthin Menschliche ausweiten konnte. Dennoch ist eine Strindberg-Aufführung an der Seine jedesmal etwas Besonderes, man spürt heute noch, wie befremdlich er im Medium des Französischen erscheint. Das «Nouveau Théâtre de Poche», das am Fuße Montmartres die Nachfolge des «Théâtre de Poche» in Montparnasse übernommen hat, führt zwei Einakter von ihm auf: *La plus forte* und *Créanciers*. «Die Stärkere» ist nichts anderes als der Monolog einer Frau hineingesprochen in das Schweigen ihrer Freundin, die ihr gegenüber sitzt. Dies Schweigen löst als Widerpart gewissermaßen ihre Worte aus — Worte der Schmeichelei, der Lockung zur Freundschaft, der Rivalität um den gleichen Mann und schließlich des höhnischen Triumphs. Der Dichter hat damit vor gut siebzig Jahren eine radiophonische Form vorweggenommen, denn diese Seelendurchwühlung ist von jenem Hauch Abstraktheit umweht, den das Radio voraussetzt. Das Künstliche, das im Schweigen der Partnerin

liegt und durch deren angestrenzte Mimik, ihre einzige Ausdrucksmöglichkeit, unterstrichen wird, fällt dann dahin. Für Strindberg zweifellos verwunderlich ist der Kampf der Frauen untereinander um einen Mann. Nicht etwa um ihn zu ruinieren, sondern um das durchaus bürgerliche Glück einer Familie. Man hätte eine Art Komplizität erwartet, Rechenschaftsberichte eines zerstörerischen Werks, und findet Kampf. «Was fällt, soll man stoßen», sagt Nietzsche; in dieser Welt von Siegern und Besiegten rettet selbst das Schweigen den Unterlegenen nicht.

Strindberg nannte das Spiel zweier Männer um eine Frau, den Einakter «Gläubiger», eine Tragikomödie. Der Grund dafür ist schwer einzusehen. Ob er der These damit das Schneidende nehmen wollte? Denn um ein Thesenstück handelt es sich, um einen Angriff, nein eine Demaskierung der Frau. Thekla ist ein geistiger Vampir, der den Mann geistig aussaugt, jedoch nie daran denkt, ihrem Gläubiger die Schuld zurückzubezahlen. (Um im Bild zu bleiben: sie denkt nicht einmal daran ihm einen Schuldschein, eine Anerkennung ihrer Schuld zu geben.) Sonderbar freilich, daß die Männer sich das ohne weiteres gefallen lassen; sie nehmen die Rolle des Schwächlings auf sich und leben in der Bewunderung dieser Frau. Adolf, ihr zweiter Mann, ein Maler und Bildhauer, ist ein solcher Schwächling, der Thekla bis zur Selbsterschöpfung von seiner Lebenskraft und geistigen Potenz abgegeben hat: er spornte sie zu dem Roman an, in dem sie ihren ersten Mann verhöhnt (der sie seinerseits aus einem unbestimmten Mädchen zur Frau formte), er lehrte sie Orthographie und Grammatik, er kämpfte für sie in der Gesellschaft. Im gleichen Maße wie Theklas Stern aufging, verlor er den seinen, verlor er seine Zuversicht, ja selbst seine Grammatik; nun ist er halb gelähmt, an sich und seiner Kunst zweifelnd. Sicherlich nicht der Inbegriff des Mannes. Doch gerade so liebt

ihn Thekla, als hilfloses «Brüderchen», das ihrer Liebe und Umsicht bedarf. Denn sie, so erstaunlich es ist, liebt diesen Schwächling, und als ihr erster Mann, Gustaf, auftaucht, mit der Absicht, Thekla zu zerstören, ins Nichts zurückzuführen, aus dem er sie geformt, verfällt sie ihm wider Erwarten nicht. Ein seltsames Stück: konstruiert, voll veralteter Thesen (dieser Kraftkerl Gustaf mit seinem magnetisierenden Fluidum hat auf Wedekind entscheidend gewirkt) — und doch packend im letzten Teil, wo die Frau auf die Probe gestellt wird und ihr eingeborenes Zerstörertum sichtbar wird. Da zeigen sich Grundzüge nordischer Dramatik: im Walten der blinden Kraft, die nicht beherrscht, nur gehnt und gefürchtet werden kann, im Gefühl (ja der Sucht) Katastrophen hörig zu sein. Doch erwächst andererseits gerade daraus der Bann, der den Zuschauer packt, denn ohne diese im Dunkeln übermächtige Kraft, die jeder Analyse entzogen ist, wäre er Zeuge der Darstellung eines psychologischen Falls, der gnadenlosen «Sezierung» einer Frau. Eine Verbortheit ohne Maß ist in dem Stück am Werk, sie setzt sich über alle Wahrscheinlichkeit hinweg (Adolf und Gustaf sind Duzfreunde und sprechen über die tiefsten Lebensfragen, dennoch weiß Adolf nicht, daß Gustaf Theklas erster Mann war) — nichts anderes zählt für den Dichter als die Bloßlegung des Charakters dieser Frau.

Innere Verbortheit macht tatsächlich einen Wesenszug der nordischen Dramatik aus. In Ibsens *Peer Gynt*, den das «Théâtre National Populaire» (TNP) neuerdings auführt, tritt sie in anderem Gewand zu Tage. Das Drama des Träumers und Großsprechers aus den Wäldern über den Fjorden, der hartnäckig an der Wirklichkeit vorbeigeht, kann es in Frankreich «ankommen»? Peer Gynt ist für den Norweger, was der Faust für den Deutschen: die Verkörperung ihrer tiefsten Wesensart. Viel Grübeleien, viel Naivität steckt darin und auch der Wunsch nach idyllischer Behaglichkeit.

Peer Gynt ist für eine große Bühne ge-

schrieben: Bergzüge, ein ganzer Wald mit Trollspuk, ein Schiff mit Fahrgästen aller Länder, Wüste und Sultanspalast sollen vor dem Blick erstehen. An das gewaltige Palais de Chaillot scheint es durchaus die richtigen Anforderungen zu stellen. André Reybaz gab indes eine leere Bühne, deren weite Ausmaße als solche wirken, als Spielgrund jedoch wählte er immer kleine, begrenzte Teile daraus. Dekorationen sind verboten; das Wenige muß das Viele andeuten. Das sieht vor dem ungefüllten Hintergrund immer als Notlösung aus. Vor allem verdrängt er dadurch jegliche Atmosphäre, die sich ja nur in Stücken höchster Stilisierung allein aus dem Wort ergibt. Da steht der Schauspieler, und alle Bewegung kommt aus den Versen, die er spricht. Was jedoch, wenn er selbst in Bewegung zu sein hat, das Wort unterstreichend oder untermalend? Peer Gynt flieht die Bergwände hinauf, im TNP macht er einige Schritte aufwärts auf der schrägen Spielebene, die am fernen Rand ein Prospekt von Bergzacken abschließt. Peer Gynt begegnet dem Teufel im dichten Wald: das spielt sich unten auf der geneigten, kahlen Ebene ab, in hellem Licht, das die umgebende Leere betont. Da zeigen sich einmal mehr die Grenzen dieses nackten Inszenierungsstils. Wird darauf der Raum umzäunt wie beim Häuschen von Peer Gynts Mutter, das wir als seitlich offenen Kasten zu sehen bekommen, so verdichtet sich sofort die Atmosphäre, das Wort findet sozusagen einen Resonanzboden und wird erst richtig hörbar. Unvergleichlich gelingt dann eine Szene wie die Schlittenfahrt der Mutter ins verschneite Paradies, wie Peer Gynt sie mit galoppierender Phantasie ausdenkt.

Daß die eigentlich nordischen Stimmungen mißglücken würden, war vorauszusehen. Die Trollszenen waren denn auch außerordentlich dünn. Ins grelle Licht gestellt, mit Masken und Flitterzeug angetan, die für den Karneval in Nizza passender sind als für Tanneneinöden Norwegens, war jeder Ton vergriffen. Wo Ibsen nur andeutet, die Dinge im blinzelnden Blick des Wachtraumes ge-

schehen läßt, wurde hier mit Bestimmtheit behauptet, jeder Zweifel zerstreut, dem Spukhaften der Charakter der Karikatur aufgedrängt. Das Zwielficht, das die Konturen verwischt, liegt dem lateinischen Geist nicht. Da beginnt das Grauen, und er hält sich zurück.

Ganz anders die südliche Dramatik, dieses Frühjahr verkörpert durch *Pirandello*. Da ist Helligkeit und klarer Umriß, der Mensch in Wechselrede mit der Gesellschaft, eine Spielleidenschaft aus sozialem Wesen heraus. Pirandello wird denn auch seit Jahren auf den Pariser Bühnen als durchaus Zugehöriger gespielt; sogar die Comédie française gab ihm den Eintritt frei. *Jean Vilar* hatte vor Jahren den *Henri IV* in Dullins Theater auf Montmartre gespielt, nun nahm er im TNP, seinem Haus, das Stück wieder auf. Das Stück zählt zu den «großen» Pirandello-Stücken, dennoch erscheint diese Geschichte einer immerwährenden Verkleidung, einer Flucht in mittelalterliche Vergangenheit wenig lebensvoll, zu programmatisch «pirandellohaft». Ist dieser Heinrich IV. wirklich verrückt, spielt er nur den Verrückten, der seit Jahren alle Freunde und Besucher zwingt, in historischen Kostümen an seinem «Hof» zu erscheinen? Im letzten Akt erfährt der Zuschauer, daß er nur die Maske des Verrückten trägt, daß er also nicht das ist, was die andern in ihm sehen und wovon sie ihn mit modernster Therapie heilen wollen. Nun, da die Wahrheit entdeckt und ihm die Freiheit gesichert ist, zwingt ihn ein Verbrechen, in der Verkleidung lebenslänglich auszuharren, seinen Schein sich zum Sein aufzuzwingen. Pirandellos Kunst der Exposition eines so komplizierten Sachverhalts ist unüberbietbar; Vorspiegelung und Wahrheit sind so miteinander verflochten, daß dem denkenden Zuschauer ihre gemeinsame Wurzel bedrohlich werden soll. Allein, so virtuos das Stück auch durchgeführt ist, es läßt heute kalt. Die Frage, ob durch Schockbehandlung ein Verrückter zu heilen sei, passioniert uns heute wenig. Wir sehen den vom Wahn Befallenen nicht mehr mit den romantischen

Augen der Zwischenkriegsgeneration. Die Spaltung des Menschen in Wahrheit oder Schein erscheint heute geradezu ästhetisierend angesichts unseres verzweifelten Strebens nach Einheit, nach der Überwindung dieser Gegensätze. Pirandello bemühte sich im Spiel, die menschliche Person mitten entzweizubrechen; die Geschichte hat ihm schauerlich recht gegeben, so sehr, daß uns das Spiel heute müßig dünkt. Die Demonstration war zu perfekt; wer zu sehr recht hat, behält unrecht.

Daß wir von diesem Schillern zwischen Wahn und Wirklichkeit nicht überzeugt wurden, liegt überdies an Vilar's Spiel, der den «verrückten» Heinrich zu stark aus dem Bewußtsein der Verkleidung heraus spielte. Sein Heinrich wollte den Mitspielern zu verstehen geben: «nur ihr merkt nicht, daß ich Theater spiele»; die Zuschauer hingegen waren bald eingeweiht. Damit verlor die Gestalt das Irrlichternde, gewann freilich an Intensität der Direktheit im Augenblick der Demaskierung. Aber der Dichter hatte sie aufs Zwielfichtige angelegt und kam dadurch zu kurz.

Häufig ist Pirandellos Grundthema der Widerstreit von Schauspieler und Rolle, ja darin liegt wohl die Hauptkraft seiner Spaltungs- und Illusionstechnik. In den «Sei personaggi» drängen die Rollen über die Schauspieler hinaus (unvergeßlich die Klage töne aus der Nacht der Ungeborenen, mit denen sie um Leben auf der Bühne flehen), in *Ce soir on improvise* suchen im Gegenteil die Schauspieler über ihre Rollen obenauszu-schwingen. Der Dichter täuscht vor, sein Stück sei eigentlich als Erzählung geschrieben und von Dr. Hinkfuß, dem Spielleiter, nur als Handlungsgerüst für die Bühne bearbeitet worden. Auf dem Plakat des Théâtre de l'Athénée steht denn auch: «Comédie sur un thème de Pirandello.» Sacha, der Sohn von Georges und Ludmilla Pitoëff hat das Stück (meisterhaft) inszeniert; er tat alles, um die Verwirrung zu steigern und dem Zuschauer die Illusion zu geben, er wohne der Probe eines nicht geschriebenen Stückes bei,

wobei die Schauspieler gegen das Stück und ihn, den Regisseur, verschworen seien. Der Aufstand der Schauspieler gegen ihre Rolle, gegen das Spiel und damit den Sinn ihres Tuns, ist der eine Inhalt, also Leugnung des Theaters aus dem Wesen des Theaters; der zweite, da ein Theaterstück doch eine Fabel haben muß, um nicht der Anarchie der Schauspielerherrschaft zu verfallen, zeigt uns die Tragödie der Eifersucht. Dies freilich erst im dritten Akt, nachdem die Schauspieler den Spielleiter des Theaters verwiesen haben und die Handlung selbst in die Hand nehmen. Da erleben wir einen Ausbruch rasender Eifersucht, deren unnachgiebige Logik vor der Vergangenheit wie vor der Zukunft nicht Halt macht. Von der Welt ausgesperrt, duldet die Frau diese wütenden Exzesse mit Unterwürfigkeit und läßt unabweislich an Pirandello selbst denken, der von seiner dem Wahnsinn verfallenen Frau im Leben auf gleiche Weise gequält wurde.

Eines der mit Spannung erwarteten Ereignisse dieser Saison war die Aufführung des neuen Stücks von *Arthur Adamov*, dessen Uraufführung im Winter in Lyon stattgefunden hatte. Adamov gehört zur Gruppe der «Avantgardisten», die dem Theater von heute den Weg des metaphysischen Schockdramas gewiesen haben. Beckett vereinigte die Züge dieser neuen Richtung im berühmten «Godot», dem Inbegriff der völligen Auflösung des Menschen. Adamov war in früheren Stücken in Kafkas Spuren gegangen und hatte die Sinnlosigkeit, die Absurdität der Welt dargestellt. Nun erfolgt der Umschlag. Aus dem «abstrakten» Maler der existentiellen Not und des Zerfalls der Persönlichkeit ist ein «figurativer» geworden, ein

Gesellschaftsmaler mit politischem Vorzeichen obendrein. Nun liegt ihm daran, «das schreckliche und großartige Fortschreiten des Menschen» auf der Bühne darzustellen. Was er in seinem *Paolo Paoli* vorführt, ist das Zeitbild einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit, der französischen Bourgeoisie zwischen 1900 und 1914. «Belle époque» nennt man sie; Adamov zeigt sie als eine dekadente, gemeine Epoche. Korruption, Schacher von Waren und Menschen ist der Inhalt seines Stücks. Alles ist käuflich, Skrupeln oder gar «höhere Werte» gibt es keine: Mammon allein hat Wert und Ansehen.

«Ein sozialisierendes Fresko im Ostberliner Stil», so definierte ein Kritiker das Stück. Eine Abrechnung mit dem Kapitalismus auf der Bühne zu sehen, der den Menschen entwürdigt, indem er ihn nur als Geldwert anschlägt, ist schon fatal, aber fataler (und entscheidender für den Wert des Stücks) ist das szenische Versagen des Autors. Die vorgeführten Menschen ermangeln jeder Wärme und Ausstrahlung; sie sind in der Niedertracht nicht fesselnd, sondern abstoßend. Mehr noch: sie langweilen, denn mit wahrer Meisterschaft vermeidet Adamov alles, was auf der Bühne Spannung erzeugen könnte. Er demonstriert die Herabwürdigung des Menschen zur Marionette in einem sonderbar hybriden Genre: dem Thesenmelodrama. In der Tat fühlen wir uns zurückversetzt in die Zeit naturalistischer Thesenstücke, wenn wir diesen Bilderbogen der verrotteten «Oberen» und der armen Teufel von Arbeitern auf der Bühne vorgeblättert bekommen.

Georges Schlocker

Oper und Sprechtheater in New York

New York bot in den mittleren Wintermonaten in allen Sparten des Theaters ansprechende, zum Teil packende Aufführungen.

Gesellschaftlicher, aber nur zum Teil

künstlerischer Höhepunkt bildete Mitte Januar die Uraufführung einer amerikanischen Oper an der Metropolitan-Opera. Also nicht die Oper eines emigrierten Martinu, Stra-

winsky, Krenek, Schönberg oder Hindemith, sondern das — eigenartigerweise erste — Bühnenwerk eines gebürtigen, einen Großteil seiner Ausbildung seinem Heimatland dankenden Amerikaners. Es ist *Samuel Barber*, der durch einige sinfonische und kammermusikalische Werke beim Publikum, zu einem gewissen Grade auch beim europäischen, eingeführt ist. Die Oper, auf einem Landgut «in einem nördlichen Land» um 1900 spielend, ist nach der Heldin «Vanessa» genannt. Sie wird auf den kommenden Salzburger Festspielen den Platz der dortigen jährlichen Erstaufführung einnehmen und dabei in den Mittelpunkt des Interesses der europäischen Fachleute und Presse treten.

Samuel Barber versuchte, den notorisch schwachen Punkt der modernen Oper, die Dramaturgie, von allem Anfang an zu beiseitigen. Darin kam ihm der unerwartete Wunsch von *Gian-Carlo Menotti* entgegen, für einmal einen Operntext ohne eigene Musik zu schreiben. Menotti ist der universal erfolgreichste amerikanische Opernkomponist, namentlich durch Stücke wie «Das Medium» und «Der Konsul» bekannt, der sein eigener Librettist zu sein pflegt. Menotti und Barber bewegen sich seit je auf einer ähnlichen Linie; beide knüpfen stark an die spätromantische Operntradition an, mit einer Betonung auf Puccini und Mascagni, und sind davon überzeugt, daß alle Abstraktionsversuche neuklassizistischer Unternehmungen der Oper wesensfremd sind. Was immer man von Menottis traditioneller und effektvoller Musik halten will, so ist doch das musikdramatische Geschick seiner eigenen Opern immer anerkannt worden. Hat es sich nun auch in der Zusammenarbeit mit einem Kollegen bewährt? Nach einer ersten Begegnung mit der Oper möchte man sagen: ja und nein (während die New-Yorker Kritiker den textlich-dramaturgischen Hintergrund des Stückes restlos loben). Zwar ist im Aufbau der Akte und Szenen sowohl als in der Gestaltung aller Details die fachmännische und routinierte Hand eines Opernprak-

tikers sichtbar. Aber die Summe aller dieser professionellen Schachzüge ergibt keine überzeugende, absorbierende Story. Zwar ist Sorge getragen, daß Vanessa, die vornehme Frau im mittleren Alter und ihre lebenshungrige Nichte Erika verschiedene Seiten ihres Charakters entfalten und sich so als volle Persönlichkeiten dramatisch und musikalisch verwirklichen können, aber es wird wohl immer unmöglich sein, sich für sie ebenso zu interessieren, wie für die Marschallin des «Rosenkavalier» oder wie für Arabella. Zwar ist der vorsorgliche, umsichtige Aufbau des dramatischen Höhepunkts am Ende der Oper technisch bewundernswürdig durchgeführt, aber er scheint oft den natürlichen Fluß der Ereignisse aufzuhalten und nicht genug mit den emotionellen Stationen der Entwicklung verwachsen zu sein. Vom musikdramatischen Standpunkt aus ist das Ergebnis in einem höheren Sinn enttäuschend: hier war ein Librettist am Werk, der keine einzige «unmusikalische» Szene schrieb, der, selber ein guter Musiker, seinem Kollegen in die Hände arbeitete soviel er nur konnte, und hier war zugleich ein Komponist am Werk, der diese anscheinend einmaligen Voraussetzungen zu nützen wußte und entschlossen war, die Erfahrungen einer dreihundertjährigen Operngeschichte für sein eigenes Werk auszunützen. Und nun zeigt sich, daß alle generationenalten Klagen über undramatische und unmusikalische Libretti gar nicht das Wesentliche des Opernwerkes betreffen, sind doch unvergleichliche Opern gerade gegen diese Widerstände entstanden, und macht «Vanessa» zwar einen durch und durch fachmännischen, aber letztlich keinen lebendigen Eindruck.

Die Metropolitan-Opera hatte diese Oper zur Uraufführung angenommen, als erst ein kleiner Teil derselben komponiert war. Das ist nicht weiter erstaunlich, stimmt doch dieses Stück mit dem Stil des Hauses überein, das sich zu zwei Dritteln des Repertoires auf die italienische Gesangsoper des 19. Jahrhunderts und ihre Ableger (zu denen «Vanessa» zu zählen ist) stützt. Bekommt man

in diesem Werk eines genuinen amerikanischen Komponisten die musikalische Palette früherer Komponisten vorgezeigt, so ist doch wenigstens das Arrangement der Farben zu meist individuell und, wenn auch mit einigen bedenklichen Ausnahmen, geschmacklich ansprechend. Im übrigen ist diese Oper mindestens ebenso sehr wie für das Metropolitan-Publikum für die Sänger geschrieben, und eine auserlesene Schar, darunter Eleanor Steber als Vanessa und Rosalind Elias als Nichte Erika, gab unter der Leitung des eben von der Direktion des New York Philharmonic Orchestra zurückgetretenen Dimitri Mitropoulos eine glanzvolle Aufführung. Die effektvolle Regie hielt der geschliffene Theatermann Gian-Carlo Menotti selbst in den Händen.

Zwei Werke amerikanischer Komponisten, die, jedes auf seine Art, unmittelbare Verdienste zu haben scheinen, kamen in weniger spektakulärem Rahmen zu Aufführungen. Des jungen *Carisle Floyd* «*Susannah*» fand zwar ihre äußerst erfolgreiche Uraufführung schon vor zwei Jahren in der City Center Opera, jetzt aber eine ebenso warm und interessiert empfangene Reprise im gleichen, sich eben wieder von einer Krise erholenden Opernhaus. Musikalisch origineller als Barber, ist Floyd ein Musiker, der sich wohl gelegentlich in seinem Stoff verlieren mag, jedenfalls aber aus einer echten Verbindung mit seinen Gestalten und Situationen spricht und deshalb im einzelnen überzeugt, ja tief beeindruckt. — Die Television ist heute der wichtigste Opern-Auftraggeber in den USA, und es ist deshalb nicht erstaunlich, daß, wer immer eine Oper schreibt, fast immer eine Bühnen- und eine Televisionsfassung fertigstellt. Die Televisionoper, mit einem beschränkten Gesichtsfeld, aber der Möglichkeit zum schnellen Wechsel der Orte und zu Halb- und Ganznah-Aufnahmen, ist immer mehr eine Gattung mit eigenen ästhetischen und dramaturgischen Gesichtspunkten, und solche Fassungen differieren denn oft auch sehr beträchtlich. Während bis vor kurzem die Theaterregie der Television eher

darum bemüht zu sein hatte, originale Bühnenwerke den Gegebenheiten der TV anzupassen, tritt nun allmählich eine Umkehrung der Situation ein: die TV verfügt bereits über ein beträchtliches Repertoire gattungseigener Stücke, und die Grundsätze der TV-Dramaturgie scheinen mehr und mehr auf die Bühne verpflanzt zu werden. Daß der junge Komponist *Jack Beeson*, dessen Oper «*The sweet bye and bye*» kürzlich im Theater der Juilliard-Schule uraufgeführt wurde, etwas zu viel nach der TV hingehandelt hatte, ist sicher, aber auch so erwies sich die um die weibliche Hauptfigur einer historischen religiösen Erweckungsbewegung in New York und Umgebung zentrierte Oper nicht nur wegen der Aktualität ihres Geschehens, sondern auch wegen ihrer künstlerischen Qualitäten als ein erfreuliches und zukunftsreiches Stück.

Der aufregendste Versuch der TV auf Operngebiet war in dieser Saison bis jetzt das Wagnis, *Georges Bernanos'* «*Dialogues des Carmélites*» in der musikalischen Fassung von *Francis Poulenc* auf den Bildschirm zu bringen. Hat schon die Oper selbst, in Paris und wo immer sie aufgeführt wurde, Kontroversen hervorgerufen, um so mehr diese TV-Fassung, die scheinbar (der Schreiber hat leider die Bühnenfassung nie gesehen) mit der Originalform ziemlich frei umspringt. Ob die Millionen von Hörern, die von der TV nur oberflächliche Unterhaltung zu verlangen und zu erhalten gewohnt sind, einen Schimmer der im Werk angedeuteten Geheimnisse gesichtet haben oder das Stück, vielleicht auch durch die impressionistisch-sensuelle Musik von Poulenc bestärkt, als eine gewöhnliche «*tragédie sentimentale*» mißverstanden haben?!

Es ist einem Beobachter, der nicht jeden Abend im Theater verbringen kann, unmöglich, in der unglaublichen Fülle des gegenwärtigen New-Yorker Theaterlebens persönlich Kontakt mit allen Ereignissen auf dem Gebiet des Sprechtheaters zu halten. Für zwei Uraufführungen müssen wir uns aufs Hörensagen verlassen: zwei neue Einakter

von *Tennessee Williams*, die unter dem Titel «The garden district» gegeben werden, haben sehr ungleichen Erfolg gehabt. Nur das längere der beiden Stücke, das technisch und inhaltlich analytisch gehaltene «Suddenly last summer», das thematisch das vorhergegangene Werk des Dramatikers, «Orpheus descending», teilweise wiederholen soll, ist in der Presse einheitlich gelobt worden und soll der Grund des ständigen Ausverkaufs des kleinen York-Playhouse im Off-Broadway sein. Wahrscheinlich wird der erfolgreiche Einakter künftig mit einem andern Stück gekoppelt werden. — Die analytische Technik *Ibsens* scheint das Vorbild für manches Stück *Williams'* gewesen zu sein. «Baumeister Solness», in Englisch «The master builder», kam aber neulich schlecht weg, als eines der wie Pilze aus dem Boden schießenden Atelier-Theater, fern vom Broadway-Viertel, das Stück mit unzureichenden Mitteln zu inszenieren wagte. Umgekehrt verhielt es sich bei der Neueinstudierung eines Dramas von *Victor Hugo*, des «Ruy Blas», das mit seinem Pathos im zeitgenössischen Theaterleben wie ein anachronistisches Reptil auftauchte. Wer nie das französische Original gelesen oder gesehen hatte, war überzeugt, daß die meisten der sprachlichen und sentimental Unglaubwürdigkeiten der Übersetzung und der Regie zuzuschreiben waren. Es fanden sich jedoch genügend Liebhaber des französischen Romantikers, um eine hingebungsvolle, kompetente Aufführung einige Abende begeistert zu beklatschen.

Historisches Alter ist in der Kunst offensichtlich nicht wahres Alter. Eine Überraschung, ja Offenbarung für den Schreibenden sowie für viele andere bildete die 1675 in London uraufgeführte Komödie «The country wife» von *Wycherley*, die scheint in England seit 1924 gelegentlich gegeben wird, hier aber praktisch unbekannt war. Der Einfluß *Molières* auf dieses Theaterstück der jungen englischen Restaurations-Epoche ist um so offensichtlicher, als *Wycherley* einige Handlungsmotive direkt aus «L'école des femmes» und «L'école des maris» entliehen

hat. Der Humor ist oft viel krasser, das dramatische Prozedere weniger geschliffen, aber das Stück erfreute in einer äußerst lebendigen und dabei die Bewegung nicht übertreibenden, genau das richtige Maß an Modernisierung verwendenden Einstudierung allgemein. Die Aufführung war eine Tat der «English Stage Company», die auf ihrer Gastreise in anderen Beziehungen weniger glücklich war, mit der *Wycherley*-Einstudierung aber New York sofort für sich gewann.

Zwiespältige Eindrücke hat der Schreibende vom Drama «The rope dancers» von *Morton Wishengrad* gehabt. Der Autor ist einer jener Amerikaner, die ursprünglich für die Television schrieben und nun den Sprung auf die Theaterbühne wagen. Das Stück ist eines jener unzähligen, die ein psychologisches, wenn nicht tiefenpsychologisches Symbol deutend und doch nie alles sagend umschwirren. Es bleibt dann zumindest die Ungewißheit darüber, was der Autor eigentlich «meinte»... In die gleiche Kategorie gehört des Amerikaners *William Inge* «The dark at the top of the stairs», das mit der psychologischen Symbolik ehrlicherweise schon im Titel beginnt, wie denn die Ehrlichkeit der Charakter- und Milieuzeichnung (das Stück spielt in der Vergangenheit des amerikanischen Mittelwestens) überhaupt ein Hauptverdienst des Stückes dieses erfolgreichen Dramatikers und Drehbuchautors zu sein scheint.

Zwei allgemeine Tendenzen des gegenwärtigen nordamerikanischen Theaters müssen noch kurz genannt werden. Die erste betrifft die Mode der Adaptation großer Romanwerke für die Bühne. Man kann in New York gegenwärtig einen beträchtlichen Sektor der Geschichte des Buchromans auf der Bühne sehen. *Tolstois* «Krieg und Frieden» war, wie sich jetzt herausstellt, nur ein Beginn. *Dostojewskis* «Brüder Karamasoff» nehmen gegenwärtig gleich zwei Bühnen ein: das Gate-Theatre gibt eine dreistündige Dramatisierung des ganzen Romans, während ein anderes Theater eine Bühnenumfassung der Gerichtsszene ankündigt.

Unter den gelungenen Adaptationen ragt jene von *Thomas Wolfes* erstem Roman «Look homeward, Angel» hervor. Unfähig zu urteilen, wie weit die Dramatisierung dem Buch gerecht wird, fand sich der Berichterstatter durch die Subtilität des Stückes stark beeindruckt. Weniger glücklich war die Dramatisierung von *Aldous Huxleys* Novelle «The genius and the goddess». Huxley hatte die Bearbeitung im wesentlichen selbst vorgenommen, geriet dann aber mit seinen dramaturgischen Helfern in Streit und zog schließlich das Stück zurück. Es hat New York nie erreicht. Der Schreibende sah es in einer Kompromiß-Lösung im «Try-out» in Philadelphia, wo es keinen überzeugenden Eindruck machte.

Die zweite allgemeine Erscheinung betrifft die Renaissance des liturgischen Dramas, sowohl im Sinne der Wiederbelebung mittelalterlicher Stücke als auch im Sinne einer Orientierung zeitgenössischer Autoren. Als das mittelalterliche «Daniel»-Spiel im

Cloister-Museum von New York diesen Winter zum ersten Male gegeben wurde, betrug die Zahl der Interessenten das Vielfache der verfügbaren Plätze, und Reprisen dieses Spiels sowie Neueinstudierungen anderer liturgischer Spiele stehen deshalb in Aussicht. Viele Kirchen aller Konfessionen nehmen an dieser Wiederbelebung des kirchlichen Dramas teil. Das Union Theological Seminary in New York brachte in seiner Kapelle neulich einen «Everyman today», das Werk eines Journalisten, zur Aufführung, und dieses Stück entpuppte sich als eine sehr gekonnte und wirksame Transposition des alten Spiels vom «Jedermann» in die heutige amerikanische Geschäftswelt. — Eines kann vom amerikanischen Jedermann um 1958 bestimmt gesagt werden: er ist schnell wechselnden Formen des Theaters ausgesetzt und nimmt in zunehmendem Maße an ihnen teil.

Andreas Briner