

BEILAGE

zum Herbst-Programm 1963 der Mitteilungen des Instituts
für Wissenschaft und Kunst

Jean Anouilh
Dramatiker der Empörung

Nach einem am 1. März d. J. in unserem Institut
gehaltenen Vortrag von Univ.-Doz. Dr. Johann Sofer

Jean Anouilh, Dramatiker der Empörung

Unter den zeitgenössischen Dramatikern nimmt Jean Anouilh einen besonderen Platz ein. Seine zahlreichen Schauspiele werden auf den meisten europäischen Bühnen gegeben und sichern ihm bereits jetzt einen bleibenden Rang in der dramatischen Literatur. Seine bisherige Biographie bietet wenig bemerkenswerte Eigenheiten: 1910 in Bordeaux geboren kam er früh nach Paris, mußte sein Rechtsstudium aus materiellen Gründen unterbrechen. Er betont sein Interesse für das Theater, neben Pirandello, Shaw und Claudel hat ihn besonders Giraudoux stark beeindruckt. Er wurde Sekretär des Schauspielers und Regisseurs Louis Jouvet. Nach der Aufführung von „Hermelin“ (1931) beschloß er sich ganz dem Theater und ein wenig dem Film zu widmen. Dann lernte er den berühmten Regisseur Jean-Louis Barrault kennen, heiratet selbst die Schauspielerin Monelle Valentin. 1937 macht ihn sein Drama „Der Passagier ohne Gepäck“ berühmt, nach dem Ende des zweiten Weltkriegs wird er auch in Europa bekannt. Ungemein schätzt Anouilh seinen berühmten Landsmann Molière, dem er 1959 bei einer Gedenkfeier eine besondere Würdigung widmet¹⁾, wie er dessen Leben auch in seinem Schauspiel „Mademoiselle Molière“ gestaltet. Er hat auch mehrere Drehbücher für Filme geschrieben, so für den berühmten religiösen „Monsieur Vincent“ (das Leben des hl. Vinzenz de Paula, 1565–1612). In jungen Jahren trachtete er soweit als möglich sich von der Öffentlichkeit fernzuhalten, was nun freilich dem gefeierten Dramatiker nicht mehr möglich ist. Ueber Anouilh gibt es bereits eine umfangreiche Literatur²⁾, doch ist ein abschließendes Urteil über den nunmehr 53jährigen Dramatiker vorläufig noch nicht möglich.

Zunächst folge nun eine Uebersicht über die Schauspiele Anouilhs, wobei bloß einige weniger wichtige außer Betrachtung bleiben. Die meisten sind in der nunmehr siebenbändigen Ausgabe: Jean Anouilh, Dramen, Albert Langen-Georg Müller, München 1956 ff. in deutscher Uebersetzung erschienen, aus der auch die folgenden Zitate stammen. Die deutschen Titel erscheinen in chronologischer Reihenfolge mit den Entstehungsdaten. Die Seitenangaben weisen auf diese Abhandlung.

- 1931 Hermelin (schwarz) (S. 5)
- 1932 Ball der Diebe, ein Ballett für Schauspieler (rosa) (S. 14)
- 1932 Das Weib Jesebel (schwarz)
- 1934 Die Wilde (schwarz) (S. 14)
- 1936 Der Passagier ohne Gepäck, Schauspiel (schwarz) (S. 5 f., 12 f.)
- 1937 Das Rendezvous von Senlis (rosa) (S. 5)
- 1939 Leocadia, eine Komödie (rosa) (S. 12 f.)
- 1941 Eurydike (schwarz) (S. 6)
- 1942 Antigone (schwarz) (S. 5, 6 ff., 12, 13, 14)

- 1945 Romeo und Jeannette (schwarz)
 1945 Orestes (Fragment; unübersetzt) 3) (S. 5, 6, 8, 14)
 1946 Medea (schwarz) (S. 8, 14)
 1947 Einladung ins Schloß oder: Die Kunst das Spiel zu spielen, Komödie
 (glänzend) (S. 13 f.)
 1948 Ardèle, oder: Das Gänseblümchen (knirschend)
 1949 Die Probe, oder: Die bestrafte Liebe (glänzend) (S. 14)
 1951 Colombe (glänzend) (S. 5, 14)
 1951 Der Walzer der Toreros, ein Spiel (knirschend)
 1952 Jeanne, oder: Die Lerche, Schauspiel in zwei Teilen (kostümiert) (S. 5, 8 f.)
 1954 Cécile, oder: Die Schule der Väter (rosa)
 1955 Der Herr Ornifle (knirschend)
 1956 Der arme Bitos, oder: Das Diner der Köpfe (knirschend) (S. 10 f., 12 f.)
 1958 Becket, oder: Die Ehre Gottes, Schauspiel (kostümiert) (S. 8, 9, 10, 15)
 1959 Majestäten (kostümiert) (S. 10 ff., 14)
 1959 General Quixotte, oder: Der verliebte Reaktionär
 1959 Mademoiselle Molière (Schauspiel) (kostümiert) (S. 3)
 1959 Madame de...
 1961 Die Grotte (S. 5, 14)

Wie die obige Aufzählung zeigt, charakterisiert Anouilh seine Schauspiele (pièces) durch die Adjektiva schwarze (noires), rosafarbene (roses), glänzende (brillantes), knirschende (grinçantes) und kostümierte (costumées), während einige keine derartige Kennzeichnung erhalten. Neben dieser mehr inhaltlichen Gruppierung ergeben sich noch andere Fragen, wie etwa die nach den bei ihm vertretenen weltanschaulichen Ansichten⁴⁾, die Frage nach den verschiedenen dramatischen Techniken, die Frage nach den soziologischen Grundlagen. In diesen Rahmen fällt aber eine Würdigung Anouilhs als eines Dramatikers der Empörung, in dessen Werken immer wieder Auflehnung, Empörung dargestellt wird. Manche Vertreter der jungen Generation lehnen sich gegen die ältere mit ihren festgewordenen Konventionen, oft einer Welt der Heuchelei und des Betrug, auf; es finden sich auch Beispiele politischer und religiöser Empörung gegen festgesetzte Einrichtungen und Maßstäbe. Die jungen Menschen, die sich empören, scheitern freilich meist, gelegentlich aber gelingt es ihnen sich doch durchzusetzen und mit einer gewissen Freude ihren Standpunkt zu behaupten.

Für diese Untersuchung, die naturgemäß nur einige besonders bezeichnende Schauspiele Anouilhs behandeln kann, sei eine neue Gruppierung nach inhaltlich-stofflichen Prinzipien vorgeschlagen. Es werden hier unterschieden 1. antike oder biblisch inspirierte Schauspiele, wie „Eurydike“, „Antigone“, „Medea“ und „Das Weib Jesebel“; 2. historische Schauspiele a) mit besonderer religiöser Problematik „Die Lerche“, „Becket oder die Ehre Gottes“ und b) besonderer politischer Problematik „Der arme Bitos“, „Majestäten“; 3. Schauspiele verschiedener Art, die verschiedene menschliche Situationen darstellen.

Besonders in diesen Schauspielen der dritten Gruppe werden die beiden Generationen einander entgegengestellt, Familien, in denen die Ehe nur dem Namen nach existiert, vielmehr Ehebrüche und verschiedene Verhältnisse eine große Rolle spielen. Die Angehörigen der jungen Generation widersetzen sich diesen unerfreulichen Zuständen, wollen reinen Tisch machen und persönlich ihr eigenes Leben, teilweise ideal gedacht, leben. Die Handlung spielt in der jüngsten Vergangenheit oder Gegenwart, oft in Schlössern, Landhäusern mit altem verstaubten Mobiliar. Feste, Bälle, Theateraufführungen bilden oft den äußeren Rahmen, wie schon eine Uebersicht über die Titel zeigt.

Anouilh selbst ist ein ausgezeichnete Kenner des Theaters und des ganzen Milieus. So bringt er öfter Theater auf dem Theater, so in „Colombe“, in der die Mutter des Gatten der Titelheldin eine gefeierte Bühnenkünstlerin ist und Theater auf dem Theater gespielt wird, oder wie etwa in den Fassungen des „Welttheaters“⁶⁾ werden die Rollen der Personen zu Beginn des Stückes verteilt, so in den antiken Stoff behandelnden „Antigone“ und „Orestes“. Auch begutachtet der Sprecher das Schauspiel und greift mehrmals interpretierend und glossierend ein. In einem der letzten Dramen, der „Grotte“, läßt Anouilh den Autor selbst die Handlung eröffnen, die Personen vorstellen, manchmal eingreifen und sie mit den Worten schließen: „Bitte, meine Herrschaften, entschuldigen Sie die Fehler des Autors. Aber dieses Stück hat er nie zu Ende schreiben können?“ Der Hinweis auf Pirandello fehlt ebenfalls nicht⁷⁾.

Mehrfach bringt Anouilh Rückblendungen, so etwa in „Colombe“, indem der erste Akt, das Kennenlernen der beiden jungen Menschen, erst am Ende erscheint, oder besonders wirksam in der „Lerche“, in der statt des Feuer-todes des Mädchens von Orléans die Krönung und der Triumph gezeigt wird (S. 8f.). Eine besondere Möglichkeit wählt Anouilh in dem „Rendez-vous von Senlis“: ein junger Mann, der unglücklich verheiratet, der Geliebte der Gattin des Freundes ist, glaubt in einem jungen Mädchen sein Ideal gefunden zu haben: er bestellt zwei alte Schauspieler, die in Senlis seine Eltern so darstellen sollen, wie er sie sich in seiner Phantasie vorstellt und wie sie nicht in Wirklichkeit sind, gütig und hilfsbereit. Zwar entdeckt die neue Partnerin die List, aber die jungen Leute werden vielleicht — der Dichter läßt es offen — glücklich werden.

Nun wollen wir aus der dritten Gruppe zwei Schauspiele näher betrachten, die den jungen Dichter berühmt machten und die gut in die Problematik seiner Welt einführen und besondere Formen von Empörung zeigen.

„Hermelin“ bringt das Drama der Liebe eines jungen Paares. Der junge Mann, Frantz, leidet an seiner Armut, empört sich und wird zum Mörder der reichen Tante seiner Monime. Er erklärt wiederholt, daß die Armut ihm es unmöglich mache, Monime glücklich zu machen. „Ich bin leider der Typ, der leben und glücklich sein will. Ich brauche Geld zu dem Glück, das mir winkt, und jetzt weiß ich, daß ich es nicht haben kann“⁸⁾. „Ich liebe Monime zu sehr, um auf das Geld verzichten zu können“⁹⁾ Und obgleich Monime auch bereit ist, seine Armut zu teilen und selbst zu arbeiten, bleibt er bei seinem Entschluß, mordet er, bleibt anfangs unentdeckt, aber verrät sich selbst und wird verhaftet. Es ist dies ein Drama der Sozialkritik an den Reichen, die Bedeutung des Geldes überbetont, als ob man nur mit viel Geld ein glückliches Leben führen könne. Gegenüber dem charakterschwachen Frantz wird Monime als liebendes Mädchen gezeichnet, das bereit wäre, ein bescheidenes Glück zu genießen und mitzuarbeiten. Aber Frantz empört sich — und wird zum Mörder.

Noch schärfer ist die Gesellschaftskritik in dem 1936 entstandenen Stück: „Der Passagier ohne Gepäck“. Es stellt das Schicksal eines französischen Soldaten dar, der nach dem ersten Weltkrieg sein Gedächtnis verliert und sich nunmehr 17 Jahre später nicht mehr an seine Vergangenheit erinnern kann. Dieses gewiß tragische Schicksal erhält nun bei Anouilh eine besondere Prägung: der Reisende ohne Gepäck wird von mehreren Familien reklamiert, aber diejenige, die ihn nun untrüglich erkennt, wird von ihm abgelehnt. Warum? Gaston war als Knabe und junger Mann ein Tunichtgut, hat Tiere gequält, Betrügereien verübt, gegen die Mutter die Hand erhoben, mit der Schwägerin Ehebruch getrieben, kurz diese ganze unerfreuliche Vergangenheit mit unerquicklichen Familienverhältnissen mußte er nun auf sich nehmen. Dagegen aber empört er sich: „Ich zerstöre damit meine Vergangenheit. Und alle, die darin eine Rolle gespielt haben ... mich selber inbegriffen. Möglicherweise seid ihr meine Familie, meine Geliebte, mein Bruder, meine Mutter ... die Geschichte meines Lebens. — Aber ihr seid eben nicht nach meinem Geschmack. Ich lehne euch ab“⁹⁾. Und auf den Einwand seiner Schwägerin: „Du

bist nicht bei Sinnen. Du bist ein Ungeheuer! Niemand kann seine Vergangenheit wegwerfen. Man kann sich nicht selber auslöschen⁹⁾“ antwortet er: „Vielleicht bin ich der einzige Mensch, dem das Schicksal die Möglichkeit schenkte, einen Wunschtraum erfüllt zu sehen, den jeder träumt . . . Ich bin ein Mann, und ich kann doch, wenn ich es will — neu sein wie ein Kind! Es wäre ein Verbrechen, dieses Privilegium nicht auszunützen⁹⁾“

Durch Uebernahme einer Verwandtenrolle für einen alleinstehenden Knaben glaubt er noch schließlich etwas Gutes zu tun und in dieser Funktion gliedert er sich wieder in die Gemeinschaft ein.

Es soll hier weder geprüft werden, ob rein administrativ-bürokratisch diese Lösung möglich wäre, noch wie weltanschaulich diese Handlung zu werten wäre¹⁰⁾. Für diese Untersuchung ergibt sich aus diesen beiden Jugendwerken Anouilh's bereits die unbedingte, auflehrende Haltung der Hauptpersonen, die sich nicht mit den Gegebenheiten ihres Lebens und ihrer Umwelt abfinden wollen, sondern sich gegen diese empören, teils mit Erfolg wie Gaston, teils durch ein Verbrechen alles zerstören. In diesen ersten Dramen Anouilh's zeigt sich schon seine Eigenheit, morbide, unerfreuliche menschliche Situationen und Familienverhältnisse darzustellen, mögen sie freilich teilweise übertüncht und verborgen sein, eine Eigenheit, die besonders in den Schauspielen der dritten Gruppe noch stärker hervortreten wird.

Nun zu dem antiken Zyklus, mit „Eurydike“, „Antigone“, „Medea“ und dem Fragment „Orestes“. In der Weltliteratur sind diese Sagenstoffe viel behandelt worden¹²⁾, wobei grundsätzlich sich drei Möglichkeiten ergeben¹²⁾: entweder will der Dichter wirklich ein antik wirkendes Drama schaffen, oder er nimmt zwar die antiken Gegebenheiten an, deutet aber durch die Darstellung seine Zeit und ihre Probleme, oder aber, was nur selten geschieht, der Dichter bringt eine ähnliche Handlung in seiner Zeit, wenn auch mit den antiken Grundmotiven, wie etwa O'Neill „Mourning becomes Elektra, Trauer muß Elektra tragen“, wo die Handlung der antiken Sage nachgebildet im amerikanischen Bürgerkrieg spielt¹³⁾. Dies gilt bei Anouilh für „Eurydike“ ein Spiel in der Gegenwart mit den Schauplätzen Bahnhofsbuffet und Hotelzimmer, beides auch Durchzugsstationen für verschiedene Menschen und Möglichkeiten. Orpheus ist ein unbedeutender Geiger, Eurydike Schauspielerin einer Provinztruppe. Orpheus lernt Eurydike kennen, aber seine Liebe kann keine volle Erfüllung finden, da Eurydike die Geliebte ihres Direktors war. Nur der Tod bringt volle Erfüllung, da Eurydike durch ein Autobusunglück ums Leben kommt und nun Orpheus durch den mythisch-geheimnisvollen Herrn Hein (Freund Hein), den Sendboten des Todes, veranlaßt wird, ebenfalls in den Tod zu gehen und so ewig mit Eurydike vereinigt zu werden. („Der Tod ist schön. Er gibt dem Leben erst seine richtige Atmosphäre¹⁴⁾“.) Wieder finden sich Hinweise auf das beschränkte irdische Glück, als Gegenspieler aber erscheint der Vater Orpheus mit seiner banalen Zufriedenheit, mit seinem bescheidenen Leben, seinem guten Essen, der guten Zigarre, dem Bewußtseins seines Selbstgefühles, wenn man an die eigne Jugend zurückdenkt. „Geld ist alles, mein Lieber . . . denke an die Liebe! . . . Aber es gibt noch andere Dinge im Leben. Ansehen, gesellschaftliche Stellung . . .¹⁴⁾“. Orpheus ist zwar kein energischer Empörer mit scharfen schneidenden Worten, wohl aber ein Empörer der Tat, der zwar seinem Vater nicht widerspricht, aber willig Herrn Hein auf dem Weg zu Eurydike folgt und so durch seine Handlung bezeugt, daß er das kleine Glück verschmätzt, um mit Eurydike im Tode vereinigt zu sein.

Am bekanntesten und am meisten wurde bisher von den Kritikern das berühmte Drama „Antigone“ behandelt. Der Grundcharakter und der Stoff ist aus der Antigone des Sophokles beibehalten, aber Antigone ist nicht mehr die Heldin, die bei Sophokles gemäß ihrem Spruche: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“, dem göttlichen Gebot gehorchend den toten Bruder bestattet, obwohl er gegen die Vaterstadt kämpfte, vielmehr ist es eine andere Antigone, ein Mädchen der Gegenwart, die nicht so sehr um ihres Bruder willens handelt als eben in ihrem unbedingten Charakter sich nicht fügen will.

Leicht könnte sie ihr Leben retten, wenn sie schwiege und ihr Verhalten entschuldigte, kurz, vernünftig wäre, wie ihr Onkel, König Kreon, der Vertreter der älteren Generation, der Vertreter der objektiven Werte es ihr rät. Sie wünscht ein Glück, das sofort kommen soll: „Du weißt, daß ich recht habe . . . Ihr widert mich alle an mit eurem Glück! Mit eurem Leben, das man lieben muß, koste es, was es wolle . . . Diese kleine Chance für alle Tage, wenn man nicht zu anspruchsvoll ist. Ich will alles, sofort — und ganz. Oder aber ich verweigere es. Ich will nicht bescheiden sein und mich mit einem kleinen Stück begnügen, wenn ich schön brav gewesen bin. Ich will heute sicher sein, daß es alles sei und daß es so schön sei wie damals, als ich ganz klein war. — Oder sterben¹⁵⁾“. So muß Antigone, die die Welt der objektiven Gegebenheiten und Werte nicht anerkennen will, die sich gegen sie empört, die keine Kompromisse kennt, den Tod erleiden. Kreon, der König selbst, kann nicht anders handeln, er muß nach dem tragischen Tod seines Sohnes, Antigones Verlobten, und seiner Gattin weiterregieren und weiterleben. Mit den Worten „Man sollte nie groß werden¹⁵⁾“ begibt er sich in den Staatsrat. Kreons Grundprinzipien sind die Ordnung, die aufrecht erhalten werden muß, und die objektiven Werte. Seine Forderungen an das Leben sind bescheiden: „Das Leben ist ein Buch, das man liebt, ein Kind, das zu deinen Füßen spielt, ein Werkzeug, das man fest in seinen Händen hält, eine Bank, auf der man sich vor seinem Haus ausruht . . . Das Leben ist vielleicht doch nur das Glück¹⁵⁾“.

Wie schon oben erwähnt, wird das Drama vom Sprecher eingeführt, die Personen werden vorgestellt. „Antigone ist die kleine Magere . . . Sie denkt daran, daß sie . . . herauswachsen und allein ihrem Onkel Kreon, dem König, trotzen wird. Sie denkt auch daran, daß sie sterben muß, daß sie jung ist und daß auch sie das Leben liebt. Aber da ist nichts zu machen. Sie heißt Antigone und wird ihre Rolle bis zu Ende spielen müssen¹⁶⁾“ . . . Und später erklärt er: „Jetzt sind wir so weit. Jetzt ist die Feder gespannt . . . Das ist ja so bequem in der Tragödie. Man gibt zuerst einen kleinen Stoß, damit alles anläuft . . . Alles rollt dann von selbst ab . . . In der Tragödie kann man beruhigt sein. Einmal ist man ganz unter sich. Sie sind schließlich alle im Grunde unschuldig. Nicht, weil einer tötet und der andere getötet wird. Es ist nur eine Frage der Rollenverteilung. Und außerdem, sie ist besonders deshalb beruhigend, die Tragödie, weil man ja vom Anfang weiß, daß es keine Hoffnung mehr gibt, diese schmierige Hoffnung¹⁶⁾“ . . . Und im Epilog faßt er zusammen: „Es ist wahr. Ohne die kleine Antigone hätten sie alle ruhig leben können. Aber jetzt ist es zu Ende, und sie sind doch ruhig. Alle die zu sterben hatten, sind tot . . . Eine große traurige Stille fällt über Theben, und über diesen leeren Palast, wo Kreon beginnen wird, auf den Tod zu warten¹⁶⁾“. Die Wachleute aber (die französische Namen tragen) beginnen wieder ihr Kartenspiel . . .

Der tiefe Pessimismus, die Bedeutung des Schicksals, das die Rollen bestimmt und wenig Freiheit läßt, kurz, der strenge Determinismus Anouilh's tritt hier in diesen begleitenden Worten des Sprechers besonders hervor. Die vielen Anachronismen — Zigarettenrauchen, Kaffeetrinken, Uebertragung moderner Einrichtungen in die Antike — seien nur kurz erwähnt. Aber das (vom Sprecher ausdrücklich in den ersten Worten) angekündigte Ergebnis ergibt sich aus der Empörung Antigones. Mit Recht hebt die Wiener Theaterforscherin Frau Professor M. Dietrich hervor: Antigone „ist die Vertreterin der Idealität der reinen Seinsformen . . . des schönen, sauberen, sittlichen Lebens, des Geraden und Reinen, Kreon ist der Vertreter der Realität des Lebens¹⁷⁾“, der den Staat regieren muß und nicht nach persönlichen Empfindungen fragen kann, wenn er Ordnung halten will. Sie unterstreicht auch besonders den Satz Antigones: „Ich bin nicht da, um zu verstehen, ich bin da, um dir ein Nein entgegenzusetzen und zu sterben!“ . . . „Es ist wohl in keiner Tragödie unseres Jahrhunderts ein für die Haltung unserer Zeit charakteristischer Satz gesprochen worden als dieser. Er stellt das autonome Ethos des Menschen im 20. Jahrhundert in vollendeter Weise dar: der Mensch ohne Wissen, woher er

kommt, ohne Ahnung, wohin er geht; ohne Verstehen, warum er ist. . . . Es liegt in dieser Haltung Adel des Menschen, des Menschen in einer Welt, in der die Götter schweigen. . . . Es ist ein Leid, das seinem Sinn nicht erklären kann; es ist ein Leid, das fraglos durchgestanden sein muß, weil der Mensch nur — dieses Leid auf sich nehmend — sich selbst getreu bleiben kann. . . . Sie (Antigone) ist nicht nur Zeichen, sie ist auch totale Leidgestalt im tragischen Ethos ihres Seins¹⁷⁾“.

Dieses Nein der Empörung, wir werden es in den schwarzen, aber auch in andersfarbigen Schauspielen Anouilhs wiederfinden!

Weit düsterer als etwa Grillparzers Medea ist die „Medea“ von Anouilh. Hier gibt es überhaupt keinen Lichtblick: in der großartigen dramatischen Auseinandersetzung von Medea und Jason bekennt sich Medea als Verkörperung des Bösen, die Jasons Mitleid verächtlich ablehnt und ihn, der nun nach Ordnung und objektiven Ordnungen strebt, nur verhöhnen kann. Jason, der nach seinem eigenen Bekenntnis Medea leidenschaftlich liebte, ihre Kühnheit, ihre Revolte bejahte, will jetzt „demütig sein. . . ein Mensch sein. Handeln — vielleicht ohne Illusionen. . .¹⁸⁾“ — Medea: „Es ist eine so schöne Sache, nicht wahr, den Himmel und die Polizei für sich zu haben. . . . Eine schöne Sache, gut zu sein, edel zu sein, anständig zu sein. . . . wenn die erste Müdigkeit des Alters kommt, wenn die ersten Falten erscheinen. . .¹⁸⁾“ Aber Jason hat ja auch jetzt ein junges, einfaches, reines Mädchen gefunden! Und da er nach wie vor, trotz ihrer Bitten, hart bleibt, tötet sie ihre Kinder und sich selbst. Wie König Kreon geht Jason in den Palast, um „die Ordnung zu sichern, Korinth Gesetze zu geben und ohne Illusionen eine Welt bauen nach unserem Maße, um in ihr auf den Tod zu warten¹⁸⁾“. Die Amme aber freut sich auf den nächsten Tag mit seinen kleinen Freuden, Kaffee, gutes Essen, Plauderei mit den Nachbarn. . . . Trotz dieses ruhigen Schlusses bleibt ein niederschmetternder pessimistischer Eindruck dieser Tragödie Anouilhs. Obwohl Medea sich alles Bösen bezichtigt, fällt doch offensichtlich die Schuld auf Jason, der die einst leidenschaftlich geliebte Medea nunmehr der Ordnung und eines anderen Mädchens wegen aufgegeben hat.

Auch in dem nur als Fragment erhaltenen „Orestes“ werden die Rollen verteilt, die Handlung beginnt nach den antiken Vorlagen, eine direkte Auflehnung ist freilich nicht festzustellen.

Nach diesen Dramen aus antikem-mythologischem Stoff wenden wir uns zu den obgenannten historischen, zunächst den beiden mit besonderer religiöser Problematik, „Jeanne“ oder „Die Lerche“ und „Becket oder die Ehre Gottes“. Zur Beurteilung sei grundsätzlich festgestellt: Anouilh hat zwar allgemeine Kenntnisse über die christliche Religion, doch keineswegs besondere theologische Studien betrieben. So hat denn auch theologische Kritik manche Einwände gegen die Darstellung dieser beiden als Heiligen betrachteten Persönlichkeiten gebracht¹⁹⁾. Hier handelt es sich aber um die Art der Empörung, die Anouilh gestaltet. Wie schon oben (S. 5) bemerkt, unterscheidet sich „Die Lerche“ von den vielen anderen Darstellungen des Mädchen von Orléans schon rein formal dadurch, daß das Drama mit dem Ende des Prozesses beginnt. Sie soll verurteilt und verbrannt werden, aber auf den Einspruch des Anklägers Bischof Cauchon „Es soll doch die ganze Geschichte gespielt werden, Domrémy, die Stimmen, Vaucouleurs, Chinon, die Weihe²⁰⁾“ wird nun der ganze Lebenslauf theatralisch großartig eingeblendet. Sie berichtet ihre Erlebnisse, die Eltern schildern ihre Jugend, dann rollt ihr Schicksal vor uns ab. Sie widerruft, erklärt aber dann den Widerruf für ungültig und ist nun bereit, den Feuertod zu erleiden. Plötzlich erscheint der Edelmann Beaudricourt, der ihr das Streitroß und Männerkleider schenkte: „Haltet ein! Haltet ein! Haltet ein! . . . So können wir doch nicht alles zu Ende gehen lassen, Herr Bischof! Man hat ja die Krönung nicht gespielt! Das ist ungerrecht! Jeanne hat das Recht, daß sie die Krönung spielt! Auch die steht in ihrer Geschichte!²⁰⁾“. Der Bischof läßt den Holzstoß einreißen, die Fesseln lösen und erklärt: „Dieser Mann hat Recht. Das wahre Ende der Geschichte

unserer Jeanne, das wahre Ende, das jedoch nie zu Ende geht, das einzig gültige Ende, wie man es in den Bilderbüchern malen und immer noch erzählen wird, wenn man längst unsere Namen vergessen hat, das ist nicht das kleine gequälte Mädchen zu Rouen — das ist die Lerche hoch im Himmel, das ist Jeanne zu Reims in ihrem Glanz und Ruhm . . . Das wahre Ende der Geschichte Jeannes ist fröhlich! Jeanne d'Arc, das ist eine Geschichte, die ein gutes Ende hat²⁰⁾. Ein Altar wird improvisiert, die Krönung von König Charles wird dargestellt. „Langsam senkt sich der Vorhang über diesem schönen Bild aus einem Lesebuch für Schüler²⁰⁾“. Mit dieser kühnen Umwendung der Szenenfolge schließt Anouilh, dieses in mancher Hinsicht auch dramaturgisch problematische Drama²¹⁾.

In diesem Aufsatz aber handelt es sich um die Haltung des Mädchens von Orléans. Wie Antigone und manche andere muß sie ihrem inneren Gewissen folgen und alle Konsequenzen, selbst den Tod, auf sich nehmen: „Ich verzichte auf meinen Widerruf, ich verzichte auf die Frauenkleider . . . Ich gehöre zu denen, die auf dem Scheiterhaufen schreien, die es nicht angenehm gestalten können, ihr bißchen Leben, sondern die es eben für ein Nichts verlieren²²⁾“.

Anouilh hat seine Heldin geradezu mit Liebe gezeichnet, dadurch wirken freilich ihre Gegenspieler, die Vertreter der Kirche, unsympathisch und teilweise abstoßend, wenn er sich auch bemüht, sie doch einigermaßen verständlich zu machen. Aber hier gelingt es ihm, dem Dichter, der sonst keineswegs religiöse Werte anerkennt, einen auf Gott unerschütterlich vertrauenden gläubigen Menschen darzustellen, der in Einfalt und Bescheidenheit unbeirrt den ihm vom Gewissen vorgezeichneten Weg schreitet. Ihr Standpunkt ist klar und einfach. Sie ist bereit, in allen Glaubenssachen sich der Kirche zu unterwerfen. „Doch von meinen Handlungen und Taten werde ich mich niemals lossagen²²⁾“. Antwort des Inquisitors: „Der Mensch, der stolze und sichere Mensch macht mir tausendmal mehr Angst (als der Teufel)²²⁾“. Trotz aller Folter und Demütigung bricht jener Mensch, den Inquisitor fürchtet, nicht zusammen. Ja, der Inquisitor versteigt sich zur Aeußerung: „Solange es einen einzigen Menschen gibt, dessen Stolz noch nicht gebrochen ist, solange schwebt die Idee in Gefahr²²⁾“. Jeanne widerspricht auch der Formulierung des Anklägers: „Der Mensch ist unrein, beschränkt und geil²²⁾“ mit den Worten: „Die wahren Wunder, über die Gott im Himmel vor Freude lacht, das sind jene Wunder, die der Mensch allein vollbringt, mit dem Mut und dem Verstand, die der Schöpfer ihm geschenkt hat²²⁾“. Für sie ist der Mensch eines der größten Wunder Gottes. Und sie bringt das Beispiel eines Sünders, der, um ein unbekanntes kleines Kind zu retten, sich vor ein scheues Pferd stürzt, das Kind rettet, aber selbst den Tod erleidet. Sie erklärt: „Er stirbt rein und verklärt. Und lächelnd empfängt ihn unser Gott. Denn er hat zweimal wie ein Mensch gehandelt, indem er das Böse und das Gute tat. Und gerade für diesen Gegensatz hatte ihn Gott erschaffen²²⁾“. Tumult nach diesen Worten.

Johanna vertritt ihren Standpunkt, der nicht von ihren Richtern geteilt wird, sie empört sich gegen ihre Schau vom Wesen des Menschen und nimmt alle Folgen auf sich. Die schwierige theologische Problematik ihrer Anschauungen zu diskutieren ist hier nicht der Platz, ebenso wenig die Frage des Wunders ihrer Berufung und ihres Lebens noch die dramaturgische Konzeption des Theaters im Theater und der inneren Ironie etwa des Schlusses („schönes Bild aus einem Lesebuch für Schüler“). Die Darstellung des Königs, des Hofes, ist teilweise auch satirisch, aber die „Lerche“ leuchtet um so mehr in dieser Gesellschaft. Das in Paris über 500mal nach der Uraufführung gegebene Drama wirkt begreiflicherweise auf französische Zuschauer noch ganz anders ein, da die Heldin sowohl als Nationalheldin als auch als Patronin seit ihrer Heiligsprechung 1920 gilt. H. R. Hilty „Jeanne d'Arc bei Schiller und Anouilh“²³⁾ erklärt, daß bei den beiden Dichtern „das Mädchen Jeanne zur Trägerin, ja zum Demonstrationsobjekt allgemein-menschlicher Daseinsproblematik geworden ist“ . . . „Demnach wäre das Werk ein Aufruf zum Mut, sich

selber zu sein, zu sich selber zu stehen, eine Absage an die Welt jener, die äußeren Sicherheiten ihren Eigenwert opfern²³⁾“.

Hier sei das Drama: „Becket oder die Ehre Gottes“ angereicht, das teilweise auch politische Probleme aufrollt. Anouilh bringt sowohl kritische Bemerkungen gegen die Politiker überhaupt als auch gegen die Engländer selbst: „Die Ehre, Englands, Baron, war am Ende immer nur der Erfolg²⁴⁾“ oder das kurze Gespräch: König: „Sagt, Baron, denkt Ihr manchmal?“ Antwort: „Niemals, Hoheit. So was hat ein Engländer noch nie fertiggebracht. Es ist ungesund. Und außerdem hat ein Engländer etwas anderes zu tun²⁴⁾“ Aber im Vordergrund steht die Persönlichkeit des Thomas Becket. Der Dichter beginnt wieder mit der Schlussszene: König Heinrich II von England erscheint in der Kathedrale als Büsser am Grabe Becketts, den er hatte töten lassen. Warum? Becket war zunächst als noch nicht geweihter Priester der Freund des Königs, Begleiter bei seinen Streichen und Liebesaffären. Aber der König hat seinen Freund zum Erzbischof, zum Primas von England bestimmt und trotz des Widerstrebens Becketts setzte er seine Wahl durch. Nun vollzieht sich die Wandlung Becketts. Nicht mehr die Ehre Englands und des Königs, sondern die Ehre Gottes gilt ihm als höchster Wert. Die Ehre Englands kann nicht mit der Ehre Gottes vereint werden. Er muß dem König widersprechen, die frühere Zuneigung des Königs wandelt sich zu Haß und so kommt es zum befohlenen Mord.

Anouilh stellt kritisch die Intrigen der Bischöfe gegeneinander dar, und nimmt begreiflicher Weise öfter zu kirchlichen und allgemeinen religiösen Problemen Stellung. Das so schwierige Problem des Heiligen wird von einem Bischof behandelt: „Die Kirche in ihrer Weisheit mußte schon seit langem erkennen, daß die Versuchung, ein Heiliger zu werden, für ihre Priester wohl die perfideste und schlimmste Falle des Teufels ist. Die Verwaltung des Reiches der Seelen mit allen ihren irdischen Wechselfällen verlangt wie jede andere Verwaltung zunächst einmal geschickte Verwalter. Die römisch-katholische Kirche hat ihre Heiligen, sie erlebt ihre gütige Vermittlung und betet zu ihnen. Aber sie braucht keine neuen Heiligen mehr. Das wäre überflüssig. Und gefährlich.“²⁴⁾

In einem langen Monolog ringt Becket um die richtige Entscheidung; er erkennt: „Auch Heiligkeit ist eine Versuchung“, er bekennt: „Ich bin zu Dir gekommen wie ein Dilettant und war überrascht, daß ich dabei noch mein Vergnügen fand“. Aber er will nach seinen besten Kräften seine Pflicht tun. „Ich kehre in aller Demut auf diesen Platz zurück, auch wenn mich die Welt des Hochmuts anklagt, und tue das, was ich für meine Aufgabe halte. Alles Weitere geschehe nach Deinem Willen!“²⁵⁾

Becket ist insofern ein Empörer gegen den König, als er in seiner neuen hohen geistlichen Stellung seine frühere Haltung aufgibt und nur mehr für die Ehre Gottes sich bemüht, und sich zu einer neuen Erkenntnis durchringt. Aber Anouilh hat es nicht verabsäumt, auch sonst gegen die festen Traditionen moralischer Art und politisches Verhalten von Herrschern oder Politikern scharf Stellung zu nehmen und so ist sein Drama förmlich in doppelter Hinsicht ein Drama der Empörung. Der König von Frankreich muß z. B. notgedrungen Frieden mit Heinrich II schließen; aber dann, erklärt er: „Unsere Lage hat sich inzwischen sehr gebessert. Heute braucht er uns. Ich werde mich also plötzlich wieder an meine Ehre erinnern. Könige sind arme Kerle, die nur selten das Vergnügen haben, wie Ehrenmänner handeln zu dürfen.“²⁶⁾ Man überlege, wie diese Worte hier in dem mittelalterlichen Atmosphäre mit Zeitkolorit dargestellten Drama wirken, trotz aller Sarkasmen und kritischer Hinweise! Es ist eine Desillusionierung des Königtums, in mittelalterliches Kolorit getaucht, eine Meisterleistung Anouilhs. Für die theologische Beurteilung müßten wieder die Prämissen (oben S. 8) und die theologische Problematik behandelt werden.

In gewissem Sinne sind historische Dramen auch „Der arme Bitos oder das Diner der Köpfe“ und „Majestäten“; ihren Stoff nehmen sie

aus der französischen Revolution und der Zeit Napoleons und Ludwigs XVIII. Aber die französische Revolution, die in der französischen Volksbeurteilung als eine große und bedeutsame, wenn auch grausame Zeit in ihren Mitteln gilt, wird nun von Anouilh besonders desillusioniert; er ist es, der sich gegen die große hochgehaltene Tradition empört und eine vernichtende Kritik der Revolution und ihrer Akteure und Helfer gibt. Anouilh bedient sich wieder seines Theatertricks, Theater auf dem Theater: eine Gruppe junger reicher Leute will nach dem zweiten Weltkrieg ein Diner der Köpfe, der Widerstandskämpfer veranstalten und bei dieser Gelegenheit Szenen aus der großen französischen Revolution aufführen; sie wollen sich an Bitos rächen, dem Sohne einer armen Familie, ihrem Mitschüler, der eine ansehnliche Position als Staatsanwalt erlangt hat und nun nach den Gesetzen die früheren Widerstandskämpfer verfolgt. Bitos soll Robespierre darstellen; im Zuge des Spieles wird er verhaftet und wenn auch im dritten Akt scheinbar wieder Friede geschlossen wird, so geht doch die Verhöhnung weiter. Die weiblichen Gäste dieser Gesellschaft nehmen sich zwar ein wenig Bitos, den sie zwar nicht lieben, so doch achten, an, während die angeblichen „Freunde“ ihn verspotten und ironisieren. Auf die Bemerkung einer Teilnehmerin, daß das geplante Spiel „nur wenig christliche Nächstenliebe verrate“ antwortet der Veranstalter: „Morgen, nach der großen Messe, ist die Nächstenliebe wieder an der Reihe . . . Heute abend lassen wir die Nächstenliebe einmal schlafen. Sie muß sich von Zeit zu Zeit ein wenig erholen können.“²⁷⁾ Und nun zur Beurteilung der Revolution: Anouilh versteht es, in den Gesprächen der Wachsoldaten, die Robespierre (=Bitos) bewachen, seine Gedanken gegen die Revolution und ihre Formen anklingen zu lassen, z. B.: „Manche (Gefangene) haben ein unheimlich zähes Leben. Im Gefängnis haben ihnen unsere Kollegen immer gesagt, daß sie woandershin verlegt werden. Wenn sie nämlich merken, was wirklich los ist, geht gleich die ganze Ordnung zum Teufel . . .“ „Am Vorabend der Hinrichtungen, wo sich doch alle Leute noch Adieu sagen wollen, da hat man allerhand Trinkgeld kassiert²⁸⁾“. „Alle (Aristokraten) erwischt man nicht. Viele sind emigriert, die anderen halten sich versteckt, und dann gibt es noch diejenigen, die mitmachen beim Regime und bürgerliche Unbedenklichkeitsbescheinigungen bekommen²⁸⁾“. (Anspielungen auf zweiten Weltkrieg!) Aber neben diesen breitausgeführten Gesprächen der Wachsoldaten sind aber auch die fingierten Gespräche der Machthaber realistisch, brutal und zerreißen die Glorie der Revolution, wie sie von der Masse (nicht etwa den Historikern) gesehen wird. So erklärt Mirabeau: „Lieber wandere ich ins hinterste Indien aus, als daß ich zusehe, wie sechshundert Mittelmäßige Frankreich gestalten oder verunstalten im Namen von ein paar Millionen Mittelmäßiger, die sie gewählt haben.“²⁹⁾ Oder Saint-Just erklärt: „Wohin kämen wir, wenn jeder die Hungersnot zum Vorwand nähme, um sich direkt ans Volk zu wenden und wieder von Aufstand zu sprechen? Man muß sich doch mit der Zeit daran gewöhnen, daß man das Volk in Ruhe läßt. Besonders jetzt, da wir an der Regierung sind.“²⁹⁾ So sind diese viele andere Äußerungen, die Anouilh den damals führenden Männern in den Mund legt, Beweise genug für eine besonders kritische Darstellung der Revolution, die auf die Zuschauer aufreizend wirken mußte. Der der Premiere folgende Theaterskandal hat dies auch bewiesen. Hier ist nun bedeutsam, daß Anouilh sich gegen die übliche verherrlichende Darstellung der Revolution empörend wendet, daß er hinter die Kulissen schaut und nun gerade besonders abstoßend wirkende Züge, mögen manche auch historisch beglaubigt sein, darstellt. Auch die Einführung des Revolutions-schauspiel durch die obgenannten reichen jungen Leute mit der bewußten Absicht Bitos zu verhöhnern, trägt wesentlich zur Charakteristik dieser — man möchte sagen — grimmigen Komödie der Verhöhnung und Empörung und Desillusionierung bei. In diesem Sinne ist „Der arme Bitos“ ein denkwürdiges Schauspiel voll ironisierender Verhöhnung in einem wahrhaft thea-tralischen Rahmen.

Kürzer kann das zweite ernstere Drama „Majestäten“ gewürdigt werden.

Die wechselnden Regierungen Napoleons (bis 1814; 1815 „100 Tage“) und Ludwigs XVIII (1814–1815; dann nach den „hundert Tagen“ 1815–1824) werden besonders kontrastiert, da neben den anderen gleichen Personen auch die beiden „Majestäten“ vom gleichen Schauspieler gespielt werden. Die politischen Anspielungen fehlen nicht, von Emigranten, Widerstand, Wiedergutmachung, Kollaboration ist oft die Rede. Der sarkastische Sinn Anouilhs drückt sich z. B. auch so aus. Napoleon: „Wer schuldig ist, bestimmen wir. Das wird alle anderen sehr erleichtern, die sich plötzlich in Sicherheit fühlen . . . Ich frage einen erfolglosen Maler . . . nach Namen von Malern. Einen Dichter nach Namen von Dichtern, einen zurückgesetzten Professor nach seiner Liste für das Unterrichtswesen, einen kleinen ungeduldigen Assessor nach Staatsanwälten. Ich weiß jetzt schon, da bekomme ich Namen im Ueberfluß.“³⁰⁾ Aber die Sympathien des Dichters sind auf Seiten Ludwigs XVIII, der nunmehr zurückgekehrt mit ruhiger Hand (wie in „Antigone“ König Kreon) Ordnung macht, die weitgehenden Wünsche der heimkehrenden Emigranten nicht zu erfüllen geneigt ist, sondern ein gerechter Herrscher für alle seine Untertanen sein will. Napoleon rät zum Abschied einem jungen Offizier, der sich für ihn opfern will, schlicht zu heiraten: „Aber glauben Sie mir, erzählen Sie Ihren Kindern nicht zuviel von Idealen. Das ist kein Gepäck fürs Leben.“³⁰⁾ Wie weit ist Anouilh in diesem Schauspiel von den Ideen seiner „Antigone“ entfernt! Das kleine Glück, das dort Kreon rät und Antigone verschmäht (S. 7), hier wird es vom großen Kaiser Napoleon seinem glühenden Anhänger empfohlen! Man muß diese Wendung, die sich hier zeigt, einmal ganz durchdenken, um auch den Sinn der Absage an das große Ideal, an Napoleons Idee (von ihm selbst wird dieser Rat gegeben) zu erfassen.

Nach der Behandlung der Empörung in diesen ernstesten Dramen Anouilhs sollen nun einzelne besondere Beispiele von ähnlichen Haltungen in seinen in kleinem, nicht mythologischem oder im weitgeschichtlichen Rahmen spielenden Schauspielen kurz behandelt werden. Die allgemeinen Voraussetzungen für diese „bürgerlichen Schauspiele“ mit ihren zwar die Mitspieler erregenden, aber im Ganzen gesehenen kleineren persönlichen Liebes- und Eheproblemen ihren Spielen und Scherzen, ihren geselligen oft ironisch gezeichneten Zusammenkünften wurden schon oben S. 4 herausgearbeitet. In fast jedem dieser Spiele gibt es unerquickliche Familienverhältnisse, Schwierigkeiten und persönliche Probleme, die Anouilh mit geübter Bühnenpraxis darstellt, entwirrt, oder manchmal auch zu tragischen Schlüssen führt, oft aber auch mit einem sarkastischen bühnenwirksamen Humor eben tendenzlos nach Molières Art ohne irgendwelche sittliche Entrüstung vor den Zuschauern vorführt. Zunächst einige Worte zu „Leocadia“. In diesem ausdrücklich „Komödie“ genannten Schauspiel zeigt Anouilh, wie eine junge Modistin Amanda es durch ihren natürlichen Charme erreicht, einen Prinzen zu gewinnen und die eigentliche Absicht ihrer Einladung zu vereiteln, nämlich der ihr ähnlichen verunglückten Tänzerin „Leocadia“ durch möglichste Nachahmung gleichzukommen und ihr Bild bei ihm zu ersetzen. Ihre klare Empörung in der Bereitwilligkeit, sofort gegebenenfalls abzureisen, ihre persönliche feste Haltung und ihre Anmut bezaubern den Prinzen, der noch kurz zuvor in einer langen Rede über seine luxuriöse Lebensart und Leocadias Persönlichkeit erklärt hatte: „Ich liebe Sie nicht, mein Fräulein. Sie sind schön, sogar noch schöner als Leocadia, vielleicht noch begehrenswerter . . . Sie sind heiter, zärtlich, alles, was Sie wollen: die Jugend, die Natur, das Leben selber, und am Ende haben Sie obendrein auch noch Verstand, aber — ich liebe Sie nicht!“³¹⁾ Ihre Antwort ist: „Was sie mir da gesagt haben, ist mir vollkommen gleichgültig“³¹⁾; darauf entfernt sie sich hochmütig, um dann auf einer Steinbank schluchzend, als sie meint, nicht gesehen zu werden, zusammenzubrechen (Regieanweisung). Aber sie reist nicht ab — es folgt ein Happy-End und nun ist Leocadia zum zweiten Mal, endgültig tot.

Dieses Schauspiel mit seinem fast märchenhaften Schluß — Prinz heiratet Modistin —, mit seinen Dekorationen aus den Jahren des vergangenen Jahr-

hunderts, den Vertretern der würdigen alten Generation, wie der Herzogin und dem melancholischen Prinzen wird durch die lebendige Frische des jungen Mädchens Amanda, das sein Glück sucht, getragen, des Mädchens, das sich keineswegs nur als Stellvertreterin betrachten will und klar sich gegen diese unbillige Forderung empört und doch auch gerade durch ihren persönlichen Charme, ihr festes entschlossenes Denken und doch ihr gefühlovvolles Herz durchsetzt. Sie gehört in die Reihe der von Anouilh so mit besonderer Liebe gezeichneten Mädchengestalten, die sich empören und teils durchsetzen, teils wie Antigone scheitern.

Ganz besonders aber wird dieser Typ des jungen Mädchens dargestellt in der Komödie in vier Bildern: „Einladung ins Schloß“ oder Die Kunst, das Spiel zu spielen“. Isabelle, ein Ballettmädchen, ist mit ihrer Mutter auf ein Schloß gekommen, wo eine vornehme Gesellschaft sich befindet. Dekoration für alle Bilder: „Ein weitläufiger Wintergarten im Stil der Mitte des vorigen Jahrhunderts“³²⁾ zeigt das Milieu an. „Die Darsteller tragen der heutigen Mode angepaßten Kostüme im Stile des zweiten Kaiserreichs.“³²⁾ Die verwickelten Liebesintrigen mit dem Zwillingsmotiv und dem unvermeidlichen Happy-End sollen uns hier nicht beschäftigen, wohl aber das Gespräch Isabelles mit dem reichen Finanzmann Messerschmann. Seiner Tochter zuliebe besteht er auf der Abreise Isabelles, und will ihr gerne für ihre Abreise eine große Geldsumme auszahlen. Aber Isabelle will kein Geld, wie einst Antigone: „will gar nicht vernünftig sein. Ich will endlich einmal das tun, was mir gefällt. Ich bin unglücklich genug, um mir das zu erlauben . . .“³²⁾ Und alle Versuche des reichen Bankiers scheitern. Sie verschmäht den Reichtum: „das wird mir nicht halb soviel Vergnügen machen wie die Möglichkeit, Ihnen Nein zu sagen“³²⁾ Der Bankier verzweifelt und zerreißt nun das Geld, das er ihr zahlen wollte, wobei sie ihn noch ermutigt und unterstützt, bis „der Wintergarten mit den Papierschnitzeln übersät ist“ (Regieanweisung³²⁾). Nun beginnt er sie zu verstehen. Die weitere Handlung ist hier nicht von Belang — es kommt zu einer Heirat zwischen Isabelle und dem stillen, wertvolleren Zwillingsbruder — aber das Wesentliche ist die wirklich meisterhafte Szene des jungen armen Ballettmädchens, das stolz wie einst Antigone „Nein“ sagt und in ihrer Haltung, die sich durch Geld nicht erkaufen läßt, den reichen Finanzmann besiegt und zur Achtung zwingt.

Es wäre natürlich noch möglich, aus anderen Schauspielen Anouilhs Züge der Empörung zu bringen, aber die angeführten besonderen Beispiele mögen genügen. Der Rahmen seiner so vielfältigen Schauspiele, soweit sie nicht aus der Geschichte oder Mythologie (Antike) genommen sind, zeigt die französische Gesellschaft der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit, wobei die ältere Generation bedeutend mehr Schatten als die junge erhält. Es gibt Ehebruch, unmoralische Verhältnisse, sei es daß sie ernst, sei es daß sie ironisch sarkastisch dargestellt werden; oder die Vertreter der älteren Generation haben sich zu einem kleinen, bescheidenen Glück bequemt, ohne irgendwelche höhere Ansprüche, und warten nun auf den Tod, soweit sie nicht durch Spiele, Intrigen und andere Möglichkeiten sich das Leben abwechslungsreich zu gestalten versuchen. Die Vertreter der jüngeren Generation, besonders die Mädchen, werden nun mit viel mehr Liebe gezeichnet, sie sind sympathisch, sie haben ihre idealen Ziele, sie empören sich gegen Konventionen und äußeren Zwang, sie verstehen es wie Amanda in „Leocadia“, wie Isabelle in „Einladung ins Schloß“ „nein“ zu sagen und damit gewinnen die das Spiel, und erlangen das von ihnen angestrebte Glück. In „Antigone“ scheiterte Antigone dabei, in den späteren Komödien siegt meist die junge Generation. Schon diese wenigen Proben zeigen den durchaus pessimistischen Charakter der meisten Dramen Anouilhs, der nur in einigen Stücken, meistens den rosafarbigem, durch romantische Poesie und Humor gemildert ist. Die große Bedeutung von Reichtum und Vermögen tritt immer wieder hervor, gerade durch das selbstbewußte Ablehnen empören sich die jungen Menschen. Freilich, nicht alle sind edel gezeichnet wie etwa die eben erwähnten; es sei nur hier auf den „Passa-

gier ohne Gepäck“ verwiesen mit seinem eigenartigen Schluß oder auch auf die jungen Leute, die den „armen Bitos“ verhöhnen und demütigen wollen.

Unsere kurze Betrachtung ließ auch die vielen besonderen Eigenschaften der dramaturgischen Technik Anouilh's erkennen, Rollenverteilungen wie in „Antigone“ und „Orestes“, Rückblendungen wie in „Colombe“ und im letzten Drama „Die Grotte“ mit der Einführung des Dichters, Theater auf dem Theater mehrfach wie in „Colombe“, „Die Probe“ (ein Stück von Marivaux soll aufgeführt werden), „Einladung ins Schloß“ u. a. Die Dekorationen, die Schauplätze sind mehrfach auf Schlössern, in Wintergärten, also an Orten mit schönem Schein. Und die Menschen, sie suchen vor allem ihr Glück, das sie freilich nur vorübergehend finden können, wenn sie nicht überhaupt wie Antigone, Eurydike scheitern. Aber dieses Glück ist nicht dauernd zu finden: das junge Mädchen Therese aus herabgekommener Familie, in dem Jugenddrama „Die Wilde“, verzichtet auf die Heirat mit dem reichen Florent und verläßt ihn: „Du mußt das verstehen, Florent, wenn ich mir's auch noch so sehr verhehle und mit aller Gewalt die Augen schließe . . . Irgendwo ist immer ein verlaufener Hund, der mich nicht glücklich sein läßt . . .“³³⁾ und als Vertreter der älteren Generation sagt Lady Hurf im „Ball der Diebe“: „Wir sind nun einmal dazu verurteilt, bloße Zuschauer zu sein. Kaum daß wir ein bißchen warm geworden sind, ist das Abenteuerchen schon aus. Und wir stehen wieder daneben, unberührt — wie eine Kulisse. So ein Spiel geht nur für die gut aus, die mit ihrer ganzen Jugend darin mitgewirkt haben; weil sie ihre Jugend selbst ausgespielt haben. Sie haben nicht einmal gemerkt, daß es ein Spiel war . . .“³⁴⁾

Wie eingangs (S. 3) erwähnt, ist eine Würdigung Anouilh's vorläufig nicht möglich, sein Werk zeigt teils existentialistische Züge, teils einen starken Pessimismus, teils aber einen oft grimmigen, aber nicht verkennbaren Humor mit komödienhaften Szenen. Es hat aber auch bereits einige Wandlungen mitgemacht: wenn auch die Sympathie des Dichters nach wie vor der jungen Generation gehören — sie allein empört sich in verschiedener Weise gegen Armut, gegen Konventionen, gegen die Macht des Geldes, gegen die gesetzte Ordnung — so ist er doch in manchen Schauspielen wie etwa besonders „Majestäten“ (S. 12) zu einer bedeutend wohlwollenderen Einschätzung der Werkes der älteren Generation, die nun die Ordnung aufrechtzuerhalten und ein bescheidenes Glück als Ideal aufstellt, gelangt. Der Dichter selbst, dem wirklich nichts Menschliches fremd bleibt — das gilt auch für die krassen Darstellungen in „Medea“, und in der „Grotte“ (vgl. das Schlußwort des Autors S. 5) — betont seinen Standpunkt und seine Absichten; „Ich bin ein guter Stückefabrikant und schäme mich gar nicht, ein Handwerker zu sein. So amüsiere ich schon an die zwanzig Jahre mein gutes Pariser Publikum: ich liefere den Schauspielern einen Vorwand, auf den Brettern den Hanswurst zu machen, und jeden Abend können fünf- oder sechshundert Personen ihren Alltagskram vergessen. Während dreier Stunden die Menschen ihr Schicksal und den Tod vergessen zu machen, das ist ein gutes, ein nützliches Handwerk.“³⁵⁾

So will Anouilh betrachtet werden. Die vorliegende kleine Skizze läßt wohl erkennen, daß der Dichter oft mehr im Sinne hat, auch den schwierigsten Problemen menschlicher Gemeinschaften und Auseinandersetzungen nicht aus dem Wege geht und nach manchen Schauspielen die Zuschauer wohl sehr nachdenklich über ihr eigenes Schicksal und ihre eigene Eingengtheit in menschliche Gegebenheiten sich nach Hause begeben werden. Manchmal werden die jungen Menschen sich empört sehen — und dann den Erfolg oder das Scheitern dieser Haltung erfahren können. Dies ist eine — sehr wesentliche — Seite der Dramatik Anouilh's, die hier kurz dargestellt werden sollte.

Anmerkungen:

- ¹⁾Vortrag: Présence de Molière (Gegenwart Molières) vom 15. I. 1959, in: Molière Anouilh, 26. Heft der Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault, Paris 1959, p. 3-7.
- ²⁾ Neueste Literatur: die Einleitungen der erwähnten deutschen Ausgabe der Dramen Anouilhs; F. Lennartz, Ausländische Dichter und Schriftsteller unserer Zeit, Kröner Taschenausgabe Bd. 217, Stuttgart 1955, S. 16-21; Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert, Freiburg Basel Wien 1960, Bd. I Sp. 66ff.; Margret Dietrich, Das moderne Drama, Kröners Taschenausgabe Bd. 220, Stuttgart 1961 (passim); F. N. Mennemeier, Das moderne Drama des Auslandes, Düsseldorf 1961, S. 250-269. Spezialliteratur bei Otto Klapp, Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft, Bd. I, 1956-1958, Frankfurt 1960, S. 276; Bd. II 1959-1960, Frankfurt 1961, S. 237-239, 380-383.
- ³⁾ Oreste (Fragments), in: Robert de Luppé, Jean Anouilh, Paris o. J. p. 101 bis 116.
- ⁴⁾ Ausgabe in Langen-Müllers Kleine Geschenkbücher 99/100, Albert Langen-Georg Müller, München 1960.
- ⁵⁾ Z. B. André Espiau de la Maëstre, Hat Anouilh eine Weltanschauung? in: Wort und Wahrheit 1963, Februar, S. 123-133; Jean Anouilh und das Problem der *Conditio humana*, in: Der große Entschluß 1963, März, S. 251 bis S. 255.
- ⁶⁾ Dazu: Verf. Die Welttheater Hugo von Hofmannsthal und ihre Voraussetzungen bei Heraklit und Calderon, Wien 1934 (vergriffen); Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes „Welttheater“ in: Maske und Kothurn, II, 1956, S. 256 bis 266; Idee und Gestaltung des Welttheaters, in: Die allgemein bildende Höhere Schule, 1963, April S. 97-99.
- ⁷⁾ Ausgabe Bd. VII S. 350. — VII S. 248. — ⁸⁾ VII S. 46f. — VII S. 53. VI S. 89.
- ¹⁰⁾ Vgl. A. Espiau de la Maëstre (Anm. 5), Jean Anouilh und das Problem der *Conditio humana*, S. 253f.
- ¹¹⁾ Vgl. Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1953ff.; Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, Kröners Taschenausgabe Bd. 300, Stuttgart 1962.
- ¹²⁾ Vgl. Verf., Die Problematik der Darstellung der Antike in der Gegenwartsliteratur, in: Gymnasium Bd. 62, 1955, S. 455-475; Margret Dietrich (Anm. 2), Antiker Mythos im modernen Drama, in: Das moderne Drama, S. 388-427; Käte Hamburger, Von Sophokles zu Sartre, Stuttgart 1962 (behandelt Antigone und Medea, u. a. bei Anouilh).
- ¹³⁾ Friedrich Brie, Eugene O'Neill als Nachfolger der Griechen, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 21, 1933, S. 46-59.

¹⁴⁾ Bd. I S. 340. — I 334f. — ¹⁵⁾ Bd. I S. 73. — I 87 — I 71f. — ¹⁶⁾ Bd. I S. 25 — I 48ff. — I 87. — ¹⁷⁾ Margret Dietrich (Anm. 2) S. 424 — S. 513f. — ¹⁸⁾ Bd. I S. 120f. — I 130. ¹⁹⁾ Vgl. A. Espiau de la Maëstre, Hat Anouilh eine Weltanschauung, (Anm. 5) a. a. O. S. 126ff.

²⁰⁾ Bd. III S. 27. — III 146f. — ²¹⁾ Vgl. Hansjürgen Linke, Dramaturgie des Wunders in Jean Anouilhs Schauspiel „L'Alouette“ in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 69 (1959), S. 46—80, 129—149.

²²⁾ Bd. III S. 142. — III 116f. — III 119 — III 101 — III 100 — III 102.

²³⁾ Hans Rudolf Hilty, Jeanne d'Arc bei Schiller und Anouilh, St. Gallen (Die Quadrat-Bücher 6) 1960 S. 27. — S. 35.

²⁴⁾ Vgl. Anm. 4. — S. 43. — S. 113. — S. 68. ²⁵⁾ S. 92f. ²⁶⁾ S. 84. ²⁷⁾ Bd. V S. 35, ²⁸⁾ Bd. V S. 78. — V. 80f. ²⁹⁾ Bd. V S. 93. — V. 101. ³⁰⁾ Bd. V S. 169f. — S. 211. ³¹⁾ Bd. IV S. 169. ³²⁾ Bd. IV S. 184 — IV 184 — IV 271 — IV 273 — ³³⁾ Bd. VII S. 206. ³⁴⁾ Bd. IV S. 103. ³⁵⁾ Zitiert nach F. Lennartz (Anm. 2) S. 1

Anmerkung: Die in diesem Vortrag enthaltenen Zitate wurden mit freundlicher Erlaubnis des Albert Langen-Georg Müller Verlag GmbH., München, abgedruckt.