Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 40 (1960-1961)
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: 19.02.2026

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

UMSCHAU

DAS THOMAS-MANN-ARCHIV DER EIDGENÖSSISCHEN TECHNISCHEN HOCHSCHULE IN ZÜRICH

Thomas Manns Werk ist das straffe und zugleich farbenreiche dichterische Gewebe einer großangelegten «Phantasie des Realen» und eines genau arbeitenden kritischen Sinnes für die historische Wirklichkeit. Die künftige Literatur- und Geistesgeschichtsschreibung wird gut tun, das Wort Thomas Manns nicht endgültig einzuordnen und zu werten, bevor sie alle Mittel der Analyse und der Interpretation, die ihr erreichbar sind, zu Hilfe gezogen hat. Schon ein kurzer Blick in die Werkstätte des Dichters, auf seine Werkmaterialien, Pläne und Hilfsmittel mahnt zu dieser Vorsicht. Zwar soll das Wort der Werke auch weiterhin als das letzte Wort des Dichters gelten; aber gerade bei Thomas Mann vermögen ein erstes, vorläufiges Wort, eine Notiz, ein verworfenes Stück, eine Skizze oder gar ein aufgespartes Reporterbild zuweilen überraschend auf die Spur des richtigen Sinnes seiner endgültigen Worte führen. Der künftige Interpret wird schließlich um so sicherer auch gewisse repräsentative geistesgeschichtliche Erscheinungen der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts im scharfgebündelten Lichtkegel von Manns dichterischem Geiste aufleuchten sehen, sie fassen und eindeutig festhalten können.

Solche Einblicke in die Genesis des dichterischen Worts bietet der große, zum Teil noch uneröffnete Nachlaß Thomas Manns, den dessen Erben im Oktober 1956 der Eidgenössischen Technischen Hochschule übergeben haben, in einer heute noch gar nicht absehbaren Fülle. Es ist zweifellos, daß mit der allmählichen Erschließung dieses Nachlasses die bisher zuweilen vage Würdigung von Manns Werk und Persönlichkeit einer sorgfältiger fundierten weichen dürfte. Dabei bedeutet es einen unverkennbaren Vorteil, daß der Nachlaß in unserm Lande seine Heimstätte gefunden hat und daß seine Erschließung von einem Orte aus versucht werden darf, der vom Streit der Meinungen weniger berührt ist und wo man den großen Spannungen, die sich um Manns Persönlichkeit gebildet haben, unvoreingenommener entgegenzutreten vermag als anderswo. Thomas Mann ist im Laufe seiner Entwicklung mehr und mehr über die nationale Bedingtheit hinausgewachsen, und wenn die Wahl seines schließlichen Wohnsitzes auf die Schweiz gefallen ist, so darf darin, wie es Paul Scherrer, der Leiter des Archivs sagt, ein Gleichnis seines eigenen Bemühens um «Entrückung» gesehen werden.

Ein erster Blick in eine der Kassetten, deren Material Thomas Mann sich zur genauesten Kenntnis der Umwelt seiner Romangestalten angelegt hat, zeigt, wie ganz anders, wie um vieles genauer und wacher man lesen wird, wenn man erfahren hat, welches Gewicht Thomas Mann auf das «sittliche und künstlerische Recht des Dichters, die Wirklichkeit zu benutzen», gelegt hat.

Die der Öffentlichkeit vorderhand noch beschränkt zugänglichen drei Räume des Archivs befinden sich in einem Seitentrakt der ETH-Bibliothek. Der erste, als Intérieur dem Kilchberger Arbeitszimmer des Dichters nachgebildet und mit den originalen Möbeln, Bildern und liebenswerten Kleinigkeiten ausgestattet, enthält auch die persönliche Bibliothek, rund 2000 Bände, die sich Thomas Mann nach dem Verlust seines Eigentums seit dem Jahre 1933 aus zurückerstatteten

Resten und Neuerwerbungen aufgebaut hat. Diese Bibliothek ist heute katalogisiert. Sie bildet hinsichtlich ihres Bestandes und auch der zahlreichen Anstreichungen und Marginalien wegen einen bedeutenden Gegenstand des philologischen Interesses.

Ein schmaler Vorraum, als Ausstellungsraum hergerichtet, enthält eine reizvolle Auswahl von Manuskripten aus verschiedenen Schaffensperioden, Entwürfe, Pläne, Skizzen, Kollegienhefte, das Konzept einer Vorlesung an der Universität Princeton und manche sinnige Kuriosität. Überdies gibt dieser Raum Einblick in die Fülle hoher und höchster Ehrungen, deren Thomas Mann teilhaftig geworden ist, und eine Reihe von Porträts, Büsten und die erstaunlich ausdruckstarke Totenmaske zeigen das Bild vom Wandel der äußern Erscheinung des Dichters.

Im eigentlichen Archivraum, zugleich dem Arbeitsraum für die bibliothekarische Betreuung des Nachlasses, werden neben der stark wachsenden Archivbibliothek (gegenwärtig rund 1000 Bände) die annähernd 700 Manuskripte aufbewahrt und damit der textkritischen Bearbeitung des Werks gesichert. Unter diesen Manuskripten dürften diejenigen zu den beiden Ausgaben des «Felix Krull», des «Joseph in Ägypten» und «Josephs des Ernährers», ferner die Manuskripte der «Vertauschten Köpfe», des «Doktor Faustus» und der «Entstehung des Doktor Faustus», des «Erwählten» und der «Betrogenen» von unvergleichlichem Wert sein. Ähnliches gilt von der Briefsammlung, zum Teil aus Photokopien bestehend, die dauernd im Wachsen ist, deren Erweiterung aber die Schwierigkeiten nicht erspart bleiben, wie sie jedem derartigen Unternehmen von seiten der privaten und gewerbsmäßigen Sammler erwachsen. Während der nächsten fünfzehn Jahre dürfen vier Pakete, die Manns seit 1933 geschriebene Tagebücher enthalten, in Nachachtung einer handschriftlich darauf angebrachten Bitte des Dichters nicht geöffnet werden. Dagegen können die äußerst aufschlußreichen «Notizbücher», Taschenbücher voller Memoranden, Parerga und Paralipomena, und zwar von 1893 an, der Forschung schon heute zugänglich gemacht werden. Aufschlußreich sind überdies die vielen Arbeitsmaterialien, Zeugnisse von Manns Arbeitstechnik, unter ihnen beispielsweise bildliche Darstellungen des Hochstapler-Milieus aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg und Notizen zu Charakterschilderungen oder Zivilisationsbildern. Zur modernen Dokumentation gehört aber auch die Photokopie gefährdeter oder anderswo verwahrter Handschriften, gehören Sprechplatten, Tonbänder, Photographien und Tonfilmaufnahmen. Das Zürcher Archiv bahnt planmäßig Beziehungen mit den ausländischen Thomas-Mann-Sammlungen an, nämlich mit der Yale University Library, wo die zwei andern Joseph-Manuskripte verwahrt liegen, dem Ost-Berliner Thomas-Mann-Archiv und mit Lübeck, der Geburtsstadt Thomas Manns, wo man sich in verdienstvoller Weise um Teile des brieflichen Nachlasses bemüht hat. Leider scheint ein gewichtiger Teil Mannscher Dokumente, der 1933 zufolge der Enteignung des Dichters in München zurückgeblieben ist, während des letzten Krieges verbrannt zu sein.

Insgesamt darf das dokumentarische Material, das im Zürcher Archiv verwahrt liegt, als außergewöhnlich reich bezeichnet werden. Es stellt den Stiftern, die an keine testamentarische Verfügung gebunden waren, das Zeugnis größter Uneigennützigkeit und Weitherzigkeit aus. Zugleich haben Wissenschaft und Forschung allen Grund, der Eidgenossenschaft zu danken, daß sie das ihr anvertraute Gut in einer dieser Großzügigkeit angemessenen Weise verwalten läßt. Wenn das im Aufbau begriffene Archiv der breiteren Öffentlichkeit noch nicht aufgeschlossen werden kann, so hängt das weniger mit dem Stand der Arbeiten, als mit der durchaus vorläufigen Unterbringung in den Bibliotheksräumen der ETH zusammen. Es ist zu erwarten, daß die Eidgenossenschaft in Verbindung mit Stadt und Kanton Zürich in absehbarer Zeit eine Behausung finden werde, die dem über die ganze Erde reichenden Ansehen Thomas Manns einen entsprechenden Rahmen und die Möglichkeit zur erweiterten wissenschaftlichen Betreuung und Auswertung verschafft.

Daß bis heute dem Sinn der Stiftung

nachgelebt wurde, dafür sorgten der Archivleiter, Bibliotheksdirektor Dr. Paul Scherrer, und seine beiden Assistentinnen in wohlüberlegter und systematisch voranschreitender Arbeit. Auf den Gestellen des Hauptraumes sammeln sich alle, bisher in 25 Sprachen erschienenen Werkausgaben und die gesamte einschlägige Literatur. Selbstverständlich geht der Sammeltätigkeit die der Erschließung parallel, und auch diese ist weit fortgeschritten, wofür die bisher angelegten wissenschaftlichen Apparate, in erster Linie eine Reihe von Katalogen, Zeugnis ablegen. Neben den unumgänglichen Werk-, Sach- und Autorenkatalogen werden Annalen- und Porträtkataloge, Widmungs- und Marginalienkataloge, Kataloge für Illustrationen, Faksimiles, für Manns Äußerungen über seine eigenen Werke und selbstverständlich verschiedene Briefkataloge aufgebaut. Jede Kleinigkeit, mit liebevoller Hand aus dem Archiv herausgeholt, kann Aufschlüsse über Absichten und Motive geben, die das Werk mitbestimmt haben. Damit will das Archiv — das ist seine unabdingbare, wichtigste Aufgabe, die Grundlage für die künftige Thomas-Mann-Forschung legen. «Das Archiv soll Arbeiten fördern», sagt sein Leiter, «welche vom Bewußtsein getragen sind, daß das Große aus dem getreuen Dienst am Kleinen erwächst und das Kleine — indem es die verläßlichen Wirklichkeitsgrundlagen für das Bedeutende schafft — im allgemeinen Zusammenhang Wert und Würde gewinnt.»

Daß diese Auffassung Thomas Manns Werk gemäß und dienlich ist, zeigen die ersten Früchte, die aus der intimen Kenntnis des Archivmaterials einerseits und aus der Werkkenntnis andererseits herausgewachsen sind. Es sind die Arbeiten des Archivleiters[1], eines ehemaligen Schülers von Franz Muncker und des hervorragenden Textkritikers Karl von Kraus.

Hugo Sommerhalder

[1] Paul Scherrer: Bruchstücke der Buddenbrocks-Urhandschrift und Zeugnisse zu ihrer Entstehung 1897—1901, in Die Neue Rundschau, 69. Jg., 1958, S. 258—290; Vornehmheit, Illusion und Wirklichkeit. Belege zu drei Grundmotiven des «Felix Krull» aus den Materialien des Thomas-Mann-Archivs, in Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft Zürich, Nr. 1, 1958; Thomas Manns Mutter liefert Rezepte für die «Buddenbrooks», in Libris et litteris, Festschrift für Hermann Tiemann, Hamburg 1959, S. 325—337; Aus Thomas Manns Vorarbeiten zu den Buddenbrooks, in Librarium, Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft, 2. Jg., Hefte I und II, mit Ergänzungen auch als Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft Zürich, Nr. 2, 1959.

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Belgien

Brüssel, Palais des Beaux-Arts: Ägyptische Altertümer (April).

Deutschland

Baden-Baden, Kunsthalle: Sakrale Kunst der Gegenwart aus Frankreich (bis 24. 4.).

Berlin, Kupferstichkabinett: Deutsche expressionistische Graphik (bis 15. 4.).

— Kunstbibliothek: Masken, Mummereien aus 4 Jahrhunderten (bis 15. 4.).

— Schloß Charlottenburg: Christliche Kunst Europas (bis Ende April).

Bielefeld, Gal. O. Fischer: Max Liebermann — Gemälde, Zeichnungen (April).

Braunschweig, Museum: Franz S. Gebhardt — Passionszyklus (bis 24. 4.).

Bremen, Kunsthalle: Der späte Kokoschka (bis 10. 4.).

— Kunsthalle: Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein, Schmidt-Rottluff (bis 1. 5.).

Duisburg, Museum: Xaver Fuhr (bis 18. 4.).

Hameln, Kunstkreis: Der späte Kokoschka (17. 4.—15. 5.).

Kiel, Kunsthalle: Friedrich Karl Gotsch (bis 18. 4.).

Köln, Galerie Abels: Winfred Gaul (bis 14. 4.).

Krefeld, Museum Haus Lange: Otto Herbert Hajek — Skulpturen (bis 24. 4.).
München, Haus der Kunst: Frühjahrsausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft (bis 29. 4.).
— Kunstkabinett Klihm: Sergio Dangelo, Gaetano Pompa, Carlo Ramous (bis 15. 4.).
Weimar, Römisches Haus: Illustrationen zu Schillers Werken (bis Ende 1960).

Frankreich

Paris, Bibliothèque Nationale: La gravure au XVIIIe siècle (bis Frühling).
— Annexe du Musée Guimet: 300 masques de l'Europe, de l'Orient et de l'Afrique (bis April).

Großbritannien

London, Alfred Brod Gallery: Holländische und flämische Gemälde des 17. Jahrh.

Niederlande

Amsterdam, Stedelijk Museum: Robert Jacobsen (bis 18. 4.).
Den Haag, Stedelijk Museum: Enkaustische Malerei von Elena Schiavi (bis 12. 4.).
Otterlo, Kröller-Müller-Museum: Collectie Theo van Gogh (Frühling 1960).

Österreich

Wien, Albertina: Georges Rouault (Frühling 1960).
— Gräflich Harrachsche Gemälde-Galerie: Neueröffnung (Frühling 1960).

Schweiz

Basel, Galerie Beyeler: Englische Künstler (2. 4.—5. 5.).
— Kunsthalle: Georges Braque (9. 4. bis 29. 5.).
— Museum für Völkerkunde: Die Maske — Gestalt und Sinn (bis 24. 4.).
Bern, Galerie Spitteler: Maria Oßwald-Toppi, Ascona (bis 24. 4.).
— Galerie Verena Müller: Maurice Barraud (bis 10. 4.).
Chur, Kunsthaus: Schweizer Holzschnitte «XYLON» (6. 4.—15. 5.).
Genf, Athénée: Peinture Willy Sutter (2. bis 28. 4.).
— Musée Rath: Emile Chambon (bis Ende April).
Luzern, Kunstmuseum: Bernhard Heiliger, Berlin, Plastiken, Graphik (bis 18. 4.).
Schaffhausen, Kunstverein: Turo Pedretti, Celerina, Gemälde und Zeichnungen (3. 4. bis 15. 5.).
St. Gallen, Galerie Erker: Giacomo Manzù (bis 30. 5.).
Thun, Galerie Aarequai: Rudolf Munprecht (8. 4.—4. 5.).
Winterthur, Kunstmuseum: Max Bill (3. 4. bis 23. 5.).
Zürich, Helmhaus: Karl Hosch (bis 10. 4.).
— Graphische Sammlung der ETH: Handzeichnungen alter Meister (April).
— Kunstgewerbemuseum: Der Film (bis 30. 4.).
— Kunstgewerbemuseum: Alexander Calder (bis 17. 4.).
— Kunsthaus: 1000 Jahre chinesische Malerei (9. 4.—15. 5.).
— Kunsthaus: Jean Pougny (Mitte April bis Ende Mai).

ENTRE COUR ET JARDIN

Lettre de Suisse romande

Le drame qui passionna des millions de lecteurs, la plus énorme recette de curiosité jamais suscitée par une pièce joué à Genève, s'intitulait: *Le Procès Jaccoud.*

Pour une fois, Paris s'est intéressé à la Suisse romande. Nous accusons volontiers la grande capitale de n'avoir d'yeux que pour elle-même. Erreur! Tous ses journalistes

étaient là, avec leurs trompettes, leurs cymbales et leurs orgues. Et tous phares allumés, braqués sur les acteurs. L'auteur de la pièce, un avocat en vue, aura réussi ce qu'aucun écrivain, depuis Rousseau, n'avait osé espérer: tenir la vedette dans tous les foyers, dans tous les salons de France et de Navarre. Le style raffiné, gidien, de ses lettres méritait bien cet honneur. Il parlait même de l'amour avec des subtilités giralduciennes. Pièce policière, si l'on veut, mais d'une valeur psychologique indéniable, agencée par une main experte, féconde en rebondissements, riches d'effets, et palpitante. Georges Simenon lui-même ne s'y est pas mépris qui examina d'un œil passionné tous les éléments de la mise en scène. On peut supposer que Maigret tirera bénéfice des leçons de choses qu'il aura reçues au cours des nombreuses représentations.

Est-ce à croire que cette réussite émoustille tous nos gens de théâtre? Voici que des compagnies nouvelles se créent, que des projets mûrissent, que des affiches prometteuses paraissent sur nos murs. A-t-on jamais vécu pareille effervescence, dans les coulisses des théâtres romands? Et c'est tant mieux. Si longtemps, nous nous sommes plaint de nos infirmités.

D'abord, réjouissons-nous: *Le Théâtre du Jorat*, après s'être tu l'an dernier, nous annonce un nouveau spectacle. C'est une pièce de Gilles qui tiendra l'affiche, cette année. Elle succédera au *Moïse* de Géo H. Blanc. Une pièce qui sera bien dans la tradition de la scène de Mézières, avec ses chœurs, ses mouvements villageois. Elle est d'inspiration paysanne, vaudoise, même. Toute la campagne viendra s'admirer au miroir que le poète inoubliable du *Coup de Soleil* va tendre sous son visage rustique. Poésie et réalisme se donneront le bras, entre deux chansons, dans la grange de bois créée par René Morax, et qui connut des heures admirables. Nous verrons de nouveau les chapeaux officiels des conseillers fédéraux, les casquettes des divisionnaires voisiner avec les parapluies des marchands de bétail. Toute la Suisse romande, celle des journalistes et des syndics, des artistes et des pasteurs sera là, les samedis et les dimanches, au milieu des campagnes opulentes et des riches fermes au fumier tressé. Discours et vin blanc, sur l'herbe tendre. Ici, la tradition résiste aux compresseurs de la vie internationale. C'est un peuple qui parle par la bouche de ses poètes et de ses acteurs. Et quand ce poète s'appelle Gille, on peut tout espérer.

La presse a beaucoup parlé, ces temps derniers, de la création d'un *Théâtre populaire romand.* Son enseigne rappelle d'un peu près le théâtre national populaire de nos voisins de l'ouest. Il n'importe. C'est seulement avec un peu de regret que l'on remarque que ni le metteur en scène, ni les acteurs ne semblent *romands*, et la première pièce que cette troupe nous offre est «La Cruche cassée» de Kleist, dans une adaptation d'Arthur Adamov. Ce ne sont pas précisément des noms inscrits sur les pages de nos registres d'état civil.

Ce qui nous paraît plus grave, en ce théâtre populaire, c'est qu'il est stipendié par les syndicats et les coopératives. Nous n'avons aucun sentiment d'acrimonie à l'égard des syndicats et des coopératives, mais nous préfèrerions le savoir libre de toutes hypothèques. Le mécenat a du bon quand il est pratiqué par des personnes assez larges et libérales pour ne pas imposer leurs vues à qui profite de leur générosité. Il nous inquiète quand ce sont des organisations pas tout à fait étrangères à la vie politique qui l'assument. Nous savons ce que l'art est devenu dans les républiques dites *populaires.* Nous espérons bien que rien de tel ne se produira chez nous, et que ces artistes auront à cœur de servir l'art théâtral seul. Pour l'instant, nous en sommes au démarrage d'une entreprise qui a du moins l'avantage d'exister et d'avoir découvert des moyens d'existence.

Les moyens d'existence ont constamment donné du souci à Charles Apothéloz, l'animateur des *Faux-Nez.* Cette troupe semi-professionnelle a monté des spectacles fort sympathiques, dans sa cave de la rue de Bourg, à Lausanne, sur les places de la ville, à la campagne. Elle a découvert de jeunes auteurs, les a joués, avec plus ou moins de succès. L'équipe est bien rôdée, vivante, enthousiaste. Un public la soutient. Pourtant, elle reste essentiellement lausannoise. Pour quelles raisons? Je l'ignore. Depuis des années qu'elle travaille, il semble qu'elle

aurait pu, qu'elle aurait dû s'imposer dans toutes nos petites villes, de Genève à Sierre, de Nyon à Porrentruy. Elle ne l'a pas fait. Quand des acteurs paraissent dans nos petites cités c'est qu'ils viennent de la radio, en général, qu'ils s'offrent le divertissement de sortir du studio. Charles Apothéloz n'aurait-il pu assurer une service régulier de bons spectacles dans nos diverses provinces? Peut-être s'est-il trop cantonné dans des formules d'essai.

Il va jouer — ce sera fait quand ces lignes paraîtront — une pièce de Frank Jotterand, dont on connaît déjà une savoureuse parodie de la *Fête des Vignerons*. Cela se passait à Aubonne et la Côte prenait sa revanche sur Lavaux. Même ceux de Vevey, venus avec inquiétude, ont bien ri.

Cette fois, il s'agit de notre *angoisse*, nous dit-on. Une angoisse qui n'en est pas une, du reste, et que nous cherchons à attraper comme une peste qui ne voudrait pas de nous. Il y a une évocation de maquis, là-dedans, mais le maquis n'a que faire de nos héros à l'Amiel. Ne disons rien de plus d'une œuvre que nous ne connaissons encore que par ouï-dire. Contentons-nous de lui souhaiter du succès.

Ce n'est pas tout: De Neuchâtel est partie l'initiative des «Spectacles romands». C'est une vieille idée qui prend corps. Elle s'incarne en un metteur en scène qui compte à son actif d'incontestables réussites: Jean Kiehl.

Les auteurs joués par Jean Kiehl s'appellent Shakespeare, Calderon, Sophocle, Aristophane, Claudel. On voit vien tout de suite que le théâtre épouse ici la poésie, qu'ils ne font qu'un. Un spectacle de l'artiste neuchâtelois tend d'abord à rendre à la parole sa puissance et son prestige. Je crains que cela suffise à inquiéter les artificiers de la scène moderne.

L'intention de Jean Kiehl, si nous sommes bien renseigné, vise à mettre sur pied une excellente troupe de professionnels qui «tourneraient» chaque soir dans toute la Suisse romande, particulièrement dans les cantons non pourvus d'un théâtre officiel — ce qui est le cas pour Neuchâtel, Fribourg, le Valais et le Jura bernois.

Une entreprise de ce genre existe, sauf erreur, entre Bienne-Soleure, Burgdorf et Olten. Elle y connaît, paraît-il, un grand succès.

Ce qui se fait en Suisse alémanique ne pourrait-il réussir en romandie?

Et puis, de l'autre côté du Jura, il existe des villes qui sont plus proches de la Suisse romande que de Paris. Des échanges pourraient avoir lieu qui contribueraient à nous sortir de notre fameux, trop fameux et trop théorique, isolement.

Ces *Spectacles romands* semblent rencontrer la sympathie des cantons et des cités qui ne touchent pas au lac Léman. Le président de l'Institut neuchâtelois leur accorde son patronage; de nombreux magistrats aussi qui saluent avec satisfaction une initiative qui mettrait de l'ordre dans notre vie théâtrale. Pouvons-nous espérer la voir en action dès la saison prochaine?

Pour l'heure, on le répète, on en est à l'étude des projets de Jean Kiehl. Ils semblent réalisables, quelle que soit notre méfiance à l'égard de tout ce qui se fait dans nos cantons voisins. La vérité est que, jusqu'ici, nous sommes absolument tributaires des tournées étrangères, en ce qui concerne les spectacles. Le temps ne serait-il pas venu de chercher des solutions plus nationales?

Nous avons bien dû nous contenter de nos propres ressources pendant la guerre. Jean Nicollier nous le rappelle à propos dans ses *Horizons enflammés*[1].

Ce livre a un tort: il se veut *roman*. Ce n'est pas un roman, ou, alors, ce serait un roman négligeable. L'ambition de l'auteur est d'évoquer les 5 ans de nos récentes mobilisations. Il y réussit fort bien. A travers les épisodes de la vie militaire d'un jeune officier, l'auteur nous promène du plateau de Gempen à l'Assemblée nationale, des bureaux militaires de Thoune, où le colonel prospérait comme champignon sous la pluie, au P. C. du général. Portraits de Rodolphe Minger, du commandant en chef, de Philippe Etter; pistes suivies par nos services de contre-espionnage; vigilance de nos sentinelles; insouciance de l'arrière... Le lecteur va de 1939 à la remise des drapeaux de 1945

[1] La Baconnière, Boudry.

sans s'ennuyer un instant en compagnie de son guide. Et c'est un bon signe.

Sans doute, le livre de nos mob. reste à écrire. Il devrait l'être par la troupe elle-même. Le récit dont nous parlons ici est fait avec des articles de journaux plus qu'avec des expériences personnelles et cela se sent. Il n'en reste pas moins que ces pages nous rappellent mille souvenirs déjà oubliés. Comme notre mémoire est courte, Seigneur! En compagnie du rédacteur de la *Gazette de Lausanne*, nous avons revécu les nuits d'attente bercées par le ronronnement des avions étrangers, l'incertitude, la longue patience, et ces marches nocturnes qui nous amenaient à la frontière. Devant nous, pas très loin, les trajectoires d'artillerie, comme des étoiles filantes, arquaient leurs courbes de feu.

Maurice Zermatten

WER IST DER SCHMÜRZ?

Uraufführungen in Paris

Eine dreiköpfige Familie mit Dienstmädchen lebt in einer Sechszimmerwohnung im Erdgeschoß eines Hauses. Auf einmal ertönt ein gräßliches Geräusch: eine Bandsäge, in die Hundegekreisch und Autohupe höchst unmelodisch einfallen. Vor dem infernalen Lärm nimmt die Familie ins obere Stockwerk reißaus, doch auch da ist der Friede nur von kurzer Dauer. Der Höllenton jagt Vater, Mutter und Tochter sowie Dienstmagd immer höher hausaufwärts. Jede neue Wohnung bietet jedoch weniger Lebensraum, jede Flucht verringert die Familienhabe. Einen Abstieg zurück ins Gekreisch wagt man aber nicht; schreckerfüllt vernagelt der Vater die Tür.

Daß dies einem modernen Theaterstück als Thema dient, wird der Leser schon erfaßt haben. Nur der Titel wird ihn verblüffen: *Les Bâtisseurs d'Empire* nannte der jüngst verstorbene *Boris Vian* diese Komödie der Emigration im eigenen Haus, die das «Théâtre National Populaire» in seinem neuen «Kleinen Saal», dem Théâtre Récamier, uraufführte. Gebaut wird darin von den «Reichserbauern» allerdings nichts, sondern abgebaut: der Raum schrumpft zusammen, das «Reich» des Lebens wird dürftiger und enger. Die Eltern mit der siebzehnjährigen, spitzzüngigen Tochter Zénobie versinnbildlichen den passiven Helden, den Menschen unserer Zeit, der nur erduldet, mit dem etwas geschieht, ohne daß er selbst handelt. Doch im «Geist», das heißt in seiner Einbildung handelt er: mit der Sprache bauen sich Vater und Mutter Dupont ein Reich. Sie lieben nämlich die Rhetorik, die pompös ausholenden und kompliziert verknüpften Sätze, die jedoch plötzlich unrettbar ins Banale plumpsen. Räusche von Verbalopium, je kläglicher die Lebensumstände, um so bunter und auch billiger bieten sie sich an.

Abermals sehen wir ein Stück der entfesselten Sprachkritik, wie wir sie seit Ionescos «Kahler Sängerin» kennen. Die Sprache führt die Personen an der Nase herum, im zugemauerten Raum hüpfen Worte wie Bällchen absurd hin und her. Allein, wo liegt die Originalität eines solchen Stücks, dessen dialogischer Aberwitz kurz Spaß macht, aber nicht in der Erinnerung haftet? Boris Vian, der eher den Geist der Epoche spiegelte, als ihn formte, hatte einen Fund gemacht: eine stumme Gestalt, die an allem beteiligt ist und doppelt an dem leidet, was die Duponts erfahren. Ein gummigepanzertes Phantom mit Sturzhelm und bandagiertem Gesicht, das die Familie durch seine unabschüttelbare Gegenwart terrorisiert und selbst von allen terrorisiert wird. Das ist der *Schmürz*. Wie das Ballonmännchen von Michelin kauert er zitternd am Boden, bereit, von den Familienmitgliedern getreten, geschlagen, angespuckt oder gestochen zu werden. Ein Prügelknabe im wortwörtlichen Sinn. Aber noch mehr: er ist der gequälte Quälgeist, unheim-

lich gerade, weil er lautlos leidet und lautlos leiden macht. Man tut so, als sei er nicht vorhanden und sieht ihn doch mit Unbehagen; man peitscht die Luft und will nicht wahrhaben, daß man dem Hiebe gibt, der unentwindbar zu einem gehört.

Es ist möglich, daß Vian, als er diese Gestalt ausdachte, vom «Heautontimoroumenos» Baudelaires inspiriert war. Während im Theater über das Zittergebilde gelacht wurde, das so beiläufig, aber gezielt Schläge und Fußtritte bekam, sagte ich mir Baudelaires Verse vor: «Ich werd dich schlagen ohne Zorn/Und ohne Haß, wie ein Schlächter...» Das gilt für den ersten Akt. Nach erneuter Flucht in ein höheres Stockwerk und Zuspitzung der Wohnlage, als der «Schmürz» zitternd über den Boden kroch, da murmelte es in mir: «Ich bin die Wunde und das Messer/Ich bin die Wange und der Streich/Bin Glieder und das Rad zugleich/Ich bin der Henker und das Opfer.» Wiederum Baudelaires Vision dessen, der sich selbst züchtigt, sichtbar auf die Bühne gebracht und in seiner Verkleidung als zerfetzter Weltraumfahrer aktualisiert.

Der dritte Akt gibt dieser Vorstellung völlig Recht. Der Vater ist auf dem Dachbodenzimmer allein zurückgeblieben. Frau und Tochter sind auf der Strecke geblieben, wie weggeblasen von einem Luftwirbel. Nur der «Schmürz» schwankt leise auf unsicheren Füßen. Der Vater ist begreiflicherweise von diesem Gefährten, der ihm zuvorkam, nicht erfreut. Als ein Pistolenschuß ihn auch nicht niederstreckt, ergreift den alten Dupont Entsetzen. Er treibt Gewissenserforschung, seine aufgescheuchten Gedanken jagen in immer abwegigere Überlegungen. Die Sprache schlägt mit ihm Purzelbäume, aber er glaubt, auf den Füßen zu gehen. Allmählich führt ihn die innere Bestandesaufnahme zu erschreckenden Erkenntnissen. In dem Raum mit der verriegelten Tür, seiner letzten Zuflucht, sagt er sich wie Rimbaud: «Ich ist ein anderer.» Im Angesicht des nun aufgerichteten und wie ein böser Geist langsam anrückenden «Schmürz» fallen seine Vergangenheit und seine Gegenwart zusammen; die Drohung kommt auf ihn zu. Zugleich setzt das höllische Geräusch wieder ein. Stotternd und verstört flieht Vater Dupont aus der Enge ins Freie: durchs Fenster 25 Meter in die Tiefe...

Wer ist bloß dieser «Schmürz», der ihn in den Tod getrieben und dann ebenfalls zusammengesackt ist? Jeder gebe seine eigene Antwort: wie viele Köpfe so viele Meinungen. Ist er das unerfüllte Leben des Kleinbürgers Dupont? Seine begrabenen Träume, sein anderes Ich, das Rache nimmt für die Härten des Lebens? Oder jener Kleinere, den man dem Sprichwort gemäß braucht, um sich «erhöht» zu fühlen? Keine Erklärung reicht aus. Der Ballonmann ist das alles zugleich und noch mehr. Er ist der Gummi und Fleisch gewordene «Selbstpeiniger», der sich fragte, um abermals Baudelaires Gedicht zu zitieren: «Bin ich nicht ein falscher Klang in der göttlichen Symphonie?»

* * *

Der Norden scheint auf die französischen Stückeschreiber eine immer stärkere Anziehung auszuüben. Sartre sperrte die Personen seines letzten Dramas in Altona ein, *Françoise Sagan* siedelt sie in ihrem dramatischen Erstling in Schweden an. *Château en Suède* ist ihre Komödie betitelt, die das Théâtre de l'Atelier aus der Taufe hob. Daß sie hier in einem Atemzug mit Sartres jüngstem Stück genannt wird, hat eine tiefere Bedeutung, denn die pfiffige Autorin folgt auf der Bühne seinen Spuren. Auch sie läßt eine Gestalt, Ophelia, Hugo Falsens erste Frau, im abgelegenen Schloß einschließen und für tot erklären. Ein Motiv, das «Huis clos» in Mode gebracht hat; Françoise Sagan verwandelt es in einen Effekt der Boulevardkomödie.

Eingeschlossene sind diese Falsen alle, denn wenn im Winter der Schnee fällt, sind sie vier Monate von jedem Zugang entrückt. Und eingeschlossen sind die vier Schloßbewohner: Hugo, seine überdrehte Schwester Agathe, Eleonore, seine Frau, und Sebastian, ihr Bruder, auch in Müßiggang und Langeweile. Die Bibliothek ist ausgelesen, die Spazierwege sind abgeschritten und alle Kammermädchen verführt, was tun in diesem Leben, das keine Aufgabe stellt und sich wie ein stumpfes Schaf im Kreise dreht. Nur die Schnapsflasche ist noch nicht ausgetrunken,

und als Ausweg des Handelns, doch wie trügerisch, bleibt die Liebe. In diesen Sperrkreis lauernder Langweil tritt Vetter Friedrich aus Stockholm ein. Er bringt Bewegung von draußen mit und läßt das matte Leben schneller pulsen. Für Eleonore wird er schleunigst zum Liebhaber, für Hugo zum Gelbschnabel, dessen Wabbligkeit ihn aufbringt. Und der Zyniker Sebastian hat an ihm eine unübertreffliche Zielscheibe seiner höhnischen Bemerkungen. Soviel im ersten Teil, der dünn und nur von nervöser, zielloser Bewegung erfüllt ist. Nach der Pause geschieht mehr und Lustigeres. Da werden Labiche und Feydeau wach und lassen die folgsame Autorin Intrigen ihrer Art spinnen sowie Effekte aus ihrer Zeit anwenden. Das Publikum wird aufgeräumt und lacht. Dem liebestollen Grashüpfer aus der Hauptstadt wird nun Angst gemacht. Hugo, der bärenstarke, der imstande ist, ohne aufzusehen den Gärtner totzuschlagen, soll nicht mit ihm fertig werden? Die Warnungen sind unüberhörbar und erregen Zittern. Die Atmosphäre im Salon wird immer unerfreulicher. Sebastian hat Ophelia, die Hugos Bigamie verraten hat, zur Ablenkung den Hof gemacht. Sein galanter Liebesfleiß trägt ihr ein Baby ein, und diese skandalöse Blutmischung erregt Hugos Zorn. Der feige Sebastian flieht vor ihm auf den Schrank und läßt sich solcherart im Hochsitz beschimpfen. Alter Lustspieleffekt bleibt ewig jung: man muß nur die Lachsalven aus dem Zuschauerraum hören.

Das verstoßene Liebespaar wird Hugo den Anlaß zu Friedrichs endgültiger Verjagung geben. Zu mitternächtlicher Stunde ertappt er ihn in der Tat, auf Zehenspitzen zu Eleonore schleichend: die Lage ist klar, die Absicht unbestreitbar. Doch Hugos Erbitterung richtet sich scheinbar gegen den in den Gängen schleichenden Sebastian, den er zusammen mit Ophelia in einen Stahlschrank sperrt. Von blankem Entsetzen gepackt stürzt Friedrich in die eisigen Schneemassen, vorgebend, Hilfe zu holen. «Kleine Knöchelchen» werden von ihm übrigbleiben, verheißt die tolle Agathe. Die Falsen wissen, wie sich zudringlicher Besucher zu entledigen und während des öden Winters sich zu amüsieren, denn aus den letzten Worten entnehmen wir, daß dies nicht der erste war und nicht der letzte bleiben wird, meldet sich doch bereits ein Erich aus der Stadt zu Besuch an. Ein abgewandeltes Blaubartschloß also, in dem nicht die Frauen, sondern die Vettern umgebracht werden.

Mit dieser makabren Note endet das Stück, vor lauter Lachen hört das Publikum darüber hinweg. Mehrere komische Autoren haben uns unter der Sagan Deckmantel unterhalten: Anouilh erkannten wir in der Gestalt des haltlosen Spötters, auch im Thema der Verkleidung im Schloß; die Vaudevillisten des verflossenen Jahrhunderts treten im zweiten Teil auf. In den Schlußworten freilich geht das hübsche, unverfängliche Theaterporzellan in Scherben, der Schaden jedoch ist gering. Das kennzeichnet ja auch ihre anderen Werke: das wenig Eigene, das sie ihren Gestalten mitgibt. Daß am Inhalt dieser «Farce mit dramatischen Situationen» (Sagan dixit) kaum etwas ihr gehört, wird dem Leser aufgefallen sein; daß sie an erprobten Theaterschnüren zieht, um Effekte auszulösen, wurde schon bemerkt. Ihr Dialog wechselt die Worte, als seien sie Pingpongbällchen, die hin- und herflitzen und trocken aufschlagen. Zugegeben nicht ohne Eleganz. Aber auch das hat sie nicht zu eigen; das ist der Zeitstil: kurz, hurtig, trocken. Und daß ihre Helden, vorab der Spötter Sebastian, im Innersten Sehnsucht nach Weichheit und Zärtlichkeit haben, zieht sich durch ihre Romane schon, und nicht nur durch ihre.

Diese Sagan, sagte ich mir, während die Dürftigkeit der Handlung und Personen mich ärgerte, ist doch eine verteufelte Meisterin. Sie unterhält ihr Publikum aufs beste mit farbigen Lappen, hinter denen nicht die geringste menschliche Realität steckt — die Lappen selbst sind häufig nur geliehen, und alles lassens sich gefallen. Weshalb ihr Erfolg? Weil sie ein Dokument unserer Seelenlage gibt? Damit steht sie nicht allein. Daß sie mit ihren Helden und deren innerer Magerkeit selbst übereinstimmt; daß man in jedem Satz von der spontan eingestandenen Kongruenz zwischen Autor und Geschöpf entwaffnet wird, das kann zur Erklärung dienen, doch nicht zur ganzen Erklärung. Nein,

Françoise Sagan ist von einem Mittelmaß, dem man die rundeste Allgemeinverständlichkeit zuschreiben muß. Daß sie nichts anderes denkt und nicht anders empfindet, als wie die Tausende, ließ ihr den Weltruhm zufallen und entzückt das Publikum im Theater. Nichts an ihren Gestalten übersteigt das Maß, jeder also kann mitkommen, wenn nicht im Erlebnis, so im Traum. In diesem schwedischen Schloß spielt sich doch nichts anderes ab, als was in jeder bürgerlichen Familie vorkommen kann. Freilich mit der einen Ausnahme der Bigamie, aber irgendwo muß die Ordnung des durchschnittlichen Alltags durchbrochen werden. Das ist das erste Geheimnis des Erfolgs beim breiten Publikum. Sehen wir davon ab, finden wir alle Requisiten und Situationen des traditionellen Familienstücks wieder: die Ehefrau, die sich langweilt, der brummige Gatte von etwas langsamem Verstand, die mild verrückte Schwester. Nichts besonders, vor allem nichts Außergewöhnliches, nur das tausendmal passende Muster, das in jedermanns Reichweite und Erfahrung liegt. Und das verrufene Sagan-Klima der Frivolität, des Zynismus, der amourösen Bettlägrigkeit, ist es in Wirklichkeit so bestimmend? Sehen wir nur genau hin, dann gewahren wir den unzerstörten bürgerlichen Rahmen um das Bild dieser scheinbar verderbten Müßiggänger. Welche Sicherheit liegt allein in den festen Schloßmauern, hinter denen sich die Familie im Winter schützt! Wie strebt nur Eleonore danach, ihren Mann nicht zu verlassen und sich in die Ordnung zu fügen. Zweites Geheimnis dieses «Schlosses in Schweden»: eine gesicherte Welt vorzuführen, nicht sehr verschieden von der unserer Großeltern, als Labiche die Vorbilder für dieses Stück schuf, und dann mit Schlacksigkeit und Unmoral, aber allein in den Worten, aus ihr auszubrechen. So zeigt auch diese federleichte Komödie die Unveränderlichkeit des Menschen, der immerfort der gleiche war. Wer aufmuckt wie der gescheiterte Bitterling Sebastian schlägt nur einige Obertöne an auf einer Melodie, die ewig dieselbe bleibt. Diejenige der Gewöhnlichkeit.

* * *

Den Film kann man die Kunst des kurzen Atems nennen, das Theater die des langen. Daß beide, obwohl der gleichen Wurzel entsprungen, miteinander nichts gemein haben, erkannte man deutlich im neuen Stück von *Jean Anouilh*, das im «Odéon-Théâtre de France» gespielt wird. In der Art von Sacha Guitrys historischen Rekonstruktionen wünschte ein Filmproduzent von Anouilh ein Szenario mit Molières Leben als Inhalt. Ein authentischer Kinotitel fand sich gleich: *La petite Molière*. Warum das Projekt aufgegeben wurde, ist dem Außenstehenden unbegreiflich: Tatsache ist, daß schließlich das Drehbuch vorlag ohne Produzent. So wurde es auf die Bühne verpflanzt und von Jean-Louis Barrault mit filmgerechter Üppigkeit der Bühnenbilder und Kostüme aufgeführt. Es handelt sich um die Darstellung des Lebens Molières, eines Stoffes, der schon häufig die Bühnenschreiber angelockt hat.

Die Aufführung im «Odéon» bietet indes kein Theaterstück, sondern einen auf die Bühne übertragenen Film, der sich hier ungeschickt ausnimmt. Kleine Szenen in bestimmtem Rhythmus miteinander verbunden, ergeben einen Film; darin wird nicht komponiert, sondern aneinandergereiht. So sieht man sich bei Barrault einer ununterbrochenen Reihe kurzer Auftritte gegenüber, nach wenigen Minuten löscht das Licht aus, und ein überleitendes Wort fliegt langsam durch den dunkeln Raum; es versprüht, ehe das neue Bild aufleuchtet. Das wirkt so, als befalle den Projektionsapparat alle paar Minuten eine Strompanne. Auch auf den Schauspieler bleiben die Wirkungen nicht aus. Er darf nicht mehr stetig und durchgehend eine Rolle aufbauen, er hat sie in Darstellungsfetzchen zu zerreißen. Von einem seelischen Zustand springt er zum andern, getrieben von einer Flüchtigkeit des Ausdrucks, die nur eine tupfenweise Gestaltung zuläßt. Das ist Filmschauspielerei.

Das Leben Molières ist reich an dramatischen Peripetien, an Hoch und Tief, wo Glück und Verzweiflung sich gegenseitig den Rang ablaufen. Was er in seine Stücke gelegt, ist in jeder Weise ein Teil seines inneren oder äußeren Lebens. So gibt es wie kaum bei einem zweiten Dichter einen «objekti-

ven» Molière, den Autor des «Geizigen» oder des «Tartüff», aber auch einen «subjektiven», versteckten Molière, der sein Leben, das größtenteils Leiden war, in sich verschloß. Ihm spürte Anouilh nach und verband, was wir an Anekdotischem aus Molières Alltag kennen, mit den Worten und Charakteren seines Werks. Es entsteht so ein Teppichmuster, in dem ein Faden von ihm, einer von Molière stammt. Szenen aus der «Schule der Frauen» beispielsweise sind ins geschichtliche Leben des Dichters übertragen, aus Dichtung wird angebliche Wirklichkeit. Dieses Schillern zwischen Vorgeprägtem und zu Lebendem gelingt Anouilh immer virtuos. Das Einblenden geschieht ohne Naht und Übergang; das Leben sträubt sich gegen die Vereinigung von Geweben verschiedener Herkunft, in dieser Sprachkunst gelingt sie wie reine Zauberei. Doch so rein ist sie wieder nicht, sie hat mehr mit Fingerfertigkeit zu tun als mit lauterem Gleichklang.

In dem so geschaffenen Molièremosaik erhält der Dichter, trotz scheinbarer Text- und Tatsachentreue, das Gesicht einer Anouilhschen Figur. «Anouilh im Schatten Poquelins» schrieb ein Kritiker; der Wahrheit gemäßer sollte es heißen: «Molière mit dem Schlagschatten Anouilhs.» Denn dieser Molière, manchmal zynisch und ohne Blatt vorm Mund, ist eine Ausgeburt unserer Tage. Er steht im historischen Kostüm vor einer Welt, die die seine nicht mehr ist, die er voll Mißtrauen und Entrüstung beobachtet. Aus Staunen und Unwille steigt sein Lachen auf. Er lacht und macht die andern lachen, weil so die Bedrückung und der Schrecken gemildert werden. In Anouilhs luxuriöser und müßiger Welt, in der sich der Bürger wohl fühlt, weil sie geistreich, wandellos und angenehm unaufdringlich ist, bläst ein Frosthauch, und man weiß nicht woher. Dieser meistgespielte Theaterschriftsteller der Gegenwart, der Bühnenhexenmeister, dem nichts Widerstand leistet, ist im Innern unbefriedigt, ruhelos und sicher so verstört, wie es sein Molière vor der Welt ist. Zwischen innen und außen klafft ein Bruch: die Welt ist schlecht und unverständig, lachen wir über sie, um uns zu behaupten.

Georges Schlocker