Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
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: 08.01.2026

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

UMSCHAU

Zeitschriften

CANETTI ÜBER KAFKA

Als 1967 Kafkas Briefe an Felice Bauer erschienen, ein mit allen Beigaben fast 800 Seiten starker Band, da wurden sie von der Kritik als ein Ereignis erster Ordnung begrüsst, aber die Kommentare wirkten oft merkwürdig unscharf, bald zu allgemein, bald, von Zitaten verlockt, zu detailliert. Aus allen Besprechungen ging direkt oder indirekt hervor, dass dieses Werk nur schwer in Griff zu bekommen und überhaupt nicht auf gewohnte Weise zu bewältigen war. Offenbar lag hier jenes seltene Phänomen vor, welches Hebbel nach der Lektüre von Hoffmanns «Elixieren» feststellte, dass es nämlich Bücher gibt, die keiner bekannten Klasse zugeordnet werden können und allein «eine eigene Gattung bilden».

Elias Canetti hat nun den Versuch unternommen, dieses rätselhafte Produkt im Bewusstsein aller Schwierigkeiten doch als ein Ganzes zu erfassen. Sein Aufsatz erschien, auf zwei Folgen verteilt, in der «Neuen Rundschau» (1968, Heft II und IV, zusammen 71 Seiten). Er liest sich fast wie ein Reisebericht, darin Canettis jüngster Veröffentlichung, den «Stimmen von Marrakesch», ein wenig verwandt, nur steht hier für die Reise ein langsames, scharfsichtiges, von Meditationen unterbrochenes Lesen. Und wie jene marokkanischen Aufzeichnungen nicht als Tagebuch entstanden sind, sondern aus dem noch unverwischten Rückblick, so scheint auch der Kafka-Aufsatz eine Rechenschaft über den Lektüreprozess zu sein, in der die Erregungen des ersten Begegnens noch mitschwingen, die Resultate aber bereits klar und durchgedacht dastehen. Joachim Günther hat in seiner Rezension der Briefe (Neue Deutsche Hefte 119, 1968/3) betont, dass man sie, allen Anstrengungen zum Trotz, von Anfang bis Schluss durchlesen müsse; «das blosse Drin-Herumlesen ist sinnlos und irreführend». Indem Canetti nun aber die ganze phasenreiche Evolution dieser Liebe sorgsam und benennend nachzeichnet, macht er es auch einem Leser, der die strenge Arbeit der Gesamtlektüre nicht unternehmen will (oder sie nicht aushält), möglich, die einzelnen Briefe in ihrem jeweiligen Zusammenhang zu sehen und so grundsätzlich zu verstehen. Das beängstigende Konvolut wird durch diese Darstellung gleichsam organisiert, in das Abbild eines dramatischen Prozesses verwandelt, dessen Epochen und Krisen minuziös belegt sind und dessen Geheimnis in der Frage besteht, wie sich da Fatalität und Freiheit gemischt haben. Der Aufsatz gibt keine Lösung, und es wird eine solche auch gar nie geben können, aber er macht dem Leser die erwähnte Kernfrage, ohne sie je auszusprechen, durch die Art des Vorgehens bewusst. Canetti arbeitet nämlich – zweifellos absichtlich – mit einer höchst scharfsinnigen, aber gewissermassen altmodischen Psychologie. Gerade weil sich die von Freud entdeckten seelischen Mechanismen hier so überwältigend und unwiderleglich aufdrängen, scheint er ihnen und dem Zwang ihrer Terminologie auszuweichen. Er macht es sich damit schwerer, wahrt sich aber die Möglichkeit, beim grössten Darsteller menschlicher Unfreiheit selber den Faktor der Freiheit vorauszusetzen – wodurch ja der «Fall» Kafka erst verbindlich wird.

Der für die deutsche Literatur wohl bedeutungsvollste Abschnitt der ganzen pathetischen Kurve dieser Liebesgeschichte (der erste Brief datiert vom 20. September

1912, der letzte vom 16. Oktober 1917) steht ganz zu Beginn; er umschliesst die ersten drei Monate. Canetti stellt für diese Zeit eine eigentliche Selbstwerdung des Dichters Kafka fest: zwei Nächte nach dem ersten Brief an Felice schreibt er in einem Zug das «Urteil», die Woche darauf den «Heizer», anschliessend weitere fünf Kapitel von «Amerika» und zwischendurch die «Verwandlung», jenes Stück, das er, nach Canetti, «nie mehr übertreffen konnte». Im Januar 1913 versiegt diese Produktivität fast plötzlich.

Die Untersuchung geht den Gründen für das eine wie für das andere nach; aus den Briefen selbst werden sie nicht unmittelbar ersichtlich. Offenbar war in der fast täglichen Korrespondenz mit der in Berlin lebenden Frau die bisher unbekannte Idealbedingung zu Kafkas Schreiben Wirklichkeit geworden. Felice ist für ihn da, «ohne mehr von ihm zu erwarten als seine Worte»; er schreibt an sie noch weit ausführlicher als vordem in sein Tagebuch (welches jetzt aussetzt); die Tatsache, dass sie unermüdlich alles liest, dass sie antwortet, ist für ihn eine Quelle stärkster kreativer Impulse. Denn, und das ist entscheidend, er ist überzeugt, dass sie wie seine Briefe auch seine Dichtungen erwartet, ja dass erst in diesen ihre seltsame Kommunikation gipfeln wird. Im Dezember schickt er ihr sein erstes gedrucktes Buch, die «Betrachtung»; anfangs Januar weiss er, dass sie ihn als Schriftsteller nicht zur Kenntnis nimmt. Sie geht über die Sache hinweg, als hätte er ihr irgend eine höfliche Kleinigkeit zukommen lassen. Mit dem «Paradies jener drei Monate» sei auch «das Gleichgewicht, das sie ihm gegeben hatten», zerstört worden, meint Canetti, und er sucht das Verhältnis auf eine feste Formel zu bringen mit dem durch Wiederholung noch hervorgehobenen Satz: «Sie wusste nicht, wen sie nährte.» Tatsächlich scheint damit Wesentliches ausgesprochen zu sein. Das Bedürfnis nach rastlosem Briefeschreiben und Briefetauschen mit der distanzierten Geliebten hat einen merkwürdig alimentären, ans Physische streifenden Charakter; deshalb dauert die Liaison auch fort, nachdem Felice gegen das Wunschbild verstossen hat. Kafka ist in der Folge ständig bemüht, sie wenigstens in der Nähe zu jener Idealstellung zu halten, welche sie drei Monate lang einnahm. Dazu gehört, dass man zwar an eine kommende Heirat denkt (zur Heloise aus freien Stücken war Felice Bauer durchaus nicht geschaffen), dass aber mit jeder Vorbereitung in dieser Richtung auch die entsprechenden Hemmnisse von Kafka bereitgestellt werden. Ein markantes Beispiel dafür ist der Heiratsantrag vom 16. Juni 1913, der grösstenteils aus feingedrehten Argumenten gegen eine Ehe besteht. Diese für Felice unselige Konstellation, welche sie wohl nie ganz begriffen hat, nie ganz begreifen durfte, bestimmt alles, was sich weiter ereignet: die Flucht vor der drohenden Verlobung im Spätsommer 1913; die Vermittlung durch Grete Bloch; der zweite Antrag Kafkas Anfang 1914; die inoffizielle Verlobung zu Ostern und die offizielle am 1. Juni des gleichen Jahres; die gerichtähnliche Szene in Berlin, bei der die Verbindung einen Monat später in Scherben geht; die erneute Annäherung schon im Oktober 1914 («die Werbende ist nun immer sie, er der Abwehrende»); sporadische Begegnungen, dann plötzlich im Mai 1916 fünf unbegreifliche, tatsächlich glückliche Tage in Marienbad; das Jahr darauf die zweite offizielle Verlobung und der endgültige, ganz entschieden von ihm veranstaltete Bruch.

Mit Recht weist Canetti auf eine Stelle im Brief vom 14. Januar 1913 hin, einen der aufschlussreichsten Absätze der ganzen Korrespondenz, der sicher bald zu den berühmten Passagen in Kafkas Schriften zählen wird: «Oft dachte ich schon daran, dass es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten, abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir, stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äussersten Tür des Kellers nieder. Der Weg um das Essen, im Schlafrock, durch alle Kellergewölbe hindurch wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich zu meinem

Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und wieder gleich zu schreiben anfangen. Was ich dann schreiben würde!» In diesen Gewölben ist für Felice kein Platz, aber gleich aussen, «hinter der äussersten Tür», da wäre sie ihm eine bittere Notwendigkeit, nicht nur als jemand, der das Essen bringt, sondern vor allem als eine, die liest, was der anachoretische Schreiber schreibt, und mit unablässiger Begierde auf jedes Blatt von ihm wartet. Der Briefwechsel macht es denn auch in ungezählten Stellen endgültig klar, dass Kafka sich selbst nur als Schreibender annahm, dass er nur als Schreibender liebte und auch nicht als ein anderer geliebt werden wollte.

In seinen erläuternden Bericht fügt Canetti immer wieder Exkurse ein, welche auf lange Beschäftigung mit dem Gesamtwerk des Dichters schliessen lassen und die Rezension des Briefbandes zu einem beachtlichen Stück Forschung machen. Am meisten scheint ihm dabei an der Beziehung gelegen zu sein, die er zwischen den Vorgängen um die Verlobung vom Sommer 1914 und dem Roman «Der Prozess» feststellt. Er ist nämlich überzeugt, dass sich in der Verhaftung des Josef K. unmittelbar die Verlobungsszene spiegelt und in der Exekution am Schluss des Romans die Auflösung der Verbindung, jener Auftritt in Berlin, den Kafka stets als «Gericht» bezeichnete. Tatsächlich begann die Arbeit an dem Buch gleich nach diesem Geschehnis, und Canetti weist noch auf eine Reihe weiterer Indizien hin, die sehr gewichtig sind. Besonders überraschend dürfte dabei sein, dass er Fräulein Bürstner nicht mit Felice Bauer identifiziert, sondern mit Grete Bloch, jener Frau, deren Verhältnis zu Kafka faktenmässig wohl nie ganz geklärt werden kann. (Nicht einmal die Frage, ob sie von ihm ein Kind hatte, lässt sich eindeutig beantworten.) So interessant und glaublich indessen diese Bezüge sind, sie bringen wie stets, wenn man dem Biographischen in den dichterischen Fiktionen nachspürt, beinahe mehr Gefahren für die Interpretation als Erhellungen. Canetti ist zwar vorsichtig und betont, dass dem Roman dadurch nichts «von seinem seit jeher wachsenden Geheimnis genommen» werde, aber er überschreibt doch seinen ganzen Aufsatz mit «Der andere Prozess» und weist damit wohl etwas zu prononciert auf die Relation zwischen den Mühen um Felice und der Dichtung hin.

Mit vorbehaltloser Zustimmung liest man hingegen die andern Exkurse dieses Essays, etwa die Ausführungen über Kafkas Verhalten zu seiner eigenen Magerkeit, seine Überzeugung, der magerste Mensch zu sein. Canetti hat stets ein besonderes Sensorium für alles Somatische gehabt, und das führt ihn gerade bei diesem Autor zu wichtigen Einsichten. Im Magerkeitswahn findet er den Schlüssel zu Kafkas ganzem, überscharfem Körperbewusstsein, dessen weitere Analyse die «tiefste Tendenz seiner Natur» enthüllt: «kleiner, leiser, leichter werden, bis man verschwindet».

Dieser Satz wird etwas später wieder aufgegriffen, dort wo sich Canetti über Kafkas Verhältnis zur Macht äussert. Kafka sei so erfüllt gewesen von dem Phänomen, «das unserer Zeit das vordringlichste und erschreckendste geworden ist», dass er «unter allen Dichtern» als «der grösste Experte der Macht» zu gelten habe. Und er zeigt die variierten Versuche des «Ohnmächtigen, sich der Macht in jeder Form zu entziehen», Versuche, zu denen eben dieses Mager- und Kleinwerden zählt, aber auch die Demütigung, die spezifische Art seiner Verstocktheit, die literarische Verwandlung in kriechende Tiere.

Eine Tatsache allerdings, die gleichfalls dahin gehört, erwähnt Canetti kaum: dass nämlich diese Briefe selber Zeugnisse einer unheimlichen, nicht erlittenen, sondern ausgeübten Macht sind, der geheimnisvollen Gewalt jenes schreibenden Kellerbewohners über das Mädchen ausserhalb seiner Gewölbe.

Peter von Matt

Die *Kentauren* mit ihrer Doppelgestalt, halb Mensch halb Pferd, sind ein Produkt der mythischen Phantasie. Auch ihr Name, der sicher nicht griechisch ist, hat die Phantasie beschäftigt, und seine Etymologie ist nach ältester griechischer Übung dazu benützt worden, die Herkunft, ja den «Ursprung» dieser Fabelwesen herauszufinden. Der älteste Kentaur soll ein Sohn des Ixion und einer Wolke gewesen sein. Etymologisch wurde sein Name also aufgelöst in die Elemente «kenteîn» = «stechen» und «aura» = «Luft, Wolke», das heisst = «Luftstecher», oder besser: Produkt eines solchen. Diese Etymologie war so allgemein bekannt, dass Aristophanes in den «Wolken», seiner berühmten Sokratiskomödie von 423 v. Chr., mit dem Namen «Kentauros», als «Luftstecher», in der von seinem Publikum geschätzten unbefangenen Art einen Päderasten verspotten konnte. Ohne diesen gewagten Nebensinn hat aber auch der würdige Chorlyriker Pindar diese Genealogie des Kentauren von Ixion und der Wolke und damit, dezenterweise allerdings nur implizite, auch diese Etymologie in seiner zweiten Pythie (V. 42ff.) vorgetragen, wie *P. Von der Mühll* in der Zeitschrift «Museum Helveticum» (S. 226ff.) zeigt[1]. «Volksetymologie» nennt man diese Erscheinung, und die Kentauren hatten es in sich. Ihr verdankt nämlich der Name der Kentauren noch weiter ein amüsantes, wenn auch weniger pikantes Schicksal, das in zwei fremden Sprachen zu weiteren Umdeutungen geführt hat. Nach dem gelehrten Kentauren Chiron, dem Lehrer des Achill, hiess ein Heilkraut «*Kentaureion*». Im Lateinischen wurde der Name der Pflanze zu «*Centaurum*», das seinerseits analysiert in «centum» (= «hundert») und «aurum» (= «Gold») zur Bedeutung «Hundertgoldstück» kam. Leicht aufgewertet wurde das so verstandene «Centaurum» ins Deutsche als «*Tausendgüldenkraut*» übernommen.

Der Wortgeschichte und damit der Kulturgeschichte gelten noch mehrere andere Beiträge, darunter derjenige von Laurenz Bösing zu «renasci», das richtig oder falsch gedeutet seit der Humanistenzeit in unserem Begriff der «Renaissance» weiterlebt. Aus der Varietät von Themen der klassischen Altertumswissenschaft sei daneben auf zwei Aufsätze hingewiesen, die über das engere Fachgebiet hinaus besonderes Interesse verdienen. *H. Jucker* stellt den 1966 in Velia, dem alten Elea, gefundenen Bildniskopf des eleatischen vorsokratischen Philosophen *Parmenides* mit prächtigen Abbildungen vor (S. 181–185). Leider stellt er sich aber bei näherer Betrachtung als eine eher stümperhafte Umgestaltung des Porträts des Epikurschülers Metrodor von Lampsakos heraus. Eine Untersuchung von *Fritz Wehrli*, Zur politischen Theorie der Griechen: Gewaltherrschaft und Hegemonie (S. 214–225), greift tief in heute nur allzu aktuelle Grundvorstellungen von den geschichtlich wirksamen Kräften, ihrer Entfaltung und ihrem Wert für das Zusammenleben der Menschen hinein, wie die Griechen sie scharfsinnig erfasst und dargestellt haben. Dem letzten Heft ist ein sorgfältig redigiertes Register beigegeben, das den reichen Inhalt des ganzen Bandes bequem erschliesst.

Thomas Gelzer

[1] Schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft, Band *25* (1968), Hefte 3 und 4; letzte Besprechung: «Schweizer Monatshefte», 48. Jahr, Heft 3, Juni 1968, 325–329.

REBELL IM RING

Ein Blick aufs Pariser Theater

Was soll man auf der Bühne nach der Frühjahrsrevolte spielen? Kein Theaterdirektor in Paris, der sich diese Frage nicht stellen muss. Keinen sieht man bisher, der auf sie eine Antwort gefunden hätte. Wer da sagt: die Spuren des Mai sind aus dem geistigen Leben Frankreichs nicht mehr zu tilgen, hat recht, wer sie jedoch in Werken und konkreten Leistungen der Kunst heute zu sehen begehrt und feststellt, er sehe sie nirgends, der ist kein übelwollender Reaktionär. Sie sind tatsächlich im jetzigen Theaterprogramm nirgends zu erblicken. Das hat einen einfachen Grund: zwei Monate Einnahmenausfall müssen nachgeholt werden, sollen nicht die meisten Theater an diesem Aufbruch zur französischen Kulturerneuerung finanziell zu Grunde gehen. Also spielt man psychologisches Theater, in dem grosse Schauspieler brillieren können (Raymond Gérôme etwa im «Valet» Robin Maughams, ein Stück, das zuerst als Film [The Servant] bekannt wurde, Nicole Courcel und Claude Rich in Arnold Weskers «Vier Jahreszeiten» oder Fernand Gravey und Daniel Ivernel in «L'escalier» von Charles Dyer). Diese Stücke haben den Vorteil einer kleinen Besetzung. Sie stammen meist aus dem Englischen, waren in London und New York bereits Erfolge, wurden also von einem kosmopolitischen bürgerlichen Publikum getestet und für zukömmlich befunden. Die Lieferanten des hergebrachten Boulevard-Amüsierstücks haben an neuen Stücken gearbeitet, während fern von ihnen im Quartier latin die Studenten hinter Barrikaden sich verschanzten. Marcel Achard lieh sich den Titel beim Uhrmacher von Belleville aus, dem authentischen Arbeiterdichter Georges Michel, und schuf ein Stück um einen Mann, der seine Frau bis zum Wahnsinn liebt. «Gugusse» heisst es, hat aber mit dem sich selbst im Arbeiterquartier Belleville abhanden gekommenen Taugenichts von Georges Michel nur den Namen, vor allem nicht den Handlungsrahmen gemeinsam.

Es gibt auch anderes, als nur reines Genusstheater zu sehen. *Kafkas* «Verwandlung» wird beispielsweise im *Studio des Champs Elysées* aufgeführt. Piscators Witwe Maria-Ley Piscator bearbeitete nach besten Kräften die Novelle, deren Bestes selbstverständlich auf der Bühne nicht sichtbar zu machen ist. Guy Foissy, im bürgerlichen Leben Verwalter der Comédie de Bourgogne, schrieb nach mehreren Einaktern ein abendfüllendes Stück um Entfremdung in der technisierten Arbeitswelt und um Ausbruch in die unberührte Wildnis. Ein ironischer Zweiakter, wie man errät, der aber um gewisse dominierende Bewusstseinszustände keinen Schleier breitet, sondern sie eher durch zu häufiges Namennennen zerredet. «Voyage au Brésil» lautet der Titel seines Spiels, das der Karikaturist Folon mit Projektionen knapper humoristischer Strichzeichnungen dekoriert. Beim ernstzunehmenden Theater vergessen wir schliesslich nicht das Gastspiel von *Jerzy Grotowski* im *Théâtre de l'Epée de Bois*. Er zeigte seine durch die Erfahrung von Auschwitz revidierte oder vielmehr: korrigierte Fassung des polnischen Romantikers Wyspianski. Mit der «Akropolis» (so der Titel des romantischen Stücks), dem Tempel, Inbegriff hehrer historisierender Überlieferung, hat das Spiel der spukartigen Krüppel aus allen Elendslagern der Geschichte nichts mehr zu tun. Grotowskis Schauspielertheorien finden in Paris nicht nur beim Publikum, sondern vor allem in der Theaterwelt Anklang. Die strenge Körperschulung, welcher er den Schauspieler unterwirft, kann mit ihrer gewollten Abkehr vom geläufigen Parlando der Konversation, in die der französische Schauspieler wie von selbst verfällt, nur Gutes tun. Von seinen auf mehrere Wochen befristeten Ausbildungskursen in Aix en Provence, wohin Antoine

Bourseiller ihn einlud, können aufs junge französische Theater nützliche Impulse ausgehen.

Wer an zeitgerechte Experimente auf der Bühne denkt, muss seine Schritte in die nördliche Vorstadt *Aubervilliers* lenken. Im dortigen *Théâtre de la Commune* gastierte Frankreichs begabtester Regisseur der Allerjüngsten, der fünfundzwanzigjährige Patrice Chéreau, mit dem Stück eines jungen Griechen, Dimitri Dimitriadis, «Le prix de la révolte au marché noir». Den Titel sucht man besser nicht zu verstehen. Revolte wird darin genannt, zwei Revolten werden auf die Bretter gebracht: die griechische im Augenblick der Vergewaltigung des Landes durch die Obristen, die französische im verflossenen Mai. Eine Theatertruppe befragt sich, was sie angesichts des auf der Strasse tobenden Aufruhrs spielen kann. Shakespeare etwa, von dem sie eine Montage verschiedener Szenen aus Titus Andronikus, Richard III. und Heinrich VI. gerade probt? Zur Antwort bleibt keine Zeit, denn eben betreten Königin Frederika, König Konstantin (Tantino gerufen) sowie der Premierminister samt Frau das Theater, das sie subventionieren. Einem Musical oder einer Verdi-Oper entsprungen, Vogelscheuchen mit Diadem und Whiskyflasche, nur zu einem gut, wenn sie nicht als Schreckgespenst dienen, zum Schmierenkömödianten. Und diese Ader leben sie denn auch aus! Shakespeare bleibt auf der Strecke, wo Majestät höchstselbst König und Königin zu spielen geruhen.

Auf der Strecke bleibt natürlich in erster Linie der Text dieser Satire, die nach Athen und Paris zugleich ihre Pfeile abschiesst. Patrice Chéreau ist der stärkere Dichter. Er muss unter Fussgetrappel eilig dahinjagender Schauspieler, mittels Gruppierungen im enthüllenden und gleichzeitig verschleiernden Gegenlicht zuerst die Worte des Texts zudecken. Wie er die dickgepuderten, schneeweiss gewandeten Phantomhoheiten auf der im Zuschauerraum aufgeschlagenen Nebenbühne einführt, sie von da auf die Hauptbühne stürmen, tänzeln oder schleichen lässt, das setzt jedes Mal einen Gipfelpunkt der Schauspielführung. Da bricht die satirische Absicht deutlicher auf als im Dichterwort. Was vermag das Theater, wenn die Revolution in den Gassen brüllt, fragen die jungen Schauspieler immer wieder in nervöser Selbsterforschung. Mit seiner meisterlichen Kunst, Theater zum Leben zu wecken, gibt Chéreau eine wortlose Antwort. Nicht mit Schlagworten vermag es zu argumentieren, es stellt vom Falschen und Wahren Bilder greifbar vors Auge, die, dem Leben entnommen, Kritik und Emotion zugleich ins Leben zurückwerfen.

Wie es Menschen gibt, an denen die Zeit, ohne Spuren zu hinterlassen, vorübergeht, gibt es Schriftsteller, die von einem Thema besessen sind und es allen Zeitläuften entlang abwandeln. *Jean Anouilh* gehört zweifelsohne zu ihnen. Mehrere Jahre hat man nichts mehr von ihm gesehen, die Uraufführung seines Stücks «Le boulanger, la boulangère et le petit mitron» in der *Comédie des Champs-Elysées* weckte berechtigte Neugier. Seit dem Algerienkrieg, zu dem er sich auf seine ätzende Weise dramatisch geäussert hatte, geschah ja in Frankreich einiges, das zum Nachdenken hätte anspornen können. Die Gesellschaft schlechthin wurde in Frage gestellt, am Dogma der Konsumgüter-Kultur rüttelten zehn Millionen Streikende, die der bürgerlichen Welt ins Gesicht zu schlagen sich anschickten. Anouilh hat auf sie seit über dreissig Jahren gespuckt: was hat er nun zu sagen?

Dasselbe wie vor dreissig Jahren, stellt der Premierenbesucher enttäuscht fest. Die bürgerliche Welt, die Welt der Eltern ist gemein und ekelhaft, teilt er uns mit. Sie ist profitgierig, heuchlerisch, sie besudelt den Traum des jungen Menschen von Glück und Selbstverwirklichung. Sie lässt die Liebe zur Sexualgymnastik entarten, verwandelt die Ehe in Prostitution. Diese Eltern, die alles Edle erniedrigen, weil sie selbst im Leben erniedrigt wurden, sie zanken sich unaufhörlich und schleichen darauf dem Dienstmädchen nach oder quälen einander mit ihrer moralischen Ehrenhaftigkeit. Den Kindern, die nichts verstehen,

aber schaudernd alles ahnen, bleiben nur Tränen übrig, abends ins Kissen zu weinen. Und zu warten, dass sie selbst erwachsen werden und diesen Fratzentanz ihrerseits beginnen. «Familien, ich hasse euch», hatte Gide vor sechzig Jahren ausgerufen; vor mehr als dreissig Jahren klang Jean Anouilhs wütenderer Aufschrei erstmals an unser Ohr: «Familien, ich spei' auf euch.» Diesem neuen Stück entringt sich derselbe Schrei, nur noch heiserer.

Seine Welt blieb gleich, wie hätten sich seine Erfahrungen mithin ändern können! Wieder ein bürgerliches Milieu, nicht abzuschüttelnder Lebenshintergrund, das Wohnquartier des Pariser Nordwestens, die Plaine Monceau. Adolphe ist stellvertretender Direktor einer internationalen Agrumengesellschaft. Elodie, seine Frau, Charlotte gerufen, ist eine dumme, eigennützige Ziege aus der Provinzstadt Châteaudun, der das Leben zwei Kinder bescherte und nur ein Dienstmädchen gestattet. (Wo sie das nur herbekommt im Zeitalter des notorischen Personalmangels?) Adolphe schläft ab und zu mit ihm und träumt davon, die Chefsekretärin zu besitzen. Elodie gehört zur Rasse der erbarmungslos Tugendhaften, deren penetrant vorgetragene eheliche Treue mörderischer ist als jeder Seitensprung. Auch ihre Träume sind erstickt. Den Kavalier aus dem heimischen Landadel schlug sie aus, die erträumten Luxusreisen, die ersehnten Diners, umfunkelt von Brillantenglanz, blieben ihr versagt. Bitterkeit, Zanksucht und Wut aufs Leben füllen diese Langhaarkatze des Mittelstands mit Ressentiment und Verzweiflung an. Aber ihre Gefühle und Adolphes Traumgebilde zeichnet der gleiche miese Egoismus aus, der in der einzigen originellen Szene des Stücks, einer kreischenden Ich-Arie, explodiert.

Hier erfahren wir auch, was der Mensch denn nun laut Jean Anouilh ist. Eine Vogelscheuche mit «einer Hand auf dem Herzen und der andern am Hintern des Dienstmädchens», eine abscheuliche Groteskfigur also, der nur das Vaudeville, Feydeau etwa, der namentlich zitierte, gerecht wird. Unverbesserlich ist dieser Mensch und unwandelbar die Gesellschaft, in der er mit seinesgleichen zusammenlebt. Anouilh teilt uns mit, dass er nirgendwo die kleinste Lücke sieht, durch die Erneuerung in seine abgestandene Welt dringen könnte, welche die bürgerliche Sittenkomödie schon seit hundert Jahren karikiert. Das ist seine Grausamkeit, mit welcher er die ewige Natur des Bourgeois geisselt.

So grausam ist sie denn aber nicht. Das rührt davon her, dass er die bestehenden Sitten verhöhnt, ohne sie im geringsten anzukratzen. Schrecken will er ja gar nicht erzeugen, er will amüsieren. Wenn er entlarvt, so nur als Gesellschaftsspiel: jedermann weiss, dass die Larve weitervererbt wird. Jedermann findet sie scheusslich, gewiss, aber da er sie ein für allemal scheusslich findet, kann er daran auch seinen Spass haben. Die Stickigkeit in Anouilhs Stücken quillt aus einem Realismus hervor, der da genau verzeichnet, wie die Dinge sind, niederträchtig, also menschenunwürdig, und sie doch auf sich beruhen lässt. Wer könnte sich dabei des Gedankens erwehren, dass die unter solchen Zuständen Leidenden, die Jungen, nichts anderes als ebenfalls Heuchler sind. Heuchler, die sich einfach noch nicht kennen.

Die Jungen, welche im Mai über den Boulevard Saint-Michel zogen, ballten die Faust gegen eben diese Welt, die trotz allen Krokodilstränen über die Hässlichkeit des Menschen bereit ist, stracks daran zu verdienen. Zwischen Anouilh und ihnen liegt trennend der Begriff Realismus. Beide kritisieren die bürgerlichen Lebenszustände im Namen dieses Prinzips, doch das Ergebnis fällt unvergleichbar aus. Anouilhs Realismus löst keine Reflexion, sondern hautnahe Emotion aus. Widerwillen packt uns vor so viel Schmierigkeit der Eltern. Wie Wassertropfen suchen wir die Erinnerung an sie abzuschütteln. Das ist eine augenlose Kritik: tief eingepackt in die Handlung und vor allem in die Psychologie der Figuren. Ihre Übermittlung ist nicht so sehr dem Wort wie der Virtuosität des Schauspielers anheimgegeben. Er hat Vitriol zu verspritzen, als wär es Parfum. Das Publikum nimmt das eine fürs andere und

delektiert sich daran. Keine Angst, es wird daran nicht ersticken. Der Dichter gibt ihm ja zu verstehen, dass es unvergänglich ist.

Der sechzigjährige *Arthur Adamov* erscheint in der Theatergeschichte Frankreichs mit einem Doppelgesicht. Vor achtzehn Jahren trat er mit Stücken vors Publikum, in denen er die Absurdität der Welt, in neurotischer Spannung selbst erlitten, darstellte und anklagte. Wenige Monate nach Ionescos «Kahler Sängerin» wurde im November 1950 sein «Grosses und kleines Manöver» aus der Taufe gehoben. Und zusammen mit Ionesco zählte er in den fünfziger Jahren zum Hauptvertreter des absurden Theaters. Aber sieben Jahre später zeigte sich Brechts sozialkritischer Einfluss in der bissigen Gesellschaftssatire «Paolo Paoli». Adamov kehrte dem absurden Stil den Rücken: Sprachdemaskierung und neurotischer Alptraum angesichts der Welt galt ihm nun gering neben der Aufdekkung von Lüge und Unmenschlichkeit in einer Gesellschaft, die Absurdität erzeugt, sich aber durch die Darstellung ihrer Absurdität keineswegs aus dem Geleise bringen lässt.

Ein endloses Spiel um den «Frühling 71», den Aufstand der Pariser Kommune, entstand in der Folge, ein Einakter, der die Rassenungleichheit in Südafrika geisselt. Adamovs zweiter Stil erlaubte kein Zurück zu den Anfängen mehr. Im *Théâtre des Mathurins* werden wir jetzt eines andern belehrt. «M. le Modéré» heisst das Stück in drei Teilen, das dort Uraufführung hatte. Herr Gemässigt bringt nichts anderes auf die Bühne als ein Clownspiel um Machtergreifung und Machterhaltung im Europa von heute. Der Theaterbesucher im Herbst 1968 horcht auf, hört er auf der Bühne von Generalstreik sprechen und von Unruhestiftern, die Ärgernis bereiten. Nun wird dieser Pyjamaträger, genannt Herr Gemässigt, Farbe bekennen, denkt er und spitzt die Ohren. Der schnauzbärtige Familienvater huscht jedoch darüber hinweg, einem anderen Gag entgegen, etwa seiner Verführung im selbsterworbenen Hotel durch die eigene Tochter und deren wortwörtliche Busenfreundin. Im Mai hat Adamov diesen Spassmacherdialog geschrieben, aber im Mai des vorangegangenen Jahres.

So harmlos, so wenig aufs Richtige zubeissend hätte er ja nicht ausfallen können, wenn er diesen Mai das Problem der Revolution, des Aufstands gegen die Jasager hätte angehen wollen. Diese Herren Gemässigt in allen Lebensbereichen boten den Studenten ja das Ziel. Adamov erkannte ihre Schädlichkeit, die weit über die Grausamkeit der Unmässigen hinausgeht, aber er verstand sie nicht auf adäquate Weise spürbar zu machen. Herr Gemässigt wird Diktator, weil er in seiner Jugend häufig Angina hatte. Er beklagt sich über das Unmass der andern, solange er klein und geduckt ist, kaum hat er jedoch das Hotel gekauft, das seinen Lebensunterhalt sichert, will er dem säumigen Zahler den Schlüssel zum Zimmer wegsperren. Tyrann im Schlafanzug: als gefügiges Werkzeug der Supermächte wird er von einem gerissenen Königsmacher schnell erkannt und als Herrscher im selbständigen Jura eingesetzt. (Eine historische Antizipation? In jedem Fall eine fade Persiflage der Schweiz.) Wer dächte hier nicht an König Ubu, diese Ausgeburt einer genial erhitzten Gymnasiastenphantasie. König Ubu jedoch hält keine Reden, in denen er seinen Willen leitartikelhaft glossiert, er handelt. Herr Gemässigt räsoniert bloss. Dass er vom Polizeigewaltigen Ernest gestürzt und in die Verbannung nach London gezwungen wird, dass er an der Themse zum Saufen und daher zum Schlagfluss kommt, und dass er am Schluss sich die Einsicht gewinnt, da er zu wenig an Europa appellierte, habe er sich nicht an der Macht halten können, das alles bewegt uns nicht sonderlich, da seine Sprache zu dürftig und seine Vorstellungsgabe zu banal sind. Dieser Usurpator in Pantoffeln, larmoyanter Spiesser als Volkstribun, er hätte in Adamovs Geist sicherlich eine Karikatur General de Gaulles abgeben sollen, wenn er seinen Sturz etwa darauf zurückführt, nicht oft genug von «nationaler Unabhängigkeit und im gleichen Atemzug von übernationaler Souveränität» gesprochen zu haben.

Aber dieser Charles de Gaulle des autonomen Kantons Jura ist nichts anderes als ein papierraschelnder Mäusekönig. Nach zwei Stunden seines sprunghaften Allotrias, so gescheit es auch von dem begabten André Steiger inszeniert wird, fühlt der Zuschauer all seine Geistesquellen innerlich ausgetrocknet.

Von Adamov, der seit Jahren mit jedem fortschrittlichen Unternehmen des französischen Theaters verquickt ist, hatte man anderes erwartet. Eine zupackende Auseinandersetzung mit der Welt, die sich im Mai offenbarte, etwas Weiterweisendes, so unausgegoren seine politischen Stellungnahmen auch immer sind. Statt dessen der Rückfall ins mild absurde Parabelspiel! Mit einem Mal sind wir mit dem Geist von vor fünfzehn Jahren konfrontiert. Ionesco schrieb unter dem Eindruck einer gefährlichen Krankheit «Der König stirbt». Adamov war es gleich gegangen zu Beginn des letzten Jahres. Seine Angst vor dem Angriff der Krankheit sucht sich in Herrn Gemässigt ein Sprachrohr. Auch er ist ja ein Herr X-Beliebig wie alle Gestalten Ionescos. Zur Universalität am Grunde des entschleierten Absurden gehört offensichtlich eine Jedermanns-Gestalt. Gehört aber auch eine unverdeckbare seelische Banalität dazu? Denn nimmt man den Flitter der pseudospassigen Bühneneinfälle weg, bleibt immer nur ein Herr Mittelmass im Schlafanzug und nichts anderes übrig. Diesen gleichgültigen Herrn sehen wir durch einen Dschungel neurotischer Visionen oder kleinbürgerlicher Schnurrigkeiten taumeln, Abenteuer erleben, die nur auf seine Kappe gehen und nicht auf die unsere. Man spricht gerade in Frankreich von einer Krise des Theaters, und wer die knapp zu einem Viertel besetzten Häuser sieht, kann sich der Beklemmung vor einer solchen Krise nicht entziehen. Stücke wie diese tragen dafür die Verantwortung. Sie zeigen ein Theater des müssigen Juxes. Ausser Kurs gekommene Geistesgymnastik, angewandt auf einen geschichtlichen Kontext, der sie doppelt unnachsichtig entlarvt.

Orangerote Plakate verkünden es der Stadt Paris: sechsmal in der Woche ist im *Boxring Eliysée-Montmartre* ein Theaterstück zu sehen, dessen Titel einfach «*Rabelais*» heisst, und am siebten Tag der Woche, am Sonntag, treten die Catcher wieder in die Seile, ächzend und schmetternd wie immerdar. Das Stück um Rabelais stammt nicht von Rabelais, sondern von *Jean-Louis Barrault;* es ist eine Bearbeitung der fünf Romane dieses französischen Rubens der Feder und stellt, was dort anekdotenreich und lebensvoll bis zum Überschwang geschildert wird, in einer Tanz-, Farb- und Musikorgie auf die Bühne.

Doch von Bühne im hergebrachten Sinn ist gleich gar nicht zu sprechen. Der ganze Saal ist Bühne und das heisst zur Mitwirkung nicht nur aufgerufen, sondern verpflichtet. Was ein Kampfesrund war mit starren Lichtern obendrüber, das liess Barrault nach vier Seiten aufplatzen und kreuzförmig Arme ausstrecken hinein in die Zuschauerkarrees. Diese Arme von verschiedener Länge holen die Spielergruppe in die Mitte oder schicken sie fort ins Dunkel, ballen den Raum bald zusammen, bald stossen sie durch ihn hindurch wie hölzerne Greifer. Gute oder schlechte Plätze gibt's hier nicht, höchstens solche wo einen mehr Handlung umstrudelt oder weniger. Wo der Zuschauer nicht so häufig von Schauspielern umringt wird, die sich zu seinen Knien ducken in Erwartung des nächsten Auftritts.

Eine solche Inszenierung hätte Barrault auf der Guckkastenbühne im Odéon nicht machen können. Dort blieben Saal und Szene stets geschieden, wie weit auch die Rampe hinausgeschoben wurde. Dort gab es nur einen einheitlichen Raum, hier aber in Schwingerkönigs Stammsitz verschmelzen die beiden Raumteile: Zuschauer- und Bühnenraum zu ein und demselben. Und diese Identifizierung kommt nicht nur Jean-Louis Barraults Temperament entgegen, den es seit jeher nach Kontakt und Zusammenwirken mit seinen Betrachtern drängte, sie passt auch zum Stück, das er vorführt. Das ist eine Revue aus den Tagen der Renaissance, eine entfesselte Montage von Rabelais und der Hippiewelt.

Theaterspiel, das nicht im Kreis, sondern im Kreuz sich aussprüht, als wärs ein Sonnenrad, ein Feuerwerk also, das übermütig lebensfreudig verzischt. So hat Barrault seit eh und je inszeniert, dass nämlich die Bühne reiche Materie heranbringt und durchknetet. Askese, Schmalspurigkeit, Ton und Farbe tropfenweise, ist seine Art nicht. Doch diese sinnliche Fülle war nie Selbstzweck, sondern bedeutete Umsetzung einer sie leitenden geistigen Absicht ins Sichtbare, das heisst Theatergerechte. Nicht diese riesigen Gefässe unbezwinglicher Vitalität namens Gargantua und Pantagruel zogen ihn an, sondern das, was sie bezeugen: den Dichter in brüchiger Zeit, den in Frage gestellten Fragesteller, der um sein Leben läuft und doch die Spuren davon, in Buchform eingefangen, nie zu verleugnen denkt. (Einen Augenblick lang denken wir an Brecht und seine Biographie im Zick-Zack.) Der Titel heisst denn auch mit Absicht nicht etwa Gargantua, er heisst Rabelais, weil die Episoden, so fesselnd sie sind, wie Gliedmassen auf den einen Leib verweisen, den sie zusammen bilden und der beispielhaft mehr ist als ihrer aller Summe. Barraults Absicht ist letztlich indes noch ehrgeiziger. Wenn er Rabelais auf diesen weitausgreifenden Brettern anruft, so nur, weil sich in ihm wie in einem Brennglas alle Lichtstrahlen seiner Zeit treffen. Stellt er ihn ins Licht, schiebt sich als Hintergrund gleichzeitig die Epoche herauf. Eine Zeit der Weltenwende, so versichert er, wo alle überlieferten Stützen und Strukturen zerbrachen.

Autorität zerbrach da und war, weil sie ihren Verfall erkannte, um so rachsüchtiger. Die Kirche erstarrte in Formeln und wusste nur auf Tradition, das heisst den automatischen Weiterbestand zu pochen. Und erst dies ausgetrocknete Schlangennest voller Sophisten, genannt Sorbonne, diese andere geisthemmende Autorität, mit der Rabelais zeitlebens im Streit lag, sie gibt das Musterbeispiel für den krampfhaften Haltefest ohne Morgen. Die Wissenschaften, aufstrebend und neue Bereiche des Denkens erschliessend, verlachen die ererbten Torheiten und säen gleichzeitig Zweifel sowie Bangnis über ihre Entdeckungen. Ein wahrer Rebell war also dieser junge Doktor der Medizin aus dem Umkreis des gesegneten Chinon an der Loire. Seiner grenzenlosen Phantasie entsprangen Riesen, die sich mit einem Schritt über die Konventionen hinwegsetzten. Lebenskraft ohne gleichen sprengt sie beinahe: sie können nichts anders als hunderterlei Samen ausstreuen, aus denen heraufwächst, was alle diese verbissenen aber zahnlosen Ordnungshüter im Talar oder Purpur überwuchern und verdrängen wird. Die «klingende Insel» etwa mit ihren buntscheckigen Bewohnern, den menschenähnlichen Vögeln, die sich «ohne fleischliche Verbindung» vermehren, damit ist Rom und seine Geistlichkeit verspottet. Die «Raffkatz» mit den ellenlangen Krallen, die den Besucher zu zerfleischen droht, bis dieser ihr einen Beutel Gold zwischen die Pfoten wirft, welch bissige Satire auf den Richterstand! Sie leben auf Barraults Bühne in grellen Farben auf und bieten Bilder, die man so schnell nicht vergisst. Gewiss, diese Bilder besitzen primär nicht das, was wir heute «gesellschaftliche Relevanz» nennen. Sie haben mit Spottszenen auf Jahrmärkten mehr gemein und verraten eher den derben Spass und die gutmütige Bilderfreude des Volkes, das sich immer gleicht. Spannt Barrault sie in den Zwiespalt von Freiheitssehnsucht und Autoritätswut ein, so umschliesst er Rabelais' gewaltige Phantasiegeburten mit einem Begriffsnetz von heute. Das ist nicht unberechtigt, kommen diese Vorstellungen bei ihm ja auch vor, allerdings unterschwellig, die Tiefe bestimmend. Barrault, der nie Ideen, geschweige Ideologien in Szene setzte, kommt diese Verborgenheit der Leitgedanken zugute. Er ruft ein breites Raumtheater auf die Bretter, versetzt den Raum in pantomimische Vibration und weiss sich jeden Augenblick gehalten von der Bedeutung des Bildes als Symbol einer Zeitkritik. Dieser Rabelais trägt im verborgenen Claudels Kleider: ein Welttheater, das über sich hinausweist und allen dahinterliegenden Sinn doch stets auf

die Bühne zurückbindet. Und diese Bühne ist in geistigem wie szenischem Verstand offener, als sie es je im fashionablen Staatstheater war.

Viorne heisst ein kleines Nest im Süden von Paris. Rentnerhäuschen stehen da ein bisschen kreuz und quer zur Strasse, handtuchgrosse Gärtlein drumherum, einige Kaufläden, eine Autobushaltestelle. Die Einwohner arbeiten in Paris. Morgens fahren sie hinein, abends kommen sie abgekämpft nach langer Bahn- oder Busfahrt wieder zurück. Vorstadtleben ohne Glanz, selbst die Träume verstauben des Nachts. In einem seiner Häuslein lebt das Ehepaar Lannes: Pierre und Claire seit Jahrzehnten. Eine Cousine der Frau, Marie-Thérèse, «eine dicke taubstumme Frau», kümmert sich um Haus und Küche. Pierre arbeitet in der Steuerverwaltung; bald wird er pensioniert werden. Ein Kleinbürgerleben, tausendfach auswechselbar. *Marguerite Duras* macht, dass wir uns auf der Bühne des kleinen Saals des *Théâtre National Populaire* in Paris für die beiden interessieren.

Denn schon einmal konfrontierte sie den Theaterbesucher mit diesem Vorstädterehepaar. In den «Viaducs en Seine-et-Oise» erfuhren wir, was sich in dem unscheinbaren Haus zugetragen hat: ein Mord nämlich. Die taube und stumme Cousine Marie-Thérèse fand man zerstückelt in Güterwagen der Staatseisenbahn an allen Enden des Landes. Die Polizei entdeckte schliesslich, dass alle Züge, welche Teile des Leichnams transportierten, an ein und demselben Bahnübergang vorbeifuhren. Kaum waren Polizisten in Viorne aufgetaucht, gestand Claire Lannes das Verbrechen.

Warum beging sie es? Diese Frage bedrängt Marguerite Duras. Warum tötet eine sanfte Kleinbürgerin, der es an nichts fehlt, ihre Cousine, die ihr als treues Haustier seit Jahren alle Arbeit abnimmt und nie, das stellte sich sofort heraus, auf den Ehegatten ein Auge geworfen hatte. Was geht in den Köpfen und den Herzen dieser vom Leben an den Rand Abgestellten vor, die kaum über Worte verfügen, in Schweigen und unsicheren Gesten alles verdrängen, was sie bewegt? In ihrem neuen Stück «L'amante anglaise» stellt Marguerite Duras immer bohrender diese eine Frage. Eine Antwort darauf findet sie nicht. Das Geheimnis dieses Mords bleibt ungelöst.

Ein Fragesteller ohne Namen, lange Zeit aus dem Dunkel des Zuschauerraums seine Untersuchung führend, wendet sich hintereinander an Pierre und an Claire. Die sitzen auf einem Stuhl, den ein viereckiges Podest über die darum versammelten Zuschauer heraushebt. Die Bühne wird nicht benutzt, der eiserne Vorhang trennt sie vom Parkett ab. Diese Lebenserforschung soll nicht das geringste mit einer Inszenierung zu tun haben. Durch das Labyrinth der Nacht, die die beiden wie auch uns Zuschauer umgibt, versucht der Scheinwerferstrahl sich vorzutasten. Er stösst in immer weitere dunkle Gänge vor, scheucht da und dort zerlumpte Schatten auf: die kümmerlichen Tatsachen der Biographie, die sich verängstigt wieder in die Finsternis der Unbeachtung verkriechen.

Einer Seelenanalyse wohnt der Theaterbesucher bei, die zu keinem Ergebnis führt. Die also Selbstzweck ist. Der Weg zur Enthüllung von Pierre und Claire zählt allein, nicht etwa das Enthüllte. In dieser Technik gipfelt eine alte französische Tradition der Seelenaufdeckung, die sich vor allem im Roman von Jahrhunderten her vererbte. In der Darstellung sowohl von Claude Dauphin wie von Madeleine Renaud erleben wir wie im Vergrösserungsglas französische Schauspielkunst auf dem Weg zu ihrem innerlichsten Triumph. Schauplatz der Handlung ist in der Tat ja einzig ihr Gesicht, das aus der umgebenden Schwärze ins Licht tritt. Auf ihm, oder muss man sagen: in ihm verbindet sich ein Realismus des zutiefst Menschlichen mit der höchsten Intensität moralischer Innenschau. Gefühl wallt in Madeleine Renauds Zügen auf, wo es in Schrei oder Verzweiflung sich radikalisieren will, fängt es die mit Gewissensappellen gespickte Intelligenz ab. Darin, so sagen wir uns, liegt also das französische Mass: in dieser Durch-

setzung von Gefühl und Verstand, die, jeder in hochgradiger Erhitzung, sich miteinander vermischen, sich dämpfen, sich also vermenschlichen.

Ein französischeres Schauspiel kann man sich kaum ausdenken. Ein traditionsbestimmteres ebenfalls nicht. Und doch zielt Marguerite Duras auf etwas ganz und gar Aktuelles. Sie will nämlich zeigen, dass Claires und Pierres Versteinerung kein individuelles, sondern gesellschaftsbedingtes Los ist. Durch und durch individuell ist die Analyse, eine bestimmte Vergangenheit, ein bestimmtes Tatmotiv will sie aufdecken, aber auf die überindividuelle Bedingtheit der Klasse zielt die Autorin in Tat und Wahrheit. Wir erinnern uns: bei den Maiaufständen spielte sie im Schriftstellerverein eine tonangebende Rolle. Sie sah die Freiheit des Menschen von der zivilisationsbestimmten Einschnürung und Verkümmerung seines Innern bereits befreit. Claire, die in ihrem Gärtlein träumt und dort, wo sie die andern von sich fern hält, sich intelligent und stark fühlt, diese Claire konnte im Mai aufleben und hätte die Chance gehabt, den Tod in sich, diese Erstarrung durch den Denkzwang der Gesellschaft zu überwinden. Der Aufstand scheiterte, wie man weiss; das Land suchte Zuflucht im erstarkten Kaisertum. Claire ist dazu verdammt, eine totenstarre menschliche Larve zu bleiben. Eine Verrückte, begabt mit einem tadellos funktionierenden Verstand. Eine Frau, die angesichts der Unmöglichkeit, je zu sich zu kommen, mit einem grundlosen Mord ihre Selbstentfremdung besiegelte. Zum ersten und bisher einzigen Mal reagierte das Pariser Theater auf die Maistürme.

Georges Schlocker

fis (HANS FISCHER) – DAS DRUCKGRAPHISCHE WERK

Zur Ausstellung im Berner Kunstmuseum

Dr. Alfred Scheidegger, der Verfasser des soeben erschienenen Gesamtkatalogs und somit der intimste Kenner des druckgraphischen Werks von Hans Fischer, hat zur Erinnerung an den zehnten Todestag des Künstlers im Berner Kunstmuseum eine umfassende Überschau dieses Oeuvres zusammengestellt. Die Ausstellung, die noch bis zum 2. März zugänglich ist, vereinigt an die 200 Nummern, die im wesentlichen aus dem Nachlass stammen. Allerdings präsentiert sie auch damit lediglich eine Auswahl aus dem reichen Schaffen, obschon sie sich streng auf die «Originalgraphik» im traditionellen Sinn beschränkt: ausgeklammert sind also von vornherein die Zeitschriften- und Buchillustrationen, zu denen «fis» zwar die Entwürfe, nicht aber die Platten gearbeitet hat.

Der 1909 in Bern geborene Hans Fischer, der in seinem Herkommen Alemannisches und Welsches vereinigte, hat nach dem Gymnasium in der Genfer Ecole des Beaux-Art, dann in der Zürcher Kunstgewerbeschule (bei Hügin und Meyer-Amden) seine erste Formung gefunden. Während eines Paris-Aufenthalts zu Beginn der dreissiger Jahre belegte er auch Kurse bei Fernand Léger. Zurück in Bern, wo er von 1932 bis 1936 lebte, trat er auch in persönlichen Kontakt mit Paul Klee. Es ist wohl einzig die bildnerische Aussage Klees, zu der man in Fischers Schaffen eine gewisse Wahlverwandtschaft spüren könnte, und auch sie ist eher Zeugnis einer kongenialen Begabung als eines Abhängigkeitsverhältnisses. Erstaunlich früh hat «fis» den ihm gemässen Ausdruck gefunden, noch bevor er nach Zürich übersiedelte, wo er von 1937 bis zu seinem Tod 1958 den wesentlichen Teil seines Werks schuf. Fast von Anfang an liess er seine

unverwechselbare Handschrift in allen Bereichen erkennen, mit denen er sich gestaltend auseinandersetzte: als Gebrauchsgraphiker, als Bühnenbildner, als Illustrator, freier Graphiker und Schöpfer von Tafel- und Wandbildern.

Folgerichtig wird denn auch die Berner Ausstellung nicht in erster Linie nach den Werkgruppen einer chronologischen «Entwicklung» gegliedert. Vielfach liesse sich nur sehr behutsam und mit vielen Fragezeichen eine solche Zuordnung überhaupt vornehmen. Als Prinzip für die Hängung bot sich viel eher eine Systematik nach Motivkreisen oder allenfalls nach graphischen Techniken an. Eine glückliche Wahl, wie mir scheint: Sie betont die Geschlossenheit und Originalität dieses Lebenswerks, in dessen Wesenskern – wie so oft im Raum der alemannischen Kunst – eine präzise zeichnerische Aussage steht; eine Aussage, die zudem in der Auseinandersetzung mit den Mitteln der druckgraphischen Techniken von Mal zu Mal eine definierte Endgültigkeit annimmt, die sie dem Bereich des allzu Intimen, allzu Privaten entrückt.

Fischers eigenstes Vehikel für die bildnerische Aussage ist die Linie: ein zarter Haarstrich von nervöser Sensibilität, der ohne Schwellung und Schatten die Platte ritzt und dennoch mit federnder Eleganz Gestalt umschreibt, Gestalt überspielt und verwandelt zum geistreichen Lineament, das in spröden Rhythmen zu Netzstrukturen verknüpft wird. Wenn er auch fast alle graphischen Mittel erprobt hat, ist er doch immer wieder zur Arbeit mit Feder oder Nadel zurückgekehrt, die seiner Hand am ehesten gemäss war. Versuche mit den flächigen Techniken des Holz- und Linolschnitts gehören deshalb nur in die Anfangsjahre; die mit breitem Pinsel angelegten Farblithographien der späten Zeit, obwohl sie (vor allem die Serie von Tierbildern von 1957) recht eigentlich populär geworden sind, zeugen lediglich für eine episodische Zuwendung zu den Möglichkeiten des Malerischen.

In heimlicher Spannung knistert aber sein Strich, wenn er mit wahrer Dingfrömmigkeit das Linienspiel zartgliedriger Wiesenpflanzen verfolgt: von Kerbel und Gräsern, Löwenzahn und Schachtelhalm. Doch sind solche Blätter und auch eigentliche Naturstudien nach Tieren, die in allen Schaffenszeiten vorkommen, lediglich Exerzitien für eine Imagination von übersprudelndem Reichtum, die hinter der Welt der sichtbaren Erscheinung ein traumhaftes Zwischenreich der Verwandlung aufsucht. Die Metamorphose ist in verschiedener Hinsicht das eigentliche Element von Fischers Kunst.

Verwandlung vollzieht sich zunächst vom Gestalthaften ins Zeichenhafte, das in geistreich eigenwilliger Kalligraphie autonomes Leben annimmt – die «Figures calligraphiques» aus dem letzten Schaffensjahr benennen bewusst einen Impuls der Gestaltung, der als manchmal unterschwellige, meist aber durchaus vorwaltende Tendenz das ganze Werk durchzieht. In einer Gruppe später Kreidelithographien geht ein gleichsam entgegengesetzter Weg der Verwandlung von den vorgefundenen abstrakten Formen eines Durchriebs von Holzmaserung aus (vom surrealistischen Verfahren der «frottage» also), die umgedeutet werden zu Erinnerung von Gestalt.

Verwandlung findet aber auch statt zwischen den Gattungen der Gestaltwelt. Da ist nicht nur die phantastische Erfindung des «Inselfisches» (ein idyllisches Eiland erweist sich als der Rücken eines gewaltigen Fisches) oder der «Chatte métamorphosée en femme» (das Motiv tritt bereits 1933 erstmals auf) – das Tier, das als Wesen ganz eindeutig im Zentrum der Vorstellungskraft Fischers steht, hat immer eigentümlich ambivalenten Charakter. Es ist bei «fis» immer ein Mischgeschöpf, in dem sich menschliche Gebärde, menschliches Sein spiegeln und verzerren. Fast zwangsläufig wurde «fis» zur Auseinandersetzung mit der Tradition der Fabel gedrängt. Er hat die naive Lehrhaftigkeit von Äsops Moral nachempfunden, die geschliffeneren und boshafteren Pointen La Fontaines, die beissende Satire des Aristophanes, er hat aber auch, inspiriert wohl

durch die pessimistische Vision Bruegels von den grossen und kleinen Fischen, in der Komposition «Einer frisst den andern» eine bestürzende Tierallegorie des unerbittlichen Lebenskampfes geschaffen.

Das Märchen ist der Bereich der Verwandlung schlechthin. Fast selbstverständlich zeigt «fis» auch eine starke Affinität zu dieser Sphäre, in der die Tierfigur sowohl das verwunschene und unerlöste wie auch das bedrohende und verschlingende Wesen sein kann – eine Chiffre für das Dämonische. Bruchlos führt von hier ein Weg zum quälenden Alp der «Trollatischen Träume», die ein Pandämonium gespenstischer Zwitterwesen entfesseln. Ausgeburten der gleichen Bedrängnis, die einen Bosch zu seinen Visionen nötigte.

Verwandlung empfand «fis» schliesslich auch in Mummenschanz und Maskerade des alemannischen Brauchtums. Das Erlebnis insbesondere der Urnäscher Klausumzüge hat ihn lange beschäftigt und ist mit eingeflossen in den Motivkreis der «Songes drolatiques» – die Wirklichkeit eines folkloristischen Anlasses imaginiert die bannende Überwirklichkeit grotesker Spukgestalten.

Die Zuwendung aber zu solcher Überwirklichkeit, die Vorliebe auch für das Element der Verwandlung und die geistreiche, kapriziöse Kalligraphie seiner Handschrift – all das erweist Hans Fischer als Gestalter jenes Lebensgefühls, das die Generation der europäischen Surrealisten, seine Generation, getragen hat. Das graphische Oeuvre von «fis» gehört zum Pointiertesten und Originellsten, was die Kunst unseres Landes zum Surrealismus beigetragen hat. Es ist ein grosses Verdienst der Berner Ausstellung, diese Tatsache unmissverständlich vor Augen zu führen.

Klaus Speich

EHRUNGEN FÜR GEORGES POULET

Den Lesern der «Schweizer Monatshefte» ist Georges Poulet kein Unbekannter; das Werk dieses bedeutenden Forschers und Schriftstellers, den Hans-Jost Frey im Juli 1964 mit einem Aufsatz über die zeitgenössische Kritik vorgestellt hatte, wurde schon verschiedentlich erwähnt und besprochen. Es freut uns, dass dieser Kritiker – Poulet sträubt sich gegen die Einordnung in die Literatur*wissenschaft*, denn seine Interpreationen sind literarische Darstellungen einer persönlichen Erfahrung – kurz vor Weihnachten auf zwei Arten öffentlich geehrt wurde: Die Belgische Akademie für französische Sprache und Literatur verlieh ihm den «Grand Prix de littérature française hors de France», und der Zürcher Stadtrat sprach ihm einstimmig eine Ehrengabe der Stadt Zürich zu, die am 18. Dezember vom Stadtpräsidenten überreicht wurde. Wir gratulieren Georges Poulet herzlich zu den beiden wohlverdienten Auszeichnungen.

Im vergangenen Jahr sind von Georges Poulet zwei Werke erschienen: *Mesure de l'instant* (Band IV der «Etudes sur le temps humain», Plon, Paris) und *Benjamin Constant par lui-même* («Les écrivains de toujours», Seuil, Paris), auf die wir kurz hinweisen möchten.

Mesure de l'instant ist eine Weiterführung und Vertiefung des vorausgehenden *Le Point de départ* (vgl. «Georges Poulet und das Bewusstsein der Dichter», Dezember 1967). Das Buch enthält neben einem das Vorhaben skizzierenden Avant-propos 14 Aufsätze: Maurice Scève, Saint-Cyran, Racine, Fénelon, Casanova, Joubert, Les romantiques anglais, Madame de Staël, Lamartine, Stendhal, Michelet, Amiel, Marcel Proust und Julien Green. Der «Augenblick» des Bewusstwerdens erscheint

bei diesen Autoren nicht mehr bloss als «Ausgangspunkt» zu einer Konstruktion der Zeit, sondern es ist die Rede von seinem «Mass», seiner «Dimension». Punkt und Augenblick stellen nach Poulet ja den Beginn und das Zentrum jeder menschlichen Existenzerfahrung dar, das im litearischen Werk reflektierte *cogito*, das blosszulegen und ins Bewusstsein des Lesers zu heben Ziel seines kritischen Bemühens ist. In der «Zone» des Augenblicks prallen Künftiges und Vergangenes aufeinander, so dass uns die gegenwärtige Erfahrung stets auch auf ein den Augenblick Transzendierendes verweist. Die Spannweite der Augenblicke ist verschieden von Dichter zu Dichter: «Il faudrait inventer une *mesure de l'instant*. Car ses dimensions varient. Tantôt il se trouve réduit à son instantanéité même: il n'est que ce qu'il est, et, en deçà, au delà, par rapport au passé, à l'avenir, il n'est rien. Et tantôt, au contraire, s'ouvrant sur tout, contenant tout, il n'a plus de limites.»

Das Werk ist eine Etappe auf der Suche nach der Tiefe der Gegenwart, auf der Suche nach einer authentischen Dauer: Erinnerung, Leidenschaft, Kunst und Gnade bringen dem Menschen stets neu zum Bewusstsein, dass er nicht nur ein dem Augenblick verpflichtetes Wesen ist. – Einmal mehr erweist sich die intersubjektive Methode Poulets als fruchtbar; er hat sie in einem im Frühjahr 1968 erschienenen Aufsatz «Phénoménologie de la conscience critique» erstmals unmittelbar dargestellt und unter anderem auf folgende Weise umschrieben: «Ich denke das Denken eines andern. Dies wäre nicht besonders erstaunlich, wenn ich dieses Denken als das eines andern dächte. Doch ich eigne es mir ganz an. Darin besteht das Ungewöhnliche. [...].

Niemand darf Ideen sein eigen nennen. Die Ideen gehen von Geist zu Geist, wie die Münzen von Hand zu Hand. [...] Wenn ich lese, spreche ich in Gedanken ein *Ich* aus, und doch ist dieses *Ich* nicht ich selbst. [...]

Lesen heisst genau dies: den Platz frei machen, nicht nur für eine Vielzahl fremder Wörter, Bilder und Ideen, sondern für das eigentlich fremde Prinzip, aus dem sie hervorkommen, und das sie verwahrt. [...] Ein literarisches Werk verstehen heisst also dem Menschen, der es geschrieben hat, die Möglichkeit geben, sich in unserem *Innern* zu offenbaren. [...] Vorläufig ist also dieses Werk die einzige Substanz, welche mein Ich erfüllt. [...] Ich gebe ihm nicht nur das Dasein zurück, sondern sogar das Daseinsgefühl. So muss ich ohne Zögern anerkennen, dass ein literarisches Werk, solange in ihm der durch die Lektüre eingehauchte Odem wirkt, selbst, auf Kosten des Lesers, dessen Eigenleben es aufhebt, eine Art menschliches Wesen wird, das heisst ein Bewusstsein, das sich seiner bewusst wird und sich als Subjekt seiner Objekte konstituiert.» Welcher Schriftsteller wünschte sich nicht solche Leser?

*

Benjamin Constant par lui-même ist Georges Poulets erste Monographie. Dass eine innere Affinität zwischen ihm und dem grossen Liberalen, Verfasser des *Adolphe* und des *Cours de politique constitutionnelle* besteht, war schon längst klar. Constant de Rebecque wird in erster Linie als Schriftsteller gewürdigt, wobei Poulet sorgfältig das durch die autobiographischen Schriften durchscheinende Bewusstsein aufdeckt, das sich wie ein Bogen über die zerrissene Existenz des Politikers, Staatstheoretikers, Liebhabers und Spielers spannt. Indifférence initiale – Frénésie – Abnégation – Amour – Sacrifice – Mobilité – Indifférence finale lauten die Kapitel, die sich zu einem Meisterwerk thematischer Kritik zusammenfügen. Eine kommentierte Chronologie und sorgfältig ausgewählte Textauszüge ergänzen die reich illustrierte Studie.

*

In zwei amerikanischen Publikationen wird das Denken Poulets in seinem Verhältnis zur «Genfer Schule» und zur «Bewusstseinskritik» ganz allgemein un-

tersucht: J. Hillis Miller veröffentlichte im Winter 1966 den Aufsatz «The Geneva School» (in «Critical Quarterly»), nachdem er bereits im Dezember 1963 in den «Modern Language Notes» den Aufsatz «The Literary Criticism of Georges Poulet» vorgelegt hatte; im Sommer 1968 erschien in der Harvard University Press das Werk *Critics of Consciousness. The Existential Structures of Literature* von Sarah N. Lawall. Poulet wird darin als der bedeutendste Vertreter der «Genfer Schule» bezeichnet. Sarah N. Lawall schreibt am Schluss ihres sechzig Seiten umfassenden Kapitels über den Verfasser der «Etudes sur le temps humain»: «Poulet is a philosopher-critic, interested in discovering new approaches to literature and in establishing a viable method of existential analysis. More than any other critic, he speaks for the present state of existential literary criticism. His view is not limited to specific authors or periods (although his *cogito* is a conception of the Christian era), and his work constantly reassesses the reciprocal duties of a theory that points the way and a criticism that tests and gives the example. Although his colleagues may go farther in analysing separate aspects of literature, it is Poulet who provides the synthesis of view and the impetus towards self-interrogation from which any further developments of the existential approach are to be expected.»

In seiner Vorbemerkung zu Poulets Aufsatz «Kritiker von heute» hatte Hans-Jost Frey vor fünf Jahren geschrieben: «Nicht immer gibt sich die Literaturkritik Rechenschaft über ihr Wesen, ihre Möglichkeiten und ihre Aufgaben. Selten tut sie es mit der Klarheit, zu der Georges Poulet jenseits des Abstands und der Anteilnahme gelangt ist. Dass die Autoren, denen er sich hier widmet, französisch schreiben, sollte für die deutsche Kritik weder ein Alibi noch ein Hindernis sein, das Grundsätzliche zur Kenntnis zu nehmen, das zur Sprache gebracht wird.» – Was ist seither in diesem Bereich geschehen?

Peter Grotzer

Der Löwe

Als die Mücke zum ersten Male den Löwen brüllen hörte, da sprach sie zur Henne: «Der summt aber komisch.»

«Summen ist gut», fand die Henne.

«Sondern?» fragte die Mücke.

«Er gackert», antwortete die Henne. «Aber das tut er allerdings komisch.»

Aus: Der Blick vom Turm,
Fabeln von Günther Anders, mit Bildern
von A. Paul Weber.
Verlag C. H. Beck, München 1968