

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 24 (1944-1945)
Heft: 8

Buchbesprechung: Fliegen [Jean Paul Sartre]

Autor: Spoerri, Theophil

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

hat — um zum Schluß nochmals Ständerat Wahlen zu Worte kommen zu lassen — „auf beiden Seiten gelernt, die Dinge von höherer Warte aus zu betrachten. Die positiven Anknüpfungspunkte für eine beiden Seiten und damit dem Gesamtwohl dienlichen Ausgestaltung des gegenseitigen Verhältnisses sind in der Tat so zahlreich, daß diese Grund zu berechtigter Hoffnung auf eine geistig vertiefte Zusammenarbeit über den Krieg hinaus geben“.

J. P. Sartres „Fliegen“

Von Theophil Spoerri

Das Erstlingsdrama des Philosophieprofessors von Caen hat in Zürich wie bei der Uraufführung in Paris die leidenschaftlichsten Reaktionen hervorgerufen. Die Skala geht von der begeisterten Zustimmung bis zur empörten Ablehnung. Die einen sind restlos gepackt worden, sie sehen in diesem Drama die moderne Tragödie, die wieder an die Antike erinnert. Drest wird von gewissen Beurteilern mit messianischen Zügen ausgestattet. Die andern lehnen aber das Stück mit letzter Entrüstung ab. Sie sehen in Drest einen Abklatsch von Niezsches Übermenschen, der sich gegen die christliche Sklaven- und Demutsmoral auflehnt und in seiner Verherrlichung der „Tat an sich“, jenseits von gut und böse, geradezu eine Verkörperung nationalsozialistischen Geistes ist. Ein Kritiker geht so weit, von einem „empfindlichen Schlag gegen alle Gottgläubigen“ zu sprechen. Der schlimmste Vorwurf geht von einem der angesehensten Theaterrezensenten aus, der wohl manchem wohlmeinenden Bürger aus dem Herzen gesprochen hat, indem er aller etwaigen Beunruhigung mit dem vernichtenden Einwand begegnet, daß das Stück gar keine Dichtung, sondern aufgeplusterte Gehirnlichkeit ist. „In diesem Drama“, sagt er wörtlich, „wird weder ein Etwas noch ein Nichts derart erwiesen, daß wir von positiver Mensch-Kritik auch nur das mindeste verspüren“. In die gleiche Kerbe haut ein anderer: „Ein gescheitertes Werk, das gesprochene Philosophie und Psychologie ist; eine Schöpfung mit Studierstubenluft“. „B e r e b r a l, u n s i n n l i c h“, damit ist das Stück klassiert, und der seiner Vitalität frohe Selbwhler kann ungefährdet wieder nach Hause gehn.

Nun muß man wohl daran erinnern, in welcher Situation das Werk entstanden ist. Als es im Jahre 1943 unter den Augen der Besatzungsmacht gespielt wurde, machte es vor allem auf die Jugend einen tiefen Eindruck. Das ist begreiflich. Der greise Machthaber hatte dem im Blitzkrieg zusammengebrochenen Frankreich die große Buße, *la grande pénitence* gepredigt. Er war aber schließlich nur das Instrument in der Hand eines Mächtigeren, der aus dem zerknirschten Volk herauspreßte, was herauszupressen war. Kein Wunder, daß der Freiheitsruf Drests den weitesten

Widerhall in jungen Herzen fand. Gegen die Dunkelmächte, die das Volk von Argos bis in die Tiefe des Gewissens hinein knechteten, erhob sich der Protest des freien Einzelnen. Die tödtliche Rache am Unterdrücker wurde für viele zum Signal des Aufstands. Der Geist der Widerstandsbewegung ist von diesem Stück mächtig angefaßt worden.

Es ist klar, daß das uralte Problem der Freiheit in einem Stück, das aus tiefster Bedrückung und als todesmutiges Bekenntnis geschrieben wurde, eine neue Aktualität bekommen muß. Der unbeschwerteren, aber schicksallosen Freiheit des Individuums, die am Anfang in Orest verkörpert ist, steht gegenüber die dumpfe Untertänigkeit der Masse. Argos erduldet seit fünfzehn Jahren den ungeheuren Druck der Schuld. Megist hat es verstanden, den Mord an Agamemnon zu einer Art Nationalschuld zu erheben. Alle sind mitverantwortlich, mitschuldig, alle haben Buße zu tun. Buße bedeutet aber: reuige Unterwerfung unter die Autorität des Herrschers und der Götter. Um die Zerknirschung des Volkes immer neu aufzuwühlen, hat der König den Tag der Toten eingeführt. Alljährlich versammelt sich das Volk in Gegenwart der königlichen Familie vor der Felsengrotte, die zur Unterwelt hinab führen soll. Auf ein Zeichen des Hohenpriesters wird der schwarze Steinblock vor dem Eingang weggerollt. Durch den geöffneten Schlund strömen unsichtbar, aber unheimlich bedrängend wie eine klebrige Masse die Toten in die Stadt. Jeder Einwohner muß einen Tag und eine Nacht lang seine Abgeschiedenen beherbergen, die Frau den betrogenen Mann, die Eltern die mißhandelten Kinder, der Gläubiger die Schuldner, die er in den Selbstmord getrieben hat. Die immer neu aufbrechenden Gewissensqualen werden das Jahr hindurch wach gehalten durch die Fliegen, die in der schwülen stickigen Luft der unter der unerbittlichen Sonne brütenden Kadaverstadt sich ins Unendliche vermehren. Ein einziger Mensch lebt ungebrochen in Argos und nährt heimlich in seinem Herzen den Haß und die Verachtung gegen die Unterdrücker. Es ist Elektra, die, wie eine Sklavin gehalten, alle Demütigung standhaft erduldet in Erwartung des Rächers.

Orest tritt in der ersten Szene auf als freier Reisender, der in Begleitung seines Privatlehrers die Stadt besucht. Der Pädagog ist ein kultivierter Mensch mit blühenden Bäcklein, der stolz ist, aus seinem Zögling einen Freigeist ohne Glauben, ohne Liebe und ohne Haß gemacht zu haben. Man ist gespannt, wie dieser in den Bann der Stadt geraten wird. Die Verwandlung Orests ist das Grundthema des Stückes. Die entscheidende Wendung tritt ein nach der grauenhaften Totenfeier. Orest, der sich als ein gewisser Philebos aus Korinth ausgegeben hat, wird von Elektra in seine heitere Welt zurückgewiesen. Er will aber ein Mensch sein, „der irgendwohin gehört“. Er weiß, daß seine Freiheit nur durch eine Tat, durch *seine* Tat, Schwergewicht erhalten kann. In seiner Unsicherheit erbittet er ein Zeichen von den Göttern: wenn sie wirklich von ihm nichts als „Resignation und gemeine Demut“ verlangen, so sollen sie ihm

einen Wink geben. Die Antwort kommt unerwartet prompt. Der im Hintergrund versteckte Jupiter murmelt sein Zaubersprüchlein, und plötzlich leuchtet ein Licht um den dunkeln Stein. Elektra muß hell auflachen über den Erfolg des frommen Gebetes. Drest fallen aber wie Schuppen von den Augen. „Das ist also das Gute“, sagt er, das Licht anstarrend, ... „sich ducken, schön brav. Immer „Verzeihung“ und „Danke schön“ sagen, das ist's! Das Gute! Ihr Gutes! ... Alors ... c'est ça le Bien? ... Filer doux. Tout doux. Dire toujours „Pardon“ et „Merci“ ... C'est ça? ... Le Bien, Leur Bien“ ... Und nun ist auf einmal alles verändert. Der sanfte Jüngling wird zum Utridensohn, der keine Ruhe hat, bis er Megist und Alhtaemnestra umgebracht hat. Elektra aber erschrickt vor dieser Verwandlung, und im Augenblick, da sie den Todeschrei der Mutter hört, bricht sie innerlich zusammen. Sie kann Drest auf seinen männlichen Freiheitsweg nicht folgen. Sie sagt sich von ihm los; mit dem Schrei: „Ich bereue, ich bereue“ wirft sie sich Jupiter zu Füßen und kriecht in die gottbehütete Gemeinschaft der Menschen schlechten Gewissens hinein. Drest aber, bis zuletzt den Göttern trotzend, nimmt seine Schuld reuelos auf sich und geht, von den Furien verfolgt, seinen Weg ins Freie.

Sartre hat uns den Schlüssel zu dem Drest v o r der Tat im Fragment eines Romans gegeben, das im Sammelband „Domaine français“ (Genf 1944) erschienen ist unter dem Titel: „L'âge de la raison“. Brunet, ein Arbeiter, sucht seinen Freund Mathieu, einen Lehrer auf, um ihn aufzufordern, in die Kommunistische Partei einzutreten. „Die Partei“, erklärt er ihm, „hat dich nicht nötig, wir haben Intellektuelle genug, aber du brauchst die Partei. Du hast dich von allen Bindungen frei gemacht, aber wozu soll die Freiheit dienen, wenn nicht, um sich ganz für eine Sache einzusetzen? (Mais à quoi ça sert-il la liberté si ce n'est pour s'engager?) Du lebst in der Luft, du schwebst über dem Boden — tu flottes, tu es un abstrait, un absent — ... Tu as renoncé à tout pour être libre. Fais un pas de plus, renonce à ta liberté elle-même et tout te sera rendu“. Mathieu kommt sich seinem Freunde gegenüber als unwirklich vor, als einer, der in Klammern (entre parenthèses) lebt. Brunet hat sein Leben und Schicksal auf sich genommen. Er weiß, daß man ihn im bevorstehenden Krieg als Kommunisten vor die Maginotlinie schicken wird. Das bedeutet Tod. Aber Brunet ist ruhig. Er weiß sich eins mit sich selbst, eins mit der Partei, eins mit allen verfolgten Proletariern der Erde. Mathieu beneidet ihn, kann sich aber trotzdem nicht entscheiden. Man spürt im verzweifelten Gespräch der Freunde, daß beide Welten, die Welt des Gedankens und die Welt der Tat, nicht zusammenkommen können. Mathieu spürt, wie Brunet sich mit jedem Wort von ihm löst. Er brauchte nur Ja zu sagen, und seine ganze Leere wäre ausgefüllt, sein Dasein bekäme einen Sinn und Inhalt, die Freundschaft mit Brunet bliebe ihm gesichert. „Ich brauche dich“, sagt er ihm, „ich brauche deine Hilfe, aber d e i n e Hilfe, nicht diejenige von Karl Marx“. Brunet aber kann keine Zeit mehr ver-

lieren: „Wenn du angenommen hättest, so hätten wir zusammen arbeiten können — meine einzigen Freunde, jetzt, sind die Kameraden in der Partei, mit diesen habe ich eine ganze Welt gemeinsam...“ — „Haben wir denn nichts mehr gemeinsam?“, ruft ihm Mathieu schmerzlich zu. Aber Brunet weiß nichts mehr zu antworten. Er geht. Und Mathieu, allein geblieben, sagt sich: „Er war mein bester Freund“.

Mathieu, der Intellektuelle, der sich nicht entschließen kann, das ist J. P. Sartre vor der Widerstandsbewegung. Drest aber hat den Schritt getan. Einen Kommentar zu diesem neuen Sartre haben wir nicht von seiner eigenen Hand; man wird aber die Beziehung der Tat Drests zum aktuellen Geschehen aus den Äußerungen eines andern Dichters lesen können, der gleich wie Sartre in der Widerstandsbewegung aktiv war. Pierre Emmanuel hat in dem Maquisblatt „Le Résistant de la Drôme“ von einer neuen „Tentation fasciste“ gesprochen. „Die Angst vor der Revolution, vor dem Kommunismus, vor kommenden Umwälzungen des wirtschaftlichen Systems ist so groß“, sagt er, „daß der ruhesuchende Bürger bereit ist, jede Ordnung anzunehmen,

... que veulent ces gens-là? L'ORDRE. Qu'entendent-ils au juste par « ORDRE »? N'oublions pas que la majorité sont des petits bourgeois, c'est-à-dire des gens que toute aventure effraye, et qui s'accomodent de la société capitaliste parce qu'ils ne connaissent qu'elle. L'ordre pour eux, c'est essentiellement l'habitude... ces gens-là définissent l'ordre par des qualités négatives: pas de conflits politiques, pas de grèves, pas d'agitation dans les rues... Aussi n'ont-ils qu'un espoir: trouver un CHEF... En somme ils ne veulent pas du libre jeu des partis. Ils redoutent le chaos politique, parce qu'ils sont incapables de comprendre que des énergies nouvelles, des besoins nouveaux, cherchent à se faire jour et à trouver forme. Par dessus tout, ils ne savent que faire de la liberté, ni pour eux, ni pour les autres. Quel chef désirent-ils donc? Un homme qu'ils pourraient suivre aveuglément, ne s'en référant qu'à lui du soin de penser pour tous. Il ne leur semble pas absurde qu'un seul homme puisse tenir entre ses mains, le destin de millions d'autres, et répondre à tous leurs besoins. Ils se méprisent assez, et avec eux le peuple, pour accepter une tutelle indéfinie sur leur âme et leur corps.»

Wer gesehen hat, wie eng das Stück Sartres mit den zeitgenössischen Problemen zusammenhängt, der wird ihm wenigstens zubilligen, daß es weniger das Hirngespinnst eines Stubengelehrten als ein brennendes, aktuelles Zeitdokument ist, und daß es schon als solches verdient, ernst genommen zu werden. Aber das allein würde nicht genügen, um das Werk zu legitimieren. Die eigentliche Frage stellt sich erst jetzt: Ist es Sartre gelungen, das Freiheitsproblem über die momentane Zeitsituation hinauszuhoben und in seiner ewigen Aktualität zu gestalten? Damit ist die Frage nach der dichterischen Lebendigkeit des Stückes gestellt.

Ein Grundmotiv des Stückes, das von Anfang an sich jedem aufdrängt, ist der unaufhaltsame Zug nach Verwirklichung, der Hunger nach Inkarnation. Der in dünner Bildungsluft aufgezogene Drest sucht

leidenschaftlich die sinnliche Nähe des Lebens und der Dinge. Ein philosophisches Motiv wird zu einem dichterischen. Als Beispiel sei die Stelle zitiert, in der Drest die Türe am väterlichen Palast anredet (I. Akt, 2. Szene):

« Par cette porte, je serais entré et sorti dix mille fois. Enfant, j'aurais joué avec ses battants, je me serais arc-bouté contre eux, ils auraient grincé sans céder, et mes bras auraient appris leur résistance. Ma vieille porte de bois. Je saurais trouver les yeux fermés, ta serrure. Et cette éraflure, là, en bas, c'est moi peut-être qui te l'aurais faite, par maladresse, le premier jour qu'on m'aurait confié une lance.»

Plötzlich reißt er sich los und nimmt die Stellung des kunstbesessenen Touristen ein:

(Il s'écarte) « Style petit-dorien, pas vrai? Et que dis-tu des incrustations d'or? J'ai vu les pareilles à Dodone: c'est du beau travail. Allons, je vais te faire plaisir: ce n'est par mon palais, ni ma porte. Et nous n'avons rien à faire ici.»

Der Pädagoge atmet auf:

« Vous voilà raisonnable. Qu'auriez-vous gagné à y vivre? Votre âme, à l'heure qu'il est, serait terrorisée par un abject repentir.»

Drest aber zeigt unerwartet sein wahres Gesicht:

(avec éclat) « Au moins serait-il à moi. Et cette chaleur qui roussit mes cheveux, elle serait à moi. A moi le bourdonnement des mouches. A cette heure-ci, dans une chambre sombre du palais, j'observerais par la fente d'un volet, la couleur rouge de la lumière, j'attendrais que de soleil décline et que monte du sol, comme une odeur, l'ombre fraîche, d'un soir d'Argos, pareil à centmille autres et toujours neuf, l'ombre d'un soir à moi.»

Das Dichtwerden der Dinge, das durch diese immer neue Kontrastierung von unbeteiligter Zuschauerhaltung und brennender Anteilnahme entsteht, ist aber nur das äußere Zeichen für die Verdichtung der Persönlichkeit, die sich in der zentralen Figur Drests zeigt. In der Auseinandersetzung mit den von außen bestimmten, in die Außerlichkeit verirrten Figuren tritt die von innen her sich bildende Gestalt des freien Menschen immer deutlicher hervor. Alle andern sind in irgend einer Weise einseitig und unwirklich — zu leicht oder zu schwer. Zwischen der flottierenden Freiheit des Bildungsmenschen und der dumpfen Gedrücktheit des bigotten Pöbels findet Drest im freiwilligen Auf-sich-nehmen von Schuld und Schicksal den Weg zum vollen Dasein.

Schon der Gegensatz zur falschen Geistigkeit des Pädagogen ist ein Drama für sich. Wie verschieden verhalten sich Drest und der Pädagog zu Gott! Beim Pädagogen diese metaphysische Blindheit, bei Drest das untrüglige Gefühl für die Gegenwart des Geheimnisses!

Um so stärker spüren wir den Gegensatz zur falschen Jenseitigkeit Jupiters. Sicher liegt hier eine tiefe und für viele unbegreifliche Problematik. Daß Jupiter in eigener Person auf die Bühne kommt, empfinden nicht wenige als störend, ja gar als Profanation. Es gehört aber zur Dialektik der Geschichte, daß die falsche Jenseitigkeit und die falsche

Diesseitigkeit sich gegenseitig hervorrufen und bedingen. Bei Sartre erscheint der Gott in einem eigentümlichen Zwiellicht. Dieser joviale Jupiter mit seinen Taschenspielerkünsten und seinen auf die Masse berechneten Theatereffekten ist zugleich der tragische Gott, der, um Ordnung unter den Menschen zu schaffen, seinen ewigen Tanz vor ihnen aufführen muß. Im Gespräch mit dem Diktator klingt etwas an, das an Dostoiëwskys Episode vom Großinquisitor erinnert. Es paßt auch zu diesem zwiespältigen Gott, daß er in einem zugleich großartigen und lächerlichen Melodrama sich durch den Lautsprecher zum Propagandisten seiner eigenen Schöpfergröße machen muß. Er verfängt sich sozusagen in seiner eigenen Mechanik (*Sa voix est devenue énorme — microphone — mais on le distingue à peine*). Jupiter tritt hier auf als der Gott der Sterne, der Planeten, der Flut und Ebbe, aller vorausbestimmten Dinge, der Kausalität, der Naturgesetze. Wenn wir ihn sonst als zu nah empfinden, als einen, der den Menschen auf die Seele kniet, und in ihrem Innern eigenhändig herumtastend, auf die psychologischen Hebel der Angst und Reue drückt, wie er auch am Schluß an Elektra die Kunst der Seelenvergewaltigung meisterhaft und mit Erfolg betätigt, so erscheint er uns hier als seelenloser, veräußerlichter Apparat, und man denkt unwillkürlich an den Goetheschen Vers: „Was wär ein Gott, der nur von außen stieße?“. Doch fehlt es ihm auch hier nicht an wirklicher Größe.

« Vois ces planètes qui roulent en ordre, sans jamais se heurter: c'est moi qui en ai réglé le cours, selon la justice, Entends l'harmonie des sphères, cet énorme chant de grâces minéral qui se répercute aux quatre coins du ciel ».

Der Mensch, dieser naturwidrige Ausbrecher, kann sich der „steinernen Stimme der Dinge, die ihn anklagen“, nicht verschließen, er selber ist ein Teil dieser Natur, er ist ihrer Macht untertan. Aber gerade hier, wo er sich am stärksten verhaftet fühlt, wirft Orest dem Gotte die schärfste Absage zu: „Du hättest mich nicht frei schaffen sollen“. — „Ich habe dir die Freiheit gegeben, damit du mir dienest“, erwidert Jupiter, worauf die stolzergebene Antwort Orests folgt: „Kann sein, aber sie hat sich gegen dich gefehrt, und dafür können wir nichts, weder der eine, noch der andere“.

Noch lebendiger wird Orest durch die Kontrastierung mit Elektra. Man kann sich fragen, warum Elektra, die noch in Giraudoux' schönstem Stück die Reine, die Starke, die Unbestechliche ist, bei Sartre leztlich versagt und sich selbst verleugnet. Für den Dichter der „*L i e g e n*“ bleibt auch Elektra im Einseitigen hängen, sie verkörpert die *f a l s c h e*, *ü b e r h i k t e* *M e n s c h l i c h k e i t*. In ihrem Haß gegen die Mutter und Megist, in ihrem Trotz gegen Jupiter ist sie ebenso weibisch maßlos und verstiegen, als sie im Augenblick, da die Mutter umgebracht wird, weiblich schwach wird und alle Fassung verliert. Sie ist zu nah bei den Dingen und Menschen. Ihre mangelnde Distanz und Fernsicht zeigt sich in ihrem Glückseligkeits Traum: von Orest will sie wissen, ob die Knaben und Mädchen in Korinth unbehelligt miteinander spazieren können, und das verkündet sie auch als höchstes

Glück dem bedrängten Volk. Man könnte sagen, daß Elektra hier das traditionelle schwache Weib ist, wie es sich der Mann vorzustellen gern angewöhnt hat. Sie braucht die anderen Menschen, um sich in Liebe und in Haß an sie anlehnen zu können. Elektra hat ihr Eigenleben in allzu engen menschlichen Beziehungen und bloß traumhaften Verwirklichungen verzehrt. Sie ist, indem sie sich selbst aufgegeben hat, zur hilflosen Sache geworden. Darum verfällt sie den psychologischen Manipulierungen Jupiters. Sie stellt, wie ein Kritiker gezeigt hat („Weltwoche“, 20. Oktober 1944 — P. S.), indem sie das Volk durch Schönheit erlösen will, eine überwundene Stufe der Sartreschen Entwicklung dar. Aber eben darum brauchte sie der Dichter, um die neue Lösung, die Orest bringt, deutlich abzuheben. Je lebendiger, je menschlicher sie als Weib ist, desto gewaltiger und unaufhaltsamer erscheint die alle menschlichen Bande zerreißende, alle natürlichen Schranken durchbrechende Freiheitstat des Mannes. Es spielt auch hier etwas mit von einem komplementären Gesetz wie bei der falschen Transzendenz und Immanenz Jupiters: Elektra ist zu nah, weil Orest zu distanziert ist, sie ist zu weiblich, weil er zu männlich ist. Unmittelbar nach der Tat, während Orest nicht müde wird, zu betonen, daß er seine Tat getan hat, verdunkelt sich die Welt für Elektra, sie sieht Orest nicht mehr, die Fliegen werden immer größer, zuletzt sind sie die Furien, die ihren Höllentanz um die geängstigte Seele Elektras aufführen.

Im verschiedenen Verhalten zum Herrscherpaar wird der Unterschied zwischen Orest und Elektra vollends klar. Wie es für Orest undenkbar wäre, daß er dem hölzernen Jupiter ins Gesicht spuckte, wie Elektra es tut, so sehen wir ihn auch nicht wie Elektra erstarren in einem ohnmächtigen Trotz gegen Klytaemnestra und Aegist. Er nimmt sie, als was sie sind, als lebende Leichname, deren Wichtigkeit er sozusagen durch die körperliche Vernichtung erweisen muß. Aegist und Klytaemnestra erscheinen wie die Versteinerungen des Gegensatzes zwischen Orest und Elektra. Sie sind beide auf ihre besondere Weise die Gefangenen ihrer Tat. Die Königin bedauert es nicht, daß Agamemnon, der „alte Ziegenbock“, umgebracht wurde, aber der Mord war für sie nur eine Explosion des Affekts, und in dieser einen Tat hat sie ihr ganzes Leben vertan. Elektra wird, wie es ihr von Anfang an von Klytaemnestra vorausgesagt wird, das genaue Spiegelbild ihrer Mutter sein. Auch Aegist kann seine Tat nicht auf sich nehmen. Jupiter sagt zu ihm: „Die Tat Orests ist mir verhaßt, aber ich liebe die deine, weil es ein dumpfer, bewußtseinsloser Mord war, ein antiker Mord, einer Naturkatastrophe zu vergleichen eher als einem menschlichen Unternehmen“. So hat auch die durch diese Tat ermöglichte Diktatur keine menschliche Größe. Sie ist etwas Stures, Zwanghaftes. Sie stützt sich nicht auf die Zukunft einer zu erbauenden lebendigen Ordnung, sondern auf die im Tod erstarrte Vergangenheit. Die Zeit ist im schlechten Gewissen zum Stehen gebracht. Der Mensch bleibt angstvoll hängen an seiner Vergangenheit. An dieser toten Stelle faßt ihn der Th-

rann. Er ist aber selber ein totes Werkzeug in der Hand des höchsten Diktators, des „Gottes der Fliegen und des Todes“.

Im Symbol der Fliegen ballt sich alle Unheimlichkeit, alles atmosphärisch Drückende der Dichtung zusammen. In diesem Geschmeiß, das sich von Nas und Eiter nährt, verdichten sich alle dumpfen Ausscheidungen der Seele, alle Angst, Reue, Skrupelhaftigkeit, die nicht assimiliert worden sind — Schuld, die man verdrängen möchte und von der man doch nicht loskommt, die einem anhaftet wie klebrige Masse. Wunderbar und schrecklich ist das Objekt der Fliegen am Anfang des Stückes im Idioten verkörpert.

Wir stoßen hier auf eine grauig-visionäre Grundvorstellung, die für Sartres gesamtes Denken und Dichten charakteristisch ist. In seinem großen philosophischen Werk „L'être et le néant“ gibt er einem der letzten Abschnitte den Titel: *La psychanalyse existentielle*. Er meint damit eine psychologische Durchleuchtung der Dinglichkeit und nimmt als ein Beispiel, das er seitenlang ausführt: das Klebrig-Schleimige — *le visqueux*. Er zeigt, daß es sich bei diesem Phänomen um einen Zwischenzustand zwischen Fließendem und Festem handelt. Das Leben, wenn man es an sich betrachtet — gleichsam in seinem Aggregatzustand —, ist für ihn eine solche klebrig-schleimige Masse. Es fließt noch, ist aber schon am Gerinnen, es hat die Fähigkeit eines klumpenartigen Dinges, doch kann man es nicht fassen. Es ist etwas widrig Zweideutiges. So erscheint die Wirklichkeit einem Menschen, der nicht mehr im Fluß ist, der sie nicht mehr frei von innen bewegen kann, dessen Blut nicht mehr frisch pulsiert, dessen Lebensäfte sich langsam verdicken. Alles Geschehen koaguliert, nähert sich unrettbar der Starre, verfällt dem Toten. Alles Wesen erscheint nur noch als verwesend. Dieses verschleimte Leben, diese „pechartige Schmutzerei“, wie Erich Brock in seinem aufschlußreichen Aufsatz über „Die Weltanschauung in J. P. Sartres Dichtungen“ (N. Z. Z. am 7. Okt. 1944) sagt, ist für Sartre die Grundform das Daseins. Auf diesem faulenden Boden wimmelt das Ungeziefer und mästen sich die Larven, aus denen die Fliegen hervorkriechen.

Wichtig ist es, hier die Übereinstimmung mit A. Malraux zu sehen, der die Grundform der Wirklichkeit in einem seiner ersten Romane — „*La Voie royale*“ — darstellt als das Sumpfleben des Urwaldes, als die Gärung des Formlosen, als die wuchernde Verschlingung von Gewächsen und Insekten

(«cette fermentation où les formes se gonflaient, s'allongeaient, pourrissaient hors du monde dans lequel l'homme compte. . . tout se ramifiait, s'amollissait s'efforçait de s'accorder à ce monde ignoble et attirant à la fois comme le regard des idiots, et qui attaquait les nerfs avec la même puissance abjecte que les araignées . . . »).

Und sein letztes Werk *La Lutte avec l'Ange* zeigt das gleiche Bild in der vergasteten Landschaft an der russischen Front des ersten Weltkrieges, in der

alle Pflanzen zu einer vertrocknenden, klebrigen, giftig-schwarzen Masse geworden sind. Auch Malraux rettet sich durch die Tat aus dieser apokalyptischen Versumpfung des Daseins. „Il ne marchait plus dans la boue, mais sur un plan“, sagt er von einem der Revolutionäre der „Condition humaine“.

Aber hier zeigt sich der Unterschied zu Sartre. Während bei Malraux aus der befreienden Tat die Anfänge einer sichtbaren Gemeinschaft hervorzuwachsen, bleibt Orest allein. In dieser letzten Einsamkeit des Geistes zeigt sich die abstrakte Seite der Sartreschen Welt. Die vielberedete Zerebralität des Dichters bekommt aber hier ihre innere Erklärung. Sie ist ganz einfach das komplementäre Gegenstück zur Verklebung und Verdickung des Lebens. In dem Maß das Leben verschleimt und verharzt ist, in dem Maß ist der Geist hart und gläsern. Das allzunähe Weibliche der Wirklichkeit (Sartre spricht vom verpechten Sein als von einer „revanche douceâtre et féminine“) findet sein Gegenstück im Allzudistanzierten des männlichen Geistes. Die Verantwortung liegt beim Geist. „Wenn er sich von der Welt bestimmen läßt, so verdickt er und gerinnt“, sagt Sartre in „L'être et le néant“ (p. 669), und das ist eine feige Abdankung — „une démission de la réalité humaine en faveur du monde“. Wenn der Geist nicht mit dem Leben zusammengehen kann, wenn er das Leben nicht bewegt und das Leben ihn nicht erfüllt, dann stockt das Leben und der Geist verliert seine weltumwandelnde Kraft. Er bleibt einsam wie Sartre in seinem Studierzimmer.

Das gibt dem Drama den verzweifeltsten, gläsernen Klang, der den Zuschauer am tiefsten bewegt. Hier schimmert das Strukturgesetz der Sartreschen Dichtung durch. Wie die Sphäre der Klebrigkeit in den Bildern von zerplakten Köpfen, Gesichtern „gleich zerquetschten Brombeeren“, eiternden Augen, dem Bart Megists, der „wie eine Legion Spinnen von Ohr zu Ohr läuft“, und in tausend Variationen von Verschleimungen erscheint, so die Sphäre des erstarrten Geistes in den metallisch-mineralischen Bildern, die abstrakte Dinge bezeichnen. Die Ideen sind „schön und hart wie Stahl“, von der Schuld sagt Akhtaemnestra, sie sei „dunkel und rein wie ein schwarzer Kristall“, Jupiter spricht von der Sphärenharmonie als von einem „énorme chant de grâces minéral“.

Dieser kühle Hauch von Abstraktion, der uns aus der Sprache Sartres entgegenweht, läßt uns auch das spezifisch Französische an diesem Drama spüren: die unerbittlich grausame Klarheit, die vor keinem Grauen Halt macht und immer wieder bis zur Selbstzerfleischung gehen kann. Hier ist der Dichter am stärksten verhaftet. Auch der nihilistische Zug des Denkers läßt sich von hier aus am besten verstehen. Für einen cartesianisch-geometrischen Verstand, der alles Leben in kristallharte Begriffe verfestigt, ist eine wachstümlig fließende Entwicklung undenkbar. Bewegung spaltet sich auf in eine Reihe stehender Momentaufnahmen. Das Werden ist der Sprung in die Leere zwischen erstarrten Entfaltungsphasen.

Das Transzendierende des Lebens kann von der französischen Sprache nicht anders als durch Nicht-Sein bezeichnet werden. Es ist seltsam zu sehen, wie bei einem Dichter wie Paul Valéry das Positivste des Daseins, das werdende Leben, durch den negativen Ausdruck wiedergegeben wird:

«L'homme est incessamment et nécessairement opposé à ce qui est par le souci de ce qui n'est pas!... Il est à chaque instant autre chose que ce qu'il est... il est donc bien ce qui n'est pas, et l'instrument de ce qui n'est pas... Le rôle de l'inexistant existe: la fonction de l'imaginaire est réelle; et la logique pure nous enseigne que le faux implique le vrai.» («Variété» I, p. 34—35, 129.)

Alle Widerstände, die den Dichter aufhalten: der Druck der Diktatur, die Verdinglichung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, die logische Erstarrung des cartesianischen Denkens und der französischen Sprache, die Einsamkeit und Passivität des in seiner Studierstube verbannten Philosophen, des in seinem Lebensgefühl gehemmten Menschen — verdichten sich sichtbar im Ausgang des Stückes. Der Schluß des Dramas läßt den Zuschauer ratlos. Man möchte doch wissen, was mit Elektra, mit den Bürgern von Argos, mit Dreft selber geschieht. Er hat die alte Ordnung zerstört, den alten Gott bezwungen, er hat die Stadt von den Fliegen und vom Tyrannen befreit, aber was wird die neue Ordnung, die neue Gemeinschaft, der neue Glauben sein? Darauf gibt er dem fertigen Lösung heischenden Zuschauer keine befriedigende Antwort.

Es ist bei Sartre wie bei Giraudoux. In „Sodome et Gomorrhe“ wird der Konflikt der Geschlechter bis in eine solche Tiefe aufgewühlt, daß jede Antwort als verfrüht empfunden werden muß. Wie leicht wäre es für den Dichter gewesen, das Herz Dias zu erweichen und mit einer ehelichen Küßszene den Weltuntergang zu beschwören! Wie leicht wäre es Sartre gewesen, die Bürger von Argos am Schluß zu einem Männerchor zu vereinen, der einen Hymnus auf die Freiheit gesungen hätte! Welche Beifallstürme aus dem Zuschauerraum hätten den Dichter für solch erhebende und tröstliche Schlußapothose belohnt!

Daß Sartre keine solche Lösung geben wollte, ist klar. Er wollte nicht, weil er nicht konnte. Er hat nicht versucht, mit unbefugten Antizipationen über seinen Schatten zu springen. Aber hier, wo die Widerstände am unüberwindlichsten erscheinen, zeigt sich seine wirkliche Kraft.

Scheinbar hört mit dem Tyrannenmord die dramatische Spannung auf. Sicher wird von hier an das Stück immer problematischer. Aber die innere Spannung tritt um so deutlicher hervor. Die Abschüttelung des fremden Jochs ist nur die Außenseite des Freiheitsdranges, sein wahrer Sinn ist, daß der Mensch inmitten der Welt zu sich selber kommt. Das ist das eigentliche Thema des Dramas. Dreft wird in sich selber verwandelt. Der anonyme Tourist des Anfangs ist zum Träger seines Namens, zum Schicksalsvollender seines Geschlechts geworden. Ganz Argos samt Schuld und Fliegen lastet jetzt auf ihm. Immer wird er die in der

Todesangst geweiteten Augen der Mutter vor sich sehen. Nichts wird er vergessen, nichts will er überspringen. So geht er durch das offene Tempeltor in die Zukunft hinaus.

In den Worten an die klagende Elektra spürt man den transzendenten Schwung dieser Bewegung:

« Mon amour, c'est vrai, je t'ai tout pris, et je n'ai rien à te donner — que mon crime. Mais c'est un immense présent. Crois-tu qu'il ne pèse pas sur mon âme comme du plomb? Nous étions trop légers, Electre: à présent nos pieds s'enfoncent dans la terre comme les roues d'un char dans une ornière. Viens, nous allons partir et nous marcherons à pas lourds, courbés sous notre précieux fardeau. Tu me donneras la main et nous irons . . . »

Electre.

Où?

Oreste.

Je ne sais pas; vers nous-mêmes. De l'autre côté des fleuves et des montagnes il y a un Oreste et une Electre qui nous attendent. Il faudra les chercher patiemment.

Hier spürt man eine Transzendenz eigener Art. Sie hat nichts zu tun mit der Jenseitigkeit Jupiters, der man den Satz Ernst Jüngers (in „Blätter und Steine“) entgegenstellen könnte: „Was kümmert den das „Jenseits“, für den es nichts gibt, was nicht auch „jenseits“ ist?“. Hier ist Transzendenz, die sich in der Immanenz verwirklicht, in der Immanenz der Welt, des Menschen und der Gemeinschaft. Wie falsche Jenseitigkeit und falsche Diesseitigkeit sich dadurch verraten, daß sie auseinander treten, so zeigt sich die wahre Transzendenz darin, daß sie mit der reinen Immanenz der menschlichen Beziehungen zusammenfällt. Die zwei höchsten Gebote sind identisch: die Liebe zu Gott und die Liebe zum Nächsten, und die „Humana Civilitas“ stimmt in ihrem sichtbaren Umriß genau überein mit dem, was die heiligen Schriften das „Reich Gottes“ nennen. Mit dem gleichen jenseitigen Drang, mit dem er sich selber sucht (de l'autre côté des fleuves . . .), sucht Orest auch seinen Nächsten:

Electre! Ma soeur, ma chère Electre! Mon unique amour, unique douceur de ma vie, ne me laisse pas tout seul, reste avec moi.

Und seine Liebe geht auch zu den Bürgern von Argos, die ihn töten wollten: . . .

je vous fais peur. Et pourtant, ô mes hommes, je vous aime, et c'est pour vous que j'ai tué.

Seltam tönt das aimer und das tuer zusammen, aber gerade darin geht uns das letzte Formgeheimnis Sartres auf. Gegenüber den starren Schranken, die ihn überall umstellen, gibt es kein anderes Mittel, um in der Bewegung des Lebens und der Liebe zu bleiben als die Brechung. Der Geist kann sich nur im Widerstande, in wilden Explosionen, in plötzlichen Aufleuchten äußern. Darum fließt die Handlung nicht ebennmäßig dahin, sondern bewegt sich ruckartig vorwärts. Das Neue geschieht

im durchbrechenden Blitz. Das Wort *éclair* ist ein Lieblingswort des Dichters. „Die Freiheit“, sagt Drest, „hat mich getroffen wie ein Blitz“.

Um so größer erweist sich eine Kraft, je härter der Widerstand ist, den sie überwindet, je gespaltener die Welt ist, die sie immer neu zur Einheit bringt. Wie ein Mensch, der in einem Glashaus gefangen ist, kommt uns Sartre vor. Er bricht mit dem Kopf durch die Wand, ganz gleich, ob er sich tödlich verletzt, wenn er nur einen Ausweg ins Freie bahnt.

Die Tragödie ist immer ein Zerbrechen, aber ein Zerbrechen, das zugleich ein Aufbrechen ist. Wohin der Weg führt, braucht das Drama nicht zu sagen. Die Größe der Poesie besteht nicht darin, daß sie letzte Antworten gibt, sondern daß sie letzte Fragen so stellt, daß der Mensch nicht ruht, bis er eine Antwort findet, eine Antwort allerdings, die nicht die Bühne, sondern das Leben selbst zu geben hat.

Apologie des „Neveu de Rameau“

Von Lilo Ebel

Der große Schauspieler hat hundert Gesichter und hundert Gestalten. Er hat die Gebärden des Königs und des Narren, er hat die Stimme des Jünglings und des Greises. Dennoch erkennt man ihn immer: da ist er — denn immer ist es derselbe, der spielt, und immer gibt er ein Stück von sich selbst. Aber nie kann man sagen: das ist er — denn nie hebt er die Maske, nie gibt er sich ganz. Und er könnte es nicht, selbst wenn er es wollte.

Diderot, der die „Lettres à Mlle Jodin“ und den „Paradoxe sur le comédien“ schrieb, verstand sich auf Masken. Er verstand sich darauf, sein Gesicht zu verwandeln, Stimme und Gebaren eines anderen anzunehmen und seine Rolle so täuschend zu spielen, daß der Zuschauer vergessen kann, daß er zu einem Schauspiel geladen ist. Gerade dann aber erscheint es zuweilen dem aufmerksamen Beobachter, als ertöne plötzlich hinter der Maske ein leises Lachen, als löse sich für einen Moment der Spieler von seiner Rolle und ergöze sich an der Täuschung, in die er das Publikum geführt hat. Aber das Antlitz dessen, der gelacht hat, bleibt verborgen . . .

Wenn es Diderot einmal gelungen ist, sich in einer Verkleidung zu verbergen und mit einer rätselhaften Maske die Zuschauer zu verwirren, dann sicherlich in seinem „Neveu de Rameau“, so sehr, daß man sogar darüber stritt, ob sich in dieser Gestalt der Schauspieler Diderot verberge oder nicht. Nicht einmal Goethe, der die Rolle des Rameau übersetzte, hat seine Verkleidung durchschaut — zu fern war das stille Weimar dem verwirrenden Maskenball des lärmenden Paris.