

HERBERT MEIER · ZÜRICH

CLAUDEL NEU ENTDECKEN

Es begann im Januar vor einem Jahr mit einem Anruf meines Bühnenverlags: Stefan Bachmann plane Paul Claudels «Seidenen Schuh» zum ersten Mal auf einer deutschsprachigen Bühne integral zu inszenieren, und ich solle das Stück neu übersetzen. Im Oktober würden die Proben beginnen. Ich kannte das Stück seit meinem fünfzehnten Jahr. Damals las ich es in der literarisch meisterhaften Übertragung von Hans Urs von Balthasar; in ihr hat es im Juni 1944 die deutsche Erstaufführung am Schauspielhaus Zürich in der Regie und Spielfassung von Kurt Horwitz erlebt, mit Maria Becker, Karl Paryla, Ernst Ginsberg und Wolfgang Langhoff in den Hauptrollen.

Claudel hatte ich immer wieder gelesen und auch Essays und ein frühes Stück von ihm übersetzt. Der Augenblick war da, ihn neu zu entdecken, das Basler Projekt bot die Gelegenheit. Ich hielt es wie bei meinen eigenen Stücken, ich arbeitete mit dem Regisseur und seinem Dramaturgen zusammen. Ohne meine praktische Erfahrung in der Theaterarbeit hätte ich es kaum gewagt, einen Text wie diesen anzugehen. Und ohne die kenntnisreiche Mitarbeit meiner Frau auch nicht. Erst neulich hatten wir bei einem französischen Kritiker das Bonmot gelesen, Claudel schreibe ein Französisch, das man erst ins Französische übersetzen müsse, um es allgemein verständlich zu machen. Ich würde jetzt, wo unsere Übersetzung vorliegt, sagen: Claudel schreibt wie ein Shakespeare, der Rimbaud gelesen hat.

Nun, Übersetzungen können weder das Gleiche wie das Original, noch dessen formale Nachahmung sein: sie sind (nach Hans-Jost Frey) dessen Metapher, «das Gleiche, aber anders». Es ging darum, im Übersetzen deutsche «Sprachmasken» zu bilden, die gestisch und rhythmisch den originalen Figuren und dem Grundklang des Stückes «entsprechen». Was gespielt wird, ist für unsere Zuschauer ein Claudel auf deutsch.

Claudels Sprache ist «enthusiastisch» im griechischen Sinn, er ist von seinem Gott und der Welt ergriffen; ungestüm ist sie in ihrer Metaphorik, berauscht und wild und wieder alltäglich schlicht, direkt, doch immer ungewöhnlich, anders.

HERBERT MEIER, geb. 1928 in Solothurn (Schweiz), Studien in Basel, Wien, Paris, Fribourg. 1954 Uraufführung «Die Barke von Gawdos» am Schauspielhaus Zürich. Seitdem freier Autor und Übersetzer. Schreibt Dramen («Mythenspiel», 1991), Gedichte, Romane, Essays. Träger des Bremer Literaturpreises u. a. Auszeichnungen. Chefdramaturg am Schauspielhaus Zürich 1977-82. Writer in Residence an der University of Southern California in Los Angeles. Übersetzte gemeinsam mit seiner Frau Yvonne Meier-Haas Racine, Molière, Claudel («Der seidene Schuh»), Johannes Verlag Einsiedeln, Freiburg. Demnächst ebenda: Herbert Meier, «Gesammelte Gedichte». Mit einem Essay von Alois M. Haas).

I

Doch was ruft der Name Claudel im schnellen Gedächtnis von heute noch wach? Für einige ist er lediglich der Bruder seiner Schwester, die ein Film mit Isabelle Adjani aus dem Vergessen geholt hat: Camille Claudel, Bildhauerin und Geliebte Rodins, die, jung wie sie noch war, wahnsinnig wurde und bis zu ihrem Tod in Irrenhäusern gelebt hat. Paul war im Film eher eine Nebenfigur und noch keineswegs, was er dann wurde: ein Dichter, den man in den fünfziger Jahren an die Seite von Goethe und Dante rückte.

Zum andern weiß man allenfalls noch, dass er als junger Mann in der Pariser Notre-Dame eine Bekehrung erlebt hat. «Im Nu wurde mein Herz ergriffen, und ich glaubte» (*Ma conversion, 25 décembre 1886*). Er war nunmehr von der Idee erfüllt, dass «Kunst und Dichtung auch etwas Göttliches («des choses divines»)» sind. Die Sequenzen und Hymnen der Kirche bedeuteten ihm auf einmal mehr als «die trunkensten Gesänge eines Sophokles und Pindar». Im «Katholischen» entdeckt er das Universale. Der Kosmos, die Natur und die Offenbarung eines Gottes, der das Wort («Le Verbe») ist, werden zu den leitenden Mächten seines Werks.

Seiner Schwester fühle er sich übrigens ähnlich, schrieb er einmal, auch er sei heftig, hochmütig, nicht umgänglich, wild. Und: «Ich habe ganz und gar das Temperament meiner Schwester, vielleicht bin ich ein wenig weicher und träumerischer, doch ohne die Gnade Gottes wäre meine Geschichte ohne Zweifel die ihre oder noch schlimmer gewesen.» Er weiß, der Glaube schützt ihn vor dem Wahnsinn.

Beim Übersetzen erfährt man, je tiefer man in den Text eindringt, auch Abgründe. Im «Seidenen Schuh» gibt es Passagen, in denen ein obsessives Chaos zu spüren ist, das nur durch die oberen Mächte einer existenziell errungenen Form in Schach gehalten wird.

Die Muse begegnet Claudel denn auch als Gnade, wie die vierte seiner «Großen Oden» (1907) es schon im Titel ausspricht. Doch gerät er gegen diese Dame in Aufruhr und Widerspruch. Er beschwört gegen den Anruf von oben verzweifelt die Erde und die «fleischliche menschliche Liebe», und erwidert, wer je mit einer anderen lebenden Seele eins gewesen sei, der bleibe es für immer. Sein Aufruhr entspringt dem, was er in späten Jahren seine «Verwundung» nannte. Sie generiert die dichterische Energie seines ganzen Werkes, der großen Gedichte, der Dramen und der exegetischen Spätschriften; sie hat biographische Ursachen.

II

Im Oktober 1900 begegnet Claudel auf dem Dampfer, der ihn als jungen Diplomaten nach China fährt, einer Frau. Und sie wird im Doppelsinn des Wortes seine Passion: Rosalie Vetsch, Gattin eines Geschäftsmannes, Mutter von vier Kindern. Claudel pflegt die konsularische Gastfreundschaft und nimmt den Geschäftsmann mit den Seinen in seine Residenz in Futschou auf. M. Vetsch tätigt seine Geschäfte und unternimmt Expeditionen im Norden Chinas. Rosalie managt die Residenz, als wäre sie die Hausherrin. Claudel lehnt eine Berufung nach Shanghai ab. Rosalie wird schwanger von ihm. Und Anfang August 1904 verlässt sie ihn.

Noch im Februar 1905 schreibt er an sie, er habe sie geliebt «wie im Wahnsinn, selbstverloren, verzweifelt, ohne etwas einsehen noch wissen zu wollen, ohne Gesetz, gegen jede Vernunft». Verstört kehrt er nach Frankreich zurück und schreibt sein intimstes Drama, die «Mittagswende» («Partage de midi»). Darin wird die «Wahrheit» seiner Passion zur «Dichtung».

1906 heiratet er Reine Sainte-Marie Perrin, die Tochter eines Kirchenarchitekten. Mit ihr reist er wieder nach China, wo er in Shanghai das französische Konsulat übernimmt. Die Geliebte von Futschou schweigt über zwölf Jahre. Im August 1917 erreicht ihn, der nun Gesandter in Rio de Janeiro ist, ein Brief von ihr.

III

Im «Seidenen Schuh» ist der Brief, den Proëza an Rodrigo schickt, zehn Jahre unterwegs. Und wem er auf seiner Irrfahrt in die Hände fällt, bringt er Unglück oder gar den Tod. Die Arbeit am «Seidenen Schuh» (1919–1924) empfand Claudel als eine befreiende Läuterung seiner selbst. Es herrsche in dem Stück ein Gefühl der Begeisterung über ein gefundenes Gleichgewicht in einer schwierigen Situation. Hier habe er einen Punkt gefunden, von dem aus er alles in den Blick bekam und es gestalten konnte.

Wenn wir nun sein «*opus mirandum*» neu lesen, und nicht in der Optik der fünfziger Jahre, wo Claudel (laut Reclams Schauspielführer, 1953) als «Verkünder der katholischen Heilslehre» galt, sondern als einen theatralen Großentwurf, in dem das «Katholische» den mythologischen Horizont bildet wie zum Beispiel bei Euripides die Welt der Götter, dann wird man entdecken: sein Werk hat eine regenerative Energie, wie sie nur großen Dichtern eignet.

Im «Seidenen Schuh» geht es um zwei Liebende, Doña Proëza und Don Rodrigo, einander Verfallene, «ohne Gesetz, gegen jede Vernunft». Es geht um Liebe als Begierde, Sehnsucht und göttliche Energie, die alles in uns mit sich reißt und uns und was wir zu sein vermeinen übersteigt. Und zwar nicht, um ein menschliches Ungenügen zu hypostasieren, sondern weil die naturhaften Liebeskräfte selbst im Letzten unstillbar sind. In ihnen wirkt ein transzendentaler Trieb, vergleichbar dem steten Drang, das Unerklärliche zu enträtseln. Man kann in der dramatisch verhängten Unerfülltheit des Paares Proëza und Rodrigo ein schicksalhaftes Opfer sehen. Zu Opfern kommt es bekanntlich seit den Griechen in aller großen Dramatik. Claudel nennt das dramatische Paradox seines Stückes ein «*sacrifice joyeux*».

IV

«Der Schauplatz der Handlung ist die Welt», vor allem Spanien im sechzehnten, siebzehnten Jahrhundert. Doch das Historische ist für den Dichter nur stoffliches Motiv und Material seiner Imagination. Mit Anachronismen zu spielen behagt ihm. So durchsticht sein Held die Landenge von Panama, und das zur Zeit Karls des Fünften.

Eine Claudel'sche Maxime lautet: «Die Ordnung ist das Vergnügen der Vernunft, die Unordnung aber die Lust der Phantasie.» Er betreibt eine offene Dramaturgie,

das Improvisatorische herrscht vor. Personen können als Pappfiguren auftreten oder als Stoffpuppen zum Aufblasen. In Sizilien darf ein Urwald wachsen, wenn es der Szene gerade dient. Seine Schauplatzangaben kommen poetisch daher. Die Schauspieler sollen vom Zettel ablesen, was man real nicht herstellen kann. Er empfiehlt allenthalben das Provisorische, ja Nachlässige, sofern es aus der Begeisterung kommt.

Antoine Vitez, der den «Seidenen Schuh» vor Jahren in Avignon inszeniert hat, ist der Überzeugung, keine einzige Replik des Stückes sei nicht von einer zwingenden dramatischen Notwendigkeit. Man erfahre im Machen einen ganz andern Claudel als den, wie er noch allgemein in den Köpfen vorkomme. Und sein Bühnenbildner Yannis Kokkos findet, man könne das Stück mühelos in einem Kellertheater aufführen, zumal das Wort die Triebkraft des Ganzen sei.

Claudel schreibt einen prosodischen Prosavers, der von Rimbaud initiiert worden ist. Im Mai 1886, im Jahr seiner Konversion, las er Rimbauds «Illuminations» und wurde von der Sprache des jungen Dichters ergriffen wie Monate später von seinem Gott in der Notre-Dame.

Mit zweiundzwanzig schwört Rimbaud der Literatur ab und geht im Vorderen Orient seinen Geschäften nach. Claudel wird Diplomat und vertritt sein Land in China, Japan, den USA, in Südamerika und Europa. In der Pariser Szene bleibt er ein Outsider par excellence, bis Jean-Louis Barrault seine Stücke wiederentdeckt.

V

Das Theater hat ein langes Gedächtnis. In den Archiven seiner Erinnerung liegen Stücke, die es von Zeit zu Zeit hervorholt, um in ihnen das aufzuspüren, was spontan dem Zeitgefühl entspricht und anregt zu Entdeckungen, die man sowohl beim Übersetzen wie beim Inszenieren macht.

Im «Seidenen Schuh» zum Beispiel sind die Figuren mit minimalen «Geschichten» ausgestattet. Sie zeigen und erhellen sich in einem Handeln und Verhalten, das man als apsycho-logisch, paradox und in schnellen Peripetien erlebt. Von Szene zu Szene erscheinen sie in einer neuen Gegenwart, oft kaum mehr erkennbar, gleichsam in stets wechselnden Masken ihrer selbst. Das hat seine Gründe nicht allein darin, dass die Hauptfiguren in dem Stück Jahre ihres Lebens verbringen. Die Claudel'sche Dramaturgie liebt das Unerwartete, Urplötzliche, ja Tückische, das Ungestüme, oft brutal Zustechende, spontan Böse – neben der großen Rede (der Könige und Don Rodrigos) und der hymnischen Suada (der Heiligen in einer Prager Kirche), dem kindlich Naiven (der jungen Mädchen Doña Musica und Maria Siebenschwert) und dem Derben (der Fischer und Soldaten), dem Komischen (der Gelehrten aus Salamanca), dem Phantasmagorischen und Burlesken: die Heiligen Bonifatius, Dionysius und Adlibitum, barocke Sockelfiguren, werden von grotesken Akoluthen wie Nymphen, Riesen mit Hörnern und Bernini-Engeln mit Palmwedeln begleitet.

Der Schutzengel der Doña Proëza tritt aus der bläulichen Erdkugel im All und nimmt die Gestalt eines japanischen Tempelwächters an. Der Heilige der zwei Liebenden, Santiago, erscheint als Orion, Riese und Sternbild beider Hemisphären,

von Lichtern übersät, mit Muscheln behangen. Lauter Großfiguren mit ihren theatralen Emblemen, keineswegs sogenannte Allegorien, sondern Geschöpfe einer lustvollen Phantasie, die freie, moderne inszenatorische Möglichkeiten wachrufen.

VI

Claudel verlangt vom Zuschauer keineswegs den Glauben an seine übernatürlichen Gestalten, sondern nur «den Glauben an mein eigenes Stück» (*Mémoires improvisés*, 1954). Die Interventionen der Heiligen und des Schutzengels sind für ihn künstlerisch notwendig. Man nehme ja auch beim Lesen der «Ilias» das Eingreifen der Götter hin, ohne dass man noch an sie glaube. So sieht er vergleichsweise in der jungfräulich geborenen Göttin Athene eine Gestalt wie die Jungfrau Maria. An sie richtet Doña Proëza zu Beginn des Stückes ihr Bittgebet und legt ihr in die Hände ihren Seidenschuh (von da der Stückettitel «Le Soulier de satin»):

*Jungfrau, Patronin und Mutter dieses Hauses,
[...]*

*Lass nicht zu, dass ich den Namen, den zu tragen du mir gabst,
beflecke und in den Augen derer, die mich lieben, unwürdig werde.*

*Ich kann nicht sagen, dass ich den Mann, den du für mich gewählt hast,
begreife, aber dich, die du seine und meine Mutter bist, begreife ich.*

*Solange es noch Zeit ist und du mein Herz in der einen Hand hältst
und meinen Schuh in der andern,*

*überlasse ich mich dir! Jungfrau Mutter, ich gebe dir meinen Schuh!
Jungfrau Mutter, bewahre meinen unglücklichen kleinen Fuß in deiner
Hand!*

*Ich sage dir voraus, bald werde ich dich nicht mehr sehen, und ich
werde alles gegen dich ins Werk setzen.*

*Doch wenn ich versuche, mich ins Böse zu stürzen, dann sei es mit
einem hinkenden Fuß. Und wenn ich die Hürde, die du mir aufgestellt
hast, überspringen will, dann sei es mit einem gestutzten Flügel.*

*Ich habe getan, was ich konnte, und behüte du meinen armen
kleinen Schuh,*

nimm ihn an dein Herz, o große, schreckliche Mutter!

Damit verabschiedet sich Doña Proëza von der Welt ihres Mannes, des Richters Don Pelayo, einer Welt des Gesetzes und des orthodoxen Glaubens. Sie ist voll Aufruhr und Widerspruch, eine «femme révoltée», die nach einer Liebe aufbricht, die mit einem Tod endet, aus dem das ganz andere Leben entspringt: die Vereinigung der Liebenden in ihrem Ursprung. Eines ihrer letzten Worte vor Rodrigo und seinen Offizieren lautet schlicht: «Ich will mich mit deiner Ursache vereinigen.» Denn: «Die Kraft, durch die ich dich liebe, ist nicht verschieden von der, durch die du lebst.»

Und Rodrigo, der Geliebte, Welteroberer voll Ichsucht und Hochmut, zuweilen grausam und ungerecht, von dem machtvollen Willen getrieben, «die Erde zu er-

weitem», träumend von einer universalen Gemeinschaft im Glauben, endet gedemütigt und befreit von seinem Willen zu Macht und Eroberung. Einst wollte er Proëza lehren, sie sei «nicht zum Sterben geboren», jetzt stürzt ihn ihr Tod in Verzweiflung. Doch im Anblick des Meeres und der Sterne ruft er aus: «Ja, ich fühle es, sie lassen uns nicht fallen, und es ist unmöglich, zu sterben!»

Er wie Proëza erfahren eine «geheimnisvolle Befreiung» aus dem zeitlichen ins überzeitliche, aus dem menschlichen ins göttliche Leben. Sie, die Frau, wird durch ihren Engel in einen Läuterungsprozess versetzt und reißt ihn, den Mann, am Ende mit sich.

In Claudels Stück wirkt eine kosmische Hintergrundstrahlung metaphysischer Art, eine allseits hereinbrechende Kraft aus dem All eines universalen Glaubens. («*Catholique veut dire universel.*» *Religion et Poésie*, 1927). Verkündet wird indessen nichts, nur gelebt, erlitten und erkämpft, in stetem Aufruhr und Widerspruch, unter der Provokation einer maßlosen Liebe.