

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 42 (1962-1963)
Heft: 11

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: 10.01.2026

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

UMSCHAU

ZEITSCHRIFTENSCHAU

Der Auftrag des Kritikers IV: Deutung als Kunstwerk?

Bevor der in Heft 12 des 41. sowie 2 und 4 des 42. Jahrgangs unternommene Versuch weitergeht, Mögliches und Unmögliches in der Kritik zu scheiden, scheint es tunlich, wieder einmal an das Wesen der Literatur zu erinnern: Sie entsteht aus der Freude am freien Einsatz des Geistes. Der Geist aber — dies wissen wir seit Herder — entfaltet sich erst mit und an der Sprache. Diese ist ein Vermögen, das den einzelnen an eine Kulturgemeinschaft bindet; sie kann sich, als bloßes Medium der Mitteilung, mit Überliefertem begnügen, sie verleitet aber auch je und je ihre schöpferischen Träger zu Verwandlungen und wird dabei deren ganz persönliches Instrument. Solch verzauberte Aussage nennen wir Dichtung.

Damit ist einiges gegeben: Wer Dichter verstehen möchte, wird dies um so besser, je gründlicher er die Sprache kennt, deren sie sich bedienen, weil er nur dann ihre Neuleistung ermißt; er wird es um so leichter, je länger er mit demselben Autor umgeht, weil sich mit jedem Werk das individuelle Muster deutlicher einprägt; er wird es um so sicherer, je zahlreicher seine Erfahrungen mit anderen Dichtern sind, weil jeder Vergleich das Einzigartige des Verglichenen bekräftigt. Diese drei Voraussetzungen sind unter dem Begriff der literarischen Bildung zu versammeln. Niemand wird behaupten, sie sei für einen Kritiker Ballast.

In ihr kann allerdings noch mehr beschlossen sein: Indem der Dichter mit der Sprache das Bild seiner Welt entwirft, verdient auch diese selbst unser Interesse. Der ideale Leser — als solchen möchte ich den

Interpreten hier verstehen — wird das vor ihm ausgebreitete Gemälde einer Seele, einer Landschaft, einer Gesellschaft, wird die Spiegelung eines Ereignisses vollständiger begreifen, je genauer er ihren Ursprung kennt. Er wendet sich den Briefen, Lebenszeugnissen und Manuskripten des Dichters zu, nicht weil er kontrollieren will, welche Teile oder Züge des Werkes etwa zum Ererbten, zum Erlebten, zum Erlesenen gehörten, sondern um einzusehen, wie der Dichter kraft seiner Eigenart das in ihm Angereicherte nutzte. Dasselbe gilt wohl für Landschaft und Gesellschaft, Geschichte und Philosophie: Wer die Moldau erwanderte, mit märkischen Rittergutsbesitzern verkehrte, die Protokolle der Revolutionstribunale las und Kant beherrscht, wird Stifters «Witiko», Fontanes «Stechlin», Büchners «Danton» und Schillers Gedankenlyrik dann noch mehr bewundern, wenn er die Verwandlung der «Materialien» für die eigentliche dichterische Tat hält — er wird deren Geheimnis nicht näher kommen, solange er nach Quellen sucht, nur um den «Wirklichkeitsgehalt» der Texte zu belegen. Trakls Drogensucht und Meyers Schwermut erklären deren wunderbare Gedichte ebenso wenig wie Eichendorffs Frömmigkeit oder Kellers Agnostizismus die ihren. Die wesentlichste Kausalität liegt immer in der Struktur der Seele, nicht im Stoff und nicht im Leben. Aller Fleiß beim zweifellos nötigen Sammeln der Fakten führt nicht dorthin, wohin uns bestenfalls der Spürsinn leitet: zum ahnungsweisen Verstehen der inneren Einfälle, Zwänge und Entschlüsse während

des schöpferischen Aktes. Ihr Protokoll ist die Niederschrift, der Text. Diesen haben wir zu befragen, bis er zu uns spricht.

Der ideale Kritiker ist somit Gebildeter und Wissender — aber in erster wie in letzter Linie immer wieder genauer Leser. Und wieviel braucht es dazu! Neugier und Geduld und dann, vor jeder Weitergabe des am Text Erlebten, auch die Einsicht, daß sich in keiner Sprache, auf keine Weise eine Kunsterfahrung verlustlos veräußern läßt, daß die «totale» Kritik daher nicht existiert. Ein Künstler vermöchte allenfalls in *seinem* Medium auszudrücken, was der rationalen Sprache widerstrebt: Der Tänzer fände eine Figur, der Musiker eine rhythmische Melodie, der Maler eine Farbenfolge, der Bildhauer eine Form, die jenes Eigentliche etwa eines geglühten Verses annähernd enthielte. — Wer als gewöhnlicher Sterblicher nicht über jene Gaben der Transposition verfügt, wird mit Bescheidenheit sein letztes Nichtdazugehören anzudeuten wissen.

Man mag den Rezensenten des Irrationalismus zeihen. Das ist ihm gleich. Er hofft nicht, irgend jemand zu bekehren. Wen bei Gryphius vor allem das Glaubensbekenntnis, bei E. T. A. Hoffmann die Darstellung schizophrener Zustände, bei Heine das Verhältnis zu Marx und bei Hofmannsthal das Wienerische interessieren, mag bei seinen theologischen, psychiatrischen, philosophischen und soziologischen Gesichtspunkten bleiben; auch sie sind berechtigt. In ihrem Bereich ist sogar das befriedigende Erlebnis einer erschöpfenden Auskunft möglich — aber: er könnte seine Einsichten auch nicht-künstlerischen Zeugnissen entnehmen. Der um des Dichterischen willen Interpretierende hat ein anderes Ziel. Wem es gelingt, die «Verfahrungsweise des poetischen Geistes» (Hölderlin) an einem neuen Beispiel begreiflich zu machen, bereichert unser Verständnis für eine seltenere, vielleicht die schönste menschliche Möglichkeit: für jene schöpferische Freiheit der Phantasie in der Kunst.

*

Vor längerer Zeit schon, in Heft 10 vom Januar 1961 der *Schweizer Rundschau*, hat der

Schriftsteller und Kritiker Manfred Gsteiger ein köstliches Gleichnis erzählend ausgebreitet, das ich hier an den Anfang stellen möchte; es trägt den Titel «Proteus — oder vom Umgang mit Literatur»: Menelaos, der in Ägypten auf günstigere Winde wartet, versucht im vierten Gesang der Odyssee vom Meergott Proteus die «Maße des Weges» zu erfahren und wie man die «Pfade über die wimmelnde Tiefe nach Hause» gewinne. Nur durch eine List gelingt es, den Weisen zum Reden zu bringen: Menelaos hüllt sich mit drei Genossen in die Häute erschlagener Seehunde und lauert, am Ufer versteckt, bis Proteus auftaucht, um seine Herde zu zählen. Sie greifen nach ihm, aber fassen ihn lange nicht, denn er flüchtet in die mannigfaltigsten Metamorphosen, wird Löwe, Drache, Wasser, Baum. Menelaos berichtet später: «Wir aber ließen nicht ab und hielten ihn immer, geduldig» . . . bis er sprach.

Ist nicht auch — so beginnt Gsteiger seine Betrachtung — echte Dichtung proteushaft? Dem Gotte nähert sich vorerst der Held, indem er heimlich am Wesen des Meergetieres teilnimmt. Das Unternehmen war nicht sehr vergnüglich: «Die Lauer war schlimm: uns quälte da ganz ohnmaßen der verwünschte Gestank der salzdurchwässerten Robben.» — Welch sinnenfällige Allegorie, wenn man sich Proteus als Dichter und Menelaos als Deuter denkt! Zuerst hat dieser auf die Reinlichkeit (begrifflicher Sprache) zu verzichten. Doch dann wird ihm Hilfe: Eidothea, die gütige Tochter des Alten, reibt den vier Helden Ambrosia unter die Nase, so den «Geruch der ranzigen Häute vertreibend». Nun halten sie die Lauer aus, hartnäckig, geduldig, und erfahren die gegensätzlichen Erscheinungsweisen des einen, nach Homer «lauterer Wahrheit Mund».

Gsteigers Exemplifikationen von des Marquis de Sade schlimmem Roman «Justine» bis zu Pestalozzis bravem «Lienhard und Gertrud» brauchte es nicht; das Gleichnis war klar genug. Es sagt: Der Formen sind so viele, daß nur dem sich einschmuggelnden Deuter jede die ihr eigene Wahrheit zeigt.

Doch noch etwas scheint hier wichtig: Die Helden suchten nicht die Identität des

Gottes an sich zu enthüllen, sie wollten Auskunft über die «Pfade... nach Hause», und darin lag der Ernst des ganzen Spiels. «Nach Hause» bedeutet für Gsteiger «zu mir selbst»; das kritische Verstehen kann zur Erkenntnis unseres eigenen Wesens führen unter der Frage, zu welchem Ende *uns* die Reise «über die wimmelnde Tiefe» aufgetragen sei.

*

Das Zwiegespräch des Geistes mit dem Werk über die Rätsel des Menschseins vollzieht sich auf einer oft nur halbbewußten Ebene während und nach dem genauen Lesen. Es bleibt in der Stille. Nur wer eine Berufung dazu fühlt und die Mitteilung seiner Lektüreerlebnisse zum Beruf macht, wird als «Kritiker» oder «Interpret» an die Öffentlichkeit treten. Der Wert seines Zeugnisses scheint unter anderem von seiner richtigen oder falschen Selbsteinschätzung abzuhängen: Anerkennt er die Überlegenheit seines Partners — und als Künstler *ist* ihm dieser überlegen —, so wird seine Sprache bescheiden auf der Ebene der Mitteilung zu bleiben und dort die größtmögliche Gegenstandsangemessenheit zu erreichen suchen. Ist auch er Künstler, so gestehen wir ihm andere Mittel zu; er bewirkt den von beiden zu fordernden Eindruck der Wahrheit oft gleichsam magisch, als Erzähler. Die Sprache des Kritikers teilt eine Deutung mit, jene des Dichters enthält sie, insofern sie das Wesen des Gespiegelten absorbiert hat. Auch in diesem Fall gibt es eine Evidenz. Sie bestimmt unser glückliches Gefühl, wenn ein Wurf sein Ziel trifft, wenn wir etwa nach der Lektüre von Thomas Manns «Schwerer Stunde» überzeugt sind, Schillers Geist sei darin gegenwärtig.

Eine solche Leistung erhält dann einen zweiten Akzent: der Werfer wird uns ebenso bedeutend wie sein Ziel, der Wurf gibt über beide Auskunft. Man nennt ihn im deutschen Sprachgebrauch einen Essay.

*

Natürlich gibt es zwischen Interpretation und Essay Übergänge. Der Interpret aber tut gut daran, sich nicht früher als die Mehr-

heit seiner Leser für einen Essayisten zu halten; denn eine ehrlich philologische Interpretation ist in jedem Fall mehr wert als eine essayistisch aufgemachte, und von der zweiten Sorte haben wir heute mehr als genug.

Gertrud Schwärzler, die Redaktorin der leider vor kurzem eingegangenen Zeitschrift *Panorama*, stellte in einer Art Kriegsruf «Wider die Wesensgründler / Von den Stiltorheiten der modernen Essayisten» in Heft 7/8 1961 Beispiele dafür zusammen. Tucholsky lieferte das Einleitungs zitat: «Versuche, einen Roman zu schreiben. Du vermagst es nicht? Dann versuch es mit einem Theaterstück. Du kannst es nicht? (...) Versuch, versuch alles. Und wenn es gar nichts geworden ist, dann sag, es sei ein Essay.» — Als Kern dieses 1931 verfaßten Fehdebriefs gegen zum Teil sehr erfolgreiche literarische Namen muß der Satz betrachtet werden: «Stich mit der Nadel der Vernunft hinein, und es bleibt ein runzliges Häufchen schlechter Grammatik.»

So wenig der Maßstab der Vernunft allein den Wert eines Essays zu bestimmen vermag — was die Verfasserin zu sagen unterläßt —, so sehr trifft Tucholsky das aufgeblähte Unwesen auch der heutigen Sammelsurien «aus brillanten, jedoch nichtsagenden Formulierungen». Und das folgende Urteil Gertrud Schwärzlers überzeugt: «Das alles: der Mangel an Präzision, an Klarheit, an Redlichkeit, von dem dieser Essaystil geprägt wird, ist grotesk, denn zu keiner anderen Zeit bedurfte Kunst und Literatur mehr der exakten Interpretation und des Kommentars als in der Gegenwart. Der überwiegende Teil aller künstlerischen Arbeiten tritt heute verschlüsselt, abstrakt oder surreal auf und verlangt geradezu nach einer Deutung, nach Erklärung und Erläuterung, von einer Wertung nicht zu reden. Vermutlich aber liegt gerade im dunklen Sinn der gefährliche Anreiz, es mit einer dunklen Auslegung bewenden zu lassen und damit zugleich vom Effekt der Rätselhaftigkeit, der zweifellos vorhanden ist, zu profitieren.»

Die Verfasserin scheut Beispiele nicht. Unter den Stichwörtern «Hölderlin» und «Rilke» sind sie offenbar leicht zu finden.

So liest man in einer erfolgreichen Interpretation des ersten: «Der Geist waltet als die nüchterne, aber kühne Aus-einandersetzung, die alles Anwesende in die wohlgeschiedenen Grenzen und Gefüge seiner Anwesenheit einsetzt.» Und ähnlich verheideggert tönen Formulierungen jüngsten Datums von der Art, Rilkes Gedichte seien «schiere, vom Gedanklichen entwesene Lebensvorgänge».

Der moderne «Essayist» scheint bisweilen hauptsächlich damit beschäftigt, ja nicht «einfach» zu wirken. Er sucht deshalb nach Metaphern. Das Wort «trocken» zum Beispiel ist ihm zu trocken; er sagt lieber «nuß-trocken» und spricht — beim Tode Hemingways etwa — von dessen «nuß-trockenem Stoizismus». — Hinzu tritt eine unangenehme oder auch nur komische Jovialität: Man stellt, wieder bei Hemingway, möglichst beiläufig fest, daß er eine «unverwechselbar genialische Klaue» geschrieben und «an der italienischen Front eine Knie-scheibe aus Platin und hohe Tapferkeitsauszeichnungen» erhalten habe. Im übrigen weiß man, daß er als Dichter «akute Daseinsprobleme anpeilt». — So etwa der Jargon. Es gibt also auch den sich modern gebärdenden Kitsch; er verrät sich vor allem in den Klischees des weltanschaulichen Vokabulars. Schwärzler bemerkt: «Was wurde nicht schon alles über zerstörte, fehlende und neue Leitbilder geschrieben, wieviele Standorte wurden schon bestimmt oder nicht bestimmt, und wieviele Mutmaßungen wurden nicht über den ‚unbehausten Menschen‘, der in ‚totaler Gottverlassenheit‘, aber dennoch ‚am Integrationspunkt der Welt‘ steht, angestellt.»

Über all das — damit schließt der Aufsatz — könnte hinweggegangen werden, wenn nicht selbst fähige Vertreter des Fachs diesen Unstil protegierten. Um ihm beizukommen, müßte er schonungsloser lächerlich gemacht, dem echten Essay aber der gebührende Platz in der Kunstprosa gesichert werden.

*

Mit der «vierten literarischen Gattung» meint Hans Hennecke, der im siebten Jahrzehnt stehende Münchener Kritiker, den Es-

say als Kunstform. Die Zeitschrift *Publikation* brachte im 10. Jahrgang, Nr. 1 (103), einen Abschnitt aus seinem Band «Kritik / Gesammelte Essays zur modernen Literatur» (C. Bertelmann Verlag, Gütersloh 1958).

Montaignes und Bacons, T. S. Eliots, Fritz Ernsts und Moritz Heimanns (der übergangene Rangunterschied stört etwas die Freude an dieser Gruppierung) gedenkt er als der Vorarbeiter, die dieses «Versuchsfeld» des «Person gewordenen Geistes» bebauten und bereicherten, aber ohne sich je auf eine Ästhetik des Essays zu berufen. Es gibt sie nach Hennecke in Ansätzen erst seit Oscar Wildes «Intentions». Die Aufgabe, Wesen, Leistungen und Wirkungsmöglichkeiten des Essays zu erforschen und zu beschreiben, läge daher noch vor uns. (Auch mir ist außer je einer frühen Arbeit von Lukács und Doderer nichts Ernstzunehmendes bekannt.) Der Verfasser selbst rückt die Gattung, wie es scheint, in die Nähe des «inneren Monologes», der sich in den zwanziger Jahren den Roman eroberte; ein Ausspruch Oskar Janckes: «Der Essayist versucht *sich* an seinem Stoff und nur *sich*», findet Beifall. Und gewiß liegt eine Verwandtschaft der großen Meister der Gattung darin, daß sie es je und je wagten, sich ihrem eigenen Denken und Empfinden so zu entfremden, daß es zu einem objektähnlichen Gegenstand der Beobachtung werden konnte. Kierkegaards Name fällt und jener Gides, der bis ins Greisenalter sein eigener Versucher blieb.

Hier fragt man sich allerdings, was den derart monologischen Essay noch von einer Tagebuchreflexion scheide. Tritt der Dichter als Kritiker auf, so muß auch er mehr als von sich von seinem Gegenstand besessen sein; nur das sichert die früher genannte charakteristische Zweipoligkeit des Interesses. Aber ist sie überhaupt künstlerisch möglich? T. S. Eliot glaubte, so sehr er für eine kritische, das heißt über ihr Tun ständig reflektierende Dichtung eintrat, diese Frage verneinen zu müssen. Weniger starr als Eliot in seinem Aufsatz «The Function of Criticism» hatte schon lange vor diesem Baudelaire Stellung bezogen: «Il serait prodigieux qu'un critique devient poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique.»

Mit dem zweiten Teil des Satzes war der Schritt zur Moderne getan; auf Grund des ersten müßte festgehalten werden, daß ein Kritiker, dessen Interpretationen den Namen Essay verdienen, nach Art und Rang ein Dichter sei.

*

Einen Beitrag zu der von Hennecke geforderten Phänomenologie der «vierten Gattung» lieferte Walter Hilsbecher in einem geistvollen «Essay über den Essay» im Januar 1962 in den *Frankfurter Heften*. Er ging von Montaigne aus. Michel de Montaigne (1533—1592) fand als Privatgelehrter seinen eigenen, «hüpfenden», assoziativen Stil, worin er, gegen die Macht des thomistischen Denkens, bescheiden-übermütig eine neue Freiheit der Subjektivität errichtete. Er sprach davon mit nur halbechter Demut: sein Essayismus sei das Eingeständnis, «im Abhandeln eines Gegenstandes den Anforderungen objektiver Systematik nicht genügen zu können». Ein Rest von Ehrfurcht für strenge Methodik, aber auch Opposition gegen falsche Sicherheit ist ablesbar aus seinen Hinweisen auf sein schlechtes Gedächtnis und die Versuchung, sich immer wieder zu Zweifeln und Gedankensprüngen verleiten zu lassen. Montaigne lag alles Allgemeine fern. Er ließ den Strom der Lebens- und Leseerfahrungen (— bereits hier wird man somit an die «stream of consciousness»-Theorie erinnert! —) in sich ein und wartete, bis sie als Reflexe, verändert, von Fragen begleitet, wieder an die Oberfläche seines Bewußtseins stiegen und Reize und Gedanken auslösten, denen er dann schreibend nachging. Plötzlich enthüllt sich dabei hier und dort etwas von der geheimen Struktur der Seele. Dies waren seine besten Momente. Für sie galt es, das Responsorium mit dem eigenen Geist aufrechtzuerhalten, unbestechlich den Höhen und Tiefen der Stimmung folgend.

Diese Treue dem eigenen inneren Zeitmaß gegenüber betrachtet Hilsbecher als Kennzeichen, das Essay und Aphorismus, Essay und Fragment scheide, die nicht fließende, sondern punkthaft gesetzte oder abgebrochene Formen des Denkens wieder-

geben; man kann geradezu behaupten, der Rhythmus sei seine «Moral». Er ist gleichzeitig das Kennzeichen dichterischer Eigenart.

Noch andere Grenzen werden angedeutet: Der Wissenschaftler ist darauf aus, seinem Gegenstand das Numinose zu nehmen, indem er Sachverhalte klärt; der Essayist liebt im Grunde das Geheimnis, das er zu enthüllen vorgibt, vielleicht weil er eine größere Ordnung ahnt, die er nicht faßt; seine Entwürfe ziehen ihre Kraft aus eben dieser nicht nachlassenden Spannung zum Absoluten. Als Amateur verweigert er auch die Spezialisierung und nimmt sich das Recht, «für alles und zu allem hin offen zu sein». Seine Freiheit hat aber immer die Neigung zur Anarchie; wie die Ideologie auf der einen, so ist das Chaos auf der anderen Seite deshalb die Versuchung des Essays. Keiner von beiden zu erliegen bringt das glückliche Gefühl der Souveränität, einer aus Hingabe und Distanz frei gesetzten Haltung.

Das offen und bewußt Individualistische dieser bei Montaigne erkennbaren «essayistischen Philosophie» hat seinen Ursprung im Humanismus; seine Wirkung scheint jedoch noch immer im Wachsen: am Schluß seines Aufsatzes bemerkt Hilsbecher, Essayistisches durchsetze ja neuerdings auch bisher geschlossene literarische Formen wie den Roman und schneide sie damit gleichsam «auf den Status des Versuches zurück». — Ob damit der Roman bereichert oder zerstört wird, ist eine andere Frage. Zeigt sich der Autor schon im Werk als Kritiker seiner Schöpfung, so nimmt er im Grunde diesem das Recht der Existenz; denn bisher war es *dessen* Aufgabe, das Seiende am Möglichen zu messen und so den Schaffenden herauszufordern zu einer Steigerung seiner Kunst.

*

Heimito von Doderer, der in der Mitte des siebenten Jahrzehnts stehende österreichische Erzähler, hat unter dem Titel «Die Ortung des Kritikers» in Heft 9 1961 von *Wort in der Zeit* in einem fiktiven Gespräch dessen offenbar bedrohte Sache zu retten versucht. Er stellt ihn nicht nur an den Rand, sondern

in die Mitte des «literarischen Kosmos», weil er — leibnizisch gedacht — als eine Art Zentralsonne der Intelligenz mit der größten Gravitation begabt sei und die schöpferischen Einzelmonaden der Werke in das Bezugssystem der Gesamtliteratur einbeziehe, weil er sie «orte».

Diese Apotheose der Kritik vollzieht — im Streitgespräch mit einem Freund — ein Dichter: sein Wunschtraum? Es sieht danach aus.

Wie der Künstler mit jedem Werk «die ganze Natur» meine, so der Kritiker mit jeder Kritik «die ganze Kunst». Er ist dabei — und hier wird der Ton leise ironisch — Träger eines apriorischen Maßes; was seinem eigenen Takte widerspricht, verbannt er «in die äußerste Finsternis». Er kann deshalb «nie begriffen werden als besonders literaturkundiger Leser, der dann niederschreibt, was er sich zum Werke denkt» (sic!). Allerdings «reift» auch er «durch Vergleiche» (Rilke) und bedarf dazu einer möglichst großen Zahl von Kunsterlebnissen; sein Wissen ist aber mehr als eine Summe von Kenntnissen. Vom Historiker der Kunst trennt ihn trotz der geforderten Bildung die Art seines Anliegens: diesem geht es um das Einordnen *aller* Erscheinungen, ihm um die Wertung, um «Grenzkampf» am Rande der Kunst. Er ist somit auf keinen Fall ein «illegitimer Sohn» der Literaturhistorie, in welcher individuelle Phänomene nur Entwicklungslinien fortsetzen, noch der Ästhetik, die im einzelnen nur Beispiele für ein theoretisches Konzept (des Schönen, Tragischen, Epischen usw.) finde. Er bleibt dabei dem Eigentlichen der Kunstleistungen weit näher als jene beiden, weil das «Ungemeine» stets wesentlicher ist als das Verwandte. Jede Systematik aber, die ästhetische wie die historische, führt eben «nur an die Grenze des jeweils Ungemeinen heran». Um sie zu überschreiten — meint Doderer — werde der Interpret selbst wieder «künstlerische Mittel» in Anspruch nehmen müssen: im Essay wäre dieses Mehr geleistet, wo die Kenntnis des Gegenstandes vorgängig der Darstellung zu einem persönlichen Wirkstoff wird, der aus dem eigenen Erleben Impuls und Form erhält. Der Idealfall schöpferischer Deutung. Sie kann dem Hi-

storiker wie dem Kritiker gelingen; der erste vermittelte darin nicht mehr Stoff, er erzählte Erlebtes wie ein Epiker; der zweite aber feierte gefühlte und erkannte Werte mit einer «Singstimme des Intellekts».

Man darf diese Synthese dem Tenor des Aufsatzes entsprechend wohl als utopisch bezeichnen, denn Doderer zeigt an anderer Stelle zu genau die Problematik jener Verwendung «künstlerischer Mittel» in der Literaturkritik: Die Berichterstatte einer Ausstellung malen nicht als Ausdruck ihres Urteils ein Bild, jene eines Konzertes komponieren keine Symphonie; der Literaturkritiker aber verwendet in gefährlicher Nähe das Material seines Gegenstandes zu dessen Beschreibung: Sprache, doch nur ihre zweite, mitteilende Hälfte. Er hat das Unmögliche zur Aufgabe, mit der halben, nur kommunikativen ganzen, schöpferischen Sprache darzustellen. Tut er mehr, so beginnt leicht die hemmungslose Herrschaft des Subjektiven, von der wir — nach Wellek — heute «bereits mehr als genug haben». William Hazlitt (1778—1830) gilt als einer der Urheber. Man nehme als Beispiel seinen unvergeßlichen Satz: «Es gibt Leute, die keine Oliven mögen — und mir bekommt nun einmal Ben Jonson nicht gut.»

Doderer scheint sehr wohl zu wissen, daß er mit dem Hinweis auf den Essay als schöpferische Deutung kein anwendbares Mittel empfiehlt, sondern einen Glücksfall diagnostiziert; denn er gibt zu, in der notwendigen Halbheit seiner Sprache liege der Grund aller denkbaren «Gleichgewichtsverluste» des Kritikers. — Die beiden eingeflochtenen Lobpreisungen Ernst Alkers und René Welleks überzeugen nicht ganz, und erst am Schluß des Aufsatzes wird deutlich, welcher Heros Doderer offenbar vorschwebt: er glaubt, daß die drei zuvor scharfsinnig unterschiedenen Phänotypen des Kritikers, Historikers und Ästhetikers «letzten Endes nur durch eine Akzentverschiebung getrennt sind»; in Friedrich Schlegel sieht er sie vereint.

*

So überzeugt Schlegel von der Aufgabe der Kritik war, so genau wußte er, daß ein Zeit-

alter der Kunstblüte ihrer kaum bedarf, daß sie — um theologisch zu sprechen — die Begleiterscheinung eines Sündenfalls ist. (Man lese daraufhin Schlegels Aufsatz «Über Gotthold Ephraim Lessing, Vom Wesen der Kritik», 1804; er steht in Nummer 18 «Meister der deutschen Kritik I» der dtv-dokumente, S. 228 ff.) Schlegel hätte deshalb wohl Doderers (ironische?) Behauptung, der Kritiker sei «der für die Literatur seiner Zeit allein Verantwortliche unter lauter blind vor sich hin funktionierenden Monaden» mit einem Witz quittiert, etwa im Tone Hamanns, der bekanntlich theologisch-ästhetische Bocksprünge liebte. Von ihm liest man im genannten Band (S. 74): «Wie die Lustseuche den Gebrauch des Merkurs zum herrschenden Hilfsmittel eingesetzt hat, (...) also hat das Verderben der Schriftsteller und Leser das Amt der Kunstrichter eingeführt.»

Und (S. 77) noch deutlicher: «Blindheit und Trägheit des Herzens ist die Seuche, an welcher die meisten Leser schmachten, und das heimliche Gift dazu mischen unsere feinsten Kunstrichter am größten, weil ihre Beichtpfennige durch die Schoßsünden der Leser und die öffentlichen Ausbrüche der Schriftsteller zunehmen, die daher immer die Zeche bezahlen und den kürzeren ziehen müssen.»

Hamanns 1762 zu Königsberg gedruckter Traktat trug den Titel: «Schriftsteller und Kunstrichter / Geschildert in Lebensgröße von einem Leser, der keine Lust hat, Kunstrichter und Schriftsteller zu werden.»

Vergessen wir nicht, daß der gefallene Adam sich kein Paradies mehr schafft et qu'il «serait prodigieux qu'un critique devient poète», und seien wir zufrieden, wenn er ein sehr genauer Leser bleibt.

Martin Stern

LULU UND DER WORTMAGIER

Chronik des Pariser Theaters

Die Pariser Theatersaison dieses Winters kam nur mit Mühe in Schwung und stand im Zeichen der finanziellen Krise. Sie äußerte sich in den Preiserhöhungen der Zuschauerplätze, die vermehrtem Zustrom nicht gerade förderlich sind. Vor allem dann, wenn keine entsprechende Qualität von der Rampe geboten wird. Im Oktober, zur Zeit des Automobilsalons, erlebte Paris zuerst eine Invasion von Lustspielen und hielt sich im traditionellen Rahmen. Die Ablösung der leichten Kost ließ jedoch lange auf sich warten. Wer das System des hiesigen Theaters kennt und weiß, daß ohne vielfache Zehntausender auch nicht die bescheidenste Inszenierung zustande kommen kann, daß andererseits zwanzig

Zeilen des Pariser Theaterkritikers Jean-Jacques Gautier ein Stück von einem Abend zum andern zu Fall bringen können, der ermißt erst den Mut der Produzenten, Schauspieler und Regisseure, die ihrem Beruf treu bleiben. Die einen setzen ihr Geld, die andern aber ihren Namen und ihre ganze Zukunft für ein Unternehmen aufs Spiel, das nur in den seltensten Fällen gut ausgehen kann. Auch die Provinz bringt keine Rettung. Die sieben Regionaltruppen, die sich seit einigen Jahren, der Politik der Dezentralisierung folgend, im übrigen Land gebildet haben, können gescheiterte Schauspieler und verhöhlte Autoren nicht aufnehmen. Sie spielen im Jahr, wenn's hoch kommt, sieben Stücke,

deren Reihenfolge monatelang im voraus bestimmt wird. Theaterspielen wird in Paris zum mörderischen Beruf.

Wer Lustspiele aufführt, entgeht der Bedrohung, denn diese Gattung wird von der ernsthaften Kritik übersehen und vom Publikum der Millionenstadt, unabhängig vom Beifall der Kritiker, besucht, denn das Unterhaltungsbedürfnis ist ewig und universell. Es kann vorkommen, daß ein Ausländer die Gunst von Publikum und Kritik erringt, wenn er lange genug sich eingeführt hat. Bei *Friedrich Dürrenmatt* kommt ohne Zweifel noch die Qualität dazu. «Der Besuch der alten Dame», einmal vom Zürcher Schauspielhaus, einmal von einer hiesigen Truppe aufgeführt, hat die Aufmerksamkeit des literarischen Publikums geweckt. «Die Ehe des Herrn Mississippi», hervorragend französisch dargeboten und im Text leicht gekürzt, bestätigte die Wertschätzung, die man dem Berner Schriftsteller entgegenbrachte. Nun wurde «Frank V.», die in Deutschland durchgefallene Oper einer Privatbank, im «Atelier» von Barsacq einstudiert und erntete ebenfalls Anerkennung, wenn auch mit vielen Vorbehalten. Seit seiner Zürcher Uraufführung hat sich das Stück nicht gebessert. Den Hauptfehler, mit ermüdender Eintönigkeit nur das eine Thema der Frankschen Schurkereien, die von den frühzeitig erkennbaren Schurkenstreichen der Kinder noch überboten werden, ständig vorzuexerzieren, diesen Fehler hat der Autor nicht beheben können, ohne dem Stück seine Grundlage zu rauben. Die Übersetzung des Textes ist brauchbar, wenngleich ohne Genie, die Musik der Couplets von Paul Burkhard hat aber an Schmiß nichts dazugewonnen. So nimmt denn der Pariser Theaterbesucher diese Milieuschilderung als ein exotisches Produkt, das vorgibt, Gift zu versprühen, aber nur Wasserdampf verspritzt. Harmlos, aber gut aufgeführt, so tritt dieser Geldmonarch vor ihn hin, und er ist bereit, ihm zuzuklatschen.

Das ist nicht das einzige Einfuhrerzeugnis aus dem Norden, welches in diesen Monaten den Pariser Bühnen zugeführt wurde. Aus Norwegen kam Hedda Gabler in Gestalt von Ingrid Bergmann ins «Théâtre Gas-

ton Baty-Montparnasse», eine Aufführung der perfekten Klassikerehrung um einen Star herum, der eigentlich zur Tragödie nicht geschaffen ist. Frau Bergmann bringt in der Tat zur Hedda Gabler die sportlich aufrechte Gestalt mit; ihre Sprachmittel, zumal im ungewohnten französischen Medium, reichen indes nicht aus. Eine Welt trennt diese Hedda Gabler von den Männern um sie, die parlieren und mit eifrigen Gesten in ihrer Haut zu Hause sind, während sie mit jedem Wort den Rhythmus unterbricht ohne die Glut von innen zu steigern.

Aus Deutschland strömen jedoch augenblicklich dem Pariser Theater vielerlei Einflüsse zu, deren wesentlichster der des Expressionismus ist. Als expressiv gilt hier im Land der jahrhundertealten strengen und traditionsbewußten Form das Aufgelöste, in welches unkontrolliertes Gefühl einströmt, das Überbordende als unvermeidliche Folge dieser Gefühlsflut, die sich keiner Regel unterwirft. Expressiv wird somit gleichbedeutend mit zerstörerisch, es heißt in jedem Fall Maßentrückung. Kann man den Kulturaustausch zwischen Frankreich und Deutschland anders sehen, als unter dem Gesichtspunkt, den zur Zeit der Romantik deutsche Dichter und Ästhetiker das Widerspiel von Kunst und Natur nannten? Uneingeschränkte Natur, über das Ufer jeglicher Form tretend, begegnet dem Franzosen im deutschen Expressionismus. Sein durch Zucht und Regel bestimmter Geist hat sich gegen solche Ungebärdigkeit, wie sie ihm nun in der Kunst entgegentritt, lange und mit Erfolg gewehrt. Nicht, daß er sie in der eigenen Geschichte nie gekannt hätte. Es gab Jahrhunderte, da regte sich auch in seinem Innern die Fauna des Irrationalen, aber höfische Strenge wies sie danach in die Schranken. Noch heute findet er sie belächelnswert, begegnet er ihr in der eigenen Überlieferung. Doch rundweg barbarisch fand er diesen plumpen Überschwang bei seinem östlichen Nachbarn.

Noch heute kann man solche Reaktionen hören, beobachtet indes bei den fortgeschrittenen Kreisen mit einigem Erstaunen, daß die Erforschung deutschen Denkens die Nachfolge derjenigen des afrikanischen vor

und gleich nach dem ersten Krieg angetreten hat. Die Vitalität, für welche einst die Kunst der Primitiven, ihre Musik und Mythen zeugten, glaubt man heute in dem alles einheimische Maß überrennenden Expressionismus wiederzufinden. Ungehobene Schätze an Lebenskraft und Phantasie wähnt man in diesen Werken verborgen, von denen, was nicht unrichtig ist, ein Dürrenmatt befruchtet wurde. Wenn er verblüfft durch seine unbärdige Naturnähe, die jede Formel hinter sich läßt, dann müssen seine Vorgänger diese befremdenden Kräfte in noch gewaltigerem Maße besessen haben. Einmal mehr, und abermals uneingestanden, fasziniert an der Seine, was die eigenen Anschauungen und Empfindungsweisen vergewaltigt.

Freilich nicht immer, das beeile ich mich hinzuzufügen. Als ausgerechnet in Jouvets einstigem Theater, dem «Athénée», Wedekinds «Lulu» zum erstenmal auf einer französischen Bühne zu sehen war, nahm Gelächter und Kopfschütteln überhand. Einer der großen Alten der französischen Dichtkunst, Pierre Jean Jouve, war seit Jahren von diesem Stück gefesselt. Wie Wedekind selbst zog er aus «Erdgeist» und der «Büchse der Pandora» Akte zu einem Stück zusammen, das jedoch mit dem im vergangenen Jahr in Wien und in Zürich gespielten im zweiten Teil wenig gemeinsam hatte, da er durch die wuchernden Einzelheiten (nach Lulus Eintreffen in Paris und in der Londoner Elendsmansarde) viel konsequenter Linien zog und die Handlung straffte. Damit war indes eine der Töchter des Dichters nicht einverstanden. Erst nach langem Bemühen gelang es der Pariser Bühne, die Aufführungsrechte für diese höchst dichterische Fassung zu erlangen. Aber trotz des wachsenden Ansehens, das deutsches Theater jetzt in Frankreich genießt, war dem Stück kein Erfolg vergönnt. Wie erwartet gab es nichts daran, das nicht schockiert oder zum Lachen herausgefordert hätte. Was auf deutsch als teuflische Größe erscheint, wirkt auf der Bühne des Athénées aufgebläht. Ein einziger Vergleich drängte sich auf: Grand Guignol mit literarischem Ehrgeiz. Dies nicht allein des Themas wegen, dessen Schauerlichkeit man billig, genauer: papieren

empfund. Dem Pariser Publikum fehlt doch die Möglichkeit, von der literarischen oder geschichtlichen Erfahrung her soviel gehäufte Männermorde ernst zu nehmen. Daß Lulu eben nicht das ist, was Wedekind und Jouve als ihr Wesen vorgaben: eine gewaltige Spielerin mit Männern, das störte. Wäre sie ein Vamp, eine böse Männerbetörerin, die ihren Triumph samt der Lust genießt, die er verschafft — wäre sie also eine neue Sallambô, nervöser und perfider als die von Flaubert, sie fände hier Bewunderung und Verständnis, da sie eine sinnliche Glaubwürdigkeit für sich besäße. Aber sie ist ja das blanke Gegenteil! Ein Wesen, das nicht sinnlicher Erfahrung, sondern erregter Gedanklichkeit entsprungen ist, das also metaphysischen Ursprungs und somit ein Popanz ist, der sowohl auf der Bühne als auch im Parkett die Menschen vergewaltigt. Seltsam, ja tragisch ist dies Scheitern gerade in der Stadt, nach der sie mit aller Gier als dem vermeintlich einzigen Boden strebte, auf dem sich ihr Talent entfalten, ihr Leben erfüllen könnte. Das Gegenteil erwies sich nun als wahr: diese Stadt, die in natura und in litteris so viele Männerverderberinnen gesehen hat, stieß diese hier zurück. Weil sie zu unwahrscheinlich wäre, zu kraß, zu unheilstiftend? Keineswegs; sondern deshalb, weil sie in Wirklichkeit «das wahre Tier» ist, das der Dichter im Prolog vorzuzeigen verspricht, Wilder noch als gewöhnliche Natur, Triebe übertreibend, tritt sie nicht als das «schöne Tier» vor den Pariser, sondern als ein fast krankhaftes. Schon uns dünkt, was früher als Größe erschien, mehr eine Fratze, und wir sind schließlich mit den Ungeheuerlichkeiten des Sturm und Drang vertraut.

Bei genauerem Zusehen entdecken wir noch etwas anderes. Nicht etwa weil dieser Venuslockvogel unserer Väter der Schminke entbehrt und alle Sitten von Welt und Halbwelt verhöhnt, befremdete er die Franzosen, sondern weil er nach Polgars unübertrefflichem Wort «mit dem Hammer» gedichtet wurde. Die Penetranz des Lasters, maßlos und jedem Stil meilenweit fern, ließ zuerst ein Unbehagen aufkommen und darauf das Lachen, keinesfalls Grauen.

Wedekind hat in Frankreich kein Glück.

Als vor fünf Jahren im Theater der Nationen die Bochumer Truppe den «Marquis von Keith» darbot, erntete er eine gleiche Reaktion: Gelächter über des Dichters Monomanie, die die Welt nur als Karikatur, als Ausgeburt eines rasenden Einzelgängers zeigt. Das letzte ist zum Verständnis wichtig. Die Gestalten, die er uns vorführt, haben vom Leben unter den Menschen zu wenig, vom Grübeln über die Triebe des Lebens zu viel aufgenommen. Nicht ganz diesseitig und auch nicht ganz jenseitig, sind sie halbe Geschöpfe, die stets nach ihrer anderen Hälfte schmachten, um erlöst zu werden. Aber die Bühne, vorab die französische, ist keine Erlösungsanstalt für dramatische Personen. Dazu bleibt der Lateiner dem Festgeformten zu sehr verschworen, welches das werdende, zur Ganzheit erst Hinstrebende ausschließt. Übertrieben erscheint dann dies Gestikulieren in einen Raum hinein, aus dem die andere Hälfte zur Abrundung kommen sollte, und als naiv, als unerfahren erscheint ihr Benehmen unter den Menschen. Vom wirklichen Lebensmaß und seiner Störung weiß Lulu im Grunde nichts. Sie ist ein Ungeheuer, aufgeschminkt und ohne Form, das heißt aber ohne Reichtum, vom naiven Heidemädchen also gar nicht weit entfernt. Es bleibt ihr deshalb auch nur eine Ausdrucksweise: die grobe. Unelegant und ohne Tiefe ist alles, was sie macht, und sie selbst ist die Verkörperung der tiefsten Lebensinstinkte.

*

Einem anderen Monomanen hingegen, der nicht minder unelegant ist, Georg Gara, auftauchend aus dem «Dickicht der Städte», jubelten die gleichen Pariser zu. Nur deshalb, weil hinter dem Stück dieses Titels als Verfasser *Bertolt Brecht* steht? Oder weil der begabteste Regisseur der Jungen, Antoine Bourseiller, die Schauspieler im «Studio des Champs-Élysées» führt? Beides mag eine Rolle spielen, vor allem angesichts der außergewöhnlichen Regieleistung. Aber daß das Chaotische im Stück die Geister hierzulande nicht abgestoßen hat, das ist als Zeichen der Wandlung zu verstehen, die alle überlieferten Werturteile erfahren haben. Ein Schauspiel

ohne deutlich anvisiertes Ziel hat in Paris üblicherweise keine Chance. Hier jedoch fesselte das Undoktrinäre am jungen Brecht, der als des Lebens Inhalt noch nicht den Klassenkampf predigt. Kampf jedoch als Wert schlechthin zu setzen, Kampf bis aufs Blut, kompromißlos und eindeutig barbarisch, das spricht im Pariser Theaterbesucher eine Faser an, von der man nicht häufig spricht. Ein leiser Hang zum Masochismus läßt sich dort ab und zu im Theatersaal nicht übersehen. Ein explosiver Ausbruch aus den Tiefen des Irrationalen, wütendes Umsichschlagen lang zurückgedämmter Kräfte lassen im Zuschauer einen heimlich wollüstigen Schauer aufkommen. Schrecken und Genuß am Unzivilisierten. Als Hans Messemer vor Jahren in Sartres «Teufel und der liebe Gott» den Goetz von Berlichingen als schamlosen Hauden und nichtals ätzenden Freigeist spielte, klatschte ihm unter dem Schrecken anspringender Brutalität das Theater Beifall. Was die eingeborene Eleganz zerfetzt, scheint nie gehante Horizonte dahinter zu eröffnen, denen sich der Zuschauer bestürzt und benommen hingibt. Doch nur ein Mann darf sich solch barbarisches Rasen erlauben. Georg Gara zum Beispiel folgt man gebannt, aber nicht Lulu, die Erdgeist atmen mag, wie sie will. Als Frau hat sie die Mittellage innezuhalten und nie zu vergessen, daß zwar Verführung auch ihr Teil ist, doch ebenso die Sitte und deren Bewahrung. Es kommt dazu, daß auf der französischen Bühne von heute sich keine Schauspielerin von wahrhaft grenzensprengendem Format findet. Maria Casarès, die Spanischblütige, hält sich — bezeichnenderweise — innerhalb der Grenzen klassischer Rollen. Die Männer wiederum sind eher nervös, schwächig und klein. Zu expressionistischen Überstaturen fehlt ihnen die wildgewachsene Natur. Schon aus diesem Grund wird expressionistischem Theater einstweilen auf französischen Bühnen kein Durchbruch gelingen.

*

Das moderne Bühnenstück erscheint heute mehrheitlich sachlich, kritisch und ausdrucksknapp. Einerlei ob es absurd ist oder

nicht, es stellt in jedem Fall wenig Handlung und viel Reflexion, wenig Temperament und Selbstzerfaserung auf die Bretter. Am Zeitalter des weltarmen Theaters können wir nicht zweifeln. Bei den Franzosen exzellieren darin Marguerite Duras mit ihrem Intimismus sowie Samuel Beckett, der gelähmten Endzeitgestalten rudimentäre Spässe (freilich echte) in den Mund legt. Alles Laute, Übersäumende, Sinnenreiche, alles, was Welt in der Fülle zeigen könnte, ist von der Bühne verbannt. Dagegen erhebt ein einziger französischer Autor Einspruch: *Jacques Audiberti*. Von ihm stehen diesen Winter gleich zwei Stücke auf dem Programm: «La Brigitta» im «Athénée» und «Pomme, pomme, pomme» im «Théâtre La Bruyère». Zweimal kommt Frankreichs größter Bühnenrhetoriker zu Wort. Der Ausdruck ist hier wie selten am Platz, denn nur das Wort und nichts anderes ergreift der Dichter aus Antibes. Und wie er es ergreift! Wie eine Riesenwolke, die er über der Bühne schüttelt und beutelt, daß in dichten Strömen, in wahren Kaskaden Worte über uns Theaterbesucher niederrauschen.

Audiberti ist ein Wortemacher, also das verpönteste, was sich heute denken läßt. Lust an der Rhetorik beseelt ihn, die allen Inhalt völlig sekundär erscheinen läßt. Szenische Einfälle sprudeln ihm aus den Wortwirbeln hervor, die ihn ständig, wo er geht und steht, umkreisen. Klarheit, Verständlichkeit der Exposition und dramatischen Entwicklung vernachlässigt er. Seine Stücke haben daher etwas Stillebenhaftes, selbst wo sie Handlung nur so versprühen. Audiberti will nicht, daß wir Zusammenhänge begreifen, sondern daß wir uns an Verknüpfungen, sei's auch des Abwegigsten, berauschen.

La Brigitta beispielsweise ist ein altes Motorrad, das aber im gleichnamigen Stück nicht im Vordergrund steht, wie der Titel es weismacht, sondern zweimal überfallartig auftaucht und Unheil oder Bestürzung auslöst. Im Barocktheater waren Maschinen beliebt, die jähe Umschwünge der Handlung herbeiführten. Dort waren sie Sendboten des Höheren oder Hilfsmittel zu seiner Verehrung, hier sind sie, der säkularisierten Epoche entsprechend, Vehikel der Poesie

oder der Komik. In jedem Fall kommt es auf die Umschwünge an, auf Überraschungseffekte, Enthüllungen oder Verwandlungen. In «La Brigitta» soll sich die steinreiche peruanische Präsidentennichte, um einem Anschlag auf ihr Leben zu entgehen, in ein Pariser Nähmädchen aus dem Hinterhof verwandeln, dessen Aufstieg zu Glanz und Berühmtheit eben gefilmt wird. Was ist sie nun wirklich und zu welcher Minute ist sie es? Näherin oder Luxusweibchen? Bei Pirandello wüßte sie es selbst nicht richtig, ihre Tragik käme aus dieser Ungewißheit, bei Audiberti weiß es nur der Zuschauer nicht, dem rauschende Verbalschleier ohne Zahl und leider auch ohne Sinn den Handlungsablauf verwischt haben.

In «Pomme, pomme, pomme» ist es nicht anders, nur ist ihre Spielbreite da ausgedehnter. «Pomme», das Äpfelchen, ist ein junges, appetitliches Ding aus der Vorstadt, das einem Pseudokünstlerehepaar in gehobener Wohngegend zu Reichtum zu verhelfen vorgibt, dank einer Formel, die Wasser in Benzin verwandeln kann. Ein Untermieter, der Fliegen züchtet und im Übersinnlichen beschlagen ist, führt sie bei den Jungen ein. Als Preis für ihre gute Absicht verlangt sie nur, daß der junge Ehemann ihr den Hof mache, doch großartig, mit Juwelen und Madrigalen. Die Frau indes soll zuschauen und den Mund halten, fabulöser Reichtum wird sie schließlich entschädigen für die ausgestandene Eifersucht. Welch verdrehter Einfall und welch spassige Durchführung, ohne die freilich das Geschehen auf der Bühne nur hahnebüchen wäre. Denn unwahrscheinlich ist daran von vornherein alles. Beim Thema halten wir uns denn auch gar nicht auf, einzig seine unglaubliche Wortverpackung tut es uns an. Audibertis Spiele sind nichts anderes als Umspielungen, die er barock hochschäumen läßt.

Alle Buntheit der Welt fängt er im Wort ein, das aus sämtlichen Schichten der Gesellschaft eine kennzeichnende Farbe mitbringt. Die Jungen, die Alten, die Snobs und die Gärtner, die Parkwächter und Vorstadtgören weiß er im Ausdruck prall und echt auf die Bühne zu zaubern. Vermischung aller sozialen und charakterlichen Eigenheiten, das ist

sein Vorgehen. Ein Laboratorium für Sprachverquickung stellt er auf die Bühne. Die Realität der Menschen folgt ihrem Redefluß hintennach. Keinesfalls duldet er Magerkeit. Was auf der Bühne geschieht, sei stetsfort gewaltig, unglaublich, ausschweifend, nur nie platt wie die gemeine Wirklichkeit auf der Straße. So macht er aus dem Banalsten ein Märchen. Das Aschenputtel der «Brigitta», das zur glanzvollen Dame aufsteigt und dabei fast erschossen wird, das dem durchgeschauerten Sattel des Knatterrades entkommt oder gleich wieder auf ihn herabfallen wird: in ihm personifiziert sich Audiberti's Zauberkunst. Poetisches Theater kennt Frankreichs Bühnenliteratur neuerdings häufig. Denken wir zum Beispiel an Georges Schehadé. Er läßt die Dinge in der Stille vom Glanz überspielen, daß sie erhöht und verzaubert erscheinen.

Audiberti meidet vor allem andern die Stille: er, der Sohn des Mittelmeers, muß in orchestergleichem Wortgetöse zaubern. Forte ist seine Tonstärke und presto seine Gangart. So spielt er mit Menschen und Schicksalen, da sie, außer dem Sprachgewand, für ihn wenig Realität haben. Ist das Spiel banal oder an den Haaren herbeigezogen, dann kann niemand folgen, und man ärgert sich über die Selbstverständlichkeiten, die kein Wortgeriesel dann verschönt. So erging es «La Brigitta». Leitet ihn aber sein Sinn für Klarheit und Zumutbares bei allem Über-

schwung, wie in «Pomme, pomme, pomme», dann ist das Ergebnis entzückend. Natürlich haben wir den Ausgang vorausgesehen: der Untermieter und Äpfelchen sind zwei Gaukelspieler, die sich zu ihrem Vergnügen bei den Müßiggängern einquartieren. Sie wollten sie eine Zeitlang beobachten und auf die Probe stellen, ihnen zeigen, daß ohne Anstrengung im Leben nichts errungen wird, selbst das Eheglück nicht. Seine Chansons soll der junge Mann richtig durcharbeiten und aufschreiben, nur so wird er es zu etwas bringen. Nach der Lektion ziehen sich die beiden Zauberkünstler zurück. Aus ist das Gaukelspiel, sein Glanz jedoch bleibt über dem Leben. Das ist poetisch und nicht ohne Tiefe, obwohl nur aus Gefunkel an der Oberfläche bestehend. Da breiten sich unge- trübt und im vollen Licht die Erscheinungen der Sinnenwelt auf der Bühne von heute aus, die sonst in kargem Duster liegt. Eine Freude an der greif- und fühlbaren Welt kommt so zum Ausdruck, die wir verlernt haben vor lauter Gebrochenheit und Ichzerfall. Bei Audiberti ist die Welt nicht gebrochen, nur durcheinandergequirlt. Auf dem Grunde seines poetischen Allotrias scheint das unauswischbare Bild vom Menschen herauf, das die Mediterranen vor Jahrtausenden geschaffen haben und nach Jahrtausenden zu zerstören noch nicht bereit sind.

Georges Schlocker