

Paul Claudel im Kontext der Moderne

Daß der Ruhm eines Schriftstellers nicht zwangsläufig auf eine große Leserschaft verweist, beweist das Werk Paul Claudels. Und das, obwohl „sein Gestalten“ – wie der Romanist Ernst Robert Curtius schreibt – „aus einer unterhalb des geschichtlichen Ideestoffes liegenden Seinsschicht zu quellen (scheint) ... Er wirkt unter den modernen Franzosen als der einzige ursprüngliche Dichter, ein echter und tiefer Dichter, für den die Dinge neu sind wie am ersten Tag.“¹

Paul Claudel wurde am 6. August 1868 in Villeneuve-sur-Fère geboren. Nach einem Studium der Staats- und Rechtswissenschaften lebte er zwischen 1890 und 1935 als Gesandter, Konsul und Botschafter in Europa, Nord- und Südamerika sowie im Fernen Osten. Claudel hatte viele Jahre im Staatsdienst gearbeitet und war in der Welt weit herumgekommen. Über die Zeit vor seiner „Bekehrung“ schreibt er: „Ich hatte die Religion vollkommen vergessen und befand mich ihr gegenüber in der Unwissenheit eines Wilden. Den ersten Schimmer der Wahrheit fand ich, als ich auf die Bücher eines großen Dichters stieß ...: Arthur Rimbaud. Die Lektüre der ‚Illuminations‘, dann, wenige Monate später, der ‚Saison en enfer‘ war für mich ein entscheidendes Erlebnis. Zum ersten Male öffneten diese Bücher einen Spalt in meinem materialistischen Keller und gaben mir den lebendigen und fast physischen Eindruck des Übernatürlichen.“

Diesem dichterischen Erweckungs-Erlebnis steht ein religiöses gegenüber, das in den Biographien Claudels als das Datum seiner Konversion (25. Dezember 1886) eingegangen ist: „Ich stand in der Menge, beim zweiten Pfeiler am Choreingang. ... Und da

vollzog sich das Ereignis, das mein ganzes Leben beherrscht. In einem Augenblick war mein Herz berührt, und ich glaubte. Ich glaubte mit einer solchen Kraft des Angezogenwerdens, daß seitdem alle Bücher, alle Überlegungen, alle Zufälle eines bewegten Lebens meinen Glauben nicht haben erschüttern, ja nicht einmal wirklich haben berühren können.“

Erst drei Jahre später wird er sich auch theologisch dem Glauben der römisch-katholischen Kirche anschließen, wie sich an seinem ersten Drama „Tête d'Or“ (1889 verfaßt) aufweisen läßt. Dieses Drama ist noch nicht aus der Haltung des bekennenden Christen geschrieben, während alle nachfolgenden ohne dieses Grundbekenntnis nicht vorstellbar sind. Im Jahr 1946 wurde Claudel Mitglied der Académie Française. Sein zwischen 1899 und 1926 entstandener Briefwechsel mit dem Schriftsteller André Gide wurde 1952 veröffentlicht.

Und dennoch: Claudel wird trotz seiner Position, die er in der europäischen Literaturgeschichte einnimmt, kaum gelesen. Wenn man in den Online-Katalogen der Staatsbibliotheken nach Studien seines Werkes schaut, stößt man auf Arbeiten, die vornehmlich in den 50er und 60er Jahren entstanden sind. Eine Rezeption von Literaturwissenschaftlern der Gegenwart steht – von einigen Ausnahmen abgesehen² – dagegen aus. Es scheint, als seien die Werke des französischen Schriftstellers, der mit Charles P.éguy und Georges Bernanos zu den Autoren des *Renouveau Catholique* zählt, veraltet. Zu fragen wäre daher aus heutiger Sicht, ob Claudel, den der Schriftsteller Charles-Louis Philippe groß wie Dante

nannte, wirklich seine Leser nicht mehr finden kann. Ist sein Werk von der Moderne bzw. Postmoderne überrollt worden?

Ob diese Nicht-Rezeption begründet oder unbegründet ist, der dichterischen Qualität oder den Umständen der Säkularisierung von Gesellschaft, aber auch von Literatur und Kunst geschuldet ist, soll in den folgenden Ausführungen näher in den Blick genommen werden. Dabei steht Claudels Theater-Epos „Der seidene Schuh“ (1928/29) im Mittelpunkt. Als Mischung aus Burleske, Historiendrama, allegorischem Welttheater und christlichem Mysterienspiel ist es Brennpunkt verschiedener Motive seines Schaffens und sicher sein herausragendstes Werk.

Das Stück spielt an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert im spanischen Weltreich. Es präsentiert insgesamt vier Tage. Sie werden auf vier Akte verteilt und stellen die vergebliche Liebe des eigensinnigen Edelmanns Don Rodrigue und der unglücklich verheirateten Doña Prouheze dar. Um dieses Paar, das dem spanischen Königshof zur Zeit des *Siglo de Oro*, des goldenen Zeitalters, verbunden ist, drehen sich die komplexen Handlungsstränge. Die Schauplätze wechseln dabei zwischen dem Süden Amerikas, Mogador im Norden Afrikas und Spanien hin und her.

Mehr als 100 Figuren treten auf. Darunter sind einige von symbolischer Bedeutung (Heilige, ein Schutzengel, der Mond, Sankt Dionysius von Athen), die Protagonisten, Menschen aus Fleisch und Blut. Insofern ist – wie aus diesen „Rahmenbedingungen“ leicht erkennbar – der „seidene Schuh“ ein *Welttheater* verschiedenster disparater Szenen. Dies zeigt, daß Claudels Rückbezug auf das spanische Barocktheater Calderóns die bewußte Entscheidung für das dramaturgische Gerüst seines Stückes war. Ebenso wie Calderóns „Großes Welttheater“ (1648) ist Claudels Werk eine zum Teil allegorisch anmutende Darstellung christlichen Heilsge-

schehens. Die imperialistischen Bestrebungen des spanischen Königs und die daran gebundene Christianisierung heidnischer Kontinente (Amerika, Afrika) sind die Matrix, vor der die Leidensgeschichte von Prouheze und Rodrigue Teil eines komplexen göttlichen Heilsplans werden.

Das zentrale Thema des Stücks ist die Liebe. Doña Prouhezes Sehnsucht nach Rodrigue kann sich nicht erfüllen, da sie verheiratet und somit an das Ehesakrament gebunden ist. Daher muß sie ihre Sehnsüchte unterdrücken. Rodrigue verfolgt sie von Kontinent zu Kontinent. Letztlich wird er jedoch immer in entscheidenden Momenten, in denen die Liebe der beiden sich erfüllen könnte, wieder von Prouheze zurückgewiesen. Die Versagung individuellen Glücks wird von Claudel dabei jedoch als eigentlicher Sieg dargestellt, so als würde eine gelungene Liebesbeziehung den Menschen zu sehr im Diesseits festhalten, während die Tragik unerlöster Liebe das eigentliche Ziel menschlicher Existenz sei: die Erkenntnis ewiger Gottesliebe. Gott selbst, der als Figur nicht präsent, aber von anderen Figuren immer wieder als der große Schicksalslenker beschrieben wird, scheint in dieses tragische Schauspiel nicht einzugreifen, weil die Gesamtheit seiner Schöpfung erhaben ist. Liebe ist also nicht Thema einer „privaten“ Angelegenheit von zwei Menschen, die durch gesellschaftliche Normen tragisch sterben (Shakespeares „Romeo und Julia“ wäre dafür das klassische Beispiel). Liebe wird vielmehr zu einer metaphysisch-symbolischen Leidensgeschichte des menschlichen Schicksals überhaupt.

Doña Prouheze erkennt schließlich am Ende des Stückes in einem traumhaften Gespräch mit ihrem Schutzengel, daß Gottes Schöpfung ein Heilsplan eingeschrieben ist und daß das weltweite spanische Imperium ebenso wie die Eroberungstaten von Rodrigue im Auftrag dieses Imperiums deshalb

Wirklichkeit geworden sind, damit anderen Kontinenten das Evangelium verkündet wurde. Auf der anderen Seite der Weltkugel lebt der alt und machtlos gewordenen Rodrigue. Er hat nicht diesen Einblick in das „Welttheater“. Er lebt in der Nähe der Balearen auf einem Boot. (Geschichtlicher Hintergrund ist das Scheitern der Armada.) Vom Glauben verblendet, immer noch in den Weltlauf mit seinen Taten eingreifen zu können, wird er schließlich zur Strafe an einen Bettelorden übergeben. Der Schluß zeigt, inwiefern die göttliche Heilsgeschichte ein Vorgang ist, der von den in ihren Lebensumständen gefangenen Figuren nicht nachvollzogen bzw. erkannt wird.

Es mag dieser Aspekt gewesen sein, der Freunde Claudels wie André Gide und André Suarès zum Schweigen über das Stück veranlaßte. Das barock anmutende Ringen der Protagonisten Claudels mit der Gnade Gottes steht auf den ersten Blick im Dunstkreis von Dogmatik und religiöser Sentimentalität. Ein unübersehbarer Abgrund trennt Claudel daher auch von den Klassikern der europäischen Moderne (James Joyce, Marcel Proust, Robert Musil, Thomas Mann und andere), obwohl er eigentlich deren Zeitgenosse war. Deren Werke, die in der Tradition Arthur Schopenhauers und Friedrich Nietzsches die Auflösung von traditionellen Wahr- und Wesenheiten thematisieren, stehen Claudels dezidiert metaphysischer Weltsicht diametral entgegen. Dies ist sicher ein Grund für die breite Rezeption der *Klassiker der Moderne* und die – im Vergleich dazu – eher bescheidene bzw. vom kirchlichen Milieu dominierte Rezeption Claudels. Dort, wo die klassische europäische Moderne die „Verflüssigung“ von Werten (Jean Baudrillard) literarisch verarbeitet, der Existentialismus in den 50er Jahren die Existenz eines sich durch Handlungen erst sinnvoll konstituierenden Lebens vom christlich-sinnhaften Leben *vor* jeder Tat ab-

grenzt, tritt Claudel mit seinem Bekenntnis zum christlichen Weltbild und zur kirchlichen Autorität wie ein Provokateur auf. Es ist klar, daß diese Haltung bei vielen Schriftstellern seiner Zeit auf Unverständnis und Gegnerschaft stoßen mußte³. Kunst definiert sich auch heute noch im Anschluß an Adornos „Ästhetische Theorie“, Umberto Ecos „Das offene Kunstwerk“ und Peter Bürgers „Theorie der Moderne“ als Einspruch gegenüber jeder Form totalisierender Weltanschauung bzw. Weltinterpretation. Daß Claudel auch in diesem Sinn gelesen werden kann, ist offensichtlich.

Niemals geht es Claudel nur um die Darstellung des individuellen Schicksals von Rodrigue und Prouheze und um die bloße Schilderung ihrer Selbstfindung. Daher, so könnte man sagen, steht das Stück auch in einer – auf den ersten Blick – vor-modern anmutenden Tradition, da ihm – in der Terminologie von Jean-François Lyotard (1924–1998) – eine „große Erzählung“, das heißt eine auf Totalität und allumfassende Weltauslegung ausgerichtete Dramaturgie eingeschrieben ist. Gott steht letztlich immer lenkend über dem teils chaotischen Geschehen des Dramas – eine Instanz, die im Kanon der europäischen Moderne nicht mehr existiert (Ausnahmen wie z. B. Alfred Döblin bestätigen die Regel). Bei Claudel bleibt Gott letzter Garant dafür, daß die Entsagung zwischen den beiden Liebenden nicht in den Abgrund absurder Vergeblichkeit fällt, den die Theaterstücke des Existentialismus in den 50er Jahren entdeckten. Das individuelle Leben ist in dieser Meta-Erzählung Claudels in erster Linie auf Gotteserkenntnis, nicht so sehr auf Selbsterfüllung bzw. Selbsterkenntnis hin angelegt.

Es wäre dennoch ungerecht, Claudel aufgrund dieser christlichen Motive als *dogmatischen* oder sogar totalitären Schriftsteller zu definieren, der das Konzept eines „offenen“ und daher modernen Kunstwerks nicht er-

fülle. „Der seidene Schuh“ provoziert durch seine ausufernde Form (ca. 350 Seiten) und teils chaotische Symbolik gerade eine Viel-Interpretierbarkeit. Claudel ist dort modern, wo er mit seinem Rückgriff auf Motive des spanischen Barocktheaters die psychologisch-naturalistische Theaterästhetik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts durchbricht. Insofern mag sein Stück näher an Bertolt Brechts epischem Theater stehen als an Gerhart Hauptmanns psychologisch naturalistischen Stücken.

Die symbolische Dramaturgie zwingt dem Publikum bei Claudel gerade ein auf Distanz ausgerichtetes Verhältnis zum Schauspiel auf, das Jahre später auch das im französischen Sprachraum entstehende absurde Theater prägte. Dabei geht es um einen radikalen Bruch mit einer Theatertradition, bei der das Publikum durch das psychologische Spiel der Figuren in den Bann einer Fiktion gezogen werden sollte. Bei Claudel wird das Theaterstück dagegen explizit als ein „Spiel“ auf der Bühne und nicht im Phantasiebereich des Zuschauers thematisiert. Wie im absurden Theater eines Eugène Ionesco taumeln letztlich auch Claudels Figuren marionettengleich durch das Geschehen, oftmals ihrer Funktion als Theaterfiguren bewußt.

„Der seidene Schuh“ ist nicht Welttheater, in das sich das Publikum psychologisch einfühlt. Es ist episch dort, wo es absichtlich die Selbstreferentialität eines Spiels im Spiel und das eigene „Bühne-Sein“ des Weltthea-

ters thematisiert. Auch das Scheitern der Liebe zwischen Rodrigue und Prouheze bestätigt nicht durch naive Affirmation den göttlichen Heilsplan. (Wäre dies der Fall, könnte man von einem Drama wirklich nicht mehr sprechen.) Das Stück stellt den Heilsplan in Frage. Rodrigue stirbt letztlich einsam wie Hiob oder unglücklich wie König Lear. Er ist ein von Gott Vernichteter, ein nicht zur Erkenntnis von Gottes Gnade durchgedrungener Christ. Sein Schicksal wirft so die Frage nach der Legitimität des göttlichen Heilsplans neu auf. Was ist dieser wert, wenn der einzelne aufgrund größerer Pläne kein Anrecht mehr auf sein persönliches Lebensglück hat? Ist in diesem Fall der Preis göttlichen Heils nicht zu hoch, wenn – zur Umsetzung – die zu Erlösenden geopfert werden? Rodrigues Blindheit und letztlich auch das Scheitern von Prouheze stellen die Frage nach dem Wert des individuellen Heils von neuem.

Paul Claudel verstarb vor fünfzig Jahren, am 23. Februar 1955, in Paris.

Dominik Finkelde SJ

¹ E. R. Curtius, *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert* (Tübingen 1994) 115.

² A. Blanc, *Claudel, un structuralisme chrétien* (Paris 1982); Ch. Flood, *Pensée politique et imagination historique dans l'œuvre de Paul Claudel* (Paris 1991); F. Angelier, *Paul Claudel. Chemins d'Éternité* (Paris 2000).

³ André Gide beklagt sich in seinem Briefwechsel mit Claudel über dessen drängendes Fragen nach letzten Antworten; vgl. P. Claudel u. A. Gide, *Zweifel u. Glaube. Briefwechsel (Correspondances) 1899–1926* (Stuttgart 1952).