

Das dramatische Werk Paul Claudels [Schluss]

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

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

Heft 4

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-853365>

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

Formprobleme.

Der Ausgang hat zu allen Zeiten die Benennung eines Werkes bestimmt, und die Dramen Claudels sind diesem Gesetz nicht entgangen. Trotz aller Tragik ist keins von ihnen Tragödie zu nennen. Alle heißen «drame», mit Ausnahme der *Annonce faite à Marie*, die «mystère», und des *Soulier de Satin*, der «Grande action espagnole» genannt ist. Da der Akzent mit Entschiedenheit auf den Sieg der Seele über den Körper, auf den Triumph des Unendlichen über das Endliche gelegt wird, verliert sich das Tragische im Laufe der Handlung, es wird gleichsam überwunden. Claudel fand nicht den Weg zur Tragödie, weil die Hinnahme des göttlichen Willens alles menschliche Gebrechen sühnt.

Wie sehr diese Hinnahme entscheidend ist, zeigen *Echange*, *Otage* und *Père humilié*, in denen das Menschliche für Augenblicke sich dem Verzicht verweigert. Im *Echange* geht Louis Laine, eine der Hauptgestalten, auf tragische Weise zugrunde. Alles droht zusammenzubrechen, als Marthe (die Gattin des Louis Laine) die Kraft zu freiem Verzicht findet. Sie wird durch den Tod des geliebten Mannes reifer, fester, in sich stärker. Ihre innere Größe bewahrt vor dem Zusammenbruch.

Im *Otage* ist die Tragik wie eine Wolke, die das Licht der letzten Szene zu verdunkeln droht. Sygne vermag nicht die volle Bereitschaft zum Opfer zu finden, sie unterliegt. Doch Claudel wendet die Tragik ab: der Priester nimmt die volle Verantwortung des Opfers auf sich und vollzieht den Übergang zwischen Gott und Mensch.

Im *Père humilié* wird die Tragik absorbiert durch die Zartheit und Reinheit der Trauer. Orian opfert sich, doch Pensée führt das Leben weiter. Sie ist zu reif, zu innerlich, zu sehr in sich beschlossen, um ihren Schmerz zur Tragik zu steigern. All ihr Leid verwandelt sich in stille, unsagbar milde Wehmut.

«Ah, il est difficile pour celui qui aime de faire tout ce que l'amour lui demande!

C'est pourquoi l'odeur de ces fleurs est plus enivrante pour moi que celle du laurier, le laurier qui parle de la victoire!

Ne pouvoir rendre amour pour amour,

Aimer, comme moi, et ne pouvoir le faire comprendre, avoir sa tâche, comme lui, et ne l'avoir pu faire,

Ah, c'est là le parfum mortel qui fait se rompre ces globes si purs.»

Die Dramen Claudels sind nie, mit Ausnahme von *Pain dur*, « Theaterstücke ». Ein Theaterstück bringt irgendein Thema in anmutiger, bewegter und erschöpfender Weise zur lebendigen Anschauung. Es spielt in einem bestimmten Rahmen und beschränkt sich auf gewandte Illustrierung. Alle Tiefenwirkung wird willentlich ausgeschlossen und das Verstehen möglichst leicht gemacht. Das Drama Claudels ist *nicht* unmittelbar zugänglich, d. h. es dient nicht, wie heute meist das Theater, zur Zerstreung und Ergötzung. Es verlangt vom Zuschauer aktive Teilnahme, ja in gewissem Sinne bereitwilliges Bemühen. Es entspannt nicht, im Gegenteil, es verlangt, um zu wirken, eine innere Spannung, ein Sich-Besinnen auf das Außergewöhnliche, Erschütternde, letztthin Entscheidende.

Die Aufführung wird noch erschwert durch die Tendenz aller Dramen Claudels zum dramatischen Dialog. Durch die natürliche Bereitschaft zum Dramatischen hat Claudel sich zuweilen verleiten lassen, das Bemühen um die Gesamtgestaltung, die Kunstform zu vernachlässigen. Ein Drama faßt eine Reihe dramatischer Begebenheiten und Vorgänge in einem Ganzen zusammen, es will als Ganzes wirken. Der dramatische Dialog dagegen stellt das wechselnde Werden und Sich-Lösen einer inneren Spannung in Gesprächen dar, die dank der Einbildungskraft des Dichters in der Vorstellung des Zuschauers den Charakter einer Handlung erhalten. Er ist dem Natürlich-dramatischen näher, er vermittelt in relativer Ungebundenheit den Pulsschlag der Erregung. Das Drama aber verlangt als abgeschlossenes Ganzes eine Transposition, das unmittelbar Gegebene, das sogenannte Natürliche, muß einbezogen werden in die « erfundene » Kunstform. Natürlich schaltet Claudel das Erfinden, die Kunstform, nicht aus, aber er beachtet sie so wenig wie möglich, und dies genügt, damit der Eindruck fühlbar bleibt, daß das Drama auf die losgelöste dramatische Situation zurückgeführt wird. Nur der erstaunlichen Dauer und außerordentlichen Weite der dramatischen Spannung Claudels ist es zu verdanken, daß trotz aller Gefahren ein bühnenfähiges Werk entsteht.

Allerdings sind *Tête d'or*, *La Ville* und *La jeune fille Violaine* (vom *Soulier de Satin* sprechen wir weiter unten) vollkommen bühnenunfähig. Sie wimmeln von szenischen Unmöglichkeiten, die auch die geschickteste Streichung nicht auf ein erträgliches Maß reduzieren kann. Sie sind, um mich eines philosophischen Terminus zu bedienen, *in potentia* dramatisch, in der bloßen Möglichkeit, aber nicht *in actu*, in gestalteter Wirklichkeit. Sicherlich haben alle drei genannten Werke

einige gute Szenen, sie sind zweifellos reich an dichterischen Momenten. Doch als Ganzes können sie nicht gewertet werden. Die Dramenform wird der dramatischen Erregung geopfert, und in völligem Vergessen von Akt und wechselnder Handlung künden die Personen in großen Dithyramben ihre Erschütterung. Wenn dennoch, trotz aller Isolierung in der Ergriffenheit, die einzelnen Personen miteinander sprechen, so muß man es der Größe der Erschütterung, der Tiefe des Empfundnen danken, die alle Träger der dramatischen Atmosphäre miteinander verbindet. Doch auf die Dauer ist diese Hingabe an die Spannung unvereinbar mit dem geschlossenen Werk. Das leidenschaftliche Verweilen bei seelischer Offenbarung macht diese Dramen zu Lesedramen. Nicht die Mitaktion des Hörers wird verlangt, sondern die beschauliche, teilnehmende Aufmerksamkeit des Lesers.

Erst vom *Echange* ab wird die dramatische Form straffer und die Diktion bewegter. Der höchste Grad der Bühnenfähigkeit ist mit *Partage de Midi* und der Trilogie *Otage, Pain dur, Père humilié* erreicht. Die *Annonce faite à Marie* macht, wie in jeder Beziehung, eine Ausnahme. Jean Schlumberger bemerkt treffend: «Paul Claudel a intitulé sa pièce non pas drame, mais mystère. C'est ce qu'il ne faut pas oublier. Un drama est clos sitôt que s'est produite la catastrophe; un mystère au contraire se prolonge au delà de la crise, jusqu'au rétablissement de l'équilibre, jusqu'à la réconciliation avec Dieu. De là le dernier acte, qui va vers l'apaisement et qui étonne toujours nos vieilles habitudes.»¹⁾

Selbst in den Werken, die wir als die bühnenfähigsten bezeichneten, sind einzelne Stellen dem Lesedrama verfallen. Von Anfang an überwiegt im Drama Claudels die detaillierte Offenbarung des Inneren; sie teilt sich mit in einem hymnusartigen, getragenen Stil, den wir mit Claudels eigener Bezeichnung «*récit*» nennen können. Die äußere Handlung ist stark reduziert. Die Peripetie wird der gleichmäßigen Dauer geopfert. Doch ist dies prinzipiell kein Schade, da wir sehr oft in der Geschichte des Dramas bei ausgezeichneten Werken das Verlegen des Akzentes auf die innere Handlung finden. Nur darf das Überwiegen kein Überhandnehmen werden. Der Rahmen muß straff gespannt bleiben, der Teil darf nicht autonom werden. Nur wenn der «*récit*» verselbständigt wird, muß man im Claudelschen Drama, um der Gefahr des Lesedramas zu entgehen, Kürzungen vornehmen.

¹⁾ *N.R.F.*, juin 1921.

Exzesse treten immer auf, wenn es sich um den Bruch mit der Tradition handelt, und wenn der Autor zu gleicher Zeit kein exemplarisches Werk schafft, sondern ein überragender und seltener Einzelfall ist. Der französische Geschmack hat im Drama der Zweckmäßigkeit und Eleganz der dramatischen Mittel und Formen den Gehalt, d. h. die auf das Innere abgezielte Wirkung, die Lebenswahrheit geopfert. Gerade auf diese innere Wahrheit, auf die Fülle des Lebens kommt es Claudel an, und seine tiefe und einzigartige Opposition gegen den verfeinerten Kulturgeschmack seiner Landsleute läßt ihn zugleich seiner Neigung bedenkenloser folgen und den Widerstand zuweilen allzu sehr verschärfen.

*

Die Opposition ist nur der äußere Aspekt einer tieferen Bestimmung. Claudel liebte das Leben und wollte das Drama eng mit ihm verbunden bleiben lassen. Er wollte den Ursprung nicht verlieren und nicht das Drama dem Leben entfremden, nicht es abheben von ihm. Um dieser Liebe zum Leben willen war es ihm möglich, seinen Werken die innere Wahrheit zu geben, sie zu einem « concert entre les âmes »¹⁾ zu schaffen. Seine Dramen sind wie Wellen eines großen Geschehens; sie sind nicht in sich begrenzt, sondern gleichsam die Verdichtung einer schon lange vorbereiteten dramatischen Handlung.

Der Triumph dieser Konzeption und ihre Gefahren zeigt der *Soulier de Satin*, der das Lebenswerk Claudels und, wie er selbst sagt, sein Testament darstellt. Von all seinen Werken ist es für den Kritiker das interessanteste, aber auch das verfänglichste. Es gibt eine Menge Fragen auf, von denen wir hier nur eine kleine Anzahl lösen können.

Der dramatische Vorwurf des Stückes ist das Spanien um 1600, das Spanien des religiösen Fanatismus, der großen Pläne, lebendig und glühend von Handlung, von gewaltigen Schöpferkräften, ein Chaos, aus dem in jedem Augenblick eine neue Form des Seins entsteht. Leidenschaft, Spiel, Vielfältigkeit – all das bot Claudel nicht nur den Stoff, sondern zugleich schon die erste Form seines Dramas. Rein dramentechnisch hat er sehr viel vom spanischen Theater des 16. Jahrhunderts und von Shakespeare übernommen.

Der Sinn des Werkes ist, das weite Weltgeschehen in den Formen eines Dramas symbolisch zu fassen. Das Leben ist All-Leben, Geschehen wird All-Geschehen, Menschliches und Göttliches wirken

¹⁾ *Commerce*, Printemps 1927.

ineinander, Heilige werden zu Gestalten des Dramas. Alle Personen sind dem Universum verbunden – seiner Weite, nicht nur, wie früher, seinen Kräften. In ihm ihre Stelle zu erfüllen, ist der Sinn ihrer Bestimmung, der Grund ihres Handelns. Das Wechseln des Ortes ist nicht ein Wechseln von Stadt zu Stadt, sondern von Land zu Land, ja von Kontinent zu Kontinent. Die Ereignisse sind wie die Geschichte, die Gottes Schöpferhand bis in alle Einzelheiten in ein großes Buch einträgt. Danach auch die Komposition. Alles wird klar durch eine Interdependenz innerhalb eines Ganzen, und die Bewegungen, die Einzelheiten sind möglichst unterschiedlich, damit der Gesamtakkord desto reicher und mannigfaltiger wird. Wir finden im *Soulier de Satin* alle Stilarten vereinigt, die Claudel im Laufe seines Lebens zur Meisterschaft ausgebildet hat.

Der Titel ist « grande action espagnole », die Einteilung, wie im spanischen Theater, nicht in Akte, sondern in Tage. Das große Symbol dieses Werkes ist das Meer, das in dauernder Bewegung alles umgreift, alles durchdringt.¹⁾ Jedes einzelne Geschehen geht in der Gesamtform auf. Der *Soulier de Satin* deutet gleichsam eine Rückkehr zu den ursprünglichen Elementen an. Die Erde ist durchmessen, und die Wasser, die uns von der Erde heilen, die vor allem Festen waren, sind wie die letzte Stufe des hier zu Vollendenden, gleichsam die Läuterung vor dem endgültigen Eingehen in den Quell alles Seins.

Es galt, eine ungeheure Fülle der Handlung zu bändigen, alle Mittel zu verwenden: Drama im Drama, Durchbrechen des Theaterrahmens, Eingreifen des äußeren Lebens in das Geschehen auf der Szene, Vorbereiten des Dramas im Drama selbst, Handlung auf der Bühne und hinter der Bühne. Alles mußte ineinandergreifen, durcheinanderwirbeln, um zur Manifestation ursprünglicher Schöpferkräfte zu dienen.

Dies ist die Anlage des Stückes. Das Drama beginnt in großen, bedeutenden Szenen; zahlreiche Motive werden miteinander verwoben, menschliches Geschehen in seinen verschiedenen Phasen gezeigt vor einem weiten, allumfassenden Horizont, in dessen Lichtfülle selbst das leise Zittern eines Blattes zu tiefem Symbol wird. Der Autor stellt zugleich dar und deutet, schafft zugleich Schauspiel und Sinnspiel.

Doch die Größe der Entwicklung dauert nicht an, die Kraft, die gestalten soll, überschlägt sich und verfällt in ihr Gegenteil, die Zerstörung. Die Szene wird aufgehoben, man fühlt, daß das Ganze als

¹⁾ Der ganze 4. Tag spielt auf dem Meer, doch fühlt man seine Nähe schon während der vorhergehenden Tage.

Gedanke, als die Idee von einem Drama, aber nicht innerhalb des Szenenrahmens gedacht ist. Zuerst stört die allzusehr historisch gebundene Form. Die Verstöße gegen die Forderungen der Bühne mehren sich und sind nicht aufgehoben, wie z. B. im *Faust*, durch die allumfassende Geschichte der dramatischen Handlung. Entscheidender noch ist die Zerstörung des Symbolcharakters, das Übergreifen der nicht geformten äußeren Handlung, des Rohstoffes. Es war klar nach dem Gesamtplan des Werkes, daß der *Soulier de Satin* stark symbolhaft sein würde. Leben und Geschehen sollten nicht wie bislang als solche dargestellt werden, sondern gleich wie im *Tempest* von Shakespeare, relativiert, als Spiel aufgedeckt werden. Claudel waren alle Mittel zu dieser Vertiefung gegeben, und sie ist ihm oft im Laufe des Dramas geglückt, aber er hat sie sehr oft unmöglich gemacht. Sprechen wir erst von dem Gelungenen.

Der Dichter sieht, was geschehen wird, voraus. Er weiß es zuvor und ihm ist es nichts anderes als ein Spiel, das, trotzdem es so und nicht anders werden kann, dennoch in Wirklichkeit sich vollziehen muß. Dramentechnisch heißt das: der Autor weiht den Zuschauer in den eigentlichen Zusammenhang ein und läßt die handelnden Personen zum Teil in Unwissenheit darüber. So fühlen wir uns in dem angenehmen Gleichgewicht, zu wissen, was kommt, und doch neugierig zu sein, wie es nun eigentlich wird. Das weltliche Geschehen wird für uns zu einem schönen Spiel, sein Sinn vor und zu einem Letzten offenbart sich. Das Masken- und Erscheinungshafte des Lebens und unseres Daseins wird zum tieferen Begreifen des Weltsinns und der Bedeutung des Menschlichen. Der Dichter zeigt an, daß das Drama nicht mit dem Leben verwechselt wird, daß die Bühne nicht das Dasein ist und es doch in gewissem Sinne werden kann. Er weiht uns in die Entstehung des Werkes ein, verrät seine Kunstgriffe, entlarvt alles; und in dem Augenblicke, wo das Drama aufgehoben scheint, beginnt es von neuem, umfaßt die augenblickliche Verwirrung und bezieht sie ein in den großen Entwicklungsgang. Die momentane Sinnlosigkeit wird sinnvolles Moment im Ganzen. Das Spiel wird vertieft.

Die Gründe für das Umschlagen dieses symbolhaften Gestaltens in Willkür, des vertieften Relativierens in Aufheben und Zerstören, des anmutigen Spiels in Harlekinsspässe, sind zahlreich und können verschiedenlich gedeutet werden.

Das Bewußtsein, alle Mittel und Griffe zu besitzen, wird zur Versuchung, mit ihnen zu spielen.

Die Handlung wird verflüchtigt zum Andeuten von Ideen, Stimmungen usw. Das Allzupersönliche kommt zum Ausdruck.

Der Verfasser steht nicht über dem Spiel, er berauscht sich an ihm. Die Weite des Meeres wird zur Unstetigkeit. Jede Geste erscheint zugleich ernst und komisch. Der Wille, in einer Globalform das Tragische und Komische, das Ergreifende und Ergötzende zusammenzufassen, mißversteht sich. An Stelle des Nach- und Miteinander tritt das Zugleichsein, das Nebeneinander. Das Spontane wird mit dem Impulsiven verwechselt, das allzu heftig, allzu plötzlich und vor allem aufhebend wirkt.

Der Wunsch, das Leben immer unmittelbarer zu fassen, es im Entstehen, im Werden zu greifen, ja das, aus dem es wird, darzustellen, nicht allein die Wirkung, sondern auch die Ursache zu geben, führt zu einer Überwucherung der Gestaltung durch den dramatischen Rohstoff. Umkehrung und Verwirrung erscheinen Claudel um ihres Durcheinanders willen als das eigentlich Dramatische.

Man findet vielleicht noch mehr Gründe. Die angeführten mögen darlegen, daß vieles zum Zerstören dieses großen Werkes mitgewirkt hat. In dem spanischen Theater hatte Claudel das historische Vorbild für die Unterbrechung des Ernsthaften durch das Komische. Auch bei Shakespeare finden wir das gleiche, obwohl nicht so stark. Claudel glaubte, es mit vielem anderen übernehmen zu können und vergaß, daß die historische Situation vollkommen anders ist und daß man Kunstformen nicht als solche übernehmen kann.

Für uns bleibt nur eine Frage: ist das Werk ganz oder nur teilweise vernichtet? Ich glaube, das letztere ist der Fall. Wenn man auf die Forderung des Gesamtplanes verzichtet und das Wertvolle im *Soulier de Satin* einfach hinnimmt, wie es ist, das Hinderliche und Allzupersönliche streicht, dann kann ein Werk entstehen, das sicherlich nicht so groß ist, wie Claudel es erträumte, das aber wertvoll genug ist, um viele in der Aufführung zu erschüttern und zu bereichern. Szenen wie die des « Ombre Double », der Dona Musique in der Kirche, des Don Rodrigue mit Dona Prouhèze, mit dem Chinesen – viele andere noch können und dürfen nicht um einiger Harlekinsspässe und einiger Mißgriffe willen dem Lesedrama und dem Historischen geopfert werden.

Wir wenden uns nun zum Abschluß noch einigen Einzeluntersuchungen über die Formung der Gestalten und des Dialogs im Drama Claudels zu.

Die Spannungen und Schicksale, die Claudel in seinen Dramen darstellt, verlangen, um wirklich als Leben empfunden zu werden, mehr als eine noch so feine und bis ins Einzelne gehende Charakterisierung. Das Problem ist, sich vor jeder von außen herangebrachten Kennzeichnung zu wahren und alle Züge und Einzelheiten durch eine Gestaltung von innen heraus begreiflich zu machen. Das Lebenszentrum muß ergriffen werden, und nur von ihm aus, nur durch das ständige Verbundensein mit seiner dynamischen Kraft können alle Besonderheiten verstanden werden. Claudel hat diese Schwierigkeit vollkommen gelöst. Man fühlt, daß in seinen Dramen Menschen zusammenkommen, die, in dem Wissen um ihre Geschichte und ihr Schicksal, nur auf die gegenwärtige Stunde konzentriert sind und sie zu würdigen verstehen als den Augenblick, in dem ihr Leben sich in seiner Ganzheit verwirklicht. Wir empfinden das Dasein dieser Menschen, wie wir vor manchen Gemälden empfinden, in denen die Menschen uns vom ersten Augenblick an gegenwärtig sind und doch erst langsam gegenwärtig werden. Sie haben für uns eine seltene Ursprünglichkeit, weil sie sich in ihrer Ganzheit erst verwirklichen, weil gleichsam eine andere Zeit, ihre eigene Zeit, für sie in diesem Realisieren beginnt. Die Intensität ihres Lebens ist so stark, daß sie ihren eigenen Raum um sich schaffen. Sie hüllen wie alles ursprünglich Lebendige eine schützende Atmosphäre um sich, in der sie sich vollkommen offenbaren. Sie sind eine Spannung von Möglichkeiten, eine Wolke, die sich entladen will. Der Ablauf ihres Lebens ist ein stufenweises Verwirklichen; sie durchlaufen eine Reihe von Erschütterungen, die ihr Dasein zu einer neuen Schöpfung elementarer Kräfte werden läßt. *Partage de Midi* – um nur ein Beispiel zu nehmen – ist nicht die Dichtung von zwei individuellen Menschen, es ist – bei aller besonderen Formung – das Drama des Mannes und des Weibes selbst, der ewige Konflikt der beiden Geschlechter in seiner ursprünglichen, ursächlichen Form. Es handelt sich nicht um das Typische im Manne und in der Frau, sondern um das Männliche und das Weibliche. Alain-Fournier schreibt in einem Briefe an Rivière: « Peut-on parler de psychologie devant des personnages aussi *existants* que ceux de *Violaine*? Ne te semble-t-il pas que le plus effacé, la *Mère*, *existe*? »¹⁾ Alain-Fournier hat das Entscheidende erkannt: Claudels Gestalten sind in einem Grade lebendig, daß ihr Sein und ihre Bedeutung sich in ihrem Dasein erfüllen. Ja man kann sagen, daß die Intensität des Da-

¹⁾ *Correspondance de Rivière et Alain-Fournier* 1905—1914. II. Band.

Seins sie zu Menschen schlechthin, zu ursprünglichen Formen des Menschenseins schafft. Ihre Individualität liegt nicht in ihren Kennzeichen, sondern gleichsam in den Schwingungen ihres Lebensrhythmus.

*

In der Szene zum Gedächtnis Marcelin Berthelots und im *Christophe Colomb* hat Claudel einige Gestalten doppelt dargestellt. « L'un des personnages représente ce qui parle, ce qui intervient dans le drame, et l'autre simplement ce qui est permanent, ce qui existe, ce qui est occupé à nous regarder pendant que nous agissons. »¹⁾ Hier hat Claudel symbolisch dargestellt, was dem größten Teile seines Dramenwerkes tatsächlich zugrunde liegt. In seinen Gestalten ist die Berufung wie der Mittelpunkt ihres Lebens, dem sie im Laufe des Dramas alles zurechnen müssen, wie der Orgelton, um den ihre Worte wie ergänzende, modulierende Melodien kreisen. Deshalb scheint es uns oft, als sprächen die Darstellenden von einer gleichen Erhöhung herab zu uns eine Dichtung, als stellten sie etwas dar. Doch diese Dichtung ist nicht etwas Unpersönliches, nicht falsche Feierlichkeit. Die Gestalten des Claudelschen Dramas haben sozusagen das aktive Bewußtsein, daß sich in ihnen etwas vollzieht, daß sich in ihnen etwas abspielt. Sie sind nicht ihre eigenen Zuschauer, aber sie können das Geschehen nicht anders empfinden als etwas, das von Himmel und Erde geschaut wird. Sie bauen den Gegenstand ihrer Rede gleichsam zu eigener, voller Anschauung vor sich auf. Sie offenbaren sich vollkommen in ihren Worten und deshalb sind ihre Worte ein notwendiger Teil ihres Lebens, das Wechselnde, das werdende, das zum Bewußtsein kommende, die Verwandlung all ihrer Kräfte in Erkenntnis und bewußtes, wissendes Wort.

*

Claudels Sprache hat Rhythmus und Formen des griechischen Theaters und der alttestamentarischen Bücher übernommen, d. h. die Ausdrucksformen zweier Zeitabschnitte, in denen die Menschheit sich dem göttlichen Walten verbunden fühlte, in denen das Eigenleben sich nicht als solches, sondern nur in seiner Bezogenheit auf überirdisches Geschehen deutete und zur Mitteilung des gesteigerten, gespannten religiösen Lebens außerordentliche Ausdrucksformen verlangte. Diesen Zeiten und ihrem Leben fühlte Claudel sich verbunden, oder besser: er fühlte das Leben nirgend anders so intensiv, so umfassend. Er durchdrang sich mit ihrem Rhythmus, er sah in ihm das ideale Vorbild eigenen dichterischen Ausdrucks.

¹⁾ N.R.F., Déc. 1927.

Dieses Verhältnis ist nicht künstlich, es ist eines der ursprünglichsten, die wir kennen; es zeigt eine Wahlverwandtschaft der Seele, nicht ein Nachahmen der Form. Das Leben, das Claudel in seinen Dramen geschaffen hat, ist ein gesteigertes, gespanntes, religiös ergriffenes Leben. Die Erschütterung, die seine Gestalten zum Leben ruft, verlangt eine erhabene, beschwingte Sprache. Sie fühlen die Gegenwart vielfältiger Verantwortung, überindividueller Weisung, sie werden, um sich zu offenbaren, in außergewöhnliche Situationen gebracht, die unmittelbares Reagieren verlangen.¹⁾ Sie erkennen sich nicht, indem sie analysierend den Blick nach innen wenden. Die Analyse der Gefühle macht Halt vor den ursprünglichen, konstituierenden Kräften des Seins, sie erreicht nicht den Grund unseres Lebens, sie operiert auf dem Plan der Reflexion, die unsere Vermögen fixiert, distanziert. Deshalb ist sie Claudels Schaffensweise entgegengesetzt. Claudel dringt bis zum Zentrum selbst der Bewegung unseres Inneren vor, sein Schaffen ist eine Reihe von Stößen, die den Kern treffen, direkt, ohne Umschweife. Einmal im Zentrum, vertraut er sich ganz dem Rhythmus der Bewegung an, schafft aus ihm heraus, läßt ihn Wort, Synthese von Worten werden, sich im Vollzuge erklären. Das Leben, das sich in aller Stärke seiner unverbrauchten Ursprünglichkeit mit dem Schicksal und dem Göttlichen auseinandersetzt, muß Handlung, Geste, Mitteilung werden. So schreitet der Dialog der Claudelschen Dramen durch die Rhythmen der Erregung fort, er deutet die Aufeinanderfolge Grundformen entsprechender Haltungen an, deren jede sich in der Rede mitteilen muß. Die freien Schwingungen des Dialogs werden kunstvoll in fortlaufender Bewegung erhalten. Sie bleiben gleichsam schwebend, und schaffen dadurch eine dramatische Atmosphäre, die den Hörer unmittelbar spannt, erregt.

*

Das Drama Claudels teilt sich vollkommen im Worte mit. Alles drängt zu einem einzigen Ziel hin: daß jeder der dargestellten und handelnden Menschen vollkommen klar, vollkommen eindeutig und bestimmt in seiner Totalität oder besser *zu* seiner Vollständigkeit sich im Worte darstellt, im Worte, das aktiv gegenwärtig ist. Nicht Gefühle werden beschrieben, sondern die Gesten, die sie hervorrufen, verwandeln sich in Rede. Der Akzent ist mit Entschiedenheit auf die innere Handlung gelegt, die äußere dient als Einführung, als Anlaß, sie wird

¹⁾ «Aucune période dans le branle des astres qui ne soit combinée à notre assentissement, ni dessein noué par le concert des mondes auquel nous ne soyons intéressés.» (*Connaissance de l'Est*) Paris 1925.

nie zentral genommen. Dies führt in den frühen Dramen zu einem seltsamen Kontrast zwischen der Aktionsdichte der Rede und dem melodramatischen und schemenhaften Charakter des tatsächlichen Geschehens. In den späteren Dramen von *Echange* ab resultiert daraus bei einem Minimum äußerer Bewegung, bei einer Mäßigkeit sichtbarer Gesten der höchste Grad innerer Intensität und Bewegtheit. Gerade in der Langsamkeit der Gesten teilt sich die dramatische Steigerung und Erhöhung des Lebens mit. Alles wird zugleich Geschehen und Sinn des Geschehens, wir fühlen die Bewegungen unseres Inneren in ihrer inhaltsschweren Ursprünglichkeit.

Es ist klar, daß der Wille, das Empfundene in jedem Augenblick mit allen seinen Verzweigungen mitzuteilen, es unmittelbar in Worten zu formen, den Dialog vor die Schwierigkeit stellt, ein vielfältiges Gewebe entfaltend zu entwirren. Die Ideen, die unser Handeln und Reagieren bestimmen, sind nicht klar und unterschieden wie die Ideen, die unser Reflektieren lenken. Wir handeln nach Ideen und Kräften, deren Ineinander sich erst im Handeln löst und bestimmt. Da nun im Drama Claudels die Worte die Handlungen absorbieren und mitteilen, tragen sie notwendigerweise die Merkmale ihres Ursprungs; zwar sind sie durch den Akt der Äußerung nicht mehr dunkel und verworren, aber ihre Verbindung bleibt vielfältig, dynamisch. Die Analyse klärt meist diese Verbindung a posteriori, aber sie opfert damit die ursprüngliche Vielfältigkeit und Unmittelbarkeit. « Pour parvenir jusqu'à cette intérieure (l'âme), ce qu'il nous faut trouver ce n'est pas un chemin, c'est un rapport, c'est une dimension. »¹⁾ Das heißt: für die innere Verbindung muß eine analoge Verbindung im Ausdruck geschaffen werden, die nur gefunden werden kann, wenn sie mit der inneren Verbindung verwandt ist. Diese Verwandtschaft ist uns durch die Musik gegeben. Die innere Vielfältigkeit bildet sich gemäß dem Gesetz einer uns unbekannt Harmonie, die wir als Harmonie mitteilen müssen. Doch bevor wir von dieser Bedeutung der Musik sprechen, möchte ich kurz die beiden Stilformen anzeigen, die Claudel außer der Musik verwendet, um die Vielfältigkeit des Dialoges unmittelbar verständlich zu machen.

Claudel wendet sich willentlich an den inneren Sinn und belebt, erregt unsere Einbildungskraft, so daß wir das Mitgeteilte vollständig verstehen, ja es in voller Deutlichkeit empfinden und seine Bewegung wie wirkliches Geschehen auffassen.

¹⁾ *Commerce*, Printemps 1929.

Die Rhythmik des Dialoges teilt ihre Bewegung unmittelbar mit und vermag es, den Hörer ihren Schwingungen anzugleichen.

*

Wenn ich hier von der Bedeutung der Musik im Drama Claudels spreche, so spreche ich nur von der Musikalität des Dialoges, also von der in den Worten enthaltenen, ihre Struktur bedingenden, nicht von begleitender Musik.¹⁾

Die Bedeutung der Musik im Dialog des Claudelschen Dramas erstreckt sich nicht nur auf die Formung der einzelnen Rede, sondern auch auf die der Wechselrede. « Chaque homme pour vivre toute son âme appelle de multiples accords. »²⁾ Wie eine Melodie ruft das Gefühl im Geist und in der Seele, im Fühlen und Denken die ergänzenden, mit- und anklingenden Töne wach. Es wird zum Wort, zur Rede, zur Manifestation des zum Ausdruck drängenden Lebens, und seine Harmonien erwecken in dem Anderen die ergänzende Antwort. Rede und Gegenrede verbinden sich zum Dialog, zum « récit ». Die Klangfarbe der Worte, ihre Sonorität erwecken das Verstehen, rufen im Zuhörer vielfältige Resonanz hervor. Der « récit » erhält durch die Musik seinen vollen Klang, gleichsam eine sonore Atmosphäre, die ihm ermöglicht, dahinzuströmen und in diesem Fließen alle Handlung, alle Zeit zu verwandeln in seine Dauer. Man kann sagen, daß der Dramendialog Claudels aufgebaut ist auf dem Wechselgesang zweier Seelen. In allen seinen Gestalten ist das Wissen um den anderen als einer Stimme in der großen Harmonie. Diese Stimme, dieser Gesang, der im Inneren des Menschen tönt, ist das Unberührbare, das Unverletzliche; wie Dona Musique im zweiten Tag des *Soulier de Satin* zum Vice-Roi sagt: « C'est moi au fond de ton cœur, cette note unique, si pure, si touchante. » « Dis que tu y seras toujours attentif. »³⁾ Die Musik schwingt in jedem Worte der Dramen Claudels mit, sie ist oft jenes ungewisse Tönende, das dem Worte seinen Sinn gibt. « Ce chant qui dit le contraire des paroles, la même chose et le contraire. »⁴⁾ Ja die Musik um-

¹⁾ Um die Rolle der begleitenden Musik zu untersuchen, muß die Claudelforschung vorerst noch einige Veröffentlichungen abwarten. Die bislang vorhandenen Dokumente sind: *Christophe Colomb*, der Aufsatz «Le drame et la musique» (*Revue de Paris*, 1^{er} mai 1930), und die Szene zum Gedächtnis Marcelin Berthelots (*N.R.F* déc. 1927).

²⁾ *La Ville*, S. 262. (*Théâtre*, II. Band).

³⁾ *Soulier de Satin*, 3. Tag.

⁴⁾ *Ibid.*

spielt das Wort und gibt ihm etwas, das in ihm selbst nicht enthalten ist, etwas, das wie die Verwandlung ist, die jedes unserer Worte erfährt, um angenommen zu werden, um wirklich die Seele des anderen zu treffen und sich einzuschließen in die allgemeine Harmonie, um zum Lied des Menschen und der Welt an Gott zu werden.

*

Es ist unmöglich, diese Untersuchung zu schließen, ohne eine Antwort zu geben auf die entscheidende Frage, ob man das Dramenwerk Claudels, das als Ganzes genommen die Bedingungen des Dramatischen wie kein anderes unserer Zeit erfüllt, als *das* Drama unserer Zeit betrachten kann. Hat Claudel die Dramenform, die unserer Zeit entsprechen würde, gefunden? Ich glaube, man muß mit Nein antworten. Claudels Dramen künden in einzigartiger Weise die ewigen Fragen des Menschen und des Lebens, sie stellen sie dar in der Kunstform, die sie uns am lebendigsten und unmittelbarsten mitteilt – im Drama. Doch diese Form leidet sehr oft unter starker Abhängigkeit von den Kunstformen vergangener Zeiten, die noch dazu in Frankreich keine Tradition haben. Hierdurch wird der Eindruck der « Übersetzung » zuweilen nicht ganz vermieden.

Der Vorwurf des Historischen bezieht sich nicht so sehr auf die Gesamtform des Dramas als auf die Form des Dialoges. An Unmöglichkeiten in der Gesamtkonzeption kranken nur die frühen Dramen, der *Soulier de Satin* und *Christophe Colomb*, von dem wir nicht sprachen, weil er im Einzelnen ohne die Musik von Milhaud nicht beurteilt werden kann. Vielleicht ist der Grund dieser Unmöglichkeiten darin zu suchen, daß Claudel der Aufführung seiner Werke selten beiwohnte und das Verhältnis zum Theater und zum Zuschauer verloren hat. Er empfing alles Wissen um Bühne und Aufführungsform von seinem inneren Wissen um das Dramatische, das natürlich nicht ausreichte, um szenische Unmöglichkeiten zu verhindern. Man kann eine deutliche Verbesserung der Dialog- und Dramenform feststellen, nachdem Claudel der Aufführung einiger Werke beigewohnt hatte. Mit dem *Soulier de Satin* tritt wieder ein Rückgang ein. In ihm ist das Wissen um die Bühne so sehr verloren, daß Claudel sich seinen Zuschauer gleichsam selbst schafft. Man braucht nur die Szenenanweisungen durchzulesen, um zu sehen, wie sehr der Theatersaal mit in das Stück einbezogen ist. Erschwerend ist noch dazu die Tatsache, daß Claudel das große spanische Theater nachahmte, das in einer Zeit seinen Höhepunkt erreichte,

als wirklich das Volk an dem Spiel teilnahm, als das Theater Volksschauspiel war. Claudel hat bei der Nachahmung früherer Kunstformen oft vergessen, daß die Form des Kunstwerkes gewissen historischen Gegebenheiten entspricht, daß sie nur zu einer bestimmten Zeit aktuell und damit wirklich war. Doch kann man, wie schon oben erwähnt, diese Fehler ausmerzen. Das dramatische Talent Claudels ist stark genug, um über das Negative zu triumphieren.

Es wird verwundern, daß nach so viel Positivem, das über Claudels Dramen gesagt wurde, eine entscheidende Frage schlechthin mit Nein beantwortet wird. Ich glaube, man muß den Mut zu dieser Frage haben, weil man nur, wenn man sie klar erkennt, den Vorwürfen, die gegen Claudel erhoben wurden, begegnen kann. Claudels Werk wendet sich in einzigartiger Weise – und dies ist die Folge der Katholizität des Dichters – an den « Nächststen » (*proximus*). Es behandelt Fragen, die in unserer Zeit vermieden werden aus dem einfachen Grunde, weil man nicht die Kraft zu ihnen hat; es ist gut, daß ein Mensch den Mut hatte, diese Grundfragen wieder einmal zu gestalten und so deutlich und unmittelbar darzustellen, wie es nur ihm möglich war. Es ist nicht genug zu bedauern, daß Claudel keinen beständigeren Kontakt mit dem Theater nehmen konnte. Er hätte sicherlich die Phase seines Schaffens, die mit *Echange* begann, weiter entwickelt und durch die Einsicht in die Forderungen der modernen Bühne immer eine entsprechende Form gefunden. Es genügt nicht, wenn, wie in *Christophe Colomb*, nur die Mittel der modernen Bühne (Film, Bühnenaufteilung) gewählt werden, während die Sprachform dieselbe bleibt. Die besten Darstellungen der Dramen Claudels sind zweifellos in Deutschland gewesen, und hier haben seine Werke viele Freunde erworben.

Wir mußten die Frage des Historischen und Modernen stellen, weil das Drama Claudels seiner Anlage gemäß eine hervorragende Stelle in unserer Zeit einnehmen muß. Das Nein unserer Antwort entspricht der Forderung, daß es ein modernes Drama geben sollte, in dem das ewig Dramatische in neuen Formen dargestellt ist. Die Ansätze zu diesem Drama finden wir bei Claudel und nur, weil er sein hohes Versprechen nicht ganz gehalten hat, konnten wir ein Urteil wagen, das, weit entfernt, den Wert des Claudelschen Dramas in Frage zu stellen, nur die Gesamtlage berücksichtigt. Claudels Drama ist in unserer Zeit ein Denkmal des wahrhaft Dramatischen, das wir mit so vielem anderen immer mehr zu verlieren scheinen.