Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 42 (1962-1963)
Heft: 1

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: 02.07.2025

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

UMSCHAU

OFF BROADWAY-THEATER IN NEW YORK

Während man im vorigen Sommer darüber einig war, daß die Theaterspielzeit 1960/61 am New Yorker Broadway seit Menschengedenken die schlechteste gewesen sei, künstlerisch wie finanziell, ist jetzt schon ersichtlich, daß die gegenwärtige Spielzeit eine der besten ist, künstlerisch wie finanziell, On Broadway und Off Broadway.

Gegen Ende der vorigen Spielzeit waren Repräsentanten aller Zweige des Broadway-Theaters, von den Produzenten bis zu den Restaurateuren, in ihrer Verzweiflung beim Oberbürgermeister vorstellig geworden, weil sie befürchteten, daß die Vernichtung des sogenannten «legitimate» oder «commercial» Theaters bevorstehe, das hundert Jahre lang durch Mannigfaltigkeit und Üppigkeit seiner Darbietungen von Drama und Komödie bis zu Extravaganza, Burleske, Musical und Revue Weltruhm genoß. Jetzt spricht niemand mehr von einer drohenden Katastrophe, keines der noch bestehenden 28 Broadway-Theater (von einst 80 in den zwanziger Jahren) wird auf Monate hinaus «dunkel sein». Eine Anzahl von Stücken ist so erfolgreich, daß jetzt schon Billetts für 1963 verkauft werden, und einer der bekanntesten Broadway-Produzenten, Saint Subber, veröffentlichte in der Theater-Sonntagsbeilage der New York Times einen triumphierenden Artikel: «Who says Crisis?» («Wer spricht von einer Theaterkrise?»).

Freilich, die meisten guten und erfolgreichen Schauspiele dieser Saison, «straight plays» genannt, sind bereits in England erprobt und mit großenteils englischen Schauspielern importiert, oder auch aus anderen Ländern, wie Dürrenmatts etwas amerikanisierter «Romulus der Große» von 1951 mit dem australisch-englischen Star Cyril Richards. Aber über das Broadway-Theater dieser Spielzeit soll erst nach deren Abschluß gesprochen werden; heute steht New Yorks Off Broadway-Theater zur Diskussion, das vor zwölf Jahren noch unbekannt war, bis vor etwa sechs Jahren mißachtet wurde, jetzt aber derart zur Blüte und Anerkennung gekommen ist, daß «Life», die konservativste «Illustrierte» Amerikas, mit über sieben Millionen Auflage, in einer der neuesten Nummern sagt: «Off Broadway, das seine glücklichste Saison hat, ist die Art nationaler Institution geworden, die Broadway einst gewesen ist.»

Das ist ein starkes Wort. Aber es ist wahr: neue Theaterformen wurden Off Broadway ausprobiert und entwickelt; fast das gesamte experimentelle und avantgardistische Drama, das poetische wie das absurde, das man am Broadway nicht riskieren konnte, wird Off Broadway geboten; viele wagemutige Regisseure und eigenartige schauspielerische Begabungen tauchten dort auf; Stücke berühmter Dramatiker, die am Broadway nur geringen Erfolg hatten, wie Tennessee Williams «Sommer und Rauch» oder O'Neills «Der Eismann kommt», wurden Off Broadway mit jungen Schauspielern in lebendigeren Aufführungen lange Zeit hindurch gespielt; Besucher von auswärts, die sich früher um Billetts zu den Broadwayschlagern rissen, vor allem aber die sogenannte Intelligenz, die Künstler, die Studenten sowie viele regelmäßige Theatergänger, die nicht mehr die phantastisch hohen Broadway-Preise zahlen können, sind in die Dutzende von Off Broadway-Theater abgewandert. Jetzt beginnt auch bereits die Abwanderung der Broadway-Produzenten, -Schauspieler, -Regisseure und -Autoren. Und die bedeutendste literarische Persönlichkeit Amerikas, Thornton Wilder, will für den Rest seines Lebens nur noch Stücke für Off Broadway schreiben: eine Serie von vierzehn Einaktern, die er «Plays for Bleecker Street» nennt, denn diese Bleecker Street und ihre Umgebung, der Stadtteil, der von altersher «Greenwich Village» oder kurz «The Vill-

age» genannt wird, seit Jahrzehnten Bezirk der Maler und Schriftsteller, der Bohème und jetzt der bärtigen Beatniks, ist das Zentrum des Off Broadway-Theaters.

Was also ist Off Broadway-Theater? Wie konnte es sich so rapide und zu solcher Bedeutung entwickeln, daß Hunderte von Universitäts- und Gemeindetheatern in den Vereinigten Staaten, die früher die Broadway-Erfolgsstücke imitierten, jetzt jene Off Broadway-Stücke spielen, die überdies in Paperbacks zu Zehntausenden von Exemplaren verbreitet werden... Während die legitimen Broadway-Theater sich zwischen etwa der 41. und 55. Straße dicht an dem sie kreuzenden Broadway finden und in ihren Produktionen strengstens an die mit den Gewerkschaften und den Theaterbesitzern festgelegten Abmachungen gebunden sind, unterliegen die kleinen Theater abseits vom Broadway, fast alle auf der unteren West- und Ostseite, diesen Bestimmungen nicht oder nur in sehr gemilderter Art, besonders wenn sie, wie die meisten von ihnen, weniger als 200 Sitzplätze haben. Sie dürfen sich ihre (fast nicht existenten) Dekorationen selber zimmern und malen und ihre Bühnenarbeiter und Beleuchter (meist Mitglieder der Truppe) selbst aussuchen.

Vor etwa 10 Jahren, 1951, begannen zwei solcher freien Gruppen in der «Village» zu spielen. Die erste betätigte sich in einer von der Polizei als Gangster- und Rauschgiftzentrale ausgehobenen Keller-Tanzbar. An drei Wänden des einstigen Tanzsaals waren einige Reihen von Stühlen aufgestellt; gespielt wurde in der Mitte des Saals gegen die vierte Wand; deshalb nannte sich die Truppe «Circle in the Square». José Quintero inszenierte Stücke hohen literarischen Wertes, bis heute etwa 35 verschiedene Produktionen. Quintero ist jetzt ein weitbekannter Regisseur, der auch in der Metropolitan-Oper und am Broadway O'Neills hinterlassenes Meisterwerk «Langen Tages Reise in die Nacht» inszeniert hat, ebenso wie in dem «Festival of Two Worlds» in Spoleto (Italien). Er hat manche Preise gewonnen, so den «Grand Prix de la Television» in Monte Carlo, aber seine große Liebe und sein Stolz blieb bis heute «Circle in the Square». Und diesen Namen behielt er, als das Haus, in dessen Kellerräumen er acht Jahre gespielt hatte, niedergerissen wurde, auch für sein neues Theater in der Bleeckerstreet bei. Er behielt auch die Form des Arena-Theaters bei: gespielt wird inmitten der Zuschauer, die entlang den drei Wänden des Raums sitzen.

«Circle in the Square» hat, neben einigen Fehlschlägen, viele Erfolge gerade mit den besten Autoren erzielt, so konnte Tennessee Williams «Summer and Smoke» 356mal, O'Neills «The Iceman Cometh» 566mal, Thornton Wilders «Our Town» 375mal aufgeführt werden. Der größte Erfolg aber kam nach der Eröffnung des neuen Theaters ganz unerwartet mit dem problematischsten (hier sagt man «most controversial») Stück: Jean Genets großartig-grotesker Phantasie «Le Balcon» — ein Edelbordell, in dem jeder die Rolle spielt, die er in Wirklichkeit spielen möchte, und die er dann, nach einer Revolution, in Wirklichkeit spielen muß. Genets Stück konnte 672mal gezeigt werden. Ein anderes Stück von Genet, «The Blacks», wird in einem anderen Off Broadway-Theater ebenfalls bereits im zweiten Jahr gespielt, und zwar ausschließlich von Negern, die über die Weißen und über sich selbst zu Gericht sitzen, mit weißen Masken, wenn sie weiße Richter darstellen.

Thornton Wilder, wie gesagt, war von den Aufführungen des «Circle in the Square» und besondere seines eigenen «Our Town» so begeistert, daß er jetzt, 65 Jahre alt, öffentlich erklärte, er plane alles, was er noch zu sagen habe, in 14 Einaktern darzustellen, in zwei Serien zu je sieben Stücken: die eine solle heißen «The Ages of Man», mit fünf Personen, die andere «The Seven Deadly Sins», mit nur vier Personen in jedem Stück. Diese vierzehn Einakter sollen nach und nach im «Circle in the Square» in der Bleecker Street uraufgeführt werden und heißen deshalb «Plays for Bleecker Street». Die Uraufführung der drei ersten Stücke fand kürzlich statt; das Theater ist jeden Abend ausverkauft, so daß sich Leute reiferen Alters Sorgen machen, ob sie noch alle vierzehn Stücke zu sehen bekommen werden.

Das Stück Nr. 4 aus dem Zyklus «Die Sieben Todsünden» heißt «Someone from

Assisi — Lust». Dieser Jemand von Assisi ist der heilige Franziskus, sich brüstend, daß er nur die «Dame Armut» liebe; aber nun trifft er eine Frau, die er einst so liebte, wie sie ihn, und die in Wahnsinn verfallen ist, weil er sie verließ. Die beinahe nüchterne und doch phantastische Konzentriertheit, die diesem Stoff an der klaren Entfaltung hindert, bringt die beiden Stücke des Zyklus «Die Lebensalter des Menschen» zu höchstem Gelingen und geradezu schlagerhafter Wirkung. In (Nr. 1) «Infancy» werden zwei ausgewachsene Schauspieler als Babies in zwei Kinderwagen in den Central-Park gefahren, das eine von einer geschwätzigen, gefrässigen jüdischen Mutter, das andere von einem liebeslüsternen Kindermädchen. Diese Babies quäken, vor Wut platzend, weil sie, anstatt gehätschelt zu werden, möglichst viel von der Welt wissen wollen und in ihrer Art die Erwachsenen, was diese auch ahnen, verstehen und mißbilligen. «Childhood» (Nr. 2) zeigt drei Kinder eines Durchschnitts-Ehepaars, deren Lieblingsspiel es ist, die Beerdigung ihrer Eltern darzustellen oder als Passagiere ihren Vater als gepeinigten Omnibusführer zu sehen. Diese beiden Einakter sind mit einer zwerchfellerschütternden, herzzerreißenden Komik gearbeitet, Glück und Elend der Kinder und Erwachsenen, der Menschheit, allgemeingültig enthüllend — zwei absolute Meisterstücke, ganz auf Wilders weise Worte und die Schauspieler gestellt (und mustergültig dargestellt).

Zur gleichen Zeit wie «Circle in the Square» hatte eine andere Gruppe «The Living Theatre», nach jahrelangen Vorbereitungen, unter der Leitung von Judith Malina und Julian Beck in dem leerstehenden alten, kleinen Cherry-Lane-Theater begonnen, in einem versteckten Winkel der «Village». Das Ehepaar Malina-Beck, von Anfang an gestützt von New Yorks fortschrittlichsten Künstlern, Dichtern und Kritikern, versuchte mutig und unerschütterlich zehn Jahre lang, mit einigen Unterbrechungen, eine Liste der für damals und bis heute literarisch extremsten und als undarstellbar geltenden Stücke auf der Bühne mit einfachsten Mitteln zu realisieren, erst in jenem Cherry-Lane-Theater, dann in einem Zimmertheater: die Wände waren mit Buntpapier beklebt, man klomm auf wackligen Treppen hinauf und saß auf wackligen Stühlen von überallher geborgt und geschenkt. Der Eintritt war hier frei, wie damals in manchen Off Broadway-Theatern; der Besucher gab (oder auch nicht) eine freiwillige Spende in ein Körbchen. In diesen Hungerjahren arbeiteten die beiden Direktoren, beide zugleich Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner, tagsüber, um abends proben oder spielen zu können. Das erste wie dann das zweite Theater wurden wegen Feuergefahr von der Polizei geschlossen. In den Jahren 1951—1955 hatte man zunächst gesehen: «Dr. Faustus Lights the Lights» von der bizarr poetischen und klugen Gertrude Stein, in Paris Lehrerin vieler amerikanischer Schriftsteller. Einer der von ihr geförderten französischen Maler am Anfang des Jahrhunderts war Picasso, dessen Farce «Desire Trapped by the Tail» zusammen mit ihrem Einakter «Ladies Voices» und T. S. Eliots «Sweeney Agonistes» gezeigt wurde. Man sah ein Drama in Versen des späteren Beatnik-Propheten Kenneth Rexroth, dann den Urvater aller surrealistischen und absurden Stücke «Ubu Roi» von Alfred Jarry, Cocteaus «Orpheus», aber auch Racines «Phädra» und Stücke von Strindberg, Pirandello und von Paul Goodman, den manche für den verkanntesten amerikanischen Dramatiker halten. Jetzt galt es, die Mittel für ein eigenes Theater und für ein wechselndes Repertoire zu suchen. Und nun ereignete sich ein Wunder in der Theatergeschichte.

Die Erfolge der beiden tapferen Gruppen «Circle in the Square» und «Living Theatre», vor allem aber der Triumph von Brecht-Weills «Dreigroschenoper» («Three Penny Opera», die, von Lotte Lenia (und mit ihr in der Rolle als Jenny wie in der Uraufführung in Berlin 1928) inauguriert, seit 1954 in dem «Theater de Lys» ununterbrochen, achtmal wöchentlich, länger als sieben Jahre Off Broadway gegeben wurde, öfter als bisher irgendeines der erfolgreichsten Musicals On Broadway — diese und einige andere Off Broadway-Erfolge verursachten Ende der fünfziger Jahre eine Art Epidemie von Off Broadway-Theatern. Man spielte

plötzlich überall in der Stadt, wo man nur ein Podium und ein paar Dutzend Stühle aufstellen konnte. Man spielte in Kellern, auf Böden, im 29. Stockwerk eines eleganten Wolkenkratzers, in alten Pferdeställen, in den Vereinsbühnen von Restaurants, in verlassenen und verfallenen Wohnungen, im Souterrain eines Gebäudes, das sonnabends als eine Synagoge, sonntags als protestantische Kirche dient, man spielte wieder in dem jahrelang unbenutzten «Provincetown Theatre», in dem um 1920 die frühen Stücke O'Neills gegeben wurden.

Es wird gesagt «man» spielte, denn es spielten Berufsschauspieler und Unberufene, alte Mimen und junge Dilettanten. Man spielte ohne Dekoration auf Planken oder in einigen von Mäzenen üppig herausgeputzten Theaterchen zwischen kuriosen Kulissen. Wie erwähnt, viele dieser Off Broadway-Bühnen nahmen keinen Eintritt, nur freiwillige Spenden; frei war und ist noch heute der Zutritt zu den Versuchsvorstellungen junger Schauspieler, die von der Actors Equity, der amerikanischen Bühnengenossenschaft, veranstaltet wurden.

Und schließlich entdeckten auch die Kritiker der Zeitungen und Wochenschriften die Off Broadway-Theater, die oft recht abseits, und nicht nur abseits vom Broadway, gelegen waren. Jetzt wurde die Spreu vom Weizen gesondert, der Weizen blühte üppig weiter, die Spreu verwehte schnell. Manche dieser Theaterchen schlossen schon wenige Tage nach der Eröffnung, aber nach wieder ein paar Tagen versuchte es am gleichen Ort eine andere Truppe. Im Lauf der letzten Jahre sind etwa 30 Off Broadway-Theater aus jener wilden Bewegung befestigt hervorgegangen, in denen regelmäßig gespielt wird... und nicht immer, aber meistens gut gespielt wird; nicht immer gute Stücke, aber fast stets interessante, nach Neuem tastende, manchmal auch bereits anerkannte, ja klassische Stücke, ebenso Satiren und Farcen. Und seit einem Jahr gibt es in der «Village» auch etwas, was es bisher in New York nicht gab: politisches, zeitkritisches Kabarett, meist scharfen Kalibers. In einigen wird sogar improvisiert: jeden Abend wird Aktuelles persifliert, auf Zuruf glossiert, und diese jungen Leute sind erstaunlich witzig und schlagfertig.

Aber die Zeiten, da der Eintritt frei oder sehr niedrig war, sind vorüber. Die Off Broadway-Theater haben sich zu einer straffen Organisation zusammengeschlossen, wie die Theater am Broadway. Die Eintrittspreise sind in den Off Broadway-Theatern jetzt etwa halb so hoch wie in den Theatern am Broadway: zwischen 2 und 5 Dollar.

Manche dieser kleinen Bühnen haben sich spezialisiert. Da gibt es etwa ein Theater, in dem die Zuschauer nicht vor der Bühne, nicht um sie herum, sondern zu beiden Seiten der Bühne sitzen; gespielt wurde, von David Ross feinstens inszeniert, ein paar Jahre lang alles von Tschechoff, jetzt nur Stücke von Ibsen, «Hedda Gabler» lief fast 2 Jahre. — Eine Parodie auf altmodische Operetten «Little Mary Sunshine» wird seit fast drei Jahren gespielt. — Man kann auf einer winzigen Bühne in geradezu genial andeutenden Dekorationen eine sehr gute Aufführung des «Kaufmanns von Venedig» sehen; Sheridans klassische Komödie «Die Rivalen», fast zweihundert Jahre alt, ist in ein Musical «All in Love» verwandelt worden, ebenso wie ein hundert Jahre altes New Yorker Lokalstück von Boucicault «The Streets of New York» als «The Banker's Daughter» erscheint. Aber es gibt auch Strindbergs «Gläubiger» und des am Broadway niemals erfolgreichen O' Casey reifstes Stück «Red Roses for Me» sowie seines wüsten irischen Landsmanns Brendon Behans «The Hostage», dann eine Anzahl von zeitkritischen, oft recht aggressiven «Musical comedies», einige nur von Farbigen gespielt und gesungen, und viele jener Stücke, die man jetzt «absurdes Theater» nennt, also von Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Arrabal und dem jungen Amerikaner Edward Albee.

Kürzlich wurde sogar ein «Theatre of the Absurde» eröffnet, das ausschließlich Stücke dieser Autoren spielt. Und den Gipfel des Absurden bedeutete des Harvard-Studenten Arthur L. Kopit Farce mit dem längsten und groteskesten Titel, den je ein Stück trug: «Oh Dad, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'am Feeling so Sad» («Oh Pappi, lieber Pappi, Mama hat Dich im Klei-

derschrank aufgehängt, und ich bin darüber so traurig») — ein enormer Erfolg bei Kritik und Publikum.

Als nach fast acht Jahren Brechts «Dreigroschenoper» abgesetzt wurde — was folgte? «Brecht on Brecht» — erst nur für zwei Vorstellungen bestimmt, dann für sechs Wochen, schließlich, als Sehenswürdigkeit einstimmig gepriesen, «indefinitely»: eine Art Brecht-Anthologie, ein Querschnitt durch Brecht: Gedichte, Songs, Prosa, Szenen aus Stücken, alles sehr wirkungsvoll von sechs Schauspielern in Zivil dargeboten. — Ein reicher Grundstückmakler glaubt so leidenschaftlich an die Zukunft dieser kleinen Theater, daß er gleich drei neue Off Broadway-Theater errichtete, in ein und derselben Straße — direkt am Broadway.

Wenn man diese schnelle Entwicklung des Off Broadway-Theaters, unserer Zeit mehr verbunden denn das veraltende Broadway-Theater, überblickt, wird das Wunder verständlich, das dem «Living Theatre» geschah. Die Gründer suchten, wie geschildert, schließlich ein eigenes Theater, und sie fanden ein ganzes Haus, ein früheres Lagerhaus, in das sie ein Theater, Räume für Proben, eine Theaterschule und vieles andere einbauen konnten. Judith Malina, eine energische, äußerst erfindungsreiche Regisseurin, und ihr Mann Julian Beck fanden nun zeitgenössische Stücke und einen eigenen Stil aus scharfem Realismus und poetischer Phantasie geeint. So gaben sie des großen amerikanischen Lyrikers William Carlos Williams' einziges Stück «Many Loves», aus Dichtung und mehreren kurzen Stücken zusammengefügt. Sie spielten in ihrer besonderen Art Brechts «Dickicht der Städte» und manches andere. Und eines heißen Sommertags 1959 brachten sie «The Connection» von einem völlig unbekannten Jack Gelber heraus. Das Stück wurde als so abstoßend verrissen, daß einige Kritiker die Schließung des Theaters verlangten. Dann sprach es sich herum, daß da etwas Neuartiges in einer durchaus sehenswerten Aufführung gezeigt wurde. Weitere Kritiken erschienen, preisende, aufklärende. Und mit Schaudern und Erschütterung haben Tausende von Menschen dies Stück gesehen, bisher an tausendmal vom «Living Theatre» gespielt, nicht nur in New York, sondern in Rom, Turin, Mailand, Paris, Frankfurt, Berlin. Der Ruf dieser ungewöhnlichen Aufführungen hatte sich über ganz Europa verbreitet, und die französische Regierung lud 1961 das «Living Theatre» ein, an dem jährlichen Wettstreit der «Théâtres des Nations» teilzunehmen. Aber diese jungen Menschen hatten bisher nur in ihrem kleinen Theater mit 162 Sitzen gespielt, und sie besaßen überdies kein Reisegeld. Die amerikanische Regierung gab nichts, denn sie hatte gerade für eine andere Welt-Tournee mit drei Stücken fast eine Million Dollar zahlen müssen. Da kamen die Maler und Dichter der «Village» zusammen und verauktionierten 61 Bilder, Skulpturen und Manuskripte; es wurde ein Fest zu hohen Eintrittspreisen veranstaltet; private Spenden liefen ein. So kamen die nötigen 46 000 Dollar zusammen, und es geschah das Unglaubliche, daß in Paris das «Living Theâtre» mit den drei eben genannten Stücken von Williams, Brecht und Gelber unter den Aufführungen von 28 verschiedenen Nationen im vorigen Sommer den Grand Prix gewann und dazu noch das «Medaillon» der Pariser Theater-Kritiker als die beste Schauspiel-Truppe des Jahres und schließlich den Preis der Studenten der «Université du Théatre». Auf ihrer europäischen Tour hat die Truppe, die an ihre 162 Sitze gewöhnt war, in Theatern bis zu 1600 Zuschauern gespielt. Für die Zukunft ist das nunmehr weltberühmte «Living Theatre» von ziemlich jedem Lande Europas und von Israel zu Gastspielen eingeladen.

Was ist es aber mit jenem Dramatiker Gelber, von dem das «Living Theatre» jetzt noch ein zweites Stück, «The Apple», aufführt? Er transponiert in «The Connection» etwa Gorkis «Nachtasyl» (vor fast 60 Jahren Stanislawskis und Reinhardts anhaltendster Erfolg) in die Wirrnis und Zerrüttung und den absurden Stil unserer Zeit. Der Autor tritt selber auf, um zu sagen, weshalb er all diese dem Rauschgift verfallenen Menschen in ihrer Höhle oder Hölle mit ihren grotesken, widerlichen und tragischen Gebahren vorführt... zum nervenpeitschenden Jazz von gleichfalls drogensüchtigen Musikern.

Man sieht eine Studie dieser aus normaler Sicht anormalen Kreaturen aller Schichten und Hautfarben in gieriger Erwartung, in Verzückung und Zuckungen, in ihrer Verwahrlosung, Spektakelsucht und dennoch gegenseitigen Hilfe bis (in wörtlicher Bedeutung) zum Erbrechen... ein erbarmungsloses und zugleich erbarmungsvolles Schreckensbild: was hat der Mensch aus dem Menschen gemacht!

«The Apple», Gelbers neues Stück, steigert den absurden Realismus von «Connection» ins Bizarre, fast Wahnwitzige. Fetzen von Einfällen, eingestreute Sketsche, surrealistische Figuren, wilde Gesellschaftskritik, groteske Komik fließen durcheinander: ein Betrunkener, der auf der Bühne stirbt, dann wieder aufersteht, um als Phantom leibhaft weiterzuspielen; eine zerfledderte Schaufensterpuppe in Lebensgröße muß viel erleiden; ein Maler zeigt, wie man in wenigen Minuten vermittels eines Kuchenrollers, über hingespachtelte Ölfarben gewalzt, ein abstraktes Bild erzeugt, das während der Vorstellung versteigert wird; ein stummer Spastiker, der während des ganzen Stückes mit entsetzlichen Verzerrungen auf der Bühne ist, um am Schluß ganz natürlich und gesund zu sprechen, es würde doch jedem Spaß machen, mal so einen Spastiker zu spielen; Menschen verschwinden plötzlich auf offener Bühne oder verwandeln sich in Tiere. Handlung keine; den Sinn muß sich jeder selber suchen. Beide Stücke sind von Judith Malina so grell, überlegt und einfallsreich inszeniert, daß man nicht weiß: was stammt vom Autor, was von der Regisseurin?

Aber es wäre falsch, den Erfolg des «Living Theatre» nur aus Gelbers Stücken zu erklären; die Spanne von der Aufführung von Sophokles' «Trachinierinnen» in der Umdichtung von Ezra Pound bis zu des jungen Brecht expressionistischem «Dikkicht der Städte», zu Williams' poetischer Verspieltheit und zu diesem Gelber ist riesenweit. Die zehnjährige Gesamtarbeit von New Yorks einzigem Repertoiretheater (mit vier Stücken zugleich auf dem Spielplan) muß betrachtet werden, ebenso wie die Gesamtarbeit in den 35 Stücken von Quinteros «Circle in the Square» und mancher anderer Off Broadway-Bemühungen, das Suchen und Finden eines neuen Stils, der das Suchen und Finden des Kontakts mit der wirren Vielfalt unserer Zeit bedeutet, um zu verstehen, weshalb Off Broadway in kurzer Zeit zu dem internationalen Ruhm gelangte, dessen sich bisher nur der Broadway erfreute.

Kurt Pinthus

ENTRÜCKTE HELDEN

Pariser Theater am Ende des Winters

Kulturaustausch, ja Kulturdurchdringung heißt eines der Losungsworte im Europa unserer Zeit. Wo die Wirtschaft sich zur Einheit zusammenschließen will, soll das geistige Leben mit dem Beispiel vorangehen. Bei Europas Herzvölkern, Deutschland und Frankreich, hat dieser Anspruch schon zu bemerkenswerten Ergebnissen geführt. Man kann in diesen Monaten in Paris überraschende Beobachtungen auf dem Theater wie in der Literatur machen, die einen deutschen Einfluß verraten, der in dieser Form sich noch nie geäußert hat. Die Zeit, da Frankreich, seiner lateinischen Natur getreu, sich selbst bespiegelnd und in sich selbst verliebt, die Außenwelt gering schätzte, ist vorbei. In der modernen Welt ist seine Stellung noch gar nicht gesichert, mögen auch seine Schriftsteller und seine Theaterleute an den Ausdrucksformen der zweiten Jahrhunderthälfte mitgearbeitet haben. Seit neunzig Jahren zeichnet sich im französischen Denken und Weltempfinden eine Krise ab. Eine jahrhundertealte Tradition, die nach der rationalen Causa prima aller Dinge und Verhältnisse fragte, läßt sich nicht ohne weiteres aufgeben, mag die Zeit auch kausal nicht mehr zu erleben, geschweige denn zu erklä-

ren sein. Wen verwundert es unter den Hellsichtigen, daß im Vaterland des Rationalismus mit einem Mal eine Literatur an Boden gewinnt, die von Nacht und Traum, von unkontrollierter Aufwallung, von Düsternis und Absurdität in der Seele kündet. Georg Büchner und Heinrich von Kleist sind ins Bewußtsein der jungen Franzosen getreten und haben nicht die früher beinahe reflexartigen Urteile von «typisch deutscher Nebulosität» hervorgerufen. Noch vor zwölf Jahren galt dem Franzosen die deutsche Kultur als nur der Innerlichkeit verschworen, vor allem somit untheatergemäß. Heute gilt nicht nur die Lyrik (der deutsche Roman vor Thomas Mann und Kafka war ja nie attraktiv fürs Ausland gewesen) als Deutschlands bedeutendster Beitrag zum Kulturbesitz — in erster Linie genießt nun dieses Ansehen das deutsche Theater. Daß daran Bertolt Brecht zuvörderst die Schuld trägt, leuchtet ein. Diesen Theaterwinter beobachtete man in Paris das nachhaltige Interesse an deutschen Stücken: *Büchner* stand mit *Leonce und Lena* und mit *Wozzeck* auf dem Spielplan; *Brechts Schweyk im zweiten Weltkrieg* wurde vom gefeiertsten Nachwuchsregisseur Roger Planchon im riesigen Théâtre des Champs-Elysées aufgeführt. Es war für ihn die erste Inszenierung, die sich finanziell trug, ja einen Überschuß abwarf. Und Jean Vilar mußte der Begeisterung seiner vieltausendköpfigen Besucherschar nachgeben und Brechts *Arturo Ui* wiederum auf den Spielplan setzen. Bemerkenswerter aber als diese stoffliche Vorliebe ist eine Beobachtung, die Art der Darstellung betreffend. Jean Vilar hat Büchner gespielt und Kleist; er bot sie — wie heute den «Ui» — à la française. Farbenfreudig, spektakulär, im Rhythmus schnell, in der Rhetorik akzentuiert. Um es genau zu sagen: der Oper näher, an einen nervösen, unsentimentalen Gounod anklingend.

Dies Jahr nun ist die deutsche Darstellungsart Trumpf. Walter Mehring, ein junger Deutscher, der mit deutschen und französischen Schauspielern seit Jahren in der Cité universitaire Theater spielt, führte Büchner im Théâtre de Lutèce expressionistisch auf, mit Dekorationen und Pantomimen, die dem deutschen Film der dreißiger Jahre nahestehen. Schönheit kam dabei nach der seelischen Wahrheit; das entspricht nicht gerade französischem Inszenierungsprinzip. So ging es auf der Bühne häufig eckig und ungelenk zu, woran der Pariser Theaterbesucher nicht gewohnt ist. Auch die Diktion war holperig und rauh: Germanische Kehlen sprachen ins Parkett. Und dieses rebellierte nicht dagegen, obwohl sprachverliebt bis zum Exzeß. Das ist das Neue: den normalen Anforderungen an Spielart und Sprechweise kann ein Regisseur zuwiderhandeln und niemand pfeift. Mehr noch: in einem französischen Stück aus der Feder des begabtesten Schriftstellers der Jüngeren, François Billetdoux, «Va donc chez Torpe» betitelt, kann eine Deutsche die Hauptrolle spielen, ohne ihren Akzent zu verbergen, ohne eine gewisse brüske Eckigkeit zu beschönigen, und das Publikum jubelt ihr zu. Verdientermaßen, wollen wir gleich hinzufügen, denn das Spiel von Katherina Renn ist ebenso fein gestuft im Detail wie packend im psychologischen Aufbau. Frau Renn, aber auch Romy Schneider in John Fords «Schade, daß sie eine Dirne ist», von Lucchino Visconti als ein monumentales Schaugepränge inszeniert, sprechen im Gegentonfall zu jeder überlieferten französischen Sprachmelodie. Jedermann hört das Fremde an ihnen heraus, keiner nimmt daran Anstoß. Auf die Reinheit des Tonfalls, die vorbildliche Bühnensprache, die noch in der Dritten Republik so hoch in Ehren gehalten wurde, wird heute weniger geschaut. Ein Zeichen der Durchlässigkeit für Einflüsse und Aussagekräfte, die jenseits der geheiligten französischen Vorstellungen von einst liegen. Germanisches ist auf die Bühnen der Seine-Hauptstadt gedrungen und übt dort eine Faszination aus, die alle Einwände der selbstbehauptenden Vergangenheit überstrahlt.

*

Ob ein Drama des Lebens auch ein Drama auf der Bühne abgeben kann, darüber diskutiert man seit der Zeit des Naturalismus. Früher vertraten die Ideen allein die Wahrheit, seither gilt uns die beobachtbare, vorzugsweise soziale Wirklichkeit höher. Das Tragische (Herrschaftsbereich der Kunst) mit

dem Traurigen (Erfahrungsbereich des Lebens) zu verwechseln, ist so häufig geworden, daß wir in der Umgangssprache die beiden Worte als sinnverwandt empfinden. Wenn vor fünfundfünfzig Jahren in Le Havre der Hafenarbeiter Durand, Gewerkschaftsorganisator und Streikausrufer, durch schamlose Machenschaften seiner Arbeitgeber unter Mordverdacht festgenommen und, obwohl unschuldig, zum Tode verurteilt wurde, dann ist das niederträchtig auf menschlicher und sozialer Ebene, gibt aber für Bühnentragik noch kein Fundament ab. Selten hat man das besser bemerken können als im Falle von *Armand Salacrous* neuestem Stück *Boulevard Durand*, das in Le Havre uraufgeführt wurde, ehe es dem Pariser Theaterpublikum zugänglich war. Alles Geschilderte ist lebensecht — wie ausgeklügelt wirkt jedoch dies verbürgt Authentische. Es gibt tatsächlich in Le Havre einen Boulevard Durand; er erinnert an einen der umstrittensten Justizirrtümer Frankreichs zur Blütezeit des Kapitalismus. Der hier verewigte Arbeiter Durand hat wirklich gelebt; er steht den alten Stadtbewohnern, Zeugen des Skandals, noch lebendig vor Augen. Seine Weggefährtin, die er des ihm angedichteten Mordes wegen nicht mehr heiraten konnte, ist vor nicht allzu langer Zeit ebenfalls in Le Havre gestorben. Die Tochter, die sie im Stück von ihm unterm Herzen trägt, hat der Uraufführung beigewohnt. Sie saß an der Seite des ehemaligen Staatspräsidenten René Coty und wurde vom Premierenpublikum als eine Hauptperson beklatscht. Leben und Bühne gingen ineinander über; eine wahre Chronik der Stadtereignisse von einst wurde aufgeschlagen. Da war peinlich darauf gesehen worden, daß jegliche Erfindung fernblieb. Wer aber meint, Vergangenes sei nun durch Bühnenkunst festgehalten, unvergänglich gemacht worden, irrt. Eine Neuabschrift ist keine Wiedergeburt.

Das Geschehen auf den Brettern trägt anklagenden Charakter. Salacrou schrieb ein sozialistisches Tendenzstück. Wer den Werdegang dieses zweiundsechzigjährigen Dramatikers aus Le Havre kennt, wird darüber staunen. Er entstammt einer bürgerlichen Familie; sein Vater war Apotheker, Entdecker eines noch heute angewendeten Flohpulvers. Seit seinem Debut Mitte der zwanziger Jahre hat sich der Sohn sowohl der Boulevardkomödie zugewandt, in der ihm seine Kenntnis der bestehenden Welt zugute kam, wie auch dem Phantasiestück, in dem er äußere Wirklichkeit mit geträumter oder gewünschter verbinden läßt. Auf den gewandten Stückeschreiber war Copeau, einer der Väter des entschlackten, klarlinigen Bühnenstils in Frankreich, aufmerksam geworden. Er hat ihn mit Ratschlägen gefördert und schließlich sein bedeutendstes Stück «L'inconnue d'Arras» 1935 inszeniert. Nach dem Kriege war Salacrous gesellschaftliche Seite stärker hervorgetreten; er schien mit der überlieferten Welt zu paktieren, mochte er sie auch verspotten. «Boulevard Durand» zeigt ihn nun im Angriff gegen diese Welt, die er in der Gestalt der Hyänen aus der Oberschicht um die Jahrhundertwende scharf anprangert. «Die im Licht stehen», um das Brecht-Wort zu gebrauchen, sind allesamt Ausgeburten seelischer Gemeinheit. Streber und Genüßlinge, oberflächliche Schönredner, Profitjäger und Menschenverderber. Sie umgarnen ihre Mitarbeiter mit falschen Versprechungen, bestechen die Justiz oder bedrohen ihre Vertreter, um vorzuschreiben, wie die Anklage zu lauten, der Prozeß geführt zu werden habe.

Auf der anderen Seite die Arbeiter, redlich, hochherzig und unter der Lohnfuchtel. Durands Gefährtin, eine tatkräftige Heloise, die auf die Gewerkschaft baut, die Arbeitskollegen (noch nicht Genossen, die Radikalisierung steht noch fern), alle die stöhnenden Verdammten dieser Erde bewegen nur die edelsten Motive. Sie erglühen in Menschen- und Menschheitsliebe, kämpfen für die Freiheit, aber auch für die alle Grenzen aufhebende Verbrüderung. Die äußert sich schließlich in den Sympathiestreiks auf allen Kontinenten, den Telegrammen der Gewerkschaften aller Länder. Dem unter dem Druck der öffentlichen Meinung am Schluß von der Todesstrafe Begnadigten hilft die Milde nicht mehr. Die Kerkermauern entlassen einen geistig Gebrochenen, einen Zerrütteten, den der Wahnsinn ereilt hat.

Verschiedene Mißlichkeiten verfolgen

diese Art von Dramatik. Auf die aristotelische Affekttheorie kann sie sich nicht berufen, wenn sie in gewollter Naivität an die Urgefühle im Menschen appelliert. Denn es geht ja nicht darum, auf der Bühne Gefühle in Wallung zu bringen; es kommt auch noch auf die Qualität dieser Gefühle an. Wer könnte nicht mit Durand und seinem Mädchen mitleiden, wer empörte sich nicht, angesichts ihrer unverhüllten Niedertracht, über die Fabrikbesitzer und Börsenjobber der Gegenseite. Doch alle Affekte, die Salacrou nach einer schleppenden ersten Hälfte zu entfesseln versteht, bleiben in sich gebunden, steigen nicht über sich hinaus, da sie nirgends die Grundantriebskräfte der Seele betreffen. Man kann das Ergebnis auch so ausdrücken: menschlich empfinden wir Mitleid und Abscheu, künstlerisch Langeweile. Daß es tausend Durands damals gab, zur Zeit des Hochkapitalismus, wer will es leugnen? Daß aber dieser Durand auf der Bühne ein Einzelfall bleibt, spüren wir bald und mit zunehmender Teilnahmslosigkeit. Dies Drama der großherzigen Solidarität schließt alle nichtorganisierten, das heißt gleichgestimmten Betrachter aus, statt sie für sich zu gewinnen. Der Exklusivität halber ist ein unverändert gleicher Ton für alle Gestalten notwendig, aber auch starre Konventionen, denen sich diese Rebellen gegen die vorherrschenden Konventionen freudig unterwerfen.

Salacrou ist nicht der einzige, der gegen soziale Ungerechtigkeit ficht; Arthur Adamov hat in seinem letzten, noch nicht aufgeführten Stück «Printemps 71» das gleiche Ziel. Bemerkenswert ist: bei Adamov, dem Linksintellektuellen, wie bei dem Bourgeois Salacrou (Mitglied der Académie Goncourt überdies) sprechen die Helden die gleiche unpersönliche und platte Sprache, hängen diskussionslos den gleichen Gedanken an, unterwerfen ihr Verhalten denselben Reaktionen. Schwarzweißmalerei beim einen wie beim andern: ungerecht, blutsaugerisch und sittlich minderwertig — so die Reichen; reine und machtlose Idealisten die Arbeiter. Je machtloser, um so reiner und edler; verdientermaßen winkt ihnen die Zukunft. Das sind Denkschemata, die sich von der Wirklichkeit ablösen, bereit, in jeder Ideologie, die sich ihrer bemächtigt, zu versteinern. Die Gefühle, die von der Bühne herab geweckt werden, sind nur konventionell, das heißt vorempfunden und wandlungsunfähig. Sie suggerieren ein Weltbild, das erstarrt ist und ebenso übersteigert wie das voraufgegangene des bürgerlichen Pathos. Wie dieses erweist es sich bald als Gefühlsattrappe.

*

Ein junger Mann, den niemand kennt, läßt im Taschentheater von Montparnasse ein Stück aufführen. Sein Titel heißt *Naïves Hirondelles*, auf deutsch: Unschuldige Schwalben; das klingt wehmütig, verschwebend, ein bißchen nach des Knaben Wunderhorn. Vorstellen kann man sich darunter nichts, aber im Stück stellt er auch nichts vor, dieser Anfang eines Volksliedes, das keinerlei Bedeutung hat. «Tragt die Kunde meiner Liebe zur Geliebten, unschuldsvolle Schwalben», freilich, wo ist die Geliebte, und macht sie sich etwas aus der Kunde? Viele Frage, die das Stück nicht beantwortet, denn nicht um den Gegenstand geht es darin, sondern um einen bestimmten Echoton des Lebens. Im Taschentheater fanden sich nur wenige Besucher ein; auf diese spärlichen Schwalben können Autor und Schauspieler für einen Sommer nicht zählen. Ihr Mut sinkt. Sie beschließen, nach drei Vorstellungen das Stück entfliegen zu lassen. In der ersten der 3 letzten sitzt André Roussin, berühmter Boulevardautor, dessen Name die Tausende in Paris mit den Tausendern in der Brieftasche ins Theater lockt. Jahrelang spielt man seine Stücke en suite; wer sich amüsieren will bei einem geschickt gezimmerten und pikant gewürzten Lustspiel drängt sich bei ihm ins Parkett. Roussin, alles andere als ein Avantgardist, ist von den «Schwalben» begeistert. Am nächsten Morgen lesen im «Figaro» alle, die seine Theatersäle füllen: «Ein neuer Bühnenautor ist entdeckt im kleinsten Theater von Paris, sein Name: *Roger Dubillard*. Wer je die Bühnenkunst geliebt, sehe sich dessen Stück an, bevor es, mangels Zuschauer, eingeht. Wo bleiben, rief er des weiteren aus, die Autoren, welche die Avantgarde schufen oder ent-

deckten, wo bleibt Anouilh, wo bleibt Ionesco, dem Publikum zu sagen, daß im verborgenen hier ein besonderes Talent das Licht erblickte?» Mehr bedurfte es nicht. Am nächsten Tag schrieb Ionesco im «Combat» eine ebenso hochgestimmte «Verteidigung Roger Dubillards und anderer». Am dritten Abend, dem Stichtag vor der Absetzung, standen die Zuschauer bereits in der schlechtgepflasterten Sackgasse vor dem Theaterchen Schlange. Seither muß, wer ins Schwalbenstück will, rechtzeitig Plätze bestellen.

Das ist auch ein Aspekt des Pariser Theaterlebens, den man kennen muß. Roussin spielte auf Anouilh an, dessen Artikel über Becketts «En attendant Godot» vor zehn Jahren die gleiche aufrüttelnde Wirkung gehabt hat. Uneigennützigkeit der Großen, im Ruhm Bestallten, Gefühl für Qualität und Originalität und das Bedürfnis, ihr Beachtung zu verschaffen — viel kommt dazu, um diesen weithin hallenden Ruf auszulösen. Eines vor allem: das — am Ende bestätigte — Vertrauen, das Publikum, eine sehr genau bekannte und faßbare Größe, beeinflussen zu können. So stützt schließlich jeder jeden. Roussin den unbekannten Dubillard, das Publikum, ihm Vertrauen schenkend, den Rufer selbst. Durch sein folgsames Hereinströmen stärkt es Roussins Ansehen in der Gesellschaft. Das Streben nach Macht, zumindest nach gesellschaftlicher Macht, ist ein Blickwinkel, unter dem man Theater auch sehen muß.

Ob Roussins Publikum über Dubillards Stück am Schluß nicht enttäuscht ist, läßt sich schwerer ausmachen. Denn wiederum handlungs- und spannungslos ist das Geschehen auf den winzigen Brettern Montparnasses wie bei allen heutigen Spielen, die Neuland suchen in der Theaterprovinz. Dubillard schildert Zustände, nicht Handlungen oder Charaktere. Zustände obendrein, die miteinander verwandt sind, nur einer einzigen Seelenlage entstammen. Das Mädchen, das aus Pontoise nach Paris eilt, um auf eine Zeitungsannonce hin in einem Hutladen zu arbeiten, sich zu zwei müßiggängerischen Sonderlingen verirrt, durch sie schließlich zur Tante eines von ihnen, der Hutladenbesitzerin, kommt, bei ihr arbeitet, unglücklich ist und mit dem jüngeren der beiden Müßiggänger das Weite sucht — dies Mädchen interessiert uns samt den drei andern recht wenig. Wir spüren, daß sie nur Vorwand sind. Etwas anderes macht den Inhalt aus: Gleichgültigkeit, Langeweile, langsam versickernde Zeit, die Wehmut darüber, aber auch der Genuß am Einsinken in die Bindungslosigkeit.

Man erkennt gleich: hier wird nichts dargestellt durch handelnde Personen, hier wird allein ihr Sein zur Handlung. Fernand und Bernard, die beiden Käuze, die alle Berufe durchprobieren und längst wissen, daß keiner für sie paßt, sie sprechen nicht von Langeweile oder seelischer Wüste, sondern lassen sie körperlich auf der Bühne erstehen. Mancher wird sich fragen, wozu er, Langeweile zu betrachten, ins Theater gehen solle; ihm genüge es, sie im Leben jeweils ohne Vergnügen zu empfinden. Das ist ja auch eines der Hauptargumente gegen das heutige Theater, nicht stichhaltig indes, wo es sich um seine besten Vertreter handelt, zu denen teilweise nun Dubillard gezählt werden kann. Denn er weckt auf den Brettern auf sehr direkte, dichte Weise tatsächlich Leben, selbst wenn es, kaum erzeugt, über seiner eigenen Ausweglosigkeit stockt. Die vier Gestalten des Spiels schwätzen und blödeln miteinander, nicht darum jedoch, weil sie Besseres nicht zu tun wüßten, sondern weil sie ins Schweigen, in unmotivierbare Taten und zusammenhangslose Sätze vom Leben das einfangen, was sich daran heute an wirklich Erlebbarem äußert. Nicht aus Unfähigkeit, aus Phantasiemangel schrumpft das Bühnengeschehen, sondern weil unser Leben selbst geschrumpft ist. Alles ist *in nuce*, wie man früher den Extrakt aus Fülle bezeichnete. «In der Nußschale» heißt das, darein wir heutzutage das Leben, ich meine: was heute an ihm echt und kein Massenartikel ist, eingepackt haben. So führt es uns Dubillard auch vor.

Die Personen des Spiels, dem bürgerlichen Herkommen entlaufen, in einem verfallenen Krämerladen versammelt, lieben sich, ein wenig, verabscheuen sich, ein wenig, suchen voneinander loszukommen, können nicht voneinander lassen und zermürben

sich durch diese Unfähigkeit noch mehr. Ein Teufelskreis also, aber dies Wort ist schon zu gefühlsgeladen. Ein unterschwelliger Bann wohl eher, der die zwei Männer und zwei Frauen in zahlreiche, wenig definierbare Beziehungen verstrickt, sie aneinander alle Gefühle des Lebens empfinden läßt. Wenn er sich löst, ist das Stück aus. Er löst sich aber erst, wo Dubillard es vorsieht. Vorher kann in dieser geheimnisvoll aufgeladenen Spielfläche an Gags und Wortwitzen abrollen, was immer will, es wird nie herausfallen.

Kein lustiges Spiel im Grunde, ein trauriges vielmehr, aber Anlaß zum Lachen findet sich darin zu Hauf. Nur die Komik wird dieser äußersten Trauer gerecht. Komiker sind denn auch die beiden außerordentlichen Schauspieler, die Bernard und Fernand nicht verkörpern, sondern vorleben. Ihre Gesichter bleiben beide unbewegt (Reminiszenzen, so auch übrigens im Text, an den burlesken amerikanischen Film). Warum sollten sie sich auch bewegen, geschieht doch alles innen, nichts außen. Oder genauer: alles, was außen geschieht, Berufswechsel, nutzloses Uhrensammeln, Tischumwerfen, geschah bereits unzählige Male. Etwas Neues stößt von außen nicht zu, nur Wiederholungen oder Abwandlungen. Heute nennt man so etwas schnellfertig absurd, weil der Sinnzusammenhang zwischen Ding und Menschen verloren gegangen ist. Für Ionescos frühestes Theater trifft das zu. Er jongliert mit der Sprache, um aufzuzeigen, wie sehr die Dinge nicht mehr vom Wort, das heißt vom erkennenden oder handelnden Menschen gefaßt werden. Ihm kam es aufs Entlarven an; sein Wortverdrehungstheater hat gesellschaftskritische Absicht. Dubillard schert sich darum gar nicht. Gesellschaft ist diesen vier Am-Fleck-Sitzenden unwichtig. Sie entstammen einer hierzulande häufigen Kleinbürgerschicht der Provinz, sind im Stück realistisch gezeichnet (eingerahmt von einem naturgetreuen Bühnenbild) — ein Genrebild, möchte man sagen. Vom Standpunkt der kontrollierbaren Wirklichkeit stimmt alles genau, nur die Verbindungen zu den anderen Menschen sind eingestellt. Sie leben für sich, sanft eingeschlossen in der Nußschale.

Georges Schlocker

ROMANCIERS DE LA VIE PROFONDE

Lettre de Suisse romande

Les voies de M. Jacques Mercanton sont des plus secrètes et des plus originales. Depuis son premier livre de création romanesque, *Le Secret de vos Cœurs*, ceux qui le suivent et l'admirent savent quels cheminements obscurs il propose à travers des fictions qui sont moins celles d'un romancier que d'un moraliste. Mon propos n'a rien d'une critique; il vise seulement à situer l'altitude d'une œuvre. Les créatures de ses fables ne sont point de celles que l'on rencontre quotidiennement dans la rue. Les exigences de leur psychologie sont de l'espèce la plus rare. Leurs aventures touchent moins à ce que l'on appelle l'*action*, au théâtre, qu'à d'indéfinissables mutations intérieures dont la *Bérénice* de Racine nous donnerait le modèle. Et le poète nous propose, à leur sujet, une gamme très nuancée de réflexions où se découvrent une finesse de sensibilité toute féminine, une acuité d'intelligence presque trop acérée.

Je n'affirme point qu'il faille être bête pour écrire des romans. Je voudrais seulement suggérer qu'un abandon plus confiant au pouvoir créateur mettrait le lecteur plus à l'aise. Visiblement, Jacques Mercanton se regarde regarder. Baudelaire dirait qu'il est la plaie et le couteau. Jamais je ne l'ai mieux senti qu'à propos de son dernier roman: *De Peur que ne vienne l'Oubli*[1].

Vous raconter l'histoire? Je m'en sens bien incapable. Y a-t-il, vraiment, *une histoire?* Anne est restée veuve, en 1940; elle a un fils,

[1] Guilde du Livre — Lausanne.

Pierre, dont on apprendra qu'il n'était pas de celui qui lui a laissé son nom. Elle a rencontré, dans les Grisons, quelques années plus tard, un romancier, Jean-Jacques Séguier. Ils se sont mariés, ils vivent à Paris; après une quinzaine d'années de mariage, leur amour est-il épuisé? C'est le sujet du roman. Une maladie d'Anne le ressuscitera. C'est tout.

C'est plus qu'il n'en faut pour que Jacques Mercanton brode sur le cœur, le regard et les larmes des variations d'une subtilité infinie. Ces trois êtres, la femme, l'homme et l'enfant, s'affrontent dans le secret de leurs déceptions, s'abandonnent à leur solitude, se prerennent, se taisent, souffrent. Oui, «l'amour ne serait-il qu'un échange de tourments», cette vacance et ces reprises du désir où la jalousie joue sa partition obscure dans les replis des âmes dépossédées?

Pendant un voyage, au Maroc, Jean-Jacques a tenté d'aimer une autre femme, à peine une femme, Imina, la fillette au corps transparent qui lui donne de la joie sans le détacher d'Anne. Episode étrange; passage de l'adolescente Ophélie dans une attente qui ne sait plus ce qu'est l'amour. Mais personne ne sait plus ce qu'est l'amour et personne ne sait non plus ce qu'il est lui-même ni ce que signifient les présences qui l'entourent. — «Anne, qui es-tu? Le mystère seul est sa réponse.» Tout se passe sur un fond de désolation tendre, d'amertume blessée. Anne souffre de cette trahison, mais elle souffre davantage pour Jean-Jacques que pour elle-même parce qu'elle devine la souffrance de ce cœur qu'elle n'a pas su protéger. Chacun poursuit sa voie, incommunicable, dans l'ennui d'une existence qui n'a plus de signification. Mais dans les songes de ces cœurs désemparés persiste l'espoir du bonheur et tant de chagrins souterrains tâtonnent vers la lumière.

Vous le voyez bien, ce n'est pas une «histoire»; il n'arrive presque rien. Des vacances; un voyage; on voyage beaucoup, même, ce qui ne change que le décor; les âmes naviguent dans notre Europe avec toujours leurs mêmes problèmes. Rien ne peut les en délivrer, sinon la maladie et la mort dont la menace rôde sans cesse, comme une punition, sur chacun.

Définir ce roman? J'en laisserai le soin à l'auteur lui-même. Parce qu'enfin, le moraliste Jean-Jacques Mercanton est tout appliqué à suivre la trame d'un autre livre, celui qu'écrit, dans le roman nº 1 (celui qui nous est proposé), Jacques Séguier. J'intervertis en toute conscience les prénoms car enfin ces deux fables qui se déboîtent l'une de l'autre, se greffent l'une sur l'autre, s'interpénètrent, l'une éclairant l'autre; c'est encore ce jeu du regardant regardé dont je parlais plus haut. Et voici le romancier-personnage qui se juge: «Je me trouvais plongé depuis plusieurs semaines dans un récit nerveux, inquiet, dominé par des passions sourdes, dont j'étais loin d'apercevoir l'issue, ou même le sens, mais subissant, comme chaque fois, le sort de mes personnages, participant à leur épreuve, non point placé comme eux dans l'ombre, mais au cœur même de la menace qui planait sur eux...» On pourrait se demander, même, si le vrai sujet de cette analyse n'est pas là: montrer que le romancier ne fait de miel qu'avec sa propre expérience, chaque événement dont son cœur est la proie fournissant à l'abeille butineuse le pollen qu'elle ramène à la ruche. Nous entrons ainsi, par intermittence du moins, dans ce jeu où Marcel Proust épuisa son génie, dans ce dialogue entre «Je» et Marcel, sous le regard de Proust nous livrant les secrets de son propre personnage. La première fiction: Anne, Jean-Jacques, Pierre, leurs amis, ne nous serait proposée que dans l'unique intention de nous faire comprendre qu'une seconde fiction s'alimente d'elle et que cette seconde fiction nous livre la vérité sur le comportement de l'auteur de l'une et de l'autre... C'est un jeu exquis de masques dont Marivaux se fût enchanté.

Ce pourrait être un jeu pesant, une construction toute artificielle et laborieuse: au contraire, on y prend le plus subtil plaisir. Grâce, en particulier, à cette lucidité du créateur qui n'abandonne jamais la bride de sa monture et la conduit avec un humour exquis à travers les obstacles dressés sur sa piste.

L'humour est bien, en effet, une qualité de ce livre; il circule, tantôt secret, tantôt avoué, de page en page, et doucement se

raille lui-même. Quand les formules sybillines du moraliste se font par trop nuageuses, Anne remarque que tant de subtilités côtoient le vide, que ces perles enfilées au même fil ne signifient plus rien. Comme c'est justement ce qu'était en train de se dire le lecteur, le lecteur est ravi... Mais il devine aussitôt derrière son sourire le sourire amusé de Jacques Mercanton qui trouve décidément son double bien singulier.

Ailleurs, l'humour, pour ne pas dire son nom, s'avoue néanmoins dans une presque férocité. Tel portrait d'un milieu genevois est d'une gaîté savoureuse: «...dans cette grande maison de Champel, il régnait cette atmosphère de prospérité généreuse fréquente en Suisse, avec l'air de liberté et de gaieté habituel dans les familles protestantes, ou l'on ignore les craintes et les contraintes. Anne s'y plaisait. De retour à Paris, elle trouvait sévère l'ambiance des maisons qu'elle fréquentait.»

Est-ce à Proust encore que l'on pense quand le portraitiste s'abandonne au plaisir de l'imitation? Le professeur Mallet, le propriétaire de la maison si «gaie» de Champel, est de ces personnages que l'on n'oublie plus. Il résume une classe sociale, il individualise une cité: «Il parlait avec une certaine emphase, mais sans effet, avec un appui marqué sur l'avant-dernière syllabe des mots, et en prononçant toutes les nasales comme des «on». Je ne le suivais pas sans peine. Il me félicita sur ma bonne mine, comme si elle comportait un mérite moral...

— Que ponsez-vous du jeune Pierre, maintenont que vous avez eu l'occasion de le voir un peu...»

Ici encore, Jacques Mercanton demeure sans cesse conscient de ses pouvoirs. Il est comme le chimiste qui dose au milligramme la composition de ses breuvages. A son ami Candriano, qui l'accuse d'être jaloux des talents narratifs de son fils, Jean-Jacques Séguier réplique:

— Il m'a semblé qu'il y avait là trop d'ironie perdue. Une dépense inutile. On a tellement besoin d'ironie pour les choses sérieuses. Et j'en consomme beaucoup dans mon travail...

Il en consomme une certaine dose à se juger lui-même, parfois à se condamner. C'est encore au professeur Mallet qu'il délègue le soin de porter sur ses livres un verdict impitoyable. Comme Séguier avoue qu'il prépare un nouveau roman, le professeur «se réjouissait de le lire, bien qu'il dût avouer qu'il ne se sentait pas toujours *le pied très sûr* dans mes livres. Il lui arrivait même d'en achever la lecture sans être bien certain d'en avoir compris le sujet. Beaucoup de sentiment, une psychologie très fine, de jolies notations de paysage, mais, pour lui du moins, Daniel Mallet, aimant l'énergie dans la pensée comme dans le regard, des idées obscures et des formes un peu fuyantes. On ne savait jamais très bien de quoi il était question et mes personnages ne paraissaient pas le savoir beaucoup mieux.

— Enfin, conclut-il avec bienveillance. Vous êtes un poète. Votre monde est un monde de rêve.»

Il aurait pu ajouter, le sévère professeur de Genève, que sentiments et paysages sont analysés, décrits avec un soin extrême, le poète étant artiste et l'artiste, musicien. Dans cette Europe où nous allons, de Paris à Genève, de Genève aux Grisons, des Grisons en Autriche et en Italie, d'Italie à Bruges — puisque nous n'allons pas européaniser le Maroc — que d'esquisses vives, de tableaux changeants! Rien ici de notre littérature régionaliste. Les romans de Jacques Mercanton sont de l'anti-Ramuz, pour employer une formule commode. Allons-nous dire que c'est tant mieux? Nous serions bien ingrats. Mais enfin, une culture n'est-elle pas faite de différences? Amiel complète Töpffer.

Quoi qu'il en soit, *De Peur que ne vienne l'Oubli* est un roman qui ravira les lecteurs attentifs aux drames secrets des cœurs et aux pouvoirs de la création littéraire. Tout ce qu'il y a *d'opaque* (c'est un mot cher à Jacques Mercanton) dans les relations humaines séduit un moraliste doué d'une rare pénétration. Ce n'est pas tous les jours que des livres de cette qualité nous tombent dans les mains.

*

Autre romancier de la vie profonde, M. Emmanuel Buenzod, dans ses *Nouvelles vau-*

doises[2] nous donne un portrait bien original de ses compatriotes. Non, rien ici du Vaudois familier, bonhomme, bon enfant, à l'humeur heureuse, à l'humour à fleur de peau. Non, rien de Benjamin Vallotton en cet écrivain exigeant, sévère, cherchant l'humanité plus que l'accent régional, la poésie plus que le pittoresque, le drame plus que la facile idylle. Ses peintures se composent par touches délicates, lentes, précises; stries géologiques qui s'accumulent lentement pour former la nature complexe des êtres. Superposition de gestes en soi à peine remarquables mais chacun révèle une intention, un regret, une attente. Dans ces paysages des bords du lac, dans ces petites villes qui semblent dormir, le feu couve, la tragédie somnole. Non, pas de cri, pas de crime. La vie de tous les jours, surprise dans ses tâtonnements, mais le regard pénétrant du témoin en démasque les secrets.

Il y a longtemps que nous le pensons: M. Emmanuel Buenzod mérite une large audience. Mais comme il fut l'un des premiers à faire connaître l'œuvre de Ramuz, on a dit: — C'est un disciple de Ramuz... Le public aime les jugements sommaires. Et passe. Rien, mais rien du maître de Pully dans ces analyses subtiles, dans ces mises à nu des âmes scrupuleuses, inquiètes, précautionneuses. Un talent vraiment original. Mais allez vous faire entendre du public!

Il est vrai que cet art tout intérieur, cette science des demi-teintes, cette poésie sourde et nuancée ne peuvent toucher la foule. M. Buenzod en a pris son parti avec beaucoup de noblesse. Loin de la foire littéraire, il poursuit son œuvre de critique et de créateur sans récrimination. La postérité, j'en suis certain, retiendra ces *Nouvelles Vaudoises* dont la qualité ne saurait être contestée.

Comme elle retiendra, on veut l'espérer, les nouvelles d'Alice Rivaz, *Sans Alcool*[3]. Un mauvais titre, peut-être, dans ce pays de bon vin où les buveurs d'eau ont mauvaise réputation. Mais quelle finesse extrême dans l'art des notations révélatrices! Quelle approche exceptionnelle des âmes solitaires que le destin poursuit de ses caprices! D'intimes détresses émergent de ces destins en apparence lisses ou insensibles, des douleurs très humaines se révèlent derrière le visage ingrat de l'habitude. De sourdes impossibilités pèsent sur les êtres, des fatalités indéfinissables qui empêchent tout bonheur. Réalités obscures, à peine perceptibles, que le talent de l'auteur, d'une subtilité très sûre d'elle-même, excelle à suggérer.

Maurice Zermatten

[2] Edition du Panorama, Bienne.

[3] La Baconnière.

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Belgien

Brüssel, Galerie Louise: 7. Antiquariatsmesse (bis 15. 4.).

Deutschland

Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte: Kunst im Handwerk früher Völker (April).

— Ehem. Staatl. Museen, Museum Dahlem, Kupferstichkabinett: Neuerwerbungen, Teil I: Alte Meister (bis 23. 4.).

Bremen, Kunsthalle: Schwarz-Weiß-Graphik 1961 (bis 8. 4.).

Düsseldorf, Hans Trojanski: Maurice Vlaminck (April).

Essen, Villa Hügel: 7000 Jahre Kunst in Iran (bis 24. 4.).

Frankfurt, Museum für Kunsthandwerk: Koreanische Kunst (bis 15. 4.).

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: Braque, Mirò, Chagall — Illustrationen, Plakate, Keramik, Plastik (bis 6. 5.).

Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Delaunay (bis 6. 5.).

München, Galerie Schöninger: Chagall (bis 30. 4.).
— Galerie Schumacher: Käte Scheyde — Aladar Edvi-Illes (bis 12. 4.).
Stuttgart, Kunsthaus Schaller: Fritz Lang (bis 14. 4.).
Ulm, Museum: Hans Gaßebner (bis 8. 4.).
Wiesbaden, Städtisches Museum: Alo Altripp (bis 6. 5.).

Frankreich

Paris, Musée du Louvre: Cathédrales (April).
— Musée d'Art Moderne: Rétrospective Jean Arp (April).
— Musée des Arts Décoratifs: Antagonismes II, «L'Objet» (April).
— Galerie Charpentier: Les Fauves (April).
— Bibliothèque Nationale: Piranèse (April).
— Institut Néerlandais: Dessins italiens du XVe au XVIIIe siècle dans les musées hollandais (April).
— Le Point Cardinal: Pierre Grimm (bis 15. 4.).

Großbritannien

London, Arts Council — Tate Gallery: Sonja Henie — Niels Onstad Collection (April).
— Gimpel Fild Ltd.: Recent paintings by Sandra Blow (bis 21. 4.).
— Molton Gallery: Avinash Chandra (bis 14. 4.).
— Roland, Browse & Delbanco: Sutton, B. Kay paintings (bis 19. 4.).
— Victoria & Albert Museum: International Art Treasures exhibition (bis 29. 4.).

Holland

Amsterdam, Rijksmuseum: Amsterdam in tekening (bis 29. 4.).
— Rembrandthuis: Rembrandts curieuze saecken (bis 30. 4.).
Delft, Het Prinsenhof: Contour 1962 (bis 7. 5.).
Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen: Kant uit de 19de eeuw (bis 30. 4.).
Rotterdam, Museum v. Land- en Volkenkunde: Oud Peru (bis 1. 7.).

Österreich

Linz, Galerie Wolfgang Gurlitt: Linzer Vereinigung für Künstler und Kunstfreunde MAERZ (bis 22. 4.).
Salzburg, Galerie Welz: Lyonel Feininger (bis 23. 4.).
Wien, Galerie im Griechenbeisl: Yu-Kun Yang (bis 15. 4.).

Schweiz

Basel, Kunstmuseum: Neuerwerbungen und Geschenke 1961 (bis 23. 4.).
— Kunsthalle: Mark Rothko — E. Chillida (bis 8. 4.).
— Museum für Völkerkunde: Kopfjäger und Kannibalen (bis 30. 4.).
Bern, Galerie Spitteler: Willi Rieser, Biel und Den Haag — Rolf Spinnler, Solothurn und Bern (bis 14. 4.).
— Schweizerische Landesbibliothek: «50 Jahre Schweiz. Zivilgesetzbuch» (bis Ende April).
— Kunsthalle: Charles Lapicque (bis 25. 4.).
Frauenfeld, Galerie Gampiroß: Der Fotograf Hans Baumgartner (8. 4. bis 27. 4.).
Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts: Marius Borgeaud (April).
— Galerie Bonnier: Jean Fautrier (April).
Lugano, Villa Ciani: Bianco e Nero (15. 4. bis 11. 6.).
Luzern, Kunstmuseum: Fritz Huf, Plastiken und Zeichnungen (14. 4. bis 20. 5.).
Schaffhausen, Museum Allerheiligen: Helmut Grieshaber, Farbholzschnitte (bis 22. 4.).
St. Gallen, Kunstverein: Diogo Graf (7. 4. bis 13. 5.).
— Stiftsbibliothek: «Notker Balbulus» zum 1250. Todestag (bis 30. 4.).
— Galerie Im Erker: Serge Poliakoff (bis 15. 4.).
Winterthur, Kunstverein, im Museum: Kasimir Malewitsch (13. 4. bis 27. 5.).
Zürich, Kunsthaus: Jakob Welti (bis 4. 4.).
— Kunstgewerbemuseum: Arne Jacobsen (bis 8. 4.).