

Das dramatische Werk Paul Claudels

Autor(en): **Dieckmann, Herbert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1931)**

Heft 3

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-853352>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das dramatische Werk Paul Claudels

von Herbert Dieckmann

Das Folgende ist nur die Skizze einer vollständigeren Arbeit, die vielleicht eines Tages geschrieben werden muß. Ihr Gegenstand wäre die Entwicklung und Problemstellung der Dramen Claudels in zeitlicher Reihenfolge. Jedes Drama müßte gesondert besprochen und analysiert werden. Der Grund, um dessentwillen diese Arbeit hier nicht versucht wurde, ist eine gewisse Scheu, die Kritik an Stelle des Werkes treten zu lassen. Ich beschränke mich darauf, einige – auch nicht annähernd alle – Themen und Formprobleme des Claudelschen Dramas zu analysieren.¹⁾ Das Folgende ist lediglich der Versuch einer Einführung.

Ursprünge.

Wenige Dichter unserer Zeit waren in so hohem Maße wie Claudel zum Drama berufen. Weltauffassung, persönliches Schicksal, Form des poetischen Talentes, – alles bestimmt Claudel, im Drama eine der ihm am meisten entsprechenden Ausdrucksformen zu finden.

Wie alle wahren Dramatiker kann er das Leben nur sehen, fühlen, verstehen als ungeheures, allumgreifendes Drama. Jeder Mensch erscheint als Verkörperer einer, seiner bestimmten Rolle; nichts ist isoliert, losgelöst, nichts kann in seinem Sosein verharren. Wie in einer großen Bewegung ist alles begriffen, einer Bewegung, die im Ablauf der Zeit vielfältiges Geschehen offenbart. In jedem Augenblicke kommen tausend Möglichkeiten zur Verwirklichung; das Leben bildet, spannt und löst sich in dauerndem Wandel. Nur wer sich willentlich verschließt, kann von der Sinnlosigkeit ewigen Wechsels sprechen. In Wirklichkeit ist die *Sinnfülle* des Daseins das unmittelbar Gegebene, das ewig Fordernde, verlangend nach Deutung, nach verdichtender, zusammenfassender Darstellung, nach Teilnahme und Aufmerksamkeit. Welche Form ist mehr geeignet, das Weltwirken zu greifen, als das Drama! Der Roman

¹⁾ Mich beschäftigt hier die innere Problematik des Claudelschen Dramenwerkes, nicht so sehr die Ideengeschichte der einzelnen Stücke. Diese ist in überragender Weise von Ernst Robert Curtius in seinen *Literarischen Wegbereitern des neuen Frankreich* entwickelt worden, und es scheint mir unnützlich, diese Leistung zu wiederholen.

ist zu allgemein, er vermittelt nicht genau und unmittelbar den Eindruck der Handlung. Denn diese gilt es darzustellen, Handlung im Innen und Außen. Das Durcheinander des Geschehens vor unseren Augen, seine fast chaotische Mannigfaltigkeit, findet in uns vielstimmiges Echo, erweckt unser Handeln. Vielleicht deuten wir uns nie so klar und umfassend als in dem Deuten dieser universalen Macht, die «Akt» wird, Geschehen, Vorgang. Alles geht ineinander, und dieses Ineinander bleibt nicht unsichtbar, nicht nur dem Denken greifbar, – es wird Erscheinung.

Aus diesem allgemeinen Geschehen, dem täglichen, in großen Umrissen sich zeichnenden Drama, das in seinem ganzen Umfang nur der Weltgeist fassen kann, löst sich ein engeres, bestimmteres, tieferes heraus: das Drama, zu dessen Vollführung einzelne Menschen bestimmt sind. Ein allumfassendes Walten wählte sie nach unerforschlichem Willen aus, führte sie aus entgegengesetzten Richtungen zusammen und verband sie mit geheimen Banden. Das Leben soll sich durch eine neue Gemeinschaft offenbaren, es soll in ihr neuen Sinn finden oder ewige Verhältnisse neu gestalten. Mehr noch, als durch das allgemeine Geschehen, wird der Dichter durch diese Form der Gemeinsamkeit gebannt. In ihr fühlt er wacher, intensiver die Spannung des Lebens. Wenn es ihm gelingt, sie darzustellen, so wird er das Dasein in seinem Ursprung fassen, er wird nicht nur menschliches Geschehen schaffen, sondern in ihm das Walten der Welt, das Pochen, den Rhythmus der Kräfte. In *einem* Werke wird er mehrere Themen durchführen. Alles wird abhängen von der lebendigen Wahrheit seiner Darstellung und der Stärke und Unverfälschtheit des Gefühlten.

*

Das persönliche Schicksal Claudels, die Struktur seiner Seele und seines Denkens geben diesen allgemeinen Themen dramatischer Welt- und Lebensauffassung besondere Tönungen. Dem innerhalb des katholischen Kosmos lebenden Gläubigen ist die Gemeinschaft zugleich das unmittelbar Gegebene und das höchste Ziel. Sie ist ihm Gemeinschaft der Seelen, Gemeinschaft des Wesentlichen, Tiefsten im Menschen. Er denkt und lebt in ihr gleichsam durch organische Notwendigkeit. Der Mensch ist nicht isoliert, er lebt – wenn er sich nicht weigert – *in* der Welt, unter Menschen, und seine Bestimmung ist es, sich in dem ihn umgebenden Kreise zu verwirklichen. Wenn er seinen Blick nach innen wendet, so sieht er bloße Möglichkeiten, die er zerlegend

ordnen kann, die er aber nicht zu realisieren vermag. Das Sein-Könnende findet nicht den Übergang zum gestalteten Sein. Die Möglichkeit zu diesem Übergang wird uns durch den «Nächsten», oder allgemein durch das uns Umgebende geschenkt. Der Mensch ist zur Gemeinsamkeit bestimmt, zur Verwirklichung. Das Leben, das Geschehen ergreift ihn, bringt ihn in bestimmte Situationen, läßt ihn reagieren, antworten. Seine Antwort ist persönlich, kennzeichnet ihn, gibt ihm seine genaue Stelle. Er lebt nicht losgelöst, sein Ruf erschallt nicht trauernd oder fordernd in den leeren Raum. Um ihn kreist die Harmonie des Geschaffenen wie eine ewige Melodie, das «*magnum carmen ineffabilis modulatoris*». Mit dieser Harmonie muß er sich in Einklang bringen, er darf sie nicht zerstören. Sie spricht aus den Worten des Schöpfers und derer, die er zum Verkünden seines Willens bestimmte, sie spricht aus der Welt, aus den Menschen. Sie offenbart unsere Bestimmung, stets offen zu sein dem Verlangen, das die Umstände an uns stellen, jene Liebe in uns zu verwirklichen, die die Quelle all unseres Handelns ist. «*Tout ce qui est acte, est amour; tout y sert, tout notre être y est intéressé. C'est l'action qui nous expose à nous-mêmes et nous révèle les trésors toujours inattendus de notre avoir, de notre joie et de notre puissance.*»¹⁾ Jede Stimme ist ein notwendiger Klang in dem Ganzen, sie ist notwendige Ergänzung zu einer anderen Stimme. Zerstört der Mensch diese Notwendigkeit, weicht er ihr aus, erkennt er sie nicht, sucht er sie falsch, so steht er im Gegensatz zu der allumfassenden Harmonie: er wird schuldig.

*

Der Dichter, der das Schicksal des nach der wahren Gemeinschaft suchenden Menschen schaffen will, wählt das Drama. Im Theater ist ihm das Abbild, die Analogie, die äußerste Form einer Gemeinsamkeit gegeben, in der, durch die er eine innerliche Gemeinschaft zum Leben gestalten kann. Durch die Darstellung, durch die fernen, aber noch immer vernehmbaren Anklänge an den Ursprung allen Theaters im Kultus, kann er die dem Dasein eingeborene Tragik gegenwärtig, lebendig mitteilen. Schuld und Sühne werden durch die Innerlichkeit und Intensität, mit der sie dargestellt werden, von symbolischer Bedeutung. «*Un spectacle commun fait la paix entre mille esprits attentifs.*»²⁾ Das Leben wiederholt sich, – nur umfassender, tiefer, ent-

¹⁾ *Conversations dans le Loir-et-Cher*, Jeudi. Roseau d'or, Oeuvres et Chroniques III, Paris 1924.

²⁾ *Conversations dans le Loir-et-Cher*, Dimanche. Commerce, Printemps 1929.

schiedener. Die Handlung steht an erster Stelle, aus ihr resultiert alles, weil alles in sie eingehen muß. Aus den Winkelzügen und Seitenwegen zergliedernder Seelenkunde treten wir auf die weite, große, offene Straße ursprünglicher Gefühle und Reaktionen. Kein Verlieren in Halbdunkel und verdeckendes Dickicht. Der Dichter ruft in dem Zuschauer das Wissen um den wahren Weg wach, er vollzieht für ihn die Lösung, die Unaufmerksamkeit, Ablenkung, Alltäglichkeit so leicht verstellen. Er wiederholt exoterisch, was die Religion esoterisch vollzieht. Er läßt vor allem die Seele wieder sprechen, er fragt, erforscht sie und befreit sie in dem Lied ihrer Qualen und Freuden. « Il suffit d'un seul cri pour que l'aptitude au chant se déclare en mille points divers. »¹⁾

*

Nicht weniger als Welt- und Lebensauffassung bestimmt die Form des dichterischen Talentes Claudel zum Drama. Er hat die, jedem Dramatiker eigene, ursprüngliche Freude am Spiel, an den Bewegungen des Lebens, am Geschehen. Immer, selbst in den nicht dramatischen Werken, findet die dichterische Spannung bei Claudel ihren Ausdruck in dem *gesprochenen* Wort, das gleichsam an die Stelle der körperlichen Geste tritt. In den frühesten Dichtungen finden wir die Dialogform. Das Gefühl teilt sich nicht in lyrischem Gesang mit, sondern in einer Vielheit von Stimmen, durch deren Gespräch der Dichter erkennt, was in ihm ist. Alles muß sich in Aktion umformen, ehe es Erkenntnis wird, es muß sich äußern, objektiv werden. Die Analyse tritt hinzu, sie ist nicht ursprünglich: am Anfang steht das schaffende Wort. Alles, was ursprünglich Seins-bejahend ist, alle Kraft der Hingabe, alle feinen und zarten Regungen der seelischen Offenbarung, das gesamte Reich innerer Gesten und ursprünglicher Bewegungen, Angst, Furcht, Freude – all dies, was wir in innerer Erschütterung, sei sie noch so fein, erfahren, teilt sich in der Dichtung Claudels mit als Wort und Rhythmus im Dialog, im stufenweisen Bestimmen und Erklären des sich bekennenden Inneren.

Themen.

Das Leid ist in der Welt. Man kann es abweisen, man kann ihm ausweichen, aber man kann es nicht leugnen.

Das Leid ist nicht der Sinn unseres Daseins; das Drama nicht der Dauerzustand unseres Lebens. Es ist der Krisenzustand, der um des Lebens willen eine Lösung finden muß. Nur wer das Leid auf sich, zu

¹⁾ Commerce, Printemps 1929.

sich nimmt, ist der Freude und des Friedens fähig. Nur wer die Tragik anerkennt, kann den Sinn des Lebens finden.

Die meisten weichen dem Leide aus, sie erklären die Schwierigkeiten der Welt durch die Allmacht der Dummheit und des Zufalls. Sie müssen diese Einstellung bewahren, denn ohne sie sind Vegetieren und bedenkenfreies Genießen unmöglich. Nur für die wenigen, die sich nicht leben lassen, sondern bewußt und willentlich ihr Leben lenken, stellt sich die ewige Hiobsfrage. Sie muß eine Antwort finden, die nicht nur eine Erklärung, sondern eine Rechtfertigung ist. Dem Gläubigen ist das erhabene Symbol und Vorbild dieser Antwort in der Passion Christi gegeben. Christus erklärte nicht das Leid; seine Antwort auf die Hiobsfrage war die Tat. Er nahm das Leiden auf sich, er überwand und deutete es durch das Tragen. Dies ist das heilige Drama, das in dem weltlichen ein Abbild findet, wie die Trinität des Schöpfers in dem Denkgesetz der Dreiheit.

Nur in den Dramen, die ein Opfer darstellen, kann man von einer Analogie mit der göttlichen Passion sprechen. In den anderen beschränkt sich die Ähnlichkeit auf die Bejahung des Leidens und seine Rechtfertigung. Das persönliche, menschliche Leid erhält seinen Wert und seine symbolische Kraft durch die Verbindung mit dem göttlichen. Alles Leid, das tief und wahr empfunden wird, erreicht einen Grad von Reinheit, der diese Verbindung möglich macht. Ist das Leid durch seine Weite noch exemplarisch, so ist es wert, Gegenstand künstlerischer Darstellung zu werden.

*

Das Drama Claudels wird geschaffen und getragen durch das Gegen-einanderwirken von Kräften. Eine zentrale Kraft dominiert, und die anderen Kräfte nuancieren, brechen die zentrale Kraft, erweitern und vertiefen sie durch eine Reihe von Widerständen und Ergänzungen. Über die harmonischen, ausgleichenden, versöhnenden Mächte des Lebens brechen elementare, verzehrende Kräfte herein, die durch ihre Ausschließlichkeit und Unmittelbarkeit das Leben seinem Ursprung und seiner höheren Bestimmung opfern. Verhärtung, Verflachung, Erstarren, Verendlichung – die Gefahren jeder Mittellage werden vernichtet. Scheinbar wird das Dasein zerstört, in Wirklichkeit schafft es sich durch die freie Hingabe an das Absolute neu, findet es seinen ewigen Rhythmus wieder. Alles Endliche wird verzehrt durch ein glühendes Feuer. Die Widersprüche und Gegensätzlichkeiten, die unser Leben verdunkeln, werden durch die Größe der Erschütterung aufgehoben.

Die beiden Formen, in denen die Erschütterung im Drama Claudels erscheint, sind die Leidenschaft und die Berufung zum Opfer. Die Tragik entsteht aus der unbezwinglichen Notwendigkeit, mit der sie sich offenbaren. Den Gegenpol bildet in beiden Fällen das Menschliche. Im Falle des Opfers beruht es auf dem Recht und Verlangen nach Glück, Freude und Besitz, im Falle der Leidenschaft auf der Begrenzung, die unser Körper und die Welt uns auferlegen als Schranke gegen die Abolutheit der Liebe, der Leidenschaft, der Seele. Claudels Dramen sind keine Konflikt Dramen im geläufigen Sinne. Zwar handelt es sich sowohl im *Echange* wie in *Partage de Midi*, wie im *Soulier de Satin* um die Schuld des Ehebruchs. Aber dieser Gegensatz zwischen Gesetz und Neigung ist nur die erste Stufe, die äußere Hülle eines viel tieferen Konfliktes: der Disproportion zwischen unendlichem Verlangen, unendlichem Wollen und begrenztem Vermögen, Verendlichung der Leidenschaft.

*

Die Leidenschaft, die zwischen den Menschen des Claudelschen Dramas erwacht, ist wie eine Berufung. Man weiß nicht, ist es der Wille der allumfassenden Harmonie, die Mann und Weib zusammenführt und nach unsäglichen Qualen in ihnen ihr Abbild schafft, ist es ein unmenschliches, schuldiges Verlangen, oder einfach der Ruf der Freude, der Sehnsucht? Zwei Menschen fühlen, glauben, daß sie von Anbeginn her zueinander geschaffen wurden; sie lesen in ihren Augen den Ruf der Seele, sie sehen die Flamme des Verlangens, die auflodert und alles endliche Begehren durch ihre Leidenschaftlichkeit unbegrenzt werden läßt. Es ist, als ob das Leben sich in zwei Menschen gespalten hat und nun nach einem langen Weg sich wieder in eins zurückverwandeln will.

«C'est ainsi, Mesa, que je vois ton âme
Par le moyen de ma propre âme
Même toutes les pensées qu'elle produit,
Et par la pulsation même de ma vie ce mouvement par qui tu existes.»¹⁾

Mitten in der Gewohnheit täglichen Lebens, in der Unerlöstheit und Unseligkeit, die aus der qualvollen Verstellung des Innersten, Größten in uns entstand, ertönt plötzlich der Ruf der Zartheit beglückend, hauchhaft wie der Duft der Rose – der Rose, « die allein zerbrechlich genug ist, um die Ewigkeit auszudrücken. »²⁾ In dem fragenden Blick des

¹⁾ *Partage de Midi*, Paris 1907.

²⁾ *Cent Phrases pour Eventails*, Tokyo 1927.

anderen fühlen wir plötzlich « diese heilige Bewegung seines Herzens », das stumme, unruhige und doch geduldige Verlangen.

Das Tiefste in uns erwacht, ein Wollen, das die Kräfte des Individuums überschreitet, das naturhaft, welthaft ist und alles sich anverwandelt wie ein glühender Strom, wie ein Sturzbach von Leidenschaft und Begehren. Das Ringen um den anderen beginnt, das Fragen und Forschen, das Erweitern des persönlichen Schicksals zum Drama des Lebens selbst. Durch eine Welt von Widerständen und Mißverstehen dringen zwei Menschen, « denen kein Überfluß genügt, wenn sie nicht selbst schöpfen an der lebendigen Quelle », ¹⁾ zum Grunde des Seins vor. Die Leidenschaft, die sie zusammenführte, hat sich mit der Ursache ihres Lebens verbunden. Sie lieben in dem anderen nicht sich selbst, sondern den Unterschied; sie sind einander notwendig, wie zwei Teile, die ein Ganzes bilden müssen. Ihre Worte werden zum Ausdruck des Innersten, zum Rhythmus des Lebens. Sie fühlen ihr Dasein nur in dem Maße, wie sie es dem anderen offenbaren, wie sie die ganze Weite ihres Inneren gegenwärtig mitteilen.

Das grenzenlose Verlangen, alles hinzugeben, das Wort zu finden, das uns erschließt, uns ganz, völlig mitteilt, weil es dem Worte ähnelt, durch das wir aus dem Nichts zum Leben gerufen wurden, der Wunsch, in dem Antlitz des anderen die Züge der Seele zu schauen, läßt die Menschen vergessen, daß sie in einer endlichen Welt leben, daß die Sehnsucht, sei sie auch noch so groß, nicht die Erfüllung zu geben vermag. Der Zustand der Ergriffenheit, die Spannung der Leidenschaft, haben an und für sich, ohne jede Beziehung auf Wert und Unwert, Möglichkeit und Unmöglichkeit, solch seltene Größe, daß für Augenblicke die konkrete Lage, die individuelle Bestimmung als nichtig erscheinen. Doch es ist den Seelen nicht gegeben, sich unmittelbar miteinander zu verbinden. Die Liebe zu dem Ewigen, zu dem reinen Leben und reinen Sein verlangt ein völliges Konzentrieren auf das Innere, ein langes, immer wieder von neuem beginnendes Bemühen, Spiegel der Gottheit zu werden. Diese Läuterung ist nicht eigenes Verdienst, sie ist eine Gnade, denen geschenkt, zu deren Geist der Geist spricht. Um die Seelen der anderen lagert der Körper wie eine undurchdringbare Hülle, die miterlöst werden will. Es genügt nicht, sie zu öffnen, der Seele Licht und Freiheit zu schenken. Der Körper muß teilnehmen an der Verwandlung. Auch *seine* Stimme sprach in dem ersten Rufe von Sehnsucht und Verlangen. Die Leidenschaft umfaßte alles, wollte alles, und

¹⁾ *La jeune fille Violaine* (Théâtre, Band III), Paris 1911/12.

wurde dann auf den Körper beschränkt. Die Menschen glaubten, daß in körperlichem Umfassen ihnen jene unauflösliche Einheit geschenkt würde, die sie wie die Bestimmung ihres Lebens suchten. Sie setzten eine endliche Verbindung an Stelle der höheren, die die endliche wie eine Stufe des Ganzen in sich begreift. Ihr Suchen orientierte sich falsch.

Wie immer ist der erste Widerstand nur die Ahnung einer tieferen Schwierigkeit. Die Sehnsucht vermag nicht, den Abgrund zu überbrücken, der zwischen zwei Menschen klafft, deren Schicksal es ist, die Antinomie des Lebens bis zum Letzten zu erdulden. Immer wieder ertönt aus dem Munde der Frau im Drama Claudels das Wort: « Je suis celle qui est interdite. »¹⁾ Das Bewußtsein namenloser Schuld erwacht.

Die Sünde ist für Claudel kein zufälliges Vergehen, sie ist eine Handlung, für die der Mensch vollkommen verantwortlich ist. Doch wäre es irrig, in dem Drama Claudels eine Folge von Vergehen und Buße zu sehen. Alle konkrete, bestimmt anzugebende Schuld reicht nicht aus, um dem Leiden eines Menschen tragische Größe zu geben. Die tragische Schuld übergreift den, der an ihr leidet, sie ist niemals nur Folge individuellen Vergehens. Wäre die Schuld bestimmt, begrenzt, so wäre sie auch durch bestimmte Sühne zu büßen. Sie ist es zweifellos oft, aber nicht immer; und in diesen seltenen Fällen ist sie tragisch. Allerdings *bleibt* sie bei Claudel nicht tragisch, da er als gläubiger Katholik die Sünde als notwendig begreifen kann. « Omnia cooperantur in bonum, etiam peccata » (St. Augustin); und « abundavit delictum, superabundavit gratia » (Römerbrief).

Zwei Menschen, die einander versagt sind und doch zueinandergehören, werden zusammengeführt und müssen die Lösung dieses unbegreiflichen Widerspruches finden. Warum diese Qual, warum das Leid! Um des Bekenntnisses der Seele, um einer höheren Einheit willen. Die innersten Gedanken sollen offenbar werden, der Mensch wird bis aufs äußerste gespannt, er muß lebendiges Zeugnis werden von Gott und der Welt. Der Gang der dramatischen Entwicklung stellt das stufenweise Vergehen des Gesonderten, Begrenzten dar zugunsten eines stetig wachsenden Verstehens. Die Leidenschaft, « dem Feuer ähnlich, das den Weihrauch auflöst, um ihn zu verwandeln in diesen heiligen Duft », ²⁾ die Leidenschaft ist nur ein Mittel, den Willen des Schöpfers

¹⁾ *Partage de Midi.*

²⁾ *L'Oiseau noir dans le soleil levant, Paris 1929.*

zu vollbringen. «Alles, was begonnen hatte durch das Verlangen, vollendet sich durch den Klang.»¹⁾ Dieser Klang ist es, das Lied der Seele, das immer reiner, immer vollendeter im Menschen erklingen muß. Nicht der Tod wird gefordert, auch er ist nur ein Mittel. Zwar glauben die Menschen, daß der Tod die einzige Möglichkeit ist, zu erreichen, was im Leben verwehrt ist. Durch das Negieren, das Zerstören des Körpers sollen die ursprüngliche Freiheit und Unmittelbarkeit wieder erlangt werden. Ysé sagt:

«Il y a une certaine totalité de moi-même
Que je n'ai pas fournie; il y a une certaine mort
Que je saurais lui donner.»²⁾

Und Mesa antwortet in jenem innerlichen Gebet des dritten Aktes von *Partage de Midi*:

«Mon crime est grand et mon amour est plus grand, et
Votre mort seule, ô mon Père!
La mort que vous m'accordez, la mort seule est à la
mesure de tous deux!»³⁾

Die Erkenntnis des Todes ist nur ein Übergang, notwendig im Ganzen, weil nur durch Verzicht auf das Endliche die Freiheit, die alles umfaßt, geschenkt wird. Das Höchstmaß des Leidens offenbart das Gesetz, das kein Leid mehr ist. Der Wille Gottes wird offenbar. Die Sehnsucht der Seele, jene Schmetterlingssehnsucht nach dem Licht, verwandelt sich in Zustimmung. Die unzerstörbare Macht, die alle Grade des Verlangens und der Leidenschaft durcheilte, wird zur höchsten Bestätigung. Das erschließende, erlösende Wort ist gesagt, wenn zwei Menschen in alle Ewigkeit einander zustimmen, im Glauben an die höchste Einheit sich einander verbinden. Das unendliche Verlangen findet seine Erfüllung in der geistig-körperlichen Einheit, die zuerst durch die körperliche Einheit gesucht wurde und nur durch die seelische gefunden werden kann.

Vor unseren Augen vollzieht sich das Schicksal zweier Menschen, die alle Schuld ihrer Leidenschaft sühnten, weil sie ihr treu blieben bis zum Letzten, weil sie sich verzehren ließen durch ihre Glut. Das Drama stellt die Befreiung der sich in Gott affirmierenden Seele dar, und in dieser Darstellung entreißt es uns dem starren Gehäuse gesonderter Interessen, endlicher, allzu endlicher Gebundenheit. Es verbindet uns

1) *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris 1929.

2) *Partage de Midi*.

3) *Ibid.*

in einer neuen Gemeinschaft. Durch symbolische Handlung wurde die Einheit des Endlichen und Unendlichen vollzogen.

*

Die Vorbereitung und immer wieder beginnende Verwirklichung dieser Einheit durch das Opfer stellt *L'Annonce faite à Marie* dar. Claudel nennt dieses Werk « mystère » und zeigt an, daß es gefeiert werden muß, nicht in gewöhnlichem Sinne aufgeführt. *L'Annonce faite à Marie* ist die letzte Fassung eines Themas, das Claudel bereits zweimal in den zwei Fassungen des Dramas *La jeune fille Violaine* entwickelt hatte. Ich wähle für diese Untersuchung die *Annonce faite à Marie*, weil sie mir die formvollendetste Fassung zu sein scheint.

Während in den Dramen der leidenschaftlichen Erschütterung das Opfer wesentlich eine Folge der gesamten Problemstellung ist oder ein Opfer für den geliebten Menschen, so ist in der *Annonce faite à Marie* der christliche Opfergedanke Grundzug des ganzen Werkes. Ein junges, schuldloses Mädchen, Violaine, opfert sich in reiner Liebe zu Gott. Durch seltsames Schicksal hat sie plötzlich die Berufung vernommen, und als sie sieht, daß ein Mensch ihr nicht zur Erfüllung dieser Berufung helfen kann, daß ihre Liebe größer, reiner ist als die Liebe, die sie einem Manne zu geben vermag, zieht sie sich in die Einsamkeit zurück und vollendet ihr Leben in stillem, beständigem Opfer. Nicht mehr durch die grenzenlos offene Hingabe an die verzehrende Glut wird die Schuld gesühnt. In diesem Werke spricht der Geist wirklich zum Geist, das Leben Violaines wird vollkommen Symbol, wie alles, in dem die Einheit von Göttlichem und Menschlichem vollzogen wird. Wie am Ende des Werkes alle Gestalten in völliger Ruhe einander verbunden sind, wie sie durch das Opfer Violaines das Geheimnis des Friedens erfahren, der Schmerz und Freude versöhnt und umfaßt, wie sie in sich geeint werden und aus dieser Einheit neue Kraft zum Leben schöpfen, so sind auch wir, die wir das Drama lesen oder dargestellt sehen, durch das Opfer geläutert, gereinigt, in einer neuen Gemeinschaft verbunden. Die *Annonce faite à Marie* stellt in christlichem Sinne den antiken Opfergedanken dar, der Claudel in seiner Jugend bei der Lektüre der griechischen Klassiker ergriffen und erschütterte hatte. Sie ist durch das Ineinandergreifen von Übersinnlichem und Irdischem, durch die Verbindung von Kultform und außerkirchlichem Geschehen ein wahrhaft katholisches Werk. Ich kenne kein anderes Drama, in dem das Religiöse so unmittelbar fühlbar und gegen-

wärtig ist, in dem der Übergang von Diesseits und Jenseits sich unmerklicher und gleichsam klangreiner, mühe- und bedingungsloser vollzieht. Selbst in dem großen Dialog zwischen Jacques Hury und Violaine im zweiten Akt – diesem Meisterwerk seelischer und sprachlicher Gestaltung – ist die tiefe Trauer irdischer Entsagung, herben Verzichtes für uns versöhnt, ausgelöst durch die himmlische Ruhe und Milde Violaines. Unter hellem Himmel, im Antlitz einer mächtigen, reifen Sonne eröffnen sich uns zwei Seelen in Klarheit bis zu der letzten Fiber ihres Seins. Wie hier durch die marienartige Feinheit und Mütterlichkeit Violaines langsam, fast unsichtbar der Übergang vom Körperlichen zum Seelischen, vom Zeitlichen zum Ewigen sich vollzieht, ist faßlich nur dem gläubigen Herzen, der in Andacht vertrauenden Seele.

*

L'Otage ist das zweite Werk, dessen Hauptthema der Opfergedanke ist. Für Violaine war das Opfer eine Berufung. Alles Leid, das aus der Notwendigkeit des Verzichtes entspringt, wurde dargestellt in den Vertretern des natürlichen Menschentums. Das Opfer im *Otage* ist bedingt und wird nur in wenigen Augenblicken zum reinen Opfer, zum Opfer ad maiorem Dei gloriam. Es hat einen bestimmten Sinn, es ist Opfer für den Papst und zuletzt Opfer für den unwürdigen Mann, dem Sygne, die Heldin des Dramas, wider ihren Willen verbunden wird. In ihr selbst ringen Forderung des Opfers und menschliches Verlangen miteinander. Die Ebene des Dramas ist nicht mehr geweiht durch ständige transzendente Bezogenheit. Der Eingriff religiöser, durch den Priester vermittelter Forderung wird schonungslos, ohne schützende Atmosphäre auf der Ebene natürlichster Wirklichkeit dargestellt. Die Heilswahrheit bricht herein und findet nur in seltenen Augenblicken völlige Bereitschaft. Es ist, wie Claudel selbst sagt, ein Drama, das schwache menschliche Kreaturen im Ringen mit der Gnade darstellt. Sygnes Kraft reicht nicht aus, um ganz Darbringung des Opfers zu werden. Die Notwendigkeit wird nicht in Freiheit verwandelt, Sygne geht an ihr zugrunde. Der Zuschauer wohnt mehr einem schmerzlichen Kampfe als einer Feier bei, er wird erschüttert, ohne versöhnt zu werden.

L'Otage wäre eine wirkliche Tragödie, wenn nicht einige Konstruktionsmängel im Aufbau das Schwergewicht hinderten, eine bestimmte Lage einzunehmen. Das Werk ist sicherlich reich an Schönheiten, aber es hat sich gleichsam seine eigene Größe nicht völlig zu eigen gemacht.

Die Notwendigkeit des Opfers wird nicht ganz glaubhaft, und wiederum fehlt ihm das Sinnlos-Sinnvolle, das Unbegreiflich-Erhabene des Opfers der Violaine. Es ist ähnlich dem Opfer, das Dona Prouhèze im *Soulier de Satin* bringt. Der Wille zum Erschließen, zum Auflösen der konkreten Formen, zur Läuterung und Lösung durch das Leid ist so stark, daß er, so wenig es auch sei, in Augenblicken Selbstzweck wird. Die Gestalten des Dramas entgehen nicht ganz dem Schicksal, zu Tode gehetzt zu werden. Doch diese Gefahren sind nicht vorherrschend, sie scheinen nur durch und dienen uns hier, um den Kontrast zu dem freien, unbedingten Opfer zu kennzeichnen.

*

Da der Opfergedanke das dominierende Thema von *Otage* und *Annonce faite à Marie* ist, habe ich, entgegen meiner Absicht, allgemein von der inneren Problematik des Claudelschen Dramas zu sprechen, diese beiden Werke im einzelnen untersucht. Der Kenner Claudels wird im Anschluß an die Analyse des Opfergedankens die Erwähnung des *Père humilié* verlangen und des *Repos du Septième Jour*. In beiden Werken handelt es sich ebenfalls um ein Opfer; doch der Opfergedanke ist nicht zentral. Dasselbe Thema ist mit anderen verbunden abgewandelt, und es bedarf, vor allem im Falle des *Père humilié*, einer ins einzelne gehenden Untersuchung, um die Differenzen und Eigentümlichkeiten nachzuweisen. Wie erwähnt, kann diese Untersuchung hier nicht gegeben werden. Es kam mir darauf an, die Dialektik des dramatischen Schaffens Claudels anzudeuten. Man wird in allen Dramen die erwähnten Themen wiederfinden. Was sich nicht auf sie bezieht, gehört mehr zu den Fragen der Weltanschauung Claudels als zu den eigentlichen Lebensproblemen, d. h. zu den Problemen, die notwendig gelebt werden müssen, die nicht unmittelbar Gegenstand des Denkens werden können.

(Schluß folgt.)