

Jean Anouilh

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **15 (1947-1948)**

PDF erstellt am: **05.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758462>

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.

JEAN ANOUILH

VON HERBERT TAUBER

Jean Anouilh's Dramen liegen heute in drei Bänden vor. Die «Pièces Noires», die «Pièces Roses» und die «Nouvelles Pièces Noires». Dieser junge Dramatiker, der 1910 zu Bordeaux geboren wurde, gehört zu den interessantesten Autoren des französischen Theaters von heute. Zum erstenmal trat er 1931 mit dem Drama «L'Hermine» hervor, 1932 schrieb er die entzückende Komödie «Le Bal des Voleurs», im gleichen Jahr folgte «Jézabel», 1934 «La Sauvage», 1936 «Le Voyageur sans Bagages», 1937 «Le Rendez-vous de Senlis», 1939 «Léocadia», 1941 «Eurydice», 1942 «Antigone», 1945 «Roméo et Jeannette», 1946 «Médée». Nicht enthalten in den oben erwähnten drei Bänden ist ein frühes Stück «Y avait un prisonnier» sowie ein 1945 in der Collection «Jeux dramatiques pour la jeunesse» herausgekommenes Stück «Humulus le Muet». Vollendet ist außerdem eine neue «Pièce Rose» mit dem Titel «L'Invitation au château».

Anouilh ist von Sartre einmal in einem Vortrag zu den existentialistischen Dramatikern gezählt worden, zu den Dramatikern, deren Kennzeichen es sei, daß sie mehr nach Situationen und Schicksalen fragen als nach Charakteren. Man wird dieser Einordnung zustimmen können, wenn auch gleich gesagt werden muß, daß Anouilh eine bedeutend ursprünglichere Theaterbegabung ist als etwa Sartre und Camus. Was in der existentialistischen Philosophie unter dem Titel des «Entwurfs» und des «Projekts» figuriert, das heißt jene Welt, zu der sich das Ich zu «entscheiden» hat, tritt bei ihm in der hergebrachten Problematik der Maske, des Mimen auf, in dem Spiel zwischen dem Komödiantentum und dem ewig verratenen Ernstfall. Wir sind bei ihm noch in echter Weise auf dem uralten Bretterboden der Komödie, jenem künstlichen Boden, auf dem der Mensch sich seine Freiheit, die er nicht mehr von den Sternen herunterholen kann, wenigstens einen Abend lang entwirft oder in der Gebärde spektakulärer Untergänge fordert.

Diese Untergänge, die stellvertretende Opferung eines Helden, der an Dingen zugrunde geht, die der Zuschauer überlebt, ist ein ursprüngliches und wichtiges Anliegen Anouilh's. Die Frage, woran die Helden eigentlich untergehen, die innere Notwendigkeit der Katastrophen, rückt an zweite Stelle, ja, sie macht den Deutern manchmal

Schwierigkeiten. Es erweist sich, daß die Dialektik, aus der diese innere Notwendigkeit sich ergeben sollte, und die fraglose Wollust der Opferung zweierlei sind. Mit Recht wurde etwa in «Antigone» beanstandet¹, daß Antigones Tod sehr nahe an den reinen Selbstmord kommt, da sie sich nicht, wie ihr antikes Vorbild, um eines höheren Gesetzes willen opfert, sondern die Begräbnisfeierlichkeiten als leere Aeüßerlichkeit durchschaut und sich überdies von Kreon darüber belehren lassen muß, daß ihre beiden Brüder nichtsnutzige Menschen waren und es nicht einmal ausgemacht ist, wem der zerfetzte Leichnam, der vor die Hunde kommt und wem der ebenso unkenntliche andere, dem ein Staatsbegräbnis beschieden war, zuzusprechen ist. Wenn Antigone jene Handlung begeht, um derentwillen sie untergehen muß, so tut sie dies vor allem, um «nein» zu sagen zur zeitlichen Existenz. Ja, sie sagt geradezu, sie sei dazu geboren, um einmal «nein» zu sagen. Es ist dies zweifellos ein Akt der Freiheit, ein negativer Akt freilich, in der Art etwa vom Selbstmord eines Kirilloff in Dostojewskijs «Dämonen». Es ist ein Akt, in dem auf eine besonders schrille und einsame Art «ich» gesagt wird; so zwar, als ob dies Ich nur auf solche Weise zu sich selbst kommen könnte.

Anouilhs ganzes Werk stellt eigentlich einen Mythos des modernen Ich dar, dieses Ich, das in eine Zeit und eine Welt hineingeboren wird, die das Bild eines rasenden und sinnlosen Ablaufs darstellt, in dem der Mensch mit seinem Erbe an halb bewußten heilsgeschichtlichen Vorstellungen ein Fremdkörper ist. Dieses «halbe Bewußtsein» einer besseren Welt, das für den modernen Menschen so bezeichnend ist, spiegelt sich im Werk Anouilh in der Tatsache, daß seine Helden alle im Uebergang von der Jugend zur Reife stehen. Sie sind eben aus dem verlorenen Paradies der Kindheit gekommen, zum Bewußtsein erwacht und blicken die Welt an, nicht als ihre Welt, sondern als diejenige der andern, der Erwachsenen, der Eltern. Sie haben alle noch ein inneres Maß, dem sich die Welt nicht bequemen will. Ein Leben führen, etwas verwirklichen, erscheint in ihren Augen unmöglich, es sei denn in der Form des Verrats. In keinem Stück fehlen als Gegenspieler die Eltern oder deren Entsprechung. Es sind immer komödiantenhafte Gestalten, richtige Schauspieler, vertrottelte Fürstlichkeiten, Musikanten, Schmarotzer, die sich durch Selbstbetrug, Anpassung und Erniedrigung mit dem Leben abgefunden haben. Als Ergänzung zu ihnen tritt überall der Kellner und Diener auf, das Prinzip der Anpassung selbst, das Gegenstück zu jener Echtheit und Substanz, nach der die Jünglinge verlangen.

¹ Vgl. die schöne Studie von Hubert Gignoux, «Jean Anouilh», Paris 1946, p. 93 ff.

Im Grunde wiederholt sich in allen Dramen Anouilhs Antigones «Nein», das ein Generalprotest gegen die *condition humaine* ist. Es ist ein Zurückverlangen nach einem goldenen Zeitalter, nach einem verlorenen Paradies. Sozusagen für alle Helden ist die Kindheit der eigentliche Maßstab des echten Seins. «Mit ihr . . . kann ich endlich, zum erstenmal, ein Kind sein», sagt der Held von «Jézabel», und Antigone sagt: «Man sollte nie erwachsen werden», ebenso wie die Heldin von «Roméo et Jeannette»: «Ich will nicht erwachsen werden.»

Das Verhalten der Helden ist meist eine Flucht vor dieser zeitlichen Welt. Eine Flucht, die, psychologisch gesehen, die Formen einer Regression, eines Rückzugs in das verlorene Paradies eines poetischen Infantilismus annimmt. Vielleicht am deutlichsten zeigt das letzte wichtige Stück von Anouilh, «Roméo et Jeannette», die Struktur dieses «verlorenen Paradieses». Frédéric, ein Sohn aus gutbürgerlichem Haus, hat sich mit Julia, der Tochter eines verlotterten Mannes, dessen Frau vor Jahren durchgebrannt ist, verlobt und kommt mit seiner Mutter den künftigen Schwiegervater besuchen. Das Haus ist in der abenteuerlichsten Weise vernachlässigt, und obwohl der Besuch angekündigt war, meldet sich niemand. Es hat auch niemand Vorbereitungen getroffen, um das Essen, zu dem die Besucher eingeladen worden sind, zu kochen. Der Vater, der Bruder und die verwilderte Schwester Julias leben hier in den Tag hinein, zwischen unendlich sich anhäufendem Schmutz. Niemand räumt auf, das Geschirr befindet sich an den unerwartetsten Orten. Es gibt keine Hausordnung, da jedermann heimkehrt und ißt, wenn es ihm beliebt. Es kümmert sich auch niemand darum, woher das Essen kommt. Es werden Schulden gemacht und die Geschenke angenommen, die die Schwester von ihren Liebhabern erhält. Der Vater ist ein offener Nichtsnutz, der Bruder, dem die Frau davongelaufen ist, ergeht sich in trübseligen nihilistischen Reden. Die Schwester, Jeannette, ist eine sich selbst überlassene kindliche Seele.

Dieses phantastische, verwahrloste Haus ist die irdische Verwirklichung des verlorenen Paradieses; denn seine Bewohner leben so, ohne zu arbeiten, ohne an die Gesetze der Notwendigkeit und an die Zeit zu glauben, wie wenn sie im Paradies wären. Der Infantilismus, die grenzenlose Herrschaft der Phantasie und der Illusionen, ist hier Wirklichkeit geworden. Es ist eine ähnliche Welt, wie man sie in Cocteus «*Enfants terribles*» in anderer Form angedeutet findet oder wie sie in gewissen Erzählungen von Caldwell, etwa «*Tobacco Road*» oder «*Gods little Acre*», wo nichts die Träume der Seele und ihren zügellosen, faszinierenden Infantilismus begrenzt, zum Durchbruch kommt. Julia, die eine Tochter, hat sich mit aller Energie aus dieser ver-

wahrlosten Welt befreit, um in die bürgerliche, ordentliche Welt Frédéric's gelangen zu können. Sie hat sich eine Existenz aufgebaut, das heißt, sie ist in die Zeit eingetreten. Aber diese kindliche Welt, in der die Seele nur sich selbst, ihren Träumen, lebt, hat ihren unendlichen Zauber. Frédéric verliebt sich in Jeannette und will Julia ihretwillen verlassen, obwohl Jeannette, wie Julia sagt, «die Unordnung, die Lüge, die Faulheit» ist, obwohl sie zahlreiche Liebhaber gehabt hat.

Doch diese Liebe kann sich in der Zeit nicht verwirklichen, ja, die Zeit selbst wird von Jeannette als Verrat angesehen. Wie Frédéric sich für wenige Augenblicke aus ihrer Umschlingung löst, um Julia, die Gift genommen hat, zu Hilfe zu eilen, verläßt ihn Jeannette. Sie kann die Unterbrechung des «Augenblicks», der Ewigkeit will, durch irgendwelche Dinge dieser Welt nicht ertragen. «Ein wenig vorher oder ein wenig später hätte ich vielleicht auch gedacht: die arme Julia, und ich hätte geduldig die ganze Nacht auf Sie gewartet . . . aber wir haben kein Glück gehabt, es war gerade der Augenblick, da Sie mich nicht hätten verlassen dürfen.» Was hier im Außern als Kaprize erscheint, ist im Grund eine aus dem Tiefsten kommende Verneinung der alles relativierenden Zeit. Die Beziehung scheint in Brüche gehen zu wollen. Aber im Augenblick, da Frédéric mit Julia und seiner Mutter abfahren will, sieht er Jeannette auf dem Strand, wo die Flut sie bald umringen wird, und eilt zu ihr, um mit ihr gemeinsam in den Fluten zu versinken. Das romantische Element, der Sprung aus der Zeitlichkeit hinaus, erhält doch die Oberhand. Das Ueberraschende, Unerwartete, Diskontinuierliche (denn Jeannette trägt nicht wie Julia den Namen der prädestinierten, durch jahrhundertalte Tradition geheiligten Geliebten!) tritt ein.

Der Gegensatz Julia—Jeannette hat freilich auch seine Tradition. Er lebt aus uralter mythischer Berechtigung. Martha und Maria, die sich sorgende, der Zeitlichkeit lebende und die kontemplative, dem Ewigen verfallene Existenz, stehen hier einander gegenüber. In einer entgötterten Welt kann sich die eine der beiden Schwestern aber nur als «die Unordnung, die Lüge, die Faulheit» verwirklichen. Im Grund lebt in allen Dramen Anouilh's ein Mißtrauen gegen die Zeit, ein Verlangen nach jenem Wasser, nach dessen einmaligem Trinken es einen nicht mehr dürsten wird. In diesen Zusammenhang gehört auch der Liebestod von Eurydike und Orpheus. Es ist eine Erfüllung im Augenblick.

Aber nicht nur als Zukunft wird die Zeit verneint, sondern auch als Vergangenheit. Während die klassische Tragödie des verhafteten Menschen, der König Oedipus, die Vergangenheit als Einheit von Verhängnis und Schuld, als eine unentrinnbare Dimension des Daseins

feiert, schreibt Anouilh den «Voyageur sans bagages», der diese Dimension sieht, um ihr dennoch zu entfliehen, um sich erlösen zu lassen von ihr. Der Held des Stückes ist ein ehemaliger französischer Frontsoldat, der an Amnesie leidet und der nun, zwanzig Jahre nach seiner Verletzung, von nicht weniger als vierhundert Familien, die alle die seine sein wollen, belagert wird. Er kommt zufällig tatsächlich zu seiner wirklichen Familie und erfährt dort, was er in seiner Jugend alles verbrochen hat. Er selbst hat gedacht, er sei ein weicher, zarter Junge gewesen, der einen guten Freund gehabt hat, und hört nun von Tierquälereien, von bösen Jugendstreichen. Unter anderem hat er auch ein Verhältnis mit der jungen Frau seines um viele Jahre älteren Bruders gehabt, und diese Frau wartet hier wieder auf ihn und will ihre Beziehung erneuern. In diese mit schwerer Schuld beladene Vergangenheit will er nicht eintreten. Er verzichtet auf die Vergangenheit wie Romeo und Jeannette oder Orpheus und Eurydike auf die Zukunft verzichten und erklärt, er sei der Verwandte eines kleinen Knaben, der sich unter den suchenden Familien befindet, beginnt also ein neues Leben als ein unbeschriebenes Blatt.

Der Held dieses Stückes hat vor König Oedipus offenbar eine Dimension voraus, die Dimension der «ausgelöschten Tafeln», der Ewigkeit. Es wird hier unbewußt die christliche Gnade vorausgesetzt. Der «Voyageur sans bagages» ist ebenso notwendig *nach* dem Christentum lokalisiert wie König Oedipus vor ihm.

Man kann sich freilich angesichts der Lösung oder vielmehr der Scheinlösung, die dieses Stück findet, eines unangenehmen Gefühls nicht erwehren. Diese Ewigkeit Anouilhs vernichtet die Zeit, ohne sie zu erlösen. Sie ist tödlich geworden. Vergangenheit und Zukunft werden beide negativ gesehen. Für die Vergangenheit stehen die verkommenen Eltern, über die Zukunft der Liebe heißt es zum Beispiel in «Roméo et Jeannette»: «Dafür muß man bezahlen mit Kindern, die das Fieber haben . . .» oder in «Eurydice»: «Du wärest der Herr geworden, der Eurydike betrügt.»

Diesem eigentümlichen Zeitgefühl entspricht es auch, daß sich in andern Stücken alles auf Augenblicke konzentriert. Antigone sagt: «Ich will alles, sofort, und daß es etwas Ganzes sei!» Im ersten Stück, «L'Hermine», nährt sich der Konflikt daraus, daß der Held auf einen Schlag reich werden will, da er nicht die Ausdauer zu einem Leben der Arbeit hat, im «Rendez-vous de Senlis» heißt es bezeichnenderweise gleich zu Anfang: «Und es muß alles in fünf Minuten bereit sein.» In «Léocadia» schließlich kapriziert sich der Held darauf, einen längst entschwundenen Augenblick seines Lebens zu verewigen; zu den Requisiten jenes Augenblicks gehört ein Taxi: Efeu rankt sich jetzt um seine Räder!

Wo sich in der Zeit ein gnadenhaftes Glück verwirklichen soll, wie in «La Sauvage», Anouilhs stärkstem Stück, wo ein begnadeter Künstler, dem alles in den Schoß gefallen ist, dem Mädchen, das aus der Sphäre der Erniedrigung kommt, ein glückliches Dasein bereiten will, mißlingt die Vereinigung. Die Heldin der «Sauvage» verschreibt sich krampfhaft jener Sphäre der Erniedrigung, weil sie aus dem Sein nicht wegzudenken ist, so wie sie sich, «um nicht zu lügen», auf das Geld stürzt, das sie einen Augenblick vorher aus Zorn über ihre habgierigen Eltern auf den Boden geworfen hat. So wie die andern dem zeitlichen Sein untreu werden und entfliehen, hält sie ihm die Treue, krampfhaft und gnadenlos, auch dies in jener ungeheuren Uebersteigerung, in der die Bühne ihr altes Anrecht auf Kothurn und Maske mit Fug zur Geltung bringt. Glücklichein erscheint als eine entsetzliche Abstraktion, der das Ich, das existieren will, und das heißt nun einmal der Abstraktion entfliehen, sich nicht beugen kann. «Es wird immer irgendeinen verlorenen Hund geben, der mich daran hindern wird, glücklich zu sein», sagt die Heldin dieses Stückes. Als ob sie Karamasoff hieße.

Es ist die Erfüllung einer legitimen Sendung, wenn ein Dichter einmal auf diese Art «ich» sagt, wie Anouilh, wenn die Entfesselung von den Banden der Zeit, die ein uralter Traum der Seele ist, oder ihr Gegenteil, die restlose Identifizierung mit der gnadenlosen Zeitlichkeit, den Verzicht auf alle Entwürfe des Glücks, in seinen Dramen in immer wieder neuer Form feiert. Das Theater als Schauspiel ist dazu da, in seiner kathartischen Funktion solche Träume und stellvertretenden Opfer zu verwirklichen. Und es ist tatsächlich so, daß Anouilh, ohne in üble Romantik zu verfallen, tiefste Schichten im Zuschauer aufweckt. Es ist ein dichterischer «Infantilismus» (Max Brod braucht diesen Ausdruck einmal im Zusammenhang mit Kleist und Kafka), dieses Ausbrechen aus der Zeit, dieses Negieren der Kontinuität. In einem gewissen Sinn ist er verwandt mit jenem fruchtbaren Infantilismus, der auch in der bildenden Kunst, ebenfalls aus einem Erwachen zum Diskontinuierlichen, aus einem Abreißen der Tradition und einem Besinnen auf eine eigene Ursprünglichkeit geboren wurde.

Freilich, so wie jene Kunst etwas seltsam Polemisches hat gegenüber Instanzen des Geschmacks und der Anschauungsformen, deren Existenz vorausgesetzt, aber in ihrer Notwendigkeit nicht zugegeben wird, haben auch Anouilhs Stücke etwas Anklägerisches vor unbestimmten Instanzen. Es wird geschmolzt in ihnen, mit dem Schicksal und der menschlichen Allgemeinheit. Dieses Schmollen, das sich in die tragische Gebärde mischt wie die kleine Kinderschaufel, mit der Antigone den Leichnam des Bruders begraben will, in die herge-

brachten Requisiten der alten Tragödie, ist Zeichen einer gewissen Unsicherheit. Die Werte, die die «infantile» Seele entdeckt hat, und für die sie eintritt, sind zutiefst weltfremd, dem Mythos angehörend, unendlich von der Verwirklichung entfernt. Ein Teil im Wesen des Dichters strebt aber nach einer verklärten Nüchternheit. Frédéric in «Roméo et Jeannette» entlarvt den romantischen Liebestod, dem er sich später doch hingeben wird: «Der Tod löst nichts. Er schwindelt, indem er sein Ziel verfehlt und hinter sich diese große Karikatur vergißt, die sich zersetzt und stinkt; diese große, schändliche Sache, von der man plötzlich nicht mehr weiß, wo sie verbergen. Nur die Kinder, nur wer nie an einer Leiche gewacht hat, ist noch imstand, den Tod mit Blumen zu schmücken und zu glauben, man müsse bei der ersten Runzel und beim ersten Schmerz sterben. Man muß alt werden. Man muß eines Tages aus seiner Kindheit heraustreten und anerkennen, daß nicht alles so schön ist, wie zur Zeit, da man klein war.» Hier spricht Anouilh deutlich gegen den ganzen Komplex des romantischen Infantilismus, der die Zeit, die Vergänglichkeit leugnet oder vielmehr nicht auf sich nehmen will. Er spricht gegen die Lösung, die er dem Drama «Eurydice» gegeben hat, wo der Tod die beiden Liebenden davor retten muß, in die von ihnen gefürchtete Misere des Alltags zu versinken. Jeannette freilich antwortet: «Ich will nicht erwachsen werden. Ich will nicht lernen ja zu sagen. Alles ist zu häßlich.» Und Frédéric: «Vielleicht. Aber dieses Entsetzen und alle diese vergebliehen Gebärden, dieses groteske Abenteuer ist uns nun einmal beschieden. Man muß es leben. Auch der Tod ist absurd.»

Es ist Anouilh noch nicht gelungen, es zu einer echten Dialektik zwischen dem Ewigkeitsverlangen und einer Zeitlichkeit, die nicht im vornherein das Nichtige oder das Phantastische ist, kommen zu lassen. Eine gewisse Neigung zum Karikaturistischen, dem er die Gegenspieler gerne unterwirft, wirkt hier als Hindernis. Allerdings taucht immer wieder der Entwurf eines Glücks auf, das sich in der Zeitlichkeit verwirklicht, in einer Zeit, deren Kennzeichen nicht mehr der ständige Verlust seiner selbst ist, sondern in der sich das Leben verwirklicht. «Jetzt haben wir Erinnerungen, um uns zu verteidigen», sagt Orpheus zu Eurydike. Und Marc, in «Jézabel», sagt zu seiner Geliebten: «Die Liebe, das genügt nicht. Ich will die Freundschaft, das Vertrauen, das alltäglich sich wiederholende Leben einsetzen. Ich will Sie alt neben mir haben. Aufrecht und stolz. Sehr aufrecht, mit schönem weißem Haar.» Es ist dies die Zeit des geborgenen Menschen, dem im Schema der Familie das Sein zu dem geworden ist, das in der Wiederholung, im Zeitablauf sich nicht immer wieder verrät, sondern sich wahrhaft erfüllt. Diese Entwürfe eines haltbaren Glücks schwimmen über den Katastrophen als erlösende Gegenbilder.

Sie haben freilich etwas Irreales; sie sind das Paradies ins Zeitliche projiziert. Wo sie mit der Wirklichkeit in Konflikt geraten, wie etwa die Welt des Künstlers Florent mit derjenigen seiner Geliebten Thérèse in der «Sauvage», eröffnet sich der unheilbare Zwiespalt.

Zu einer eigentlichen Auseinandersetzung kommt es nicht. Es weht hier zweifellos der echte Hauch des Tragischen, aber es ist auch richtig, daß die kindlichen Helden Anouilhs gierig, wie im voraus berauscht, sich der tragischen Erfüllung hingeben, daß er ihnen den Tod leicht macht. Die Diskrepanz wird mehr vorausgesetzt als bewiesen. Wir erinnern uns hier an ein Wort Hebbels, der Calderon vorwirft, daß seine Dramen voraussetzen, was sie beweisen sollten. Aber man kann auch sagen, daß so wie Calderon das allgemeine Bewußtsein eines geschlossenen katholischen Weltbildes voraussetzen durfte und darum nicht beweisen mußte, Anouilh vom allgemeinen Bewußtsein einer zerbrochenen Welt ausgehen kann und darum seinen Zuschauern zumuten darf, von der «Sauvage» bis zur «Antigone» auch in der Form der boutade den Widerhall echter, uralter Klage zu vernehmen.