



HERBERT MEIER · ZÜRICH

## BRIEF AN DIE SCHAUSPIELER\*

Ich weiß, Sie sind entschlossen, Paul Claudel für das Theater neu zu entdecken. Der Augenblick ist günstig. Denn mittlerweile haben sich die Vorurteile über ihn, die seit den Pariser Unruhen 1968 in der Luft lagen, verflüchtigt. Heute scheint man zu wissen, wie dialektisch austauschbar Ideologien sind. Die meisten haben ihre alten Brillen, durch die sie Dramatiker wie Brecht und Claudel zu sehen gewohnt waren, abgelegt. Allein schon bei einem neuen, offenen Lesen ihrer Stücke zerfallen vorgeprägte Ansichten und Urteile.

Übrigens hat sich der «marxistische» Brecht einmal ironisch als den «letzten römisch-katholischen Kopf» benannt. Indessen entlarvt der «erkatholische» Claudel in seinem Stück «Das harte Brot» den Kapitalismus radikaler als Brecht eine kirchliche Ideologie in seinem «Leben des Galilei». In Frankreich hat Bernard Sobel, bekennender Marxist, 2001 «L'Otage» («Die Geisel») inszeniert und im Programmbuch einiges aus dem «Kommunistischen Manifest» zitiert. Olivier Py, praktizierender Katholik, brachte 2003 in Straßburg den «Seidenen Schuh» ungekürzt auf die Bühne. Eine Wiederentdeckung des großen Dramatikers ist im Gange. Zur selben Zeit wie Olivier Py hat Stefan Bachmann in Basel mit meiner Neuübersetzung (Paul Claudel, *Der seidene Schuh*. Johannes Verlag Einsiedeln, Freiburg i.Br. 2003) das Gleiche gewagt und Claudel für das deutsche Theater in ein neues Licht gerückt. Nun unternehmen Sie mit ihm ein ähnliches Wagnis, Sie spielen alle drei Stücke der «Trilogie» an einem Abend. Der Dichter selbst hatte 1920 dem Pariser Theatermann Jacques Copeau vorgeschlagen, die ganze «Trilogie der Coûfontaine» aufzuführen. Es kam damals nicht dazu.

Die drei Stücke sind zwar nicht nach einem festen Plan entstanden; eines hat gleichsam das andere hervorgerufen, «spontan, unter dem Appell einer vorherwissenden und musikalischen Notwendigkeit», wie Claudel sich später erinnert und sagt: «Wie die griechischen Tragödiendichter glaube ich wirklich, dass die engen Grenzen einer Generation nicht hinreichen, die geheimnisvollen Absichten der Moira einzufangen.»

Nach den frühen Dramen wie «Goldhaupt», «Der Tausch» und vor allem nach «Mittagswende», in denen es einzig und allein um ihn selbst gegangen war, treibt es ihn jetzt zu objektiven Stoffen. Das heißt, die Figuren sind nicht mehr Repräsen-

*HERBERT MEIER, geb. 1928, Schweizer Dichter und Dramatiker.*

*\* Dieser Brief wurde geschrieben zur Probenarbeit für die Erstaufführung aller drei Stücke der «Trilogie» Paul Claudels an einem Abend im Maxim Gorki Theater, Berlin, 30. März 2007 (Inszenierung von Stefan Bachmann).*

tantan seines übermächtigen Ich und seiner Konflikte wie etwa noch in «Mittagswende», wo er sich in drei Männer aufspaltet: sie tragen verschiedene Gesichter seiner eigenen Person und kreisen um die eine Frau, Ysé, ein Abbild seiner Geliebten in Fu-tschou, wo er damals Generalkonsul war. Das Stück selbst ist die Geschichte einer erotischen und mystischen Exaltation, eines Urausbruchs der dichterischen Energien, die bis ans Ende seines Lebens fortwirken. Nach «Mittagswende» (1906) fängt er an, wie er einer Freundin schreibt, sich nach außen umzusehen und sich für Dinge zu interessieren, die ihn umgeben. Mit der «Trilogie» will er die Geschichte der Figuren «auf der höheren Ebene der Vorsehung» zu verstehen versuchen. «Vorsehung» und «Moirai», die Fatalitäten der Geschichte bewegen ihn. Er schreibt drei «Historien» in der shakespeareschen Art und wählt Hintergründe und stoffliche Motive aus dem 19. Jahrhundert. Das Symbolische ist hier nicht mehr wie früher subjektiv geprägt; es geht vielmehr aus den Handlungen selbst faktisch hervor. Das heißt, auch die Dinge erzählen, wie die Figuren, ihre Geschichte. Zum Beispiel das Bronzekruzifix in der Abtei Coûfontaine. Im ersten Stück «Die Geisel» ist es zunächst nichts als ein Element des Bühnenbilds. Im Verlauf der «Trilogie» aber wird es zu einer Sinngestalt, in der sich das Ganze thematisch spiegelt. Von Jakobinern wurde es in Stücke geschlagen. Unter ihnen wirkte der junge Turelure. Er hat auch die Mönche der Abtei abgeschlachtet und war doch selbst Novize gewesen. Nun sammelt Sygne, die junge Feudalherrin, die Bronzestücke und flickt den Christuskörper, als könnte sie so die Welt ihrer Religion wiederherstellen. Zudem opfert sie sich mit Georges, ihrem Cousin, für die Restauration einer untergehenden Gesellschaft, in der der Papst zur Geisel des Machtmenschen Napoleon geworden ist. Die Restauration des Kreuzes ist Flickwerk. Auf die vergebliche Tragödie folgt denn auch die böse Farce.

Im zweiten Stück «Das harte Brot» wird das geflickte Bronzekreuz von Louis, dem Sohn Turelures, der es zerstört hatte, an den jüdischen Kaufmann Ali Habenichts zum Kilopreis für Bronze verhökert. Für den kapitalistischen Geist ist Christus «ein Gräueltat», von dem man sich am Ende auf billige Weise befreit.

Die Farce rettet sich im dritten Stück «Der Erniedrigte» in die allegorischen Festivitäten einer Großbürgergesellschaft, die sich mit Titeln und Emblemen ihrer feudalen Vorfahren schmückt. Lady U. (ihr Vorbild war die Schauspielerin Eleonora Duse, Patin eines der Kinder Claudels) stimmt die Hymne eines neuen republikanischen Rom an. Eines Rom, in dem der «erniedrigte» Papst keine irdische Macht mehr hat. Pensée, die Tochter Louis' und der Jüdin Sichel, ist von Geburt an blind. Was sie indessen sieht, ist eine neue Utopie der Liebe. Eine Liebe, die ihre Anfänge schon vor der Geburt hat und auch jenseits des Todes lebendig bleibt, weil Gott selbst ihr Ursprung ist. Pensées Hoffnung ist das Kind, das sie von Orian erwartet, der im Krieg für den Papst, seinen Onkel, fällt. Eines ihrer letzten Worte ist: «Ach, es ist schwer für den, der liebt, all das zu tun, was die Liebe von ihm will.» Sie nimmt es hin, dass Orian einen sinnlosen Tod stirbt und Orso, sein Bruder, sich zum Schutz des Kindes gesellschaftlich vor sie hinstellt. Am Ende wird für Pensée die Liebe zum unerklärlichen Paradox: zu einem Kreuz des Widerspruchs, das sie auf sich nimmt. Hier erreicht das Kreuz, das zum Flickwerk und zu einer verkäuflichen Ware geworden war, einen geistigen Sinn – als Zeichen der unauflösbaren Paradoxien des Lebens.



«Catholique veut dire universel», schrieb Claudel einmal. Das «Katholische» als umspannende Allheit der Welt in ihren Geheimnissen, Widersprüchen und Hoffnungen: das wäre eine in Claudels Theater neu zu entdeckende Qualität, vor allem heute, wo es um ein «Reflexivwerden des religiösen Bewusstseins» (Jürgen Habermas) geht. Der Glaube erscheint in der «Trilogie» in einem dramatisch kritischen Licht, etwa im Selbstopfer Sygnes oder in der vergeblichen Restauration der zerbrochenen Einheit von Feudalismus und Religion. Zum zynischen Argument und zur weltanschaulichen Ware wird sodann der Glaube im Zeitalter des Materialismus. Als metaphysisches Licht leuchtet er einzig in der unmöglichen Liebe des jungen Paares Pensée und Orian, oder franziskanisch gespiegelt im jungen Mönch, der dem Papst die Beichte abnimmt.

In der «Trilogie» sind Geschichtsmächte am Werk, die auf die dramatischen Figuren schicksalhaft einwirken: die Französische Revolution, der Untergang der Feudalherrschaft, der aufkommende Kapitalismus, Kolonialismus und Materialismus, die Emanzipation des Judentums, der republikanische Nationalismus. Das Faszinosum der drei Stücke «Die Geisel», «Das harte Brot», «Der Erniedrigte» hat indessen nicht nur thematisch inhaltliche Gründe. Die Geschichte wirkt zwar in den Handlungen und Figuren als realer Widerschein, aber die Energie der Sprache ist es, die das Ganze unmittelbar und lebendig macht. Jedes Stück hat seine Musik und seine besondere sinnliche Aura. Die Rhythmen und Tonfälle der Figuren, der Wechsel der Emotionen, das Urplötzliche, Tückische, das Zustechende, spontan Böse, die arienhaften Ausbrüche, die universale Fülle des dramatischen Denkens und Empfindens – das alles hat viel Shakespearehaftes und in diesem Sinn zeitlos Modernes.

«Die Wörter, die ich gebrauche, sind die Wörter des Alltags, und doch nicht ganz dieselben», heißt es in einer von Claudels Großen Oden. Das trifft auch auf die Sprache seiner Stücke zu. Man nehme die Bilder faktisch und beim Wort, und ihr Sinn geht vieldeutig auf. Eine ähnliche Erfahrung wie ich und Yvonne beim Übersetzen werden auch Sie machen: in dem Maße, wie der Rhythmus eines Satzes zu stimmen beginnt, in dem Maße eröffnet sich auch sein Sinn, nicht immer dem logischen Verstand, eher der vertrauenden Wahrnehmung. Sobald man die Vibrationen zwischen den Sätzen zu spüren beginnt, werden ihre Bedeutungen lebendig. Man kann ihnen nachhoren und das einfangen, was im Augenblick unmittelbar eingegangen ist. Es wird immer wieder etwas Neues, oft Ungeahntes sein, was Sie während der Proben und der Vorstellungen erleben, und mit Ihnen die Zuschauer.

Im übrigen zeigt Claudels «Trilogie», wie Hamlet sagen würde, «Gestalt und Prägung» eines Zeitalters, in dem sich die Gegenwart unmittelbar wiedererkennt.